Немирович-Данченко В. И. **Театральное наследие**: В 2 т. / Составит., ред., примеч. В. Я. Виленкин. М.: Искусство, 1952. **Т. 1. Статьи. Речи. Беседы**. Письма. 442 с.

*В. Я. Виленкин*. От составителя 5 [Читать](#_Toc371865740)

*П. А. Марков*. Вл. И. Немирович-Данченко 15 [Читать](#_Toc371865741)

**Из высказываний о советской культуре**

Речь Вл. И. Немировича-Данченко по радио накануне 20‑летия Великой Октябрьской Социалистической революции 43 [Читать](#_Toc371865748)

Простота, ясность, художественная честность. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко о советском театре и актере 45 [Читать](#_Toc371865749)

Освобожденное творчество 48 [Читать](#_Toc371865750)

Простота героических чувств 50 [Читать](#_Toc371865751)

Речь на заседании Президиума ЦИК СССР 7 мая 1937 года по случаю награждения МХАТ Орденом Ленина 51 [Читать](#_Toc371865752)

Торжество Сталинской Конституции 53 [Читать](#_Toc371865753)

Любите молодость К 20‑летию ВЛКСМ 55 [Читать](#_Toc371865754)

Заметка о декаде киргизского искусства 56 [Читать](#_Toc371865755)

Стенограмма речи Вл. И. Немировича-Данченко перед вручением дипломов лауреатам Сталинской премии 21 апреля 1941 года 57 [Читать](#_Toc371865756)

Защитим нашу Родину, нашу свободу 59 [Читать](#_Toc371865757)

**Из истории Московского Художественного Театра**

Московский Общедоступный театр. Из доклада, представленного Вл. И. Немировичем-Данченко в Городскую думу 12 января 1898 г. 63 [Читать](#_Toc371865759)

Из писем Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому 72 [Читать](#_Toc371865764)

К истории первых постановок пьес А. П. Чехова и М. Горького в Художественном театре 79 [Читать](#_Toc371865770)

[О драматургии А. П. Чехова] 79 [Читать](#_Toc371865771)

Из писем Вл. И. Немировича-Данченко к А. П. Чехову (1896 – 1898) 88 [Читать](#_Toc371865777)

[О первом представлении «Чайки» на сцене МХТ] 96 [Читать](#_Toc371865778)

«Вишневый сад» в Московском Художественном театре Речь в Чеховском обществе 31 января 1929 года в день 25‑летия со дня первого представления «Вишневого сада» 101 [Читать](#_Toc371865779)

[Первая встреча с М. Горьким] 109 [Читать](#_Toc371865780)

[М. Горький и А. П. Чехов] 111 [Читать](#_Toc371865781)

Из писем Вл. И. Немировича-Данченко к А. П. Чехову в период подготовки спектакля «На дне» 112 [Читать](#_Toc371865782)

Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому 113 [Читать](#_Toc371865783)

[О спектакле «На дне»] 115 [Читать](#_Toc371865784)

Из беседы с актерами Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма» 118 [Читать](#_Toc371865785)

Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Я. Гуревич. 121 [Читать](#_Toc371865786)

Щедрин в Художественном театре (Из воспоминаний) 124 [Читать](#_Toc371865787)

Из письма Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской 129 [Читать](#_Toc371865788)

К постановке «Пугачевщины» К. А. Тренева в МХАТ. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко 131 [Читать](#_Toc371865789)

Речь на торжественном заседании в МХАТ СССР имени Горького по случаю тридцатипятилетнего юбилея театра 27 октября 1933 года 133 [Читать](#_Toc371865790)

Художественный театр — М. Горькому 137 [Читать](#_Toc371865794)

Из писем Вл. И. Немировича-Данченко к М. Горькому 138 [Читать](#_Toc371865795)

Театр горьковского мироощущения (На кончину М. Горького) 141 [Читать](#_Toc371865799)

Радость искусства 143 [Читать](#_Toc371865800)

Театр мужественной простоты 145 [Читать](#_Toc371865801)

Речь на торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ 151 [Читать](#_Toc371865802)

Обращение к ленинградским зрителям 154 [Читать](#_Toc371865803)

Волнующая встреча 156 [Читать](#_Toc371865804)

**Об искусстве актера и режиссера**

[Заметки о творчестве актера] 159 [Читать](#_Toc371865806)

Зерно спектакля 159 [Читать](#_Toc371865807)

Второй план 164 [Читать](#_Toc371865808)

О театре романтическом и реалистическом 168 [Читать](#_Toc371865809)

Из стенограммы выступления Вл. И. Немировича-Данченко на собрании труппы МХАТ 29 августа 1940 года 174 [Читать](#_Toc371865810)

[Мысли о театре] (Материалы из архива Вл. И. Немировича-Данченко) 178 [Читать](#_Toc371865811)

Беседы с молодежью 198 [Читать](#_Toc371865818)

Беседа с режиссерами и актерами периферии — делегатами Всесоюзного съезда профсоюза работников искусств 1 февраля 1938 года. 241 [Читать](#_Toc371865823)

[Об искусстве режиссера] 256 [Читать](#_Toc371865824)

Лицо нашего театра 258 [Читать](#_Toc371865825)

Записка для составления опросного листа о мастерстве актера-певца 269 [Читать](#_Toc371865838)

**Работа над спектаклем**

«Любовь Яровая» 273 [Читать](#_Toc371865840)

Письмо к режиссеру спектакля «Любовь Яровая» 277 [Читать](#_Toc371865843)

«Анна Каренина» на сцене МХАТ 280 [Читать](#_Toc371865844)

Письмо к режиссеру спектакля «Анна Каренина» В. Г. Сахновскому 283 [Читать](#_Toc371865849)

Из стенограмм репетиций спектакля «Анна Каренина» 286 [Читать](#_Toc371865850)

Стенограмма репетиции оперы «В бурю». 28 марта 1939 года. 303 [Читать](#_Toc371865856)

Из стенограмм репетиции пьесы Л. М. Леонова «Половчанские сады» 314 [Читать](#_Toc371865857)

Из первой беседы с исполнителями 314 [Читать](#_Toc371865858)

Из бесед с исполнителями перед выпуском спектакля 315 [Читать](#_Toc371865859)

«Три сестры» Вступительное слово перед началом репетиций 317 [Читать](#_Toc371865860)

Из стенограмм репетиций пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты» 323 [Читать](#_Toc371865863)

Замечания по спектаклю «Последние дни» («Пушкин») Сокращенная стенограмма 328 [Читать](#_Toc371865866)

**О деятелях литературы и искусства**

О Г. Н. Федотовой. Из воспоминаний 347 [Читать](#_Toc371865882)

Речь на 50‑летнем юбилее Г. Н. Федотовой 351 [Читать](#_Toc371865883)

Из лекции о М. Н. Ермоловой 352 [Читать](#_Toc371865884)

Речь на 50‑летнем юбилее М. Н. Ермоловой 356 [Читать](#_Toc371865885)

М. Н. Ермолова 357 [Читать](#_Toc371865886)

Письма Вл. И. Немировича-Данченко к М. Н. Ермоловой 359 [Читать](#_Toc371865887)

Речь в честь А. И. Южина. По случаю 25‑летия его артистической деятельности в Малом театре 360 [Читать](#_Toc371865890)

Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. И. Южину 362 [Читать](#_Toc371865891)

С детства «театральная». К 50‑летию артистической деятельности А. А. Яблочкиной 364 [Читать](#_Toc371865892)

Об артисте Климове 370 [Читать](#_Toc371865893)

В. В. Лужский 373 [Читать](#_Toc371865894)

В. А. Симов 378 [Читать](#_Toc371865895)

Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. П. Хмелеву 382 [Читать](#_Toc371865896)

Надпись на портрете, подаренном Вл. И. Немировичем-Данченко Н. П. Хмелеву 383 [Читать](#_Toc371865897)

Из речи на митинге, посвященном постановлению Правительства о присуждении сталинских премий артистам МХАТ 18 марта 1941 г. 384 [Читать](#_Toc371865898)

О Б. В. Щукине 386 [Читать](#_Toc371865899)

Люди театра не забудут Луначарского 387 [Читать](#_Toc371865900)

О К. А. Треневе 389 [Читать](#_Toc371865901)

О драматургии А. Е. Корнейчука 390 [Читать](#_Toc371865902)

Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Вс. Иванову 392 [Читать](#_Toc371865903)

Из речи на похоронах К. С. Станиславского 393 [Читать](#_Toc371865904)

**Приложения**

Примечания 397 [Читать](#_Toc371865906)

Список постановок Вл. И. Немировича-Данченко 429 [Читать](#_Toc371865907)

Перечень иллюстраций 433 [Читать](#_Toc371865910)

Именной указатель 435 [Читать](#_Toc371865911)

# **{****5}** От составителя

Совершенно законно желание многочисленных работников театра — актеров, режиссеров, театральной молодежи, — а также широкого советского читателя познакомиться в процессе изучения творческого метода и опыта МХАТ не только с его спектаклями, но и с такими важнейшими документами, как статьи, беседы и стенограммы репетиций основателей Художественного театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Но если мы имеем довольно большое количество опубликованных статей, дневников, записей бесед и режиссерских экземпляров Станиславского (в частности, режиссерские экземпляры пьес «Отелло» и «Чайка») и целый ряд изданий его широко известных книг «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой», то публикации литературного наследия Немировича-Данченко немногочисленны. Между тем деятельность Немировича-Данченко, подобно деятельности Станиславского, выходила далеко за рамки режиссуры и театральной педагогики. Подобно Станиславскому, он был крупнейшим театральным мыслителем, смелым художником-новатором, человеком огромной творческой воли, мужественным и умелым руководителем. В литературных работах Немировича-Данченко ясно вырисовывается его эстетика. В основных своих чертах она совпадает с системой эстетических взглядов Станиславского и в то же время вполне самостоятельно освещает ряд важнейших проблем теории и практики театра.

Эта книга является первой попыткой собрать воедино материалы литературно-театрального наследия Немировича-Данченко и сделать их достоянием советского читателя. До сих пор широкой известностью пользовались лишь немногие из его статей и бесед по вопросам творческого метода и истории МХАТ, а также книга «Из прошлого» — книга воспоминаний, которая, как считал сам автор, лишь отчасти и весьма бегло затрагивает основные положения его режиссерской методологии.

При составлении сборника не преследовалась цель всестороннего, исчерпывающего освещения всей более чем шестидесятилетней театральной деятельности Немировича-Данченко в ее хронологической последовательности. {6} Деятельность Вл. И. Немировича-Данченко столь широка и многогранна, что один сборник не может ее полностью осветить. В данном случае нас интересует не самый процесс формирования театральных взглядов Немировича-Данченко — процесс чрезвычайно последовательный благодаря неизменной принципиальности, которую выдающийся художник пронес через всю свою жизнь, — а те основные выводы, к которым он приходил в конечное итоге. Это и послужило основой для отбора тех или иных статей и бесед Немировича-Данченко.

Наибольшее значение для нас сегодня приобретают такие высказывания Немировича-Данченко, которые отвечают на самые насущные запросы современного театрального искусства, обогащают его теорию и практику, мобилизуют творческую мысль наших актеров и режиссеров. Именно эти высказывания и должны составить содержание первого тома серии «Театральное наследие Вл. И. Немировича-Данченко». Публикуемые здесь статьи и заметки, беседы и письма, речи и стенограммы репетиций должны в совокупности своей показать Немировича-Данченко как выдающегося строителя советской театральной культуры, как режиссера-новатора в области драматического и оперного искусства. Эти материалы должны осветить основные принципы его творческой методологии в советскую эпоху, показать преемственную связь его требований к актеру, режиссеру и драматургу о великими традициями русского сценического реализма, познакомить читателя с его мыслями о будущем советского театра и с его принципами воспитания советской молодежи.

При осуществлении этой задачи мы встречаемся с большими трудностями. Литературно-театральное наследие Владимира Ивановича чрезвычайно своеобразно и нелегко поддается популяризации. По объему и характеру оно существенно отличается от наследия К. С. Станиславского, оставившего нам целый ряд законченных фундаментальных сочинений, в которых его система хоть и не изложена до конца, но зато представлена богатейшими материалами и в своем историческом развитии и в своих конечных выводах. Немирович-Данченко, к сожалению, не успел написать тех книг о театре, о своей работе с актером, о которых мечтал все последние годы. Его статьи, заметки, черновые записи последних лет, представляющие для нас наибольший интерес, являются по преимуществу набросками, эскизами к этим ненаписанным книгам (например, «Заметки о творчестве актера» или «Мысли о театре»). Как литературные произведения они обычно не закончены, не отделаны. Значительная часть материалов вообще не предназначалась автором для печати. Этим сочинениям свойственна дробность, иногда недостаточная последовательность изложения; своей насыщенной лаконичностью они иной раз напоминают глубокий по содержанию, но не до конца реализованный конспект.

Несмотря на свою незавершенность, эти материалы имеют для нас громадное значение: в этих заметках и набросках мы часто находим важнейшие мысли Немировича-Данченко о современном театре, о его будущем.

Задачи сборника не позволяют включить в него известные статьи Немировича-Данченко {7} дореволюционного времени, сохраняющие для нас главным образом историко-театральный интерес (например, «“Горе от ума” в постановке МХТ», переизданная Госиздатом в 1923 году; «Тайны сценического обаяния Гоголя», напечатанная в 1909 году в «Ежегоднике императорских театров», и др.). Однако для того, чтобы облик Немировича-Данченко предстал на страницах этой книги живым и цельным, нам казалось целесообразным сочетать его статьи, речи и беседы советского времени с архивными материалами. В ряде случаев казалось важным присоединить к ним страницы воспоминаний и письма Владимира Ивановича к его выдающимся современникам, чтобы таким образом достигнуть внутренней цельности того или иного раздела книги. И, наконец, в качестве важнейшего материала, позволяющего читателю увидеть Немировича-Данченко непосредственно за режиссерским столом и во время работы с актером на сцене, в книгу включены стенографические записи его репетиций, например, по спектаклям «Анна Каренина», «Кремлевские куранты», «В бурю».

При таком характере материалов, естественно, следовало отказаться от «академической» редактуры, стремящейся к предельно точному воспроизведению текстов. Обилие стенографических записей и литературная незавершенность некоторых статей потребовали и стилистической правки, и композиционных перестановок, и сокращений. Купюры производились главным образом в стенограммах, в тех местах, где из-за несовершенства записи читателю трудно было бы до конца усвоить мысль автора. В то же время нам представлялось существенным сохранить характерные для Владимира Ивановича повторения одних и тех же формулировок и примеров, которые при вдумчивом осмыслении контекста каждый раз освещают его мысль с новой стороны и придают ей особую убедительность (он сам часто говорил об этой своей манере: «Надо уметь “привинчивать” мысль»).

Особенности литературно-театрального наследия Немировича-Данченко продиктовали необходимость довольно большого количества примечаний к сборнику. В некоторых случаях они носят справочный характер, в других — содержат отрывки из высказываний самого Владимира Ивановича по данному или смежному вопросу, которые дополняют публикуемый материал. Для такого рода примечаний широко использован архив Музея МХАТ. Чтобы помочь читателю ориентироваться в материалах книги, иногда даются расширенные примечания-пояснения, напоминающие отдельные важные этапы истории МХАТ, вводящие в атмосферу репетиций Немировича-Данченко, сообщающие дополнительные данные о его первых встречах с А. М. Горьким и т. д.

Сборнику предпослана статья П. А. Маркова, дающая общую характеристику творчества Немировича-Данченко.

Книга состоит из пяти разделов, каждый из которых имеет свою внутреннюю тему. Эта внутренняя тема определяется не только содержанием самих материалов, но и композицией раздела. Первый, второй и четвертый разделы, связанные с этапами творческого пути Немировича-Данченко, построены хронологически, с небольшими отступлениями от этого принципа, {8} сделанными ради концентрации материала, облегчающей восприятие его читателем. Третий раздел, преимущественно методологический, и пятый, содержащий ряд воспоминаний и характеристик, не нуждались в точном соблюдении хронологии и были составлены на иных основах.

Первый раздел книги посвящен высказываниям Немировича-Данченко о Родине и советской культуре. Он имеет особое значение для всего сборника, несмотря на дробность и краткость входящих в него материалов. Здесь Немирович-Данченко предстает как подлинный советский патриот, выдающийся строитель социалистической культуры, как художник-гражданин, всеми помыслами связанный с народом. Из этих документов вырастает облик художника Сталинской эпохи, прошедшего в прошлом огромный творческий путь и в полной мере обладающего чувством нового, активно участвующего в политической и общественной жизни своей бурно растущей социалистической Родины.

В своих выступлениях Немирович-Данченко неоднократно подчеркивает, что в нашей стране театр приобрел значение государственного дела. Это положение определяет все его требования к театру в целом, к актеру, режиссеру и драматургу. Из этого исходит он и когда высказывает свою мысль о том, что «современная пьеса — основа театра», и когда воспринимает социалистический реализм как единственный путь передового искусства.

«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», — говорил Владимир Иванович, выступая на заседании Президиума ЦИК СССР 7 мая 1937 года в связи с награждением МХАТ орденом Ленина.

Второй раздел составляют материалы, относящиеся к истории МХАТ. Этот раздел раскрывает те идейно-творческие требования, которые предъявлял к Художественному театру Немирович-Данченко, отдавая ему всю свою любовь, энергию и талант. Хронологически этот раздел охватывает целое сорокалетие. Он открывается известным докладом Вл. И. Немировича-Данченко 1898 года о принципах демократизации театра и небольшой серией его писем к К. С. Станиславскому, в которых явственно вырисовываются основные идейные установки, творческая программа, новая этика молодого, только что народившегося в Москве Художественно-Общедоступного театра. Кончается этот раздел обращениями Немировича-Данченко к советскому зрителю, в которых накануне 40‑летия МХАТ Союза ССР имени Горького автор подчеркивает принципиально новые качества мировоззрения его деятелей, качества, воспитанные советской эпохой, и взволнованно говорит о небывалых перспективах, открывшихся перед театром в стране победившего социализма.

В статьях, воспоминаниях, беседах и письмах данного раздела отражены важные этапы дореволюционного развития МХТ, совпадающие с этапами творческого роста Немировича-Данченко как режиссера и идеолога {9} театра. Особое значение имеют здесь материалы, характеризующие первые встречи Художественного театра с А. П. Чеховым и М. Горьким. Сочетание мемуаров, писем и отрывков из статей помогает донести образы обоих великих писателей в восприятии Немировича-Данченко и освещает историю их сближения с Художественным театром, в которой Владимир Иванович сыграл такую выдающуюся роль. Его письма к А. П. Чехову в период репетиций и первых представлений «Чайки», дополненные мемуарами позднейшего времени, заставляют увидеть в этом спектакле рождение подлинно нового театра. Во многих письмах Немировича-Данченко этого периода, в его статьях и воспоминаниях подчеркиваются те особые требования, которые предъявляла театру драматургия М. Горького, великого основоположника социалистической литературы, своими пьесами определившего передовую, общественно-политическую линию в развитии искусства МХТ. Чрезвычайно важны в этом смысле и сведения о работе над «Мещанами», и описание хода репетиций второй пьесы М. Горького — «На дне» (письма к А. П. Чехову), и публикуемое впервые письмо к К. С. Станиславскому по поводу роли Сатина.

Ряд материалов, связанных с последующими этапами деятельности МХТ, ярко характеризует неудовлетворенность Немировича-Данченко возможностями театра в дореволюционное время (например, письмо к Л. Я. Гуревич). Здесь отражены его страстные поиски выхода из ограниченного круга буржуазных интересов и требований к искусству, его ненависть к самодовольному, пресыщенному зрителю «первых абонементов», мучительный и противоречивый путь его борьбы за реализм, за общественно значительную тему в театре, за очищение сцены от мещанской успокоенности и прекраснодушного идеализма.

Наиболее важную часть данного раздела составляют речи и статьи Немировича-Данченко советской эпохи, охватывающие большие этапы в истории развития МХАТ или подводящие итоги всей деятельности театра. Здесь так же краткость и сжатость высказываний не должны заслонить в восприятии читателя их первостепенного принципиального значения. Так, например, одна страница из письма Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской 1924 года представляется нам, несмотря на лаконизм автора, целой программой возрождения МХАТ в новой, советской действительности. Это программа воинственная по отношению ко всякому формалистическому псевдоноваторству и к консерватизму в искусстве и в то же время глубоко созидательная, утверждающая долг Художественного театра по возвращении из триумфальной заграничной поездки полноценно начать свою новую жизнь в Советской стране.

В юбилейных речах Немировича-Данченко, в программной статье «Мужественная простота», в обращениях к зрителям и в последних письмах к великому другу Художественного театра М. Горькому читатель найдет облик театра, не только носящего имя Горького, но и воплощающего в своем искусстве горьковское мировоззрение, воинствующий гуманизм его борьбы за человека, его мужественную, бесстрашную правду. Здесь Немирович-Данченко, {10} адресуя обычно свои выступления далеко за пределы своего театра, как бы подводит итоги развития искусства МХАТ и говорит о его будущем. Здесь он отмечает значение Великой Октябрьской социалистической революции и великого строительства Сталинской эпохи для всего русского искусства, и в частности для искусства Художественного театра. Он неоднократно подчеркивает ведущую и решающую роль коммунистической партии в становлении новой, социалистической идеологии театра, впервые превратившей его в театр подлинно общедоступный, национальный, народный. В этих выступлениях все то, что накапливалось напряженной, неустанной творческой мыслью Немировича-Данченко на протяжении многих лет, приобретает четкость формул. И в то же время подведение итогов неразрывно связано в его последних статьях и речах с призывом к новым исканиям, с мыслями о будущем, с утверждением небывалой ответственности театра перед народом.

Третий раздел объединяет ряд развернутых высказываний Немировича-Данченко 1936 – 1942 годов по вопросам творческого метода МХАТ и Музыкального театра его имени. Здесь читатель найдет обобщения по вопросам теории и практики театра, к которым Владимир Иванович пришел в последние годы своей жизни. Отличительной особенностью этих высказываний Немировича-Данченко является то, что все основные творческие положения, выдвигаемые им, неизменно опираются на живые примеры и образцы, возникающие из богатейшего опыта Художественного театра. Его выводы и требования вырастают из реальных достижений и трудностей практической работы. Отсюда — конкретность, целеустремленность, а иногда и боевой, полемический тон этих высказываний.

Этот раздел составлен с таким расчетом, чтобы читатель мог сначала познакомиться с материалами общеметодологического характера («Заметки о творчестве актера» и «Мысли о театре»), а от них перейти к беседам Немировича-Данченко, как бы развивающим эти основные положения по отдельным конкретным вопросам. Среди последних особенно важны беседы с актерской молодежью 1936 – 1939 годов. Здесь затронуты такие существенные темы, как взаимоотношения театральной школы и театра, основные пути к сценическому воплощению образа; стиль спектакля и «лицо автора», мысль и слово в актерском творчестве, темперамент и воля актера в осуществлении «сквозного действия» роли и спектакля; подлинная и мнимая традиция в театральном искусстве; этика советского актера и т. д. В «Беседе с режиссерами и актерами периферии» чрезвычайно существенны мысли Немировича-Данченко о формализме и натурализме, высказанные им с непримиримой ненавистью ко всякому эстетскому трюкачеству и безыдейному натурализму в искусстве и утверждающие настоящую смелость, идейную глубину творчества.

Особую часть раздела составляет своеобразная характеристика-программа деятельности Музыкального театра («Лицо нашего театра» и прилагаемый к этой статье «опросный лист» для актера). Здесь выдвинуты основные требования к «поющему актеру» как участнику оперно-драматического {11} спектакля. Немирович-Данченко утверждает музыкальный спектакль, органически сочетающий оперную музыку с тем правдивым и целенаправленным живым действием на сцене, которое диктуется самой музыкой и сквозным действием либретто.

Утверждение правды жизни на сцене как смысла, и существа театра, утверждение «высокого реализма», исключающего для актера все мелкое и случайное, реализма, глубоко охватывающего жизнь и воспитывающего зрителя, — основная черта эстетики Немировича-Данченко. Ненависть к театральной лжи, к сентиментальным идеалистическим подмалевкам жизни, к ремесленному штампу и рутине в подходе к живой и требовательной действительности — другая неотъемлемая сторона его восприятия театра.

Немирович-Данченко постоянно возвращается к вопросам мастерства актера и режиссера. В противовес самодовлеющему, холодному мастерству виртуоза он утверждает мастерство художника — строителя новой жизни. Его режиссерскому искусству в равной мере чужды как внешние эффектные приемы, так и натуралистическое крохоборство, способное создать цепь житейских «маленьких правд», но никогда не рождающее, по его убеждению, большой жизненной правды подлинного искусства. Режиссерское мастерство Немировича-Данченко проявляется в той последовательности и глубине мысли, с которой он раскрывает во внутренней динамике образов, в развитии характеров и конфликтов идею, стиль и самый темперамент драматурга. Он мастерски умеет вылепить, построить живое и предельно напряженное сценическое действие, как бы воплотив в нем подлинную жизнь. В сложном многообразии жизненных явлений, отраженных в пьесе, он умеет увидеть то решающее, крупное и важное, что насыщает глубоким социальным и философским содержанием сквозное действие его спектакля. Проникновение во внутренний мир героев, тонкость и проницательность психологического анализа — важнейшая сторона режиссерского искусства Немировича-Данченко, столь же характерная для него, как и замечательная чуткость к авторскому стилю или яркая выразительность его скупых и строгих мизансцен.

В понимании Немировича-Данченко мастерство актера требует от него огромной, безостановочной работы над собой, заставляет его отвергать готовые приемы и легкие возможности завоевать успех. Ради воплощения большой передовой идеи средствами сценического реализма Немировичу-Данченко нужен *живой человек* на сцене, то есть актер, ничего не «играющий», не изображающий жизнь своего героя как бы со стороны, но искренно, правдиво действующий в предлагаемых обстоятельствах пьесы. С этим связано его категорическое утверждение необходимости системы Станиславского для каждого актера-реалиста.

Ради «сверхзадачи» спектакля и существует вся сложная методика работы Немировича-Данченко с актером над ролью и «психо-физическое самочувствие», и «зерно» спектакля, и «сквозное действие», или — по его терминологии — «куда направлены темперамент и воля актера», и «второй план» сценической жизни. Достаточно ознакомиться со стенограммами репетиций {12} Немировича-Данченко, чтобы понять, что вне связи с идеологической «сверхзадачей», пронизывающей каждый шаг его репетиционной работы, любой из этих элементов его творческого метода становился для него, в сущности, лишенным реального содержания и смысла.

Четвертый раздел книги вводит читателя в практическую работу Немировича-Данченко над созданием спектакля. Хронологически этот раздел охватывает тот же период что и предыдущая часть сборника в нем отражена работа Владимира Ивановича в МХАТ и частично в Музыкальном театре 1936 – 1943 годов. Здесь собраны некоторые стенограммы репетиций («Анна Каренина», «Кремлевские куранты», «Последние дни»), вступительные беседы с актерами («Три сестры»), письма к режиссерам, касающиеся работы над пьесой («Анна Каренина», «Любовь Яровая»). Материал расположен тематически, причем темой является тот или иной спектакль. В интересах тематической цельности здесь помещены, в частности, статьи Немирович-Данченко о спектаклях «Анна Каренина» и «Любовь Яровая», хотя по «жанру» их место скорее в историко-театральном, втором разделе книги.

В четвертом разделе помещена и стенографическая запись одной из характерных репетиций Немировича-Данченко в Музыкальном театре его имени (опера «В бурю» Т. Н. Хренникова) на материале конкретной работы Владимира Ивановича с опертыми актерами можно увидеть, какими путями он добивался органического слияния музыкального и драматического образа, как он искал в опере подлинной, обогащающей актера-певца жизненной правды. По мысли Немировича-Данченко правда жизни на оперной сцене должна быть утверждена прежде всего развитием современной советской оперы.

Необходимо предупредить читателя и в особенности читателя не знакомого непосредственно с особенностями процесса создания спектакля, что стенограммы репетиций могут дать лишь приблизительное представление о том что в действительности составляет содержание репетиционной работы режиссера с актером. Невозможно зафиксировать в стенограмме все те бесчисленные, порой неуловимые тонкости этого совместного творчества, которые возбуждают мысль, фантазию и темперамент актера и являются иногда более важными для постижения и воплощения образа, чем пространные высказывания режиссера. Может быть, особенно это относится именно к репетициям Немировича-Данченко, который был убежден в том, что «режиссер должен умереть в создании актера», который никогда не прибегал к приемам «эффектной», демонстрирующей себя режиссуры, никогда не был режиссером-диктатором. В стенограммах его репетиций не сохранились характерные для него, как бы подсказывающие актеру верное направление «показы» отдельных кусков роли, умелое копирование того, что сделано актером, с целью дать ему возможность увидеть самого себя, как в зеркале, наконец — моменты действия без текста, без слов.

Интонация, жест режиссера, разные оттенки в произнесении одной и той же фразы — все это остается за пределами стенографической записи. {13} Отпадают, не фиксируются и так называемые «интимные репетиции», с глазу на глаз с отдельным актером, на которые Владимир Иванович обычно не допускал даже помощника режиссера.

Остается почти непередаваемой особая черта режиссуры Немировича-Данченко, его режиссерский такт, который был неотъемлемым творческим, а не только этическим качеством выдающегося режиссера. Его непреклонная воля и принципиальность соединялись с необыкновенной осторожностью, терпением, бережностью и доверием к тому, что рождаемся мыслью и интуицией актера и часто подлежит лишь частичному, а не радикальному выправлению в общем русле спектакля. С неотступной последовательностью направляя линию действия каждого актера на осуществление идейно-художественной «сверхзадачи» спектакля, он в то же время строил всю свою работу на полном взаимопроникновении режиссерского замысла и артистической индивидуальности исполнителя. Он считал, что актер должен ощущать себя на репетиции не послушным учеником, а самостоятельным творцом, и никогда не лишал его чувства радости от самого процесса творчества. Ради этого он готов был иногда идти на временные тактические «отступления» и редко бывал подчеркнуто категоричен в своих указаниях. Но ему были органически чужды всякие компромиссы во взаимоотношениях актера и режиссера. К тому, что он считал единственно верным, он возвращался упрямо, вновь и вновь воздействуя самыми раз личными путями на мысль и эмоцию актера и постепенно заставляя его отказываться от мешающих штампов или поверхностных, легких решений. Он умел возбуждать творческую инициативу актера и незаметно подсказывать ему ценнейшие «находки» в процессе воплощения образа. И он умел радоваться тому, что актер искренно считает впоследствии эти творческие удачи своими собственными дорожит и гордится ими.

Все эти качества режиссера, как и особенности его постановочного искусства, или, тем более, его работу с драматургом трудно полностью представить в документальных материалах. Стенограммы передают основной ход мысли режиссера, атмосферу его репетиций, характер главнейших требовании к актерам. И, кроме того, эти стенограммы показывают, как в ходе обычной репетиции последние лет Немирович-Данченко умел иногда поставить перед театром задачи общие и новые, далеко выходящие за пределы выпускаемого им спектакля, задачи, над решением которых театр должен был работать в будущем. Они возникали из его постоянной неудовлетворенности достигнутым, из его раздумий о том, как развивать и углублять дальше театральное искусство, чтобы оно не отставало от действительности чтобы спектакль не кончался для зрителя с последним занавесом, а надолго входил в его жизнь.

Пятый раздел сборника составляют воспоминания Немировича-Данченко, в известной степени дополняющие его книгу «Из прошлого», и связанные с ними характеристики выдающихся деятелей театра, с которыми Владимир Ивановна был близок в разные периоды своей жизни.

Статьи и воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко о корифеях Малого {14} театра Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. И. Южине важны для понимания преемственной связи его творчества с прогрессивными традициями русского сценического реализма XIX века. В качестве дополнения к ним в этот раздел включены некоторые сохранившиеся в театральных архивах письма Вл. И. Немировича-Данченко к М. Н. Ермоловой и А. И. Южину.

Воспоминания Немировича-Данченко о прошлом русского театра сознательно помещены в книге в одном ряду с отдельными его высказываниями о деятелях современного советского театра. Особенностью его воспоминаний является умение осветить страницы прошлого творческими интересами и думами сегодняшнего дня. Актерам Художественного театра памятно его излюбленное изречение, люди театра стареют и уходят, но искусство стареть не смеет.

Краткие характеристики Н. П. Хмелева, А. К. Тарасовой, Б. В. Щукина свидетельствуют о том, с какой любовью и доверием относился Вл. И. Немирович-Данченко к актерам нового, октябрьского поколения, воспитанным им совместно с его великим соратником в искусстве К. С. Станиславским.

Со всей искренностью и жаром беспокойной, нестареющей творческой души Вл. И. Немировича-Данченко звучит его клятва над могилой К. С. Станиславского, в содружестве с которым он создал Художественный театр и воспитал несколько поколений актеров. Эта речь над могилой самого близкого ему человека в искусстве, обращенная прежде всего к театральной молодежи, к будущему советского театра, сохраняет и в наши дни всю силу горячего призыва строить это будущее и бороться за него своим неустанным, беззаветно честным трудом.

*В. Виленкин*

# **{****15}** Вл. И. Немирович-Данченко

Владимир Иванович Немирович-Данченко умер восьмидесяти пяти лет. Смерть застигла его в разгаре непосредственной творческой работы и новых, далеко простирающихся замыслов.

Когда, удивляясь блеску его ума, увлекательности его репетиций, стремительному чувству новизны, его часто называли молодым, — в этом не было фальшивого преувеличения. Да, он был действительно молод со своей ненасытимой жаждой жизни, которая побеждала старость. Ему можно было позавидовать. Вряд ли кто-либо другой из представителей русского сценического искусства так полно прошел свой творческий путь. Это была жизнь, богатая переживаниями, успехом, славой, — жизнь, увенчанная признанием народа и правительства.

Никогда не останавливаясь на достигнутом, он всегда смотрел вперед. Чем ближе он подходил к цели, тем более ясной и достижимой она ему виделась, тем интереснее и увлекательнее становилась ведущая к ней дорога и тем большие просторы открывались перед ним.

Его интересы были всеобъемлющи. Мимо его внимания не проходила ни одна деталь общественной жизни и быта, а тем более искусства.

Назначение Немировича-Данченко председателем Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы было воспринято советской общественностью как естественное и органическое — не только в силу его положения старейшины русского театра, но еще более в силу его авторитета во всех областях искусства.

Он всегда жадно следил за ростом молодежи, появление молодого дарования волновало его и вызывало напряженный интерес.

{16} Человек твердой вили, прозорливого ума, тонкий психолог, Немирович-Данченко умел привлекать в театр разнообразных представителей искусства и, увлекая их своим замыслом, в свою очередь находил в них для себя опору и помощь. Молодые советские драматурги Афиногенов и Корнейчук, композиторы Дзержинский и Хренников, художники Дмитриев, Вильямс и Волков стали спутниками его творческих исканий. Как бы обновляясь от соприкосновения с молодежью, он сам вел ее за собой, за своими планами и мыслями. И она платила ему ответным чувством уважения, восхищения и благодарности.

Но, увлекаясь и убеждая, соглашаясь или опровергая, Немирович-Данченко обладал несомненным преимуществом — он умело отсеивал ненужное и с особой проницательностью углублялся в самое важное и ценное в пьесе, в актерском исполнении, в работе художника. Он приходил к необходимому и правильному для дела выводу порою в спорах, никогда не догматически, всегда внимательный к собеседнику, в особенности если встречал в его лице принципиального противника. Он всегда стремился не только найти зерно истины, но и убедить, повернуть на верный путь своего оппонента.

Молодежь чувствовала в беседе и работе с ним разность возрастов и силу авторитета, но не различие интереса к жизни. Никто не умел так, как он, поддержать творческие намерения, так настойчиво и упорно проверять крепости замысла художника. Многие режиссеры и авторы не выдерживали испытания его требовательной критики. Но если они это суровое испытание выдерживали, то холод анализа сменялся у Немировича-Данченко творческим увлечением. И тогда художник, кто бы он ни был — актер, драматург, режиссер, живописец, — уже видел в Немировиче-Данченко близкого товарища, который всегда поможет добрым практическим советом.

Свидетель и критик премьер Островского, друг Чехова, помощник Горького в его первых драматургических опытах, Немирович-Данченко помог укрепиться в драматургии К. Треневу и Вс. Иванову. Режиссер, работавший с Савиной и Ермоловой, он воспитал Книппер-Чехову и Москвина, ввел в Художественный театр Леонидова и Качалова, в советский период организовал новую труппу МХАТ, пополнив прежний коллектив выпускниками студий театра. Давний знаток и ценитель оперного искусства, он создал музыкальный театр и поддержал Дзержинского и Хренникова, когда они писали свои первые оперы. Вступив в творческую жизнь в 80‑х годах, разделив с МХТ радость творчества в предреволюционный период 1898 – 1904 годов, пережив удушливую эпоху реакции, он {17} увидел в Великой Октябрьской социалистической революции и в ее вождях, которых он искренно, глубоко и преданно любил, выражение лучших идеалов человечества.

## \* \* \*

Немирович-Данченко, всегда точно формулировавший свои мысли, не зафиксировал свои огромные знания в книгах, хотя многократно задумывался над созданием своеобразной театральной энциклопедии. Он не раз мечтал на время освободиться от организационной и режиссерской деятельности, чтобы всецело отдаться книге, которая обобщила бы его взгляды на театральное искусство. Он не раз действительно брался за составление плана будущей книги или диктовал отдельные для нее отрывки, которые должны были служить основой тех или иных глав. Однако, как бы ни убеждал себя Немирович-Данченко в необходимости подытожить свой опыт, его больше влекла живая практика. Он отдалял выполнение этих намерений, увлеченный до последнего дня жизни непосредственной деятельностью в театре.

Он был не в силах оторваться от творчества театра — и его репетиции очень часто давали ему повод для высказывания глубоких мыслей, всегда подчиненных единому стройному мировоззрению. В течение этих репетиций или бесед он щедро делился своими теоретическими выводами, неизбежно вытекавшими из его реальной творческой деятельности.

Иногда кажется парадоксальным, что «литератор» Немирович-Данченко оставил сравнительно мало теоретических высказываний, в то время как режиссер и практик К. С. Станиславский, напротив, с блеском настоящего художника слова изложил свою единственную в мире подлинно научную систему создания спектакля и воспитания актера. Многое объясняется здесь и индивидуальностью Немировича-Данченко, и особенностями его биографии, и его ролью в жизни Художественного театра.

Вспомним основные этапы его биографии. Мечта о сцене владела Немировичем-Данченко с детских лет. В годы юности она приблизилась к осуществлению, — девятнадцати лет, в 1877 году, он впервые выступил на любительской сцене. Любительские спектакли принесли ему успех, и успех крупный. Но точный учет своих внешних данных заставил его отказаться от актерской карьеры. Он мог стать великолепным характерным актером, но в своих мечтах он видел себя в героическом амплуа именно в нем он имел первый успех. Он понимал, что успехи юношеских лет во многом объясняются его молодым, {18} увлекательным темпераментом и искренностью, которые заставляли порою забывать его внешние данные. Но он не хотел половинчатого решения своей судьбы. Он предвидел ожидавшую его в театре трагедию постоянной неудовлетворенности и неисчерпаемых желаний. Он уже в юности встречал искривленные актерские жизни. И как бы ни был велик соблазн радостей «второй жизни» на сцене и аплодисментов, ценою большого внутреннего усилия он от них отказался.

Отказ от актерства ни в коей мере не означал для Немировича-Данченко отказа от театра. С подмостков он вернулся в зрительный зал, но уже не пассивным свидетелем актерских успехов и неудач, а их судьей и критиком. В те молодые годы у него складывалось свое представление о театре. Литературное мастерство позволяло ему оттачивать свои мысли точно и ясно. Он вдумывался в игру Ермоловой, Федотовой, слушал известных певцов и мысленно ставил себя на место актеров, к которым неслись из зрительного зала вызовы и овации. Он бывал не удовлетворен театром, ставившим пьесы Крылова, в которых жизнь заменялась готовыми театральными штампами. Он возражал против забвения традиций русской литературы. Его раздражала ленивая мысль драматургов, направлявшаяся по проторенным дорогам. Ему казалось, что пьесы большинства драматургов проходят мимо жизни. Его возмущало пренебрежение к идейной стороне театра и равнодушие к эстетической форме спектакля. Многие из мыслей, которые он разовьет потом, в пору зрелой деятельности, зародились в ранние годы его жизни. В этих мыслях он шел за великими революционными демократами, которые призывали театр к общественному служению.

Эти разбросанные по старым газетам и журналам 1877 — годов статьи, подписанные разнообразными псевдонимами, бывали всегда быстрыми откликами на отдельные театральные явления. Они как будто исчезали вместе с текущим номером газеты. Но в своей совокупности они составляли цельную систему взглядов, которую он впоследствии будет проводить в жизнь. В течение всей своей критической деятельности Немирович-Данченко резко выступает против принятого в императорских театрах репертуара — одной из основных его задач в Художественном театре станет реформа репертуара. Именно в эти годы Немирович-Данченко выступает с резкой критикой оперного спектакля и затвердевших штампов в игре оперных певцов — через много десятилетий он будет проводить оперную реформу в музыкальном театре В 1885 году он выступает с не менее резкой критикой спектакля «Юлий Цезарь» в исполнении труппы мейнингенцев, разоблачая их узкое толкование трагедии {19} Шекспира, — через восемнадцать лет он противопоставит спектаклю мейнингенцев свою интерпретацию «Юлия Цезаря» на сцене Художественного театра. Он приветствует постановку Станиславского «Плоды просвещения» в Обществе любителей искусства и литературы, увидев в этом спектакле высокую культуру, правдивость и умение проникнуть в замыслы автора, — через несколько лет он обращается именно к Станиславскому с предложением организовать новый театр.

Путь критика стал слишком узким для Немировича-Данченко. Он не мог не чувствовать, что, как бы настойчиво он ни защищал свои взгляды, они не реализовались в практике театра.

Театральная жизнь текла своим привычным руслом, и ему приходилось повторять из статьи в статью одни и те же мысли, приходя в отчаяние от консерватизма руководителей театров Немирович-Данченко не мог мириться с происходившим на его глазах и все углублявшимся разрывом между запросами жизни и театром, несмотря на наличие в нем актеров огромного таланта и мастерства. Он ясно видел, что условия бюрократического управления театрами заглушают актерские дарования Убедившись в малой плодотворности театрально-критической деятельности, Немирович-Данченко оставляет ее ради драматургии. Он хотел не только косвенно влиять на театр похвалой, порицанием или разбором спектаклей, но изменять его активно. Его темперамент художника был накален за годы бездействия. Позднее он многократно направлял в дирекцию императорских театров докладные записки, в которых подробно излагал проекты необходимых, по его мнению, театральных реформ. Его взгляды на театр тесно сближались со взглядами Островского, неизменно поднимавшего голос в защиту развития русского национального театра, против легковесного развлекательного репертуара. Но в условиях императорских театров, как и в условиях театров частных, эти проекты были неосуществимы.

Неудовлетворенный состоянием театра, враг господствовавшей драматургии, Немирович-Данченко в первых своих пьесах, однако, сам находился во власти ее тематики и ее законов. Частые посещения театров, с детских лет детальное знакомства с ними воспитали в нем довольно уверенного знатока сцены. Немировичу-Данченко нужно было одержать некоторую победу над собой, чтобы нащупать новые сюжеты, новые образы, новый драматургический путь. Он довольно быстро завоевал положение крупного драматурга. Не только автор пьес, но и их постановщик в годы 1888 – 1896, он работал с лучшими актерами России. Ермолова и Савина, Ленский и Давыдов охотно прислушивались к замечаниям молодого драматурга, свидетельствовавшим {20} не только о прекрасном знании техники сцены, но и о тонком и умном проникновении в психологию образа. Немирович-Данченко блестяще анализировал роль. Творчество захватывало его. Он стал не только автором, но и учителем сцены.

Немирович-Данченко уже нащупывал в своей драматургической практике те принципы, которые защищал в своих статьях. В его пьесах проникали на сцену нарождавшиеся социальные отношения, новый бытовой материал, новые черты психологии, интересные и неожиданные оттенки жизни. Он понимал, что реформа театра возникает не из прошлого, а из современности, из того нового, характерного и тревожного, что прянее в общественные условия и в духовную жизнь интеллигенции конец XIX века. Немирович-Данченко в своей драматургии постоянно касался самой важной для него проблемы — о силе и бессилии русского интеллигента, о его противоречивой судьбе в условиях современного ему общества. Сознание неустроенности и несправедливости окружающей жизни настраивало его критически, но он на практике все более понимал, что формы театра, которыми он сам владел виртуозно, не были способны передать ясно сознаваемый им кризис жизни, и он искал новые, более тонкие и выразительные формы драматургии, более соответствующие избираемым им темам. Он стремился поставить в своих драмах острые вопросы жизни современной ему интеллигенции.

Беллетристика, в которой он тоже добился известности, была тесно связана с драматургией. Его повести и романы, как и пьесы, обнаруживали тонкость вкуса, выработанность стиля, чувство природы, знание человека. Ощущение жизни, которое порою полнее и легче раскрывалось в рассказе, он переносил и на сцену. Но его драматургия в конечном счете не удовлетворяла его самого. То, чего он хотел в драме, сильнее и лучше его осуществлял Чехов. Он прекрасно сознавал как разность талантов, так и разность в глубине подхода к жизни Здесь Немирович-Данченко отнюдь не самообольщался. Более того, он заявлял об этом открыто и официально. Он отказался от Грибоедовской премии, присужденной ему за «Цену жизни», ибо, по его мнению, на самом деле заслуживала премии чеховская «Чайка». Он был прав в своей оценке. Драматургия Немировича-Данченко не могла выдержать испытания временем. Ее автор не выходил за пределы замкнутой критики внутри буржуазного общества. Он видел противоречия интеллигенции, но его пьесы были лишены того сознания, что «так больше жить нельзя», которым были полны пьесы Чехова, того резкого протеста, который так явно вылился в драматургии Горького.

«Чайка» воплощала новую драматургию, о которой Немирович-Данченко {21} мечтал, предвестником которой он в какой-то мере являлся и которая раскрыла стремления и переживания демократической интеллигенции. Его пьесы были подлинно литературны, я о их сценичность еще не порывала окончательно с привычными штампами, которые были уничтожены драматургией Чехова, и не вскрывали жизни так глубоко, как это делал Чехов. Драматургия Немировича-Данченко была во многом компромиссной. А компромиссы в принципиальном существе искусства Немирович-Данченко категорически отвергал. Вдобавок, хотя Немирович-Данченко касался важнейшего элемента театра — драматургии, все же, какие бы новшества он в драматургию ни вносил, самый организм театра оставался нетронутым. Может быть, в драматургии Немирович-Данченко больше всего дорожил непосредственной возможностью режиссуры, которой он, по праву автора, занимался при постановках своих пьес в Малом и Александринском театрах. Но эта режиссура опять-таки была по необходимости компромиссной. Как его «гастрольная» режиссура, ограниченная условиями императорской сцены и рамками его собственных пьес, так и сами пьесы частично влияли на театр, но отнюдь не изменяли его. А чем плотнее сближался с театром Немирович-Данченко, тем резче он подмечал противоречия старого театра при всем восхищении его отдельными славными представителями. Законченное, блестящее актерское искусство Малого театра и весь строй его жизни к концу века все более и более отдалялись от переживаний и мыслей, которыми питалась демократическая интеллигенция тех лет. Практическая работа с театром заставила его мечтать не только о новой драматургии, но и о новом актере, который был бы способен выразить волновавшие демократическую интеллигенцию идеи и новые, созданные жизнью типы и характеры.

Он начинает заниматься педагогической деятельностью: с 1891 года он стал преподавателем Музыкально-драматического филармонического училища. Преодолевая первоначальный скептицизм учащихся, критик и драматург сделался воспитателем молодых актеров. Метод его преподавания был нов. Немирович-Данченко проводил его со всей свойственной ему страстностью и последовательностью. Обучая молодежь актерской технике, он исходил из психологии образа и индивидуальных особенностей учащихся. Отбрасывая условно-театральный подход к образу, когда актер преимущественно ищет эффекта в роли, он старался в каждой из них найти живой, неповторимо индивидуальный характер. Он вскрывал перед учащимися сложный мир страстей и переживаний. Он воспитывал их всесторонне. Он учил их видеть драматизм в окружающей жизни. Он прививал им любовь к литературе и умение в нее вчитываться. На его глазах вырастал {22} новый тип актера, увлеченного драматургией Чехова. Он боялся расстаться с воспитанной им молодежью, желая ее уберечь от тлетворного влияния провинциального театра, в который она неизбежно попала бы после окончания школы. Он понял, что его мечта художника и воля организатора должны были слиться в создании своего театра. Он убедился, что прекрасная и верная идея, отличная актерская игра, хороший драматургический материал, существующие раздельно и оторванные друг от друга, не обеспечат нового театра, что только органическое соединение всех по-новому понятых элементов театра всецело ответит составляющей цель его жизни мечте — отразить современность во всей ее глубине, осветить жизнь тем протестом, который он чувствовал в лучших людях той эпохи.

Так совместно с К. С. Станиславским был задуман и создан Художественный театр, и сюда теперь направилась его воля зрелого художника.

С момента осуществления этой заветной мечты Немирович-Данченко с головой уходит в театральную практику, редко выступая на страницах печати, преимущественно в тех случаях, когда нуждались в объяснении или точных формулировках творческая линия и поиски руководимого им совместно со Станиславским театра. И лишь к концу жизни у него вновь возникла горячая потребность формулировать свои взгляды, подвести теоретический итог своему огромному творческому опыту.

Художественный театр был его мечтой, более того — он был его жизненной миссией, его призванием. Только здесь, в кругу Станиславского, Чехова, Горького, в кругу передовых художников и писателей, он впервые получил реальную возможность осуществления своих идеалов. Сюда хотел он безраздельно отдать все свое дарование и все свое умение. И он отдал себя Художественному театру, вызванному к жизни волей демократической революционизирующейся интеллигенции, до конца. Ему, вместе с К. С. Станиславским, выпало великое счастье увидеть в полной мере осуществленным идеал подлинно народного театра в эпоху Великой пролетарской революции, когда Художественный театр получил невиданные возможности расцвета и когда он был поставлен в положение подлинно государственного учреждения, тесно связанного с народом. Тогда же до конца и исчерпывающе раскрылась индивидуальность Немировича-Данченко.

## \* \* \*

Основная черта дарования Вл. И. Немировича-Данченко — умение охватить театр в целом. Нет ни одной, начиная от самой существенной и кончая самой незначительной, детали в {23} театральной жизни, которой бы не касался Немирович-Данченко. Ему принадлежит известный афоризм: «Театр начинается с вешалки». Когда приблизилась к осуществлению дорогая ему мечта о своем театре, он устранял даже самые незначительные мелочи, способные помешать ее достижению или испортить с трудом воздвигаемое здание. Он не оставил ни одной трещины, сквозь которую могло проникнуть влияние дурных сторон старого театра.

Отличный знаток театрального быта, он хорошо изучил психологию актеров буржуазного театра, необеспеченных, находившихся во власти антрепренеров, их легкую актерскую возбудимость, печальную склонность поддаваться влиянию любой ситуации. Охваченные горячностью данной минуты, актеры зачастую закрывали глаза на будущее. Материальные недостатки, неполученная роль, успех соседнего театра порой волновали их сильнее, чем казавшиеся отдаленными общие художественные задачи.

Сам Немирович-Данченко всегда смотрел в будущее и судил о «сегодня» с точки зрения развития театра в целом. Ему, как и Станиславскому, было важно создать условия, при которых актеры — сердце театра — все время находились бы в нужной для искусства атмосфере, и он по мере возможности оберегал их от закулисных интриг. Станиславский и Немирович-Данченко боролись с преувеличенным актерским самолюбием, они первыми являли пример полной отдачи себя идейно-творческим задачам театра.

Художественный театр стал всепоглощающей страстью Немировича-Данченко, выражением его упорной воли. Он знал, что именно здесь он полностью выразит себя. Существование Художественного театра означало и существование Немировича-Данченко как полноценного, служащего высоким идейным задачам художника. Оттого он постоянно отвергал так часто делавшиеся ему предложения о переходе в другой театр. Прежние, испытанные им успехи его больше не удовлетворяли. И хотя он больно переживал внешние и внутренние трудности и беспокойства в жизни Художественного театра, он в самые тяжелые минуты не покидал театр и еще сильнее и напряженнее входил в гущу его жизни, не только ставя спектакли, но разрабатывая репертуар, совершенствуя постановочно-сценическую технику, создавая стройную административно-организационную систему. Охватывая театр в целом, он считал, что все в театре — и администратор, и бухгалтер, и капельдинер, и декоратор, — все служит для того, что совершается на сцене, для того торжественного и прекрасного момента, каким является спектакль. Блестящий организатор и {24} руководитель, он порой сам отходил в тень как художник ради сохранения театра.

Немирович-Данченко и Станиславский были крепко спаяны со всем коллективом театра. Немирович-Данченко знал, что единомыслие руководителей с коллективом и непрестанная забота о каждом из членов коллектива помогают обеспечить победу театра и торжество его общественно-художественной линии.

С ее определения он и начинал. Для него не существовало театра вне связи с общественной жизнью. Руководитель репертуара, он придавал ему решающее значение. Не было в стране театра с более требовательным отношением к репертуару, чем Художественный. Считая репертуар одной из основ театра, Немирович-Данченко неустанно искал все новых и новых авторов, отвечающих задачам театра. Хорошо известна его роль в выдвижении драматургии Чехова и Горького в ранние годы МХТ. Через пьесы этих авторов говорила демократическая Россия. Каждый спектакль имел глубокое общественное значение В пьесах Горького явно звучал протест против существующего строя и призыв к революционному действию. В период реакции Немирович-Данченко пытался защитить театр от проникновения в него развлекательно-бульварной драматургии XX века Ни Арцыбашев, приносивший своей «Ревностью» сборы многочисленным театрам, ни кумир буржуазного зрителя, автор пошлейших пьес Рышков не попали на сцену МХТ. Художественный театр в это время шел по пути поисков сложных психологических образов.

Характерно, что репертуар МХТ в части современной драматургии в годы общественной реакции был абсолютно лишен оптимистических черт. В письме к писательнице Л. Гуревич Немирович-Данченко открыто заявлял о своем страстном желании бросить вызов сытому и довольному зрительному залу Он становился тогда в оппозицию к буржуазно настроенному зрителю. Он включил в репертуар МХТ «Анатэму» Андреева не из-за ее надуманной аллегорической формы и не из-за дешевого, увлекавшего автора пьесы «богоборчества» (оно не интересовала Немировича-Данченко), — в противовес автору он хотел посвятить спектакль Художественного театра страданиям народа, о котором молчало в годы реакции подавленное театральнее искусство.

Но, пытаясь разбудить общественное сознание театра, Немирович-Данченко порой впадал в очень большие ошибки и заблуждения. Такой ошибкой было его обращение к Достоевскому. Он хотел видеть «русскую трагедию» и ответ на «высшие запросы духа» там, где на самом деле звучала реакционная проповедь «явлений, враждебных росту человечности в обществе», {25} разрыва с демократией, смирения, проповедь, которую возмущенно разоблачил Горький в своем протесте против постановок Достоевского на сцене МХТ.

Справедливо полагая, что без современной драматургии театр мертв, Немирович-Данченко порою давал на сцене МХТ право голоса писателям, не столько мрачно оценивавшим буржуазную действительность, сколько проповедовавшим безверие вообще. Получившие доступ на сцену МХТ упадочные пьесы «Мизерере» Юшкевича, «Мысль» и «Екатерина Ивановна» Л. Андреева были полны беспросветного пессимизма, а пьеса Мережковского только по недоразумению носила оптимистическое заглавие «Будет радость»: ее автор видел выход в юродствующей религиозно-философской проповеди. Борясь с поверхностной драматургией, Немирович-Данченко в то же время с тоской сознавал, что выбранные им пьесы ни в какой мере не означают подлинного пути театра. В одном из своих последних писем Л. Андрееву он со всей прямотой ставил вопрос о различии путей Художественного театра и пути Андреева — о том, что Андрееву необходимо многое внутренне пересмотреть и преодолеть в своих философских и эстетических позициях, если он действительно хочет приблизиться к Художественному театру.

В годы реакции Немирович-Данченко искал для Художественного театра спасения в русской классике, как бы нащупывая в истоках прошлого опору для будущего. Он противопоставлял величие русской классической литературы временному торжеству упадочней литературы. Враждебный спекулятивному подходу к искусству, он предпочитал скорее отказываться от новых постановок и уходить в лабораторные поиски, чем сдавать позиции. Он всегда с горечью вспоминал позорный для МХТ успех «Осенних скрипок» — пьесы, легковесность которой он понимал. Такой успех не тешил его. Он смотрел на русскую жизнь периода реакции тревожным и пытливым взглядом. Русская жизнь была предметом его драматургии. Ее противоречия были темой его беллетристики И Художественный театр был для него в первую очередь русским театром, хранившим великое идейно-творческое наследие русской литературы, театром Чехова и Горького, Толстого и Грибоедова, Островского и Тургенева, Пушкина, Гоголя и Салтыкова-Щедрина.

Немирович-Данченко неизменно твердо и уверенно подчеркивал спасительное для театра значение Великой Октябрьской социалистической революции, которая вывела МХТ из охватившего его кризиса и четко определила его репертуарную линию. В эпоху социалистического строительства он широко {26} помогал молодым авторам, отражавшим в своих произведениях советскую действительность. Он понял, что Художественный театр должен стать не только театром русской классики, но и театром молодой растущей советской драматургии — театром Вс. Иванова, А. Леонова, А. Афиногенова, А. Корнейчука, Н. Погодина, К. Симонова, которые и принесли на сцену вместе со своими пьесами мировоззрение социалистического общества, глубокое знание жизни, новые, созданные революцией характеры и подлинный оптимизм борцов за новую жизнь.

В свете Великой Октябрьской социалистической революции, разрешившей все внутренние сомнения Немировича-Данченко и заново открывшей ему мир, он стал рассматривать все явления театра и все его задачи. Она, по его собственному выражению, вооружила его особенным внутренним «прожектором», помогавшем ему заново переоценить ценности. И главнейший расцвет его творческой деятельности падает именно на время советской власти, когда он не только осуществляет все свои крупнейшие постановки, производит реформу музыкального спектакля, но и находит полное разрешение всех мучивших его организационно-творческих проблем и окончательно уясняет для себя необходимость искусства Художественного театра для народа, неразрывную связь его с народом.

В значительной мере определяя репертуарную линию МХАТ, Немирович-Данченко определял и идейно-творческое толкование выбранных им пьес. Он постоянно возражал против недооценки идеи и стиля автора и никогда не соглашался с подменой автора режиссерской диктатурой. Он стоял за их дружеский союз, так как с его точки зрения, все деятели театра совместными творческими усилиями должны раскрыть передовые идеи эпохи и правду жизни. В своей режиссерской работе он прежде всего увлекал коллектив театра умелым и глубоким идейно-психологическим толкованием драматургического произведения. Он восставал против примитивного и скучного прочтения пьесы, требуя от коллектива живого современного ощущения не только современных пьес, но и классики, — он требовал, чтобы классическая пьеса прочитывалась коллективом как бы заново. Борясь с актерскими штампами, мечтая о живом человеке на сцене, он не только открывал перед актерами и режиссерами двери в реальную действительность и в сложную, многогранную психологию образа, не только показывал яркие столкновения идей и чувств, но конкретно, образно, сценически зримо вскрывал идею пьесы, которая вела в конечном итоге к правдивому, свежему и точному решению. Так верно им воспринятая и глубоко раскрытая *идея* пьесы определяла форму спектакля и исполнение ролей.

## **{****27}** \* \* \*

Увидев в Станиславском гениального режиссера и родственного по своим устремлениям художника и всецело поверив в него Немирович-Данченко соединился с ним во имя общей борьбы за правду жизни на сцене. И правда жизни, покинувшая было подмостки театра, вновь расцвела на сцене МХТ, воплощенная в декорациях, не похожих на обычные театральные павильоны, в смелых и неожиданных мизансценах, в тоскливом звучании сверчка («Дядя Ваня»), в звуках виолончели и рояля («Иванов»), а главное — в жизненности и выразительности актерского исполнения.

Как художник, заинтересованный в наиболее полном осуществлении идеи создания нового театра, как организатор и официальный директор его, Немирович-Данченко заботился о каждом отдельном участке сложного театрального организма.

Строгий в вопросах репертуара, он был не менее строг в отношении всех компонентов спектакля. Столь частое в старом театре пренебрежение к внешней стороне постановки, недостойную неряшливость декораций, безразличие к освещению Немирович-Данченко изгонял из театра с негодованием и презрением. Уступки в этой области были, на его взгляд, не менее опасны для самых дорогих особенностей и свойств искусства МХТ, чем уступки в области репертуарно-общественной или художественно-актерской. И здесь Станиславский вновь и неизменно находил в Немировиче-Данченко поддержку своей постоянной требовательности.

Делом его чести было образцовое ведение постановочной части театра. Он много работал с техническими цехами, отлично знал законы света, антракта и перемен, ослабленного и повышенного внимания зрителя. Ни один из технических работников сцены не обманул бы его отговоркой о невыполнимости той или иной задачи. И когда постановочная часть в затруднении останавливалась перед решением декорации или света, Немирович-Данченко последовательно опровергал все сомнения и подсказывал нужное решение. Он точно учитывал законы сцены, не сдавался на уговоры и не уступал. Он сотни раз повторял найденное на одной репетиции, закрепляя достигнутое и требуя отделанности и четкости в каждом куске.

Так же требовательно Немирович-Данченко руководил административной стороной, которая должна была не только обеспечивать бесперебойную, нормальную деятельность театра, но и представлять вовне его лицо. Он заботился здесь и о самых сложных вещах — о финансировании и планировании театра — и о тех мелочах, которые создают благоприятную для спектакля {28} атмосферу, окутывающую зрителя уже при входе в помещение театра.

Отсюда появились, по совету Владимира Ивановича, и лишенная рекламы строгая афиша, и скромная программа, и такая же скромная форма капельдинеров, и дисциплина, и чистота, и отмена выходов на вызовы, и запрещение оркестровой музыки в антракте, и организация зрителя, и выпуск абонементов — все те характерные для Художественного театра особенности, за которыми ежедневно следил в первые годы Немирович-Данченко, освобождая от таких забот К. С. Станиславского, загруженного актерской и режиссерской работой.

И очень часто Немирович-Данченко, принужденный охватить все стороны жизни театра как его директор, подавлял в себе жажду непосредственной художественной деятельности. Только тогда, когда организационная сторона дела была твердо налажена и театру в его юные годы перестала угрожать опасность распада, тогда только Немирович-Данченко полнее отдался своей непосредственной цели. Но охват жизни театра в целом был для него важным всегда. Подчиняя все стороны театра единой всеобъемлющей идее, не теряя из виду ни одного звена в этом сложном механизме, он не только следил за тем, чтобы ни одно звено не ржавело и не загрязнялось, но у непрерывно улучшал и обновлял весь механизм театра. Сам чуждый застоя, он ненавидел его в людях и преследовал его в своих учениках, когда они обращали в сухую догму его слова к поверхностно принимали любой этап его творчества за окончательный.

Он часто повторял высказанную Ибсеном мысль, что художественное направление или художественный организм живут восемнадцать-двадцать лет, чтобы в дальнейшем уступить место другим. Немирович-Данченко опасался, что этому закону подвергнется и театр, созданный им и Станиславским, что заел ой и мертвое спокойствие, повторение самих себя, новые собственные штампы придут на смену беспокойной молодости и творчеству. И он следил за тем, чтобы этого не случилось. Он неизменно выдвигал новые проблемы: то проблему воспитания актерской молодежи, то улучшения организационно-бытовой стороны театра, то новых форм управления театром. Он с верой смотрел на неустанные поиски Станиславского. Он первый в театре поддержал его систему, и Станиславский, в свою очередь, отвечал ему поддержкой, когда часть труппы встречала скептицизмом художественные поиски Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко был подлинным руководителем театра, мудрым тактиком, умеющим пойти на жертвы во имя целого, {29} неустанно заботящимся о будущем театра, о полноте и глубине художественных замыслов.

Но никогда ему не удавалось провести в жизнь во всей целостности свои взгляды на театр, пока не пришла Октябрьская революция. Она обновила и углубила его взгляды. Она дала простор самым широким замыслам художника и исправила его ошибки. Она положила предел колебаниям и компромиссам. Она помогла ему по-новому оценить себя как художника, прошедшего уже долгий многолетний путь. Она положила конец репертуарному кризису и подтвердила верность Художественного театра русской классике. Октябрьская революция заставила увидеть, что жизненность искусства зависит не от счета лет, а от связи с передовыми идеями эпохи и что нечего бояться за судьбу МХТ, пока он с ними связан. Она поставила театр в наиболее благоприятные материально-организационные условия. А главное, — она открыла перед Немировичем-Данченко и Станиславским просторы подлинно народного театра, о котором они неотчетливо мечтали в конце прошедшего века.

## \* \* \*

В списке режиссерских созданий Немировича-Данченко — Чехов и Шекспир, Пушкин и Горький, Островский и Лев Толстой, Гоголь и Грибоедов, Щедрин и Тренев, Вс. Иванов и Леонов, Хренников и Дзержинский. В драме первые свои постановки он делал вместе со Станиславским, и их взаимовлияние дало результаты, одинаково благотворные для обоих.

«Театром автора», в противоположность «театру актера» и «театру режиссера», считал в последнее время Немирович-Данченко Художественный театр. Внимание к автору жило в нем всегда. Проблема того, что показывается на сцене, была всегда для него одной из самых существенных. За текстом пьесы он всегда видел безостановочно развивающуюся жизнь. И он звал за собой актеров до конца познать жизнь, освещенную передовым миросозерцанием автора. Он до такой степени вживался в стиль произведения, что, не вглядываясь в текст, легко угадывал текстовые изменения и сокращения, произведенные режиссурой.

Принимая от режиссера пьесу и репетируя ее, он непременно останавливался на местах, в которых режиссер в силу тех или иных соображений (хотя бы во избежание длиннот) изменял автора. Эти искажения приводили Немировича-Данченко в недоумение. В большинстве случаев он восстанавливал авторский текст и вместе с режиссером и актерами добирался до идеи пьесы, раскрывая ее сценическими средствами, а не приспосабливая {30} автора под театр или под актера. Уже самый язык произведения вводил его в круг авторских идей и авторского стиля.

При возобновлении «Трех сестер» он настойчиво следил за верностью поэтическому словарю Чехова. Он отвергал естественно-бытовой говорок в произношении чеховских слов. Соединение простоты с тем, что он применительно к чеховскому письму называл «стихотворением в прозе», в значительной степени определяло и общий музыкальный режиссерский рисунок постановки. Когда ради верного и точного понимания авторской мысли он подробно анализировал не только ритм речи, но и пунктуацию автора, его внимание к тексту подчас казалось излишне скрупулезным, но оно постоянно оправдывалось последующими результатами его работы.

Он болезненно относился к засоренности текста, к «отсебятинам», ко всем тем «а», «вот», «ну», «и», которыми актер во имя мнимой простоты и легкости уснащал свою речь, удивляясь придирчивости Немировича-Данченко к такого рода «мелочам». Но категорическая требовательность Немировича-Данченко означала его нежелание мириться с опрощением и снижение и текста. Он хотел точности в выражении авторской мысли.

Враждуя с ложной театральностью, он в равной мере не любил натуралистической простоватости. Ритм сценической речи был для него ритмом автора, ритмом пьесы, был для него поэзией. Ритм был тесно связан с содержанием. Тем не менее Немирович-Данченко понимал существующую сложность взаимоотношений драматурга и театра и проводил строгую и ясную грань между правами автора и режиссера. Так, например, он очень внимательно относился к ремаркам автора. Но он отнюдь не следовал им слепо. Он не обеднял своей режиссерской фантазии ради арифметической точности. Вместе с тем Немирович-Данченко считал ремарку чрезвычайно важным ключом к замыслам автора. Он хотел понять, что за ней скрывается, чем она продиктована, и, вскрыв ее смысл, найти ей соответствующее сценическое красноречивое выражение. Вдумываясь в общий ход и композицию пьесы, он строил спектакль своими режиссерскими приемами, которых автор мог и не предвидеть. Немирович-Данченко часто указывал на некоторую обусловленность драматургии сценическими особенностями той или иной эпохи и считал правом и обязанностью режиссера опираться в своих работах на лучшее и передовое в драматургическом творчестве, а не на театральные приемы, связанные с определенным сценическим вкусом определенной эпохи.

Немирович-Данченко не принимал хотя бы самой изобретательной, но беспредметной фантазии режиссера, не вытекающей {31} из существа произведения и из правды жизни. Его не обольщав внешний и преходящий успех, завоеванный театром на основе легковесной пьесы. При определении «зерна» пьесы он порой даже впадал в серьезную ошибку, приписывая произведению не присущую ему глубину. Станиславский восхищался его даром пересказа пьес, но зачастую жаловался, что Немирович-Данченко своим пересказом как бы невольно вводил слушателя в обман. Однако режиссерский подход Немировича-Данченко к слабой пьесе отнюдь не всегда скрашивал ее недостатки: порой глубина его режиссуры выявляла слабость пьесы, а не вуалировала ее острыми режиссерскими ухищрениями.

«Зерно» пьесы, ее идейное содержание, судьба человека, правда жизни были для него наиболее существенны. Он охотно отказывался от затейливой режиссерской выдумки, когда она даже в легкой степени противоречила найденному им «зерну» пьесы. Он крепко держался за свое право философски-психологического освещения произведения. Из общей идеи пьесы он исходил при решении декораций, света и красок. Считая мысль автора отправной точкой для режиссерского решения пьесы, отбросив натурализм и опираясь на реалистический метод, он избирал самые разнообразные сценические формы. Но раз избрав их, он уже не допускал никакого эклектизма и ничего нарушающего выбранную им форму.

Он на своей практике доказал широкое разнообразие допускаемых реализмом приемов.

И действительно, в решении формы спектакля он был очень изобретателен, а в ее проведении чрезвычайно категоричен и последователен. Синтезом сценических средств он владел виртуозно. Он не пугался никаких новшеств — при их непременной внутренней художественной и жизненной оправданности. Одна из его любимых формул: «На сцене нет ничего “чересчур”, если это верно». Выбрав форму спектакля, верно выражающую идею пьесы, он смело исчерпывал ее до дна и становился особенно и придирчиво требователен к каждой мелочи постановки. Он раскрыл классовый конфликт «Врагов» и путь становления революционной сознательности масс в «Любови Яровой» — в чертах, одновременно скупых и ярких, с рядом точнейших социально-психологических характеристик, открыто выявляя свое партийное отношение к смело нарисованным им противоположным классовым лагерям В то же время характерно и различие режиссерского решения обеих пьес. Немировичу-Данченко было важно вскрыть различие исторических эпох — подготавливаемую революцию во «Врагах» и широкий размах революционной борьбы в «Любови Яровой». «Враги» были окутаны ощущением наступающей грозы, декорации В. В. Дмитриева великолепно {32} передавали атмосферу жизни фабрикантов, пытающихся скрыться от справедливой ненависти рабочих за высокой стеной в своем доме стиля модерн, столь характерного для начала века; мощный финал спектакля, в котором полицейским и их бессильной злобе противостояла сплоченная масса рабочих, говорил о неизбежной победе революции. «Любовь Яровая» была понята как широкое революционное полотно, требующее ярких мазков: «Вся пьеса в современной постановке мыслится нами как огромное художественное, историческое и бытовое полотно». В этом спектакле Немирович-Данченко развернул целую галерею образов, из которых каждый был нарисован полнокровно, сильными красками, вне полутонов и недоговоренностей. В обеих постановках он дал «полный глубокий синтез политической идеи с великолепным художественным изображением».

В «Кремлевских курантах» Немирович-Данченко стремился сосредоточить все внимание на образах В. И. Ленина и И. В. Сталина, тщательно преодолевая недостатки пьесы и поднимая спектакль до высокой поэтичности. Он искал такой атмосферы спектакля, которая была бы наиболее выразительна для показа образов вождей, он пользовался методом социалистического реализма, устраняя мелкую фотографичность и пытаясь дать в образах гениальных вождей народа сочетание величия и проницательности мысли с глубокой человечностью.

Воплощая на сцене два огромных по значительности романа Л. Толстого, Немирович-Данченко последовательно шел за гениальным определением, которое дал Толстому В. И. Ленин. Верный своей идейной и художественной требовательности, он нашел для раскрытия идейного смысла романов особые приемы. В «Воскресении» он дал резкое и мощное разоблачение царской России. В картинах «Суд», «Тюрьма», «Деревня», «Петербург», «Этап» он нарисовал острейшие противоречия русского самодержавного строя. Введенное им «лицо от автора» позволило ему передать мысли Толстого-протестанта. В «Анне Карениной» он противопоставил «скованной в гранитные стены морали блестящего императорского Петербурга» «сильную страсть» искренней и честной женщины, «которая, ощутив радость чистой правды, уже не может помириться с лицемерием и ложью». Таков был и весь спектакль, от начала до конца построенный на контрасте «живой, прекрасной правды» с торжественным, холодным великолепием окружающей мертвой аристократической жизни. Так умел Немирович-Данченко выявлять в спектакле самое главное, самое характерное для выбранной пьесы.

Он всегда находил новые приемы для свежей и острой передачи волновавшей его мысли, потому что эта мысль шла от жизни. Характер постановочного решения определялся для него {33} не простым удобством выигрышных мизансцен — Немирович-Данченко пронизывал внутренней философской идеей пьесы все, начиная от актерского исполнения и кончая освещением и другими деталями постановки.

Ему было очень важно найти движение занавеса в «Анне Карениной», место чтеца в «Воскресении». Каждая театральная деталь, играя на тему спектакля, была для него драгоценна. Оттого столько внимания уделял он работе с художником и с осветителем.

Немирович-Данченко в значительной степени был режиссером-новатором и полемистом. Защищая свое искусство, он всегда творчески спорил с противоположными театральными течениями.

Порой он встречал скептицизм внутри театра. Далеко не все в Художественном театре сразу приняли, например, дерзкое вмешательство «лица от автора» в действие «Воскресения». Но в таких случаях Немирович-Данченко не давал сбить себя с выбранных позиций, упорно проводил в жизнь свои замыслы, убеждал, спорил, защищал. Его возмущали театральное каботинство и испуг перед смелостью задач.

Когда его замыслы не достигали полного успеха, он не пугался временных неудач, а шел дальше, вновь и вновь развивая намеченную мысль. И спектакли, имевшие средний успех, оказывались внутренней подготовкой к важнейшим этапам жизни театра. За «Егором Булычовым» последовали «Враги», за «Половчанскими садами» и «Горем от ума» — поэтические «Три сестры». В причине этих хотя бы и частичных неуспехов он всегда ясно разбирался. Они возникали или из противоречий авторского текста, или из некоторых компромиссов в проведении режиссерской идеи, или из неудачного распределения ролей. Это были неудачи, обусловленные трудностью и важностью не поддавшихся решению задач, а не капризом или неумением режиссера. По своему значению они порою стоили легких успехов. Он повторял в этих случаях: «Новое убедительно только тогда, когда оно доведено до совершенства». Он не падал духом, не отказывался от нового, — он доводил новое до совершенства в последующих работах, если только был убежден, что это новое целиком связано с передовыми идеями социалистического общества.

Искусство Немировича-Данченко было отмечено чертами суровости и строгости, его режиссерский почерк — сосредоточенной силой и насыщенной сжатостью. Его режиссерская манера противоречила как натурализму, так и формализму. Он всегда в зависимости от идеи пьесы находил самые красноречивые и необходимые {34} детали, безжалостно очищая спектакль от ненужных и лишних. Так возникало порой обманчивое впечатление некоторой однокрасочности или намеренной скупости его постановок, предельно насыщенных содержанием. Он резко отвергал понимание Художественного театра как послушного фотографа, борясь одновременно против бездушного эстетизма. Он любил на сцене простоту, но не любил простоватости. Он принимал глубокую правду и преследовал формальную изысканность и малую «правденку».

Жизнь была для Немировича-Данченко бесконечным и неисчерпаемым источником творчества. Автор доносил ее до театра через свои пьесы. Театр передавал ее своими особенными и тонкими средствами, познав жизнь и поняв идею автора. Так возникали его спектакли, безупречные по вкусу, глубокие по содержанию, разнообразные и законченные по форме.

Врагами большого реалистического искусства были, по его выражению, «рационализм» и «сентиментализм». К их разоблачению он возвращался особенно часто. Ложная, дешевая поучительность и слащаво-умильная лакировка действительности являлись для него искажением искусства: большие чувства подменялись чувствительностью, а глубокие образы современности — штампованными мертвыми театральными фигурами. Когда эта опасность заражала театр, он гневно против нее восставал, зная ее вред для большого правдивого актерского творчества И он до боли огорчался мимолетными успехами внутренне пустых, нарядных и легковесных спектаклей, в особенности когда критика недостаточно оценивала строгое и правдивое подлинное искусство театра, до конца верного правде жизни. Немирович-Данченко в своем искусстве утверждал служение народу и передовой идеологии современности, он утверждал социалистический реализм, он мечтал, чтобы зрители объединялись в глубочайшем переживании и уходили после пережитого более зрелыми, обновленными и радостными. Идейное содержание, верность жизни и строгая форма должны были слиться воедино, чтобы увлечь зрителя и оживить стройно созданный спектакль. Так бывал театр потрясен на «Анне Карениной» и взволнован на «Трех сестрах».

Смех и радость Гоголя иные, чем смех и радость Чехова. И театр, мощный своим умением воплощать различные жизни и эпохи, находит для каждой пьесы свой убедительный ритм спектакля, верный цвет декораций, нужное освещение. Но все эти тесно спаянные между сбой элементы становятся подлинно живыми при появлении на сцене актера — основного носителя идейного замысла и эмоционального «зерна» спектакля.

Это положение было для Немировича-Данченко неоспоримым {35} Из него вытекали и эстетика актерского искусства и блистательная педагогика Немировича-Данченко, углублявшиеся из года в год. Само собой разумеется, что в своей основе его эстетика не только не противоречила эстетике Станиславского, но целиком совпадала с ней.

## \* \* \*

Немирович-Данченко прекрасно понимал актера. Он признавался, что знает все недостатки, связанные в прошлом с актерской профессией и не до конца изжитые до наших дней: неустойчивость, каботинство, болезненное самолюбие. Осторожно и чутко отводил он актеров от стоявших на их пути опасностей. Он учитывал, что успех актера зависит от его драгоценнейших качеств, неотразимо воздействующих на зрителя. Но он не полагался ни на одно из самых пленительных актерских свойств, рассматриваемых в отдельности. Он часто наблюдал, как в театре актер, не обладающий ни большим сценическим вкусом, ни даже большим талантом, увлекал зрителя и вызывал аплодисменты. Немирович-Данченко искал разгадку и такого успеха, хотел понять его коренную причину. Он никогда не верил в то, что успех возникает из ничего, на пустом месте и является только свидетельством непонимания зрителя. Успех актера всегда бывал обусловлен в его восприятии рядом положительных качеств, хотя бы эти положительные качества были опутаны массой привходящих, ненужных моментов. Он угадывал тогда причину успеха или в личном обаянии актера, которое прорывалось сквозь самые штампованные приемы и увлекало зрителя, начинавшего привыкать к этим индивидуальным штампам актера; или в эмоциональной заразительности актера, в его темпераменте, который, будучи направлен даже в неверную сторону, потрясал зрителя, и зритель, побежденный стихийным напором темперамента, вслед за актером пренебрегал содержанием пьесы и образа; или в уверенной сценической технике, которая давала иллюзию жизненной правды и обманывала зрителя; но в этих случаях всякий раз, покидая театр и разбираясь в своих впечатлениях, зритель чувствовал ущербность и односторонность полученного им в театре впечатления, по существу *только* театрального, а не подлинно жизненного и не идейна насыщенного.

А Немирович-Данченко хотел, чтобы и уверенная сценическая техника, и личное обаяние, и темперамент — качества, для актера необходимые и драгоценные, — служили высоким целям создания законченного характера. Ни одного из перечисленных драгоценных элементов Немирович-Данченко не отвергал. Больше того, он увлекался ими, но мечтал о том, {36} чтобы они были очищены от штампов и фальши, сведены к единому типическому образу и наполнены свежим дыханием жизни.

Немирович-Данченко ясно сознавал трудность поставленной задачи. Он формулировал ее так: актер должен не играть роль, а создавать характер. Он видел много ролей, сыгранных отлично, с блеском, с привычной техникой, с обаянием, с эмоциональной заразительностью, но они не были сложными индивидуальными, неповторимыми характерами, которые так его интересовали на сцене и без которых нет настоящей советской пьесы, нет подлинной правды жизни. Он часто отвечал актерам, жаловавшимся на ограниченность репертуара, что лучше создать на сцене два‑три характера, чем блестяще сыграть сотню ролей. И приводил в пример выдающегося актера Малого театра М. П. Садовского, который стал знаменит не в силу множества сыгранных им пьес, а по праву создателя образов Мурзавецкого и Хлестакова.

Охватить образ актер должен не одной стороной своего дарования, а всем своим существом, как говорил Немирович-Данченко, — «синтетически».

Дело режиссера — постепенно, в процессе репетиций, шаг за шагом подготовить актера к целостному охвату образа. Немирович-Данченко полагал, что с момента получения той или иной роли актер уже становится всецело ею захваченным и именно с этого момента начинается непрерывная, безостановочная работа актера, выходящая далеко за пределы репетиционного времени. Здесь-то и важно помочь ему не впадать в актерские штампы и, по выражению Владимира Ивановича, «верно направить темперамент роли». Как и Станиславский, он не признавал никакого насилия над актером и считал необходимым его самостоятельное творчество.

Репетируя, Немирович-Данченко помогал актеру раскрыть все тончайшие переживания и мысли образа. Его увлекательные беседы, полные неожиданных сравнений, тут же переходили в непосредственное действие. Актер, по законам МХАТ, отнюдь не «играя образа» или «результата», где-то в своей фантазии уже знал конечную цель, которая его манила и увлекала. Немирович-Данченко смело вел актера к ее осуществлению. Он, несомненно, придавал значение интуиции, которая помогает актеру охватывать важное и существенное «зерно» роли. Вне этого свойственного всякому художнику дара Немирович-Данченко не признавал и таланта актера. Но «интуиция» в восприятии Немировича-Данченко не имела ведущего значения. Она заключалась в предельной чуткости, в проникновении в психологию образа и в охвате его тончайших переживаний.

{37} Оберегая актера от игры «вообще», от примитивной раскраски слов, Немирович-Данченко с особой тщательностью определял действенные задачи и куски, находя особые, жизненно правдивые оттенки, связанные именно с данной ситуацией. В его работе *мысль* господствовала над интуицией, она всегда была ясно и просто выражена в его советах актеру, — *мысль*, идущая от идейного содержания пьесы, от идейного и социального существа образа. Порой он казался в определении кусков и задач чрезмерно мелочным. Но это только казалось. Ясно и точно понятая мысль, связанная с ясной и точной действенной задачей, затрагивала трепетные нервы актера, и актер находил в себе все новые черты и переживания, отнюдь не тождественные жизненным, очищенные от ненужных мелочей и усложненные особым чувством сценической радости, которую актер испытывает в момент творчества перед зрителем. Немирович-Данченко наиболее тонкими средствами пробуждал в актере подлинное творческое волнение, связанное с существом образа, а не примитивную актерскую взбудораженность. Он изгонял привычные актерские штампы, готовые приемы тем, что с такой же тщательностью, с какой определял психологические задачи, вызывал в актере необходимое физическое самочувствие, тесно спаянное с психическим состоянием образа. Правдивое физическое самочувствие неизбежно уводило актера из круга штампованных театральных приемов при изображении усталости или радости, гнева или бодрости. И самое понятие «физического самочувствия» отнюдь не обозначало для Немировича-Данченко внутренней пассивности; наоборот, Немирович-Данченко ни на минуту не оставлял актера внутренне спокойным или равнодушным, пробуждая его личную активность, не допуская малейшей фальши в передаче физического и психического состояния. Он: добивался от актера создания сложного социального характера, который всегда бывал одновременно и неповторимой индивидуальностью. В требовании жить, *быть*, действовать, а не играть он целиком совпадал со Станиславским. Актеры, переходя от репетиций со Станиславским к репетициям с Немировичем-Данченко, чувствовали разницу крупных индивидуальностей, а не разницу метода творческой работы.

Он очень часто обращался к актеру на прекрасном языке образов и сравнений, будил в актере необходимые жизненные и поэтические ассоциации, расширял его знание жизни и наталкивал его на великолепные по простоте и яркости сценические приемы, которыми и может быть передана жизнь. Немирович-Данченко никогда не «показывал» ради точного копирования его актером, — он смотрел на показы только как на толчок для самостоятельного актерского творчества.

{38} Точно так же Немирович-Данченко никогда не увлекался резким внешним преображением актера и недоверчиво относился к чрезмерной характерности, перерастающей в сценический трюк. Те «характерности», которые он подсказывал актеру, были тесно связаны с жизненной правдой и помогали полнее и радостнее зажить образом.

Эту характерность Немирович-Данченко всегда искал в жизни; он звал актеров к зоркой наблюдательности, не любил абстрактных, отвлеченных образов; он неустанно напоминал актерам, что источником творчества является действительность в самом широком смысле слова, начиная от глубочайших идей вплоть до окружающего актеров быта.

В его работе с актером не было ни принуждения, ни учительства. Он воспитывал в актере передового человека социалистического общества, чуткого художника. Он давал актеру время нажить необходимые чувства, всецело «сжиться» с биографией образа; он сливал в единое неразрывное целое физическое самочувствие и психологическую линию актера-человека; он всегда работал с актером по единой неразрывной линии физического и психического действия.

Таким путем в актере возникал тот «второй план», который Немирович-Данченко считал основой непрерывной жизни актера на сцене и который актер нес за каждым своим поступком и за каждым своим словом. Он был тесно слит с логикой действия. Немирович-Данченко всей своей творческой силой помогал актеру овладеть этой самой важной частью актерского творчества, стремясь наполнить действия актера непрерывным, целеустремленным внутренним содержанием, по отношению к которому каждый сценический эпизод является частным выражением общей жизни образа.

В своих репетициях он широко пользовался «внутренними монологами», рекомендуя актеру говорить про себя те мысли, которые владеют образом и в те минуты, когда актер по логике действия молчит на сцене. Он не позволял актеру легкомысленно и расточительно-мелочно расплескивать свою внутреннюю жизнь. Он заставлял актера жить крупно, ярко и сильно. Жизнь образа для него всегда была шире того ее отрезка, который изображается на сцене.

Широко известна чрезвычайно важная для понимания театральной эстетики Немировича-Данченко его формула сценического искусства как «синтеза» трех «правд»: «правды социальной», «правды жизненной» и «правды театральной» (для правильного понимания нужно учесть условность терминологии Немировича-Данченко).

Определяющая все поступки художника, весь его творческий {39} путь «правда социальная» зависела для него от миросозерцания, которое утвердила Октябрьская революция. Он всегда протестовал против приспособленцев и был твердо убежден, что внешнее и нарочитое подчеркивание поверхностно воспринятой и плохо понятой марксистской идеологии недостойно честного советского художника. Советская идеология жила в нем органически, став его плотью и кровью; иначе он не мог смотреть на жизнь. Того же он требовал и от актера. Социальное освещение образа, такое яркое и явственное во «Врагах», органически вырастало из точного и ясного восприятия Горького и изображенных в пьесе социальных процессов.

«Жизненная правда» совпадала с правдой быта, физического самочувствия, с логикой действия.

И, наконец, «правда театральная» захватывала стиль автора, жанр пьесы, сценическую выразительность, безошибочность сценических приемов.

Ни одна из них, взятая в отдельности, не составляла еще подлинного сценически-актерского искусства. Погрешность против одной из них разрушала идейно-художественный замысел художника. Лжеобъективное, сухое отношение к образу не искупалось самой безудержной театральностью. Самое глубокое проникновение в психологию образа становилось бесплодным, если актер не находил нужной сценической формы и не чувствовал стиля автора, бурного ритма комедии или яркости бытовой драмы.

И окончательно и бесповоротно было потеряно для него искусство, если оно крепчайшим образом не было связано с важнейшими идеями современности — с идеями коммунизма, с правдой социальной, которую Немирович-Данченко крепко и убежденно положил в основу своего искусства — искусства социалистического реализма. Немирович-Данченко принадлежал к тем деятелям искусства, которые безоговорочно, упорно и вдохновенно шли к театру социалистического реализма. Свидетельством этому были спектакли «Воскресение», «Анна Каренина», «Враги», «Три сестры», в которых он достиг умения раскрывать жизнь в ее революционном развитии и в формах законченных, ясных и точных.

Немирович-Данченко избегал превращения спектакля в скучную лекцию, опасаясь сухого педантизма в проведении его идеи. В последние годы он был захвачен еще не до конца им раскрытой эмоциональной природой театра — она обусловливала такое для него важное *потрясение* в театре. И когда Немирович-Данченко встречал в зрительном зале такое потрясение, он видел и в актере и в созданных им спектаклях драгоценную сущность театрального искусства. Личное обаяние актера озаряло тогда {40} созданный им характер, его темперамент был направлен в нужную сторону, за строгой, яркой и сценической формой неизменно сквозил «второй план» жизни человека, а захватывающая искренность и заразительность шли из самых глубинных поэтических переживаний и высоких прогрессивных идей автора и актера к сердцу зрителя.

Ради такого театра прожил свою большую жизнь Немирович-Данченко. Он много мечтал, любил и умел мечтать. Каждый пройденный им шаг укреплял его веру в искусство. Он уже видел двери своих театров раскрытыми для Шекспира и для Чайковского, для высокой трагедии в поэзии и в музыке. Достигнув восьмидесятилетнего возраста, этот художник, когда-то открывший Чехова русскому театру, вновь раскрыл Чехова Советской стране. Режиссер, заслуживший горячую признательность Горького за оказанную ему творческую помощь при его первых драматургических опытах, он в советские годы дал непревзойденный образец социального истолкования пьес великого пролетарского писателя. Наш современник, он воплотил в театре лучшие произведения советской драматургии, создал сценические образы Ленина и Сталина. Не было крупного события в нашей общественной жизни, на которое бы он активно не откликался. Он утверждал на сцене поэзию нашей эпохи.

Великий советский художник, народный артист СССР, лауреат Сталинской премии, он на склоне своих лет смотрел не в свое блистательное прошлое, обогатившее русский театр драгоценными достижениями, — он смотрел в будущее, связанное для него неразрывно с победой его Родины.

*П. Марков*

# **{****41}** Из высказываний о советской культуре

## **{****43}** Речь Вл. И. Немировича-Данченко по радио накануне 20‑летия Великой Октябрьской Социалистической революции[[1]](#endnote-2) (1937 г.)

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, 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 {44} Красной Армия, 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 анергией. В художественных образах, которые мы создаем средствами нашего искусства, живет ваш дух и ваша творческая сила.

Вот почему наш привет полон самой горячей благодарности.

Можно ли обойтись при этом без того, чтобы в тысячный раз не упомянуть о том образе, который, как самый мощный вдохновитель, незримо присутствует везде, где только зарождается благородная мысль и где строится новая, счастливая жизнь, — о великом Сталине!

## **{****45}** Простота, ясность, художественная честность Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко о советском театре и актере[[2]](#endnote-3) (1933 г.)

Перед началом зимнего театрального сезона мне хочется, хотя бы в нескольких словах, сказать о тех задачах, которые, на мой взгляд, следует поставить перед советским театром и советской драматургией.

В своей повседневной производственной работе наш театр должен главным образом опираться на *современную пьесу*. Это не значит, конечно, что из репертуара театра может исчезнуть наследие классической драматургии. Но базой, фундаментом, на котором возникает тесная связь театра со зрителем, будет, разумеется, современная пьеса.

Перед советским драматургом и театром встают чрезвычайно сложные задачи. Нашему драматургу приходится отражать *жизнь в процессе ее коренной ломки*. На его глазах складываются новые человеческие и производственные отношения. Происходит переоценка ценностей в вопросах этики, морали. Все это еще не отстоялось. Все это находится в бурном процессе оформления.

Надо отдать справедливость деятелям советской драматургии. Они хорошо сознают всю сложность и многогранность стоящих перед ними задач. Спросите любого драматурга, и он скажет вам, какой должна быть современная пьеса, скажет, что она должна отвечать задачам социалистического строительства, что ее структуру нужно стремиться сделать максимально сценичной, язык — творческим, сильным, убедительным. Произведение, построенное сплошь на трескучих лозунгах, не может претендовать на значение художественного произведения. Подлинно {46} художественное произведение должно нести зрителю радость, без которой нет вообще искусства.

И я с чувством какого-то крепкого спокойствия, уверенности должен отметить, что эти, казалось бы на первый взгляд, элементарные, но далеко не всегда реализуемые истины крепко укореняются в сознании наших драматургов. Об этом свидетельствуют и многочисленные горячие дискуссии. Об этом свидетельствуют и последние работы советских драматургов.

Какие требования предъявляем мы сейчас к советскому актеру?

Я считаю, что теперь, по прошествии пятнадцати лет, роль актера определилась гораздо четче и задачи, поставленные перед ним, ему легче разрешить, чем, скажем, несколько лет назад. Ибо за эти годы сознание актера, его психика должны были сильно измениться. В его мироощущении произошли сдвиги. У него уже иное, *новое* восприятие действительности. Поэтому образы современности, которые нашему актеру приходится создавать, ближе ему теперь, на этом этапе, чем тогда, когда он политически был еще совсем зеленым.

А что особенно дорого — это то, что в настоящее время актер может полнее отдаваться своему актерскому *искусству* именно благодаря тому, что он сам уже стал советским человеком, что ему нечего все время боязливо глядеть внутрь, не грешит ли он преступно идеологически, как это было еще несколько лет назад. Политически он уже неизмеримо воспитаннее и может смелее работать специально над своим искусством без опасения удариться в формализм, в чистый эстетизм. А *театр* — *это актер*, хотя бы ведущая роль принадлежала драматургу, и театральное искусство есть прежде всего актерское искусство.

Режиссерам мне хотелось бы дать совет: приостановиться в своих безудержных поисках новых форм, *новых* во что бы то ни стало. За пятнадцать лет революции уже накоплен громадный опыт в области различных театральных форм, методов, систем. В особенности громадный опыт в том, что делать *не надо*. Пора сделать вывод, что убедительно только то, что *органически* слито с пьесой.

Немало режиссеров долгие годы под прикрытием политических лозунгов и внешней чисто трюковой выразительности давали пустые, неубедительные спектакли. Хотелось бы, чтобы режиссеры глубоко прониклись сознанием, что шарлатанство, так присущее людям искусств, даже в самом шикарном смысле этого слова, часто вызывающее взрывы аплодисментов, оскорбительно для серьезно настроенного советского зрителя, обманывает его доверчивость.

{47} Мужественная простота, ясность — можно и так сказать — *художественная честность* — вот по чему изголодался современный зритель.

Еще несколько слов хочу сказать нашим актерам. Нигде в мире театральные люди не могут даже мечтать о том положении, какое занимает театр у нас. По тому большому политическому значению, которое ему придается, по тому вниманию, каким он окружен, ясно, что театр является у нас большим *государственным делом*. А отсюда — каждый работник театра является человеком, активно творящим это государственное дело.

Наш актер не должен этого забывать. Сознание это будет постоянно питать его гордость. Оно будет служить ему стимулом для непрерывного творческого горения.

## **{****48}** Освобожденное творчество[[3]](#endnote-4) (1934 г.)

Революция внедрилась в театр вширь и вглубь. Нигде в мире театр не является, как у нас, большим государственным делом. Когда я говорю за границей о нашем театре, мне или не верят, или завидуют. Пролетариат любит своих художников и мастеров. Он отдает им свои нежные и дружеские чувства. Куда девались дореволюционные провинциальные театры, ставившие по 70 – 80 новых постановок в год? Вспоминаю одну из моих учениц — Муратову, потом актрису Художественного театра. Она пришла с мольбой: возьмите на какие хотите маленькие роли, иначе я сойду с ума; за сезон в пять месяцев я сыграла семьдесят ролей, среди которых «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Гроза», имела на каждую роль не более двух репетиций, и все костюмы должна была иметь свои!

Теперь *все* театры работают так, как прежде работали только Художественный и императорские театры.

А репертуар! Как поразительно изменились требования к нему! Новый зритель жаден к знанию и к культуре… И сколько их, этих зрителей! Актеров не хватает, в то время как на Западе тысячи безработных актеров тоскливо ищут спасительного ангажемента. Возникло огромное театральное строительство, в глухих углах страны — клубы и театры. Осуществились мечты, казавшиеся несбыточными. Незадолго до революции я образовал «Общество друзей общедоступного театра», высшей мечтой было построить в четырех углах Москвы так наз[ываемые] «народные» театры[[4]](#footnote-2), силами Художественного театра. Иллюзия! Удалось ли бы [нам] построить [хоть] один, — а пролетариат воздвигает их один за другим по всей территории нашего великого Союза!

{49} Так широко раздвинулись рамки театра *вширь*, захватив огромные массы зрителей.

Но не менее важно изменение внутреннего лица театра — то, что я считаю движением *вглубь*. Самое важное, что дала революция, — освобождение творческой мысли от сковывавших ее формальных границ и предрассудков, от связывавших ее узких горизонтов. В театр вошел *широкий взгляд на идейное содержание пьес*, которые театр ставит. Художники по-новому и свободно глядят на классику и воспринимают современные произведения. У театра, внутри его, всегда было два театральных *яда*: сентиментальность, обсахаривание, дешевая слезливость, боязнь резких и смелых задач, и другой яд — художественное шарлатанство, неоправданное трюкачество. То и другое диктовалось буржуазной моралью. В конце концов, применительно к ним можно сурово и обвинительно говорить о художественном *лицемерии* старого театра. Смелый идейный размах был ему чужд: его не допускала не только цензура, но и артистический мир, но и публика, привыкшая в театре к спокойным и необременительным зрелищам. Революция принесла в театр идейное и творческое беспокойство, она заставила переоценить старые навыки, она не позволяет отсиживаться на тихих местах. На своем личном творчестве я испытал это с особой силой. За эти годы я пережил огромный сдвиг. Впервые во всю свою жизнь я почувствовал полную свободу в осуществлении своих замыслов. Я увидел, что я больше не должен опасаться диктовавшейся нам сомнительной театральной теплоты, что я обязан и могу идти к спектаклям строгим, острым, беспокойным. Революция освободила творчество, она расширила его идейное содержание, она глубоко политически осмыслила дело театра, она поставила смелые, огромные общественные и тесно с ними связанные художественные задачи, она связала художников со всей жизнью социалистической страны, и это для нас, работников искусства, — самое большое, значительное и решающее событие в нашей жизни.

## **{****50}** Простота героических чувств[[5]](#endnote-5) (1934 г.)

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»), Дан-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 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.

## **{****51}** Речь на заседании Президиума ЦИК СССР 7 мая 1937 года по случаю награждения МХАТ Орденом Ленина[[6]](#endnote-6)

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, к 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 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.

Нельзя не вспомнить, что из последних постановок, за которые театр, собственно, и был награжден, две крупнейшие постановки {52} нам были подсказаны товарищем Сталиным. Это были «Враги» и «Любовь Яровая».

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.

## **{****53}** Торжество Сталинской Конституции[[7]](#endnote-7) (1937 г.)

Недавно, роясь в своем писательском архиве, я нашел старую тетрадь, пролежавшую в моем письменном столе около сорока лет. В эту тетрадь были занесены образы, мысли, картины для пьесы, которую я собирался тогда писать. Я старался насытить ее самым глубоким и важным, чем жил в то время. По своей тогдашней писательской манере, я каждой своей новой литературной работой как бы подводил итог всему, что волновало в данный отрезок времени мое художественное сознание.

То время (конец столетия) было для меня особенно важным. Подобно многим моим сверстникам, людям моего поколения, я переживал глубокий внутренний кризис, кризис мировоззрения. Я даже пробовал сочинить для себя нечто вроде нового «Верую», состоящего из двенадцати символов веры, и им ответить на волновавшие меня тогда духовные запросы. Я метался в поисках выхода из внутренних противоречий. Я знал, что идеальных людей, как и идеальных положений, в жизни не бывает, и все же я, как писатель, стремился создать ясный жизненный идеал. Но выхода из этого насыщенного внутренними противоречиями положения я тогда не нашел, кризис остался непреодоленным, и приступить к писанию пьесы я не мог.

Всю свою сознательную жизнь до Великой Октябрьской революции я принадлежал к той категории русской интеллигенции — либеральной, радикальной, — которая искала выхода из окружавших ее общественных противоречий. Я искал выхода, но не находил его…

Я наткнулся на эту тетрадь как раз в те дни, когда весь народ Советской страны принимал деятельнейшее участие в выборах Верховного Совета. Необычайная активность, организованность, политическая целеустремленность, культурная сознательность {54} пришли на смену былой забитости, темноте, растерянности, склонности к бесплодному созерцанию и мелкому скептицизму, характеризовавшим русскую интеллигенцию того времени.

Право, будь я моложе, того и гляди, взялся бы теперь за пьесу! Все, что казалось мне неизмеримо сложным и запутанным сорок лет назад, ныне для меня так ясно, так просто и, главное, оказалось вполне осуществимым. Прежние бесплодные мечтания воплотились в жизнь.

Наблюдая 12 декабря 1937 года народное воодушевление, в атмосфере которого проходили выборы в Верховный Совет, я мысленно переносился к далекому от нас 1906 году. Тогда происходили выборы в первую Государственную думу, в так называемую думу «народного гнева». Тогда казалось, будто повеяло новой жизнью. Но эти надежды оказались мимолетной иллюзией. «Свободы», вырванные народом у царского правительства, были вскоре залиты морями народной крови, а радужные перспективы, мерещившиеся многим прекраснодушным интеллигентам, закрыты лесами виселиц.

Я счастлив тем, что дожил не только до торжества Великой социалистической революции, но и до блестящего торжества сталинских пятилеток, Сталинской Социалистической Конституции.

Иван Михайлович Москвин — депутат Верховного Совета моей социалистической Родины. Этот акт высокого доверия советского народа к актеру-общественнику и крупному мастеру советской сцены является одновременно и актом доверия по отношению ко всем работникам театрального искусства нашей страны.

День открытия первой сессии Верховного Совета СССР будет многозначительным днем в жизни всех работников социалистического искусства, социалистического театра.

## **{****55}** Любите молодость К 20‑летию ВЛКСМ[[8]](#endnote-8) (1938 г.)

В эту знаменательную дату от всего нашего многомиллионного Союза вы, конечно, услышите, что будущее куется молодостью; что если жизнь — борьба, то побеждает борец, у которого сильнее мышцы и огневее мозг; что опыт, который оставляет вам уходящее поколение, конечно, дорог, но, может быть, он вовсе не такой уж высокой ценности, как это думают сами старики, и в большинстве встающих на вашем пути жизненных проблем вы все равно захотите сами расквасить себе носы, прежде чем подойти к последним выводам. Вы услышите все ярко характеризующее великое общественное, политическое и этическое значение вашей организации, к чему люди театра присоединятся с горячим приветом.

А мне хочется добавить еще одно, о чем, может быть, ре так много будут говорить: о стихийной способности молодежи заражать энергией людей уходящих поколений.

Никакие внешние возбудительные средства не могут сделать то, что дает нам непрерывное общение с молодежью. Поэтому в ней не только наше будущее, но и один из живительнейших источников нашего настоящего. Люди, которых уже начали называть «стариками», тем дольше сохранят свою творческую энергию, благородство мысли, свежесть идеологии, чем больше будут любить свое молодое окружение. И любить просто, по-товарищески, без зазнайства своим опытом, как бы он ни был богат.

В эту знаменательную дату хочется сказать, что ничто так тесно не сближает кипучую юность с убеленным сединой опытом, как сильная, дружеская любовь к дорогой всем общей Родине.

## **{****56}** Заметка о декаде киргизского искусства[[9]](#endnote-9) (1939 г.)

Декада киргизского искусства должна представить для нас — людей театра, людей, любящих культуру, — огромный интерес. Я прожил очень много, работал в театре очень много, — и все же какие-то произведения национальных гениев народов, населяющих наш Союз, остались мне неизвестны. Так, я совсем не знаю настоящего киргизского искусства.

Возрожденное Сталинской национальной политикой национальное искусство, конечно, расширяет наши горизонты, доставляет нам радости, еще не изведанные, — касается ли это оперы, касается ли это танца.

По тем сведениям, которые доходят до меня, чувствую, что в процессе возрождения произведений национального искусства работа идет в высокой степени правильно: не разрывается связь с величайшими произведениями общенародной культуры, и в то же время вскрываются и очищаются от вековых наслоений самые зерна искусства каждой отдельной нации. Сохранение в чистоте этих достижений, без разрыва с культурой последних столетий, должно обогатить тот океан советского искусства, в который вливаются потоки искусства народов, составляющих наш великий Союз.

Я сам буду очень счастлив, если здоровье мое позволит, присутствовать на декаде киргизского искусства.

## **{****57}** Стенограмма речи Вл. И. Немировича-Данченко перед вручением дипломов лауреатам Сталинской премии[[10]](#endnote-10) 21 апреля 1941 года. МХАТ СССР имени М. Горького

Разрешите сказать несколько слов. По постановлению правительства, дипломы выдаются Комитетом, в данном случае передаются мною, как председателем Комитета.

Прежде всего Комитет поручил мне приветствовать лауреатов. (Аплодисменты.)

А затем я прошу извинить меня за то, что я воспользуюсь случайным совпадением в одном лице председателя Комитета и директора Художественного театра; я хочу приветствовать вас от себя лично.

… Нужно сказать, что на протяжении всей моей близости к искусству я всегда удивлялся розни между деятелями разных искусств. Я всегда чувствовал глубокую внутреннюю связь всех искусств — то, что, вероятно, чувствуете и вы — и удивлялся, что практически связь эта осуществлялась мало. Я думаю, что в архиве бывшего директора императорских театров нашлось бы не одно мое письмо, в котором я говорил: «Неужели нельзя придумать такую бытовую жизнь, чтобы оперные, драматические и балетные люди встречались и влияли друг на друга?»[[11]](#endnote-11) О том, что искусство одних из вас сильно влияет на искусство других, я думаю, не может быть спора. Только над этим, вероятно, мало задумывались. Со времени революции, когда все неясное рассеивается, а то важнейшее, основополагающее, что составляет цемент для всех явлений жизни, вскрывается и укрепляется, — внутренняя взаимосвязь искусств стала еще очевиднее. Если мы проникнем в творчество каждого {58} из вас, то мы увидим, что творческое восприятие идет всегда по трем руслам, синтетически соединяет в себе три элемента:

это — житейское, жизненное, психологически-бытовое;

другое — глубинное, то, что мы называем социальным, глубоко идейным;

и третье, — что составляет специфику данного искусства, то есть выразительные средства каждого из видов творчества.

На этих трех восприятиях основаны произведения решительно всех представляемых вами искусств.

В том деле, которому я посвятил жизнь, то есть в театре, это проявляется особенно ярко. Я бы даже сказал, что театр в данном случае является «грабителем» по отношению к другим искусствам. Имея в основе мастерство актера, театр старается гармонизировать и живопись, и пластику, и скульптуру, и архитектуру, и музыку. Дойдет и до кино.

Так вот, никогда за всю мою жизнь я не видел это объединение искусств до такой степени ярко практически осуществленным, как сейчас. Перед нами лучшие представители, лучшие создатели произведений всех искусств. Как же практически в дальнейшем углублять это объединение? Как влиять не только через статьи, дискуссии, а нашими непосредственными встречами, союзом всех искусств на выполнение высоких задач культуры всего человечества? Это было бы великолепнейшей задачей для дальнейшей работы.

Сегодня наиболее старые из вас, причастные ко всем искусствам, наконец увидели то, о чем всегда мечтали, чего никогда — не только на протяжении моей жизни, но и в истории культуры всех народов — не было: как одним взмахом, тем гигантским, гениальным взмахом, который так присущ нашим вождям, объединены все представители всех искусств. Это могло совершиться только у нас и только в наше время. С каким восторгом я говорю: как мы можем не поблагодарить товарищей Сталина и Молотова за это! (Бурные аплодисменты.)

## **{****59}** Защитим нашу Родину, нашу свободу[[12]](#endnote-12) (1941 г.)

В эти дни никакими силами не оторвать мысли от франта, от наших славных бойцов, летчиков, краснофлотцев, от их верховного вождя, великого Сталина, от всех, кто там, на фронте, защищает нашу свободу.

Двадцать четыре года назад миллионы наших братьев, отцов завоевывали радостный праздник Октября, отстаивали свободу от тирании злых и несправедливых людей.

Враги наши пропели тогда все похоронные песни, объявили Россию страной погибшей, армию — не только дезорганизованной, но и полностью уничтоженной, окружили нашу страну бойкотом.

А потом произошло преобразование России. В течение одного-полутора десятков лет — срока совершенно ничтожного для такого фантастического превращения колоссальной страны из полунищей в цветущую.

Стоило мне провести один день в моем родном городе Тбилиси, чтобы увидеть те поистине чудесные завоевания, какие произошли здесь. Жемчужина Кавказа, всегда пленявшая прелестью своей природы, стала культурным центром просвещения, искусств, с десятками университетов, институтов, театров и пр.

Чудесное это превращение произошло перед изумленными взорами наших врагов. И вот наш братский союз республик, связанный и родственными узами, и громадным духовным подъемом, и горячей преданностью возглавляющим нас партии и правительству, наша кипящая творчеством жизнь стали объектом зависти, неслыханной в человеческой истории животной алчности. И снова обрушился на нас враг. И как двадцать четыре года назад, народ взялся за оружие, чтобы вновь защищать нашу свободу, наш советский праздник.

{60} Бодрость и мужество, с какими встретил наш народ происходящие события, по силе подъема, по ширине охвата намного превосходят то, что было двадцать четыре года назад.

Я только что получил телеграмму из Москвы от театра моего имени (объединившегося с театром имени К. С. Станиславского). Вот что мне пишут:

«Театр по собственной инициативе, утвержденной правительством, непрерывно играет в Москве. За исключением нескольких актеров, вся труппа налицо. Играем с большим успехом и с полными сборами: “Севильского цирюльника”, “Евгения Онегина”, “Корневильские колокола”, “Прекрасную Елену”, “Цыганы” (балет). Премьера балета “Штраусиана” прошла блестяще. Возобновляем постановку “Периколы” и “Риголетто”. Работаем над операми “Суворов” и “Чапаев”. Окружены вниманием правительства. В театре прекрасная рабочая атмосфера, чудесная дисциплина».

Эта телеграмма — из Москвы! По событиям сегодняшнего дня — с фронта! С места самых горячих боевых переживаний. Какой мужественностью, какой бодростью веет от нее! И я себе Представляю сердце нашей страны, нашу Москву в эти дни именно такой: бодрой, собранной, готовой на все жертвы, чтобы спасти нашу свободу, наш праздник У ноября и уничтожить со всеми корнями гнуснейшее явление человеческого существования — фашизм.

С такими чувствами, с такими мыслями шлю я сегодня горячий привет прекрасному Тбилиси, городу моего детства и юности, и моим гостеприимным товарищам по искусству.

# **{****61}** Из истории Московского Художественного Театра

## **{****63}** Московский Общедоступный театр[[13]](#endnote-13) Из доклада, представленного Вл. И. Немировичем-Данченко в Городскую думу 12 января 1898 г.[[14]](#endnote-14)

### 1. Цель театра

В настоящее время во множестве городов России или городское самоуправление, или высшая местная администрация озабочены тем, чтобы доставлять небогатым классам жителей разумные развлечения. Перед нами список около 40 известных нам местностей, где уже безусловно признана необходимость таких развлечений воспитательного характера. Среди них самое могущественное место, без всякого сомнения, занимает драматический театр.

Служа по первоначалу только развлечением, возбуждая в слушателях лишь общие театральные эмоции, захватывающий интерес к тому, что происходит на сцене, театр, незаметно для самих слушателей, вносит в их души известные образы и идеи и может иметь огромное облагораживающее и высоко просветительное значение. Гоголь в одном из своих писем к лицу, относившемуся к театру, как к ненужной забаве, писал следующее: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собой, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это *такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра*»[[15]](#footnote-3). Москва, как {64} центр театральной жизни России, Москва, обладающая миллионным населением, из которого огромнейший процент состоит из людей рабочего класса, более, чем какой-нибудь из других городов, нуждается в общедоступных театрах. Вопрос этот находится в настоящее время в таком фазисе, когда не только люди, заботящиеся о духовном росте народа, находят необходимым развить в нем потребность в театре, но когда эта потребность уже существует.

Потребность в театре констатируется тем, что дешевые места в существующих театральных учреждениях *всегда переполнены*, между тем как дорогие сплошь и рядом пустуют. Каждый кассир подтвердит, что первыми распродаются билеты именно на дешевые места. Но количество их в данное время чрезвычайно ограничено. Достаточно указать, например, на то, что в Малом императорском театре имеется всего около ста мест по 37 коп., а затем цены сразу повышаются до 1 р. 10 коп. А это еще один из самых доступных театров в Москве. И надо знать, с какими невероятными трудностями достается публикою эта сотня дешевых мест. Речь идет не только о специально рабочем люде. Помимо него, в Москве существует огромный контингент учащейся молодежи, приказчиков, чиновников, их семей, весь огромный район центральной местности Москвы занят всевозможными торгово-промышленными заведениями с сотнями служащих в них — и все это почти вовсе лишено возможности посещать драматический театр и прибегает за отсутствием развлечений к двум самым коренным из зол современной жизни — картам и вину. Мы не хотим упоминать о тех ежегодно, но случайно нарождающихся и исчезающих дешевых театрах, которые слишком далеки от истинно художественных задач, чтобы служить высокой просветительной миссии театра.

### 2. Репертуар и его исполнение

Что такое «общедоступный» театр? Каковы его художественные задачи? Как разобраться в понятиях «общедоступный» и «народный»? Вот вопросы, которые до сих пор возбуждают много разноречивых толкований. Одни говорят о необходимости какого-то специально народного или узко бытового репертуара. Другие под «общедоступностью» театра понимают пропаганду лубочных картин в произведениях крикливых, рассчитанных на возбуждение диких и стадных инстинктов толпы. Третьи предпочитают феерические зрелища, лишенные глубокого смысла и живой правды. Четвертые считают необходимыми узкую тенденциозность, пьесы, подчеркивающие мораль {65} в ущерб ее литературным достоинствам. И т.д. Так ли это? Точно ли репертуар общедоступного театра должен быть обременен какими-нибудь посторонними побуждениями? Все это отмечено, главным образом, стремлением подлаживаться под мало развитой вкус толпы. Между тем как мерилом для составления репертуара и его сценического воплощения должны быть, как раз наоборот, требования наиболее развитого современного зрителя. Все, что носит на себе печать лжи или извращенного вкуса, еще привлекающее известную часть публики в дорогих театрах экзотического репертуара, все, что не проникнуто здоровым чувством жизненной правды, должно быть удалено из репертуара общедоступного театра. Комедии и драмы Островского, Гоголя, Грибоедова, Писемского; трагедии Пушкина и А. Толстого; трагедии и комедии Шекспира и фарс Мольера; наконец, некоторые современные пьесы как русского, так и западного репертуара — все это такой обширный и свежий материал для сценического воспроизведения, их идеи так ясны, глубоки и жизненны, что нет ни малейшей надобности ни с какой побочной, антихудожественной целью прибегать к бульварной мелодраме, крикливой феерии или тенденциозной бытовой картине.

Театр — прежде всего развлечение. Необходимо, чтобы человек, прослушавший спектакль, получил известное удовольствие, то есть волновался вместе с другими, плакал или смеялся, но в то же время надо, чтобы он ушел удовлетворенный и унес с собой частичку добра и правды, облагораживающих его душу. Ничто крикливое, фальшивое или условно-навязанное не способно произвести этого серьезного воспитательного впечатления. Художественно написанная сказка или историческая картина, хотя бы из эпохи совершенно чуждой и незнакомой слушателю, по своим реальным, общечеловеческим мотивам и характерам неизмеримо глубже захватит непосредственно относящегося зрителя, чем пошлость, разукрашенная знакомыми ему бытовыми подробностями. То, что восхищает глубоко развитого и образованного зрителя с неиспорченным, здоровым вкусом, то не может не потрясти зрителя вовсе неподготовленного, и, наоборот, то, что возмущает первого своей неправдой или пошлостью, может только извратить понимание жизни в душе непосредственного зрителя.

Таким образам, раз драматические представления служат высшим целям искусства, репертуар должен быть исключительно художественным, исполнение возможно образцовым, и вся разница между дорогим театром и народным заключается только в большей или меньшей доступности их, в большей или меньшей дешевизне и количестве мест.

### **{****66}** 3. Осуществление театра

Высказанная в предыдущей главе мысль не нова, и не дальше, как на съезде сценических деятелей великим постом 1897 г. признана единогласно. Если же до сих пор никто не выступал с нею, как с основным принципом дешевого, то есть общедоступного театра, то причину этого надо искать в трудностях осуществления ее. Как, в самом деле, выполнить два таких условия: возможно образцовое исполнение и доступность театра для небогатых классов города? Чем строже и серьезнее чисто сценические задачи, тем, казалось бы, крупнее смета расходов, а с другой стороны, чем доступнее места в театре, тем меньше его возможный приход. Почему и серьезные проекты специально народного театра так трудно осуществимы? Потому что дело не может обойтись без постоянной, но крупной субсидии. Как приблизиться к тому, чтобы возможно образцовое исполнение художественного репертуара не требовало больших материальных жертв? Театр может считаться существующим не только тогда, когда выстроено здание и приобретен оборотный капитал, но, главным образам, когда в нем имеется труппа артистов, уже сыгравшаяся и приготовившая известный репертуар. Собрать труппу из артистов частных театров недолго, но она или будет стоить слишком дорого, и потому недоступна для небольшого бюджета, или же будет состоять из актеров, художественно не подготовленных, и, стало быть, не удовлетворит основной сценической задаче данного проекта. Необходимо создать такие условия для данного театра, при которых: 1) имелась бы постоянная труппа, удовлетворяющая одновременно и художественным требованиям серьезного театра и не слишком высокому бюджету, и 2) дело не зависело бы от выхода из труппы одного или даже нескольких выдающихся артистов, так как она имела бы постоянный обновляющий ее живой источник.

Театральный опыт приводит к следующим заключениям.

Пятнадцать, даже десять лет назад не только в общественном сознании, но и в самой артистической среде еще не проявлялось со всей яркостью убеждение, что художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной, разумной интерпретации *всей* пьесы, от ее *общей* художественной постановки. Не только общество, но и сами артисты еще хранили убеждение, что достаточно собрать в пьесу несколько талантливых и опытных участвующих лиц, чтобы она произвела должное впечатление. Только за последние годы общие художественные задачи стали вытеснять успех отдельных {67} личностей. Пример мейнингенцев чрезвычайно ярко доказал, что без участия высокоодаренных артистов одной умелой постановкой образцовых Произведений можно достигать чрезвычайных результатов[[16]](#endnote-15). Театр, эксплуатирующий наплыв современных пьес, лишенных крупных достоинств, написанных на интерес минуты и новизны, — такой театр должен скрывать убогость содержания и художественных качеств пьесы исключительной талантливостью исполнителей. Произведения же, охраняющие вечные идеалы искусства — красоты, правды и добра, — могут производить огромное впечатление даже при выполнении лишь следующих условий: верно схваченного общего тона, яркой стильности игры и безупречной и твердой срепетовки. Это гораздо труднее, чем поставить плохую пьесу с прекрасными артистами, но в данном случае результаты достигаются не столько присутствием в труппе выдающихся артистов, поглощающих притом огромные содержания, сколько упорной, серьезной и вдумчивой работой как самих артистов, так, главным образом, режиссерского управления.

Люди, вдумывающиеся в будущее русского театра, ожидают подъема его от воспитанников театральных школ. И действительно, за последние лет десять из театральных школ выпущено не мало даровитых людей, которые при других условиях русского театра могли бы уже выработаться в выдающиеся сценические силы. Этих условий нет. Школа, давая своим питомцам художественный фундамент, по самым своим задачам не может выпускать из своих стен опытных актеров. Таким образом, воспитанникам школ приходится попадать или в императорские театры, где они в силу вещей обречены на бездеятельность, или идти в провинцию, где им приходится бороться с невежественной рутиной и часто гибнуть в этой борьбе. Но и помимо школ, в Москве вот уже много лет работает кружок преданных искусству деятелей под именем «*Общества искусства и литературы*». Как те, так и другие представляют из себя людей, посвятивших свою жизнь высшим целям искусства, одушевленных не личными стремлениями, а общими художественными задачами. Вот на эти-то молодые силы и должна опереться администрация проектируемого театра. Опять-таки десять лет назад это было бы невозможно еще, так как кадры этой молодежи были еще слишком незначительны, чтобы могли образовать из себя прочную, серьезную и полную труппу. Теперь же это вполне достижимо. Даровитейшие из молодежи, приобретшие уже в течение нескольких последних лет известную сценическую технику, художественно воспитанные и готовые жертвовать частью своего провинциального гонорара ради того, чтобы работать в прекрасных художественных условиях, — {68} с такими лицами не трудно создать образцовый Московский театр. Не пройдет и нескольких лет, как в этой труппе выработаются и выдающиеся сценические силы. Всякий серьезный актер подтвердит, что он совершенствуется не путем исполнения двадцати ролей по одному разу с трех репетиций, а путем исполнения трех ролей по двадцати раз с 10 – 15 репетициями и под руководством опытных режиссеров. Мысль эта встречает горячее сочувствие и полную уверенность в успехе у всех серьезных театральных деятелей Москвы. Сформированная таким образом труппа должна начать всю свою сценическую работу задолго, не менее чем за полгода до первых представлений проектируемого театра. Она будет вести свои репетиции как закрытые, так и публичные генеральные, перенося, быть может, свою работу из снятых специально для этой цели сцен в Москве и под Москвой в провинциальные города, дабы с осени предстать перед московской публикой с готовым репертуаром из 10 – 15 пьес с обеспеченными 100 – 150 спектаклями. Пьесы же для остальных спектаклей сезона будут готовиться в течение зимы.

Таким путем будет достигнуто первое из вышеуказанных условий, то есть будет составлена постоянная труппа, удовлетворяющая одновременно и художественным требованиям театра и не слишком высокому бюджету. Остается еще одно условие — создать постоянный, обновляющий труппу живой источник. Некоторые из членов труппы, выработавшись в течение нескольких лет в выдающиеся артистические силы, могут потребовать таких гонораров, которых бюджет не в силах будет выдержать. И вообще дело никогда не должно находиться в зависимости от выхода того или другого артиста. Нужно, чтобы всегда были заместители, художественно воспитанные и знакомые со сценическими задачами театра. *Это достигается учреждением при театре драматических курсов*.

Признано повсюду, что успех драматических курсов тем серьезнее, чем ближе они стоят к театру. *Ни одна* из существующих драматических школ до сих пор не удовлетворяет вполне своему назначению, потому что ученики стоят далеко от театра, в смысле участия в его спектаклях. Ученик должен одновременно с обучением школьным предметам привыкать к сценическим подмосткам. Постоянное наблюдение над театральным делом в его живом течении скорее разовьет вкус и приспособит молодого человека к самостоятельной деятельности, чем одно школьное преподавание. Нам кажется поэтому, что при этом условии создается лучшая и истинная драматическая школа в России. Главное руководство ее ляжет, разумеется, на главных руководителей театра, хотя к преподаванию в школе {69} будут приглашены и артисты императорской сцены. Замечательно при этом, что такая постановка драматических курсов не только не отягчит бюджета, а, наоборот, облегчит его. Первые шаги в практических упражнениях, которые должны делать ученики, — участие их в массовых сценах спектаклей и в маленьких выходных ролях. Таким образом, театр, предоставляя молодежи все средства к окончанию драматических курсов, в то же время будет иметь в ее лице бесплатных статистов и выходных актеров. Между тем как хорошо поставленная школа отдельно от театра не может существовать без ежегодного дефицита, — *в данном случае она будет не только окупать себя, но и покрывать некоторую часть театрального расхода*. В то же время сцена драматических курсов, существующая для практических занятий, будет стоить гораздо дешевле, чем в любой частной школе, потому что обстановка, костюмы, парикмахер, библиотека — все это уже будет при театре. Мало того, часто при спешной работе на сцене управление театром будет пользоваться для своих репетиций и этой небольшой сценой школы, что практикуется даже в императорском Малом театре.

### 4. Здание театра и децентрализация дела

Учреждение при театре драматических курсов чрезвычайно *помогает решению важнейшего вопроса о расширении* сферы общедоступных театров. Допустим, что в центре города существует уже проектируемый общедоступный театр. Удовлетворит ли он в полной мере нарастающей в населении из года в год потребности в драматических представлениях? Центральный театр будет вполне доступен для жителей прилегающих к нему местностей. Те же, кто отброшены от центра, населяющие окраины города и фабричные местности за чертой его, все так же будут искать удовлетворения потребности, как ищут сейчас. Этот вопрос разрешится сам собой. Московский общедоступный театр вместе с его курсами с течением времени будет в состоянии выделять из себя как побочные спектакли, так и отдельные небольшие группы. Если со временем город найдет необходимым устройство, помимо центрального театра, еще одного или двух, так сказать, филиальных его отделений на окраинах, то всю художественную часть его возьмет на себя Московский Общедоступный театр. Словом, он явится своего рода «семинарией» для других общедоступных театров. Таково его второе назначение.

Ввиду этого, чем скорее он осуществится, тем скорее приблизится к осуществлению и вопрос о возможно широком распространении в народе просветительного влияния театра.

{70} Вот почему составители настоящей записки предлагают следующее: пока образуется компания акционеров или пайщиков, которая возьмет на себя постройку театрального здания, пока будет разработан и утвержден устав ее, пока затем театр будет выстроен, дело Московского общедоступного театра должно начаться в одном из существующих частных театров. Такое начало скромнее, чем если бы ждать постройки собственного здания, но зато вернее поведет к намеченной цели и без крупных материальных жертв даст всесторонний опыт, обнаружив на практике достоинства и недосмотры проектируемого предприятия. Оно слишком большое, чтобы было благоразумно приступить к нему сразу. Гораздо вернее приблизиться к нему с теми скромными расчетами, какие дает прилагаемая ниже смета. Чем меньше первоначальный размер предприятия, тем меньше ошибок. При полумиллионном бюджете без практики неминуемо будут и крупные ошибки. И наоборот, эти ошибки будут тем незначительнее, чем медленнее будет расширяться дело. Мало того, и составить акционерную компанию с капиталом от трехсот тысяч до полумиллиона будет гораздо легче, когда успех предприятия, в котором трудно сомневаться, будет, так сказать, воочию, на глазах всей московской публики, когда дело Московского общедоступного театра будет уже начато, хотя бы и в наемном здании. Оно должно быть средних размеров. Гг. предприниматели дешевых театров почти всегда предпочитают большие размеры с тем расчетом, чтобы праздничными сборами окупались в значительной мере расходы по театру. Это, конечно, имеет свое основание с материальной точки зрения. Совсем иначе следует смотреть на дело с точки зрения художественной. Драматический театр принципиально не должен быть слишком большим. Впечатление всегда рассеивается в очень обширном зале. Такие театры, как Солодовниковский, гораздо более пригодны для больших музыкальных и феерических представлений, чем для драматических. *А художественность впечатления должна быть всегда руководящим мотивом* в деле Московского общедоступного театра. Важно не то, чтобы дать возможность небогатому человеку вообще попасть в театр, важно дать ему за небольшую плату *все* те удобства для восприятия художественного впечатления, какие более состоятельный обыватель имеет в дорогом театре. Спектакли должны быть ежедневные. Всех спектаклей в течение сезона (кроме первого года) насчитывается около двухсот десяти. Цены на места должны соответствовать приблизительно утренним спектаклям императорского Малого театра и театра г. Корша, то есть от 2 руб. до 10 коп. за место. При этом администрации театра предоставляется право давать один раз {71} в неделю спектакль по возвышенным ценам и один раз в неделю (также по возвышенным ценам) с благотворительной целью — преимущественно в пользу московских городских участковых попечительств о бедных.

В праздничные дни предполагается давать, кроме вечерних, еще и утренние спектакли, на которые известная часть билетов *должна рассылаться бесплатно* воспитанникам городских и слушателям воскресных школ.

*Вл. Немирович-Данченко*

## **{****72}** Из писем Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому

### 1898. Июня 21[[17]](#endnote-16)

… В Вашем письме есть важное место. Несколько слов, брошенных почти вскользь, требуют уяснения.

Ставить ли нам «Между делом» и проч. и не изменят ли эти пьесы физиономию театра, дающего «Федора», «Антигону», «Шейлока», «Уриэля», «Ганнеле» и т. д.?[[18]](#endnote-17)

Для меня этот вопрос решен давно.

Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически-мертвым.

Театр — не книга с иллюстрациями, которая может быть снята с полки, когда в этом появится нужда. По самому своему существу театр должен служить душевным запросам современного зрителя. Театр или отвечает на его потребности, или наводит его на новые стремления и вкусы, когда путь к ним уже намечается. Среди запросов зрителя есть отзывчивость на то, что мы называем «вечной красотой», но — в особенности в русском современном зрителе, душа которого изборождена сомнениями и вопросами, — в еще большей степени имеются потребности в ответах на его личные боли.

Если бы современный репертуар был так же богат и разнообразен красками и формой, как классический, то театр мог бы давать только современные пьесы, и миссия его была бы шире и плодотворнее, чем с репертуаром смешанным.

Новые пьесы потому и привлекают зрителей повсеместно, что в них ищут новых ответов на жизненные задачи. «Цена жизни» и «Вторая молодость»[[19]](#endnote-18) не оттого имеют большой внешний успех, что в первой имелись бы большие художественные достоинства, а вторая сильна своей мелодраматической {73} гаммой, а потому, что та и другая в сценичной форме захватывают обширный круг мучащих современного зрителя вопросов.

Хороший театр поэтому должен ставить или такие пьесы из классических, в которых отражаются благороднейшие современные идеи, или такие из современных, в которых теперешняя жизнь выражается в художественной форме.

Держаться только одних первых пьес мы не в силах — у нас нет для этого ни средств, ни труппы. Держаться одних вторых не можем за отсутствием богатого современного репертуара. Поэтому мы поплывем между Сциллой и Харибдой. В особенности в Москве, когда и те и другие пьесы ставятся плохо, и в особенности в первый год, когда мы сами должны определиться.

К первым великолепно подходят «Федор» и «Антигона». Я не считаю «Уриэля», где Вы дадите новую *форму*, но не содержание. Я не могу считать и «Шейлока», потому что «Шейлок», как он мне представляется на нашем театре, будет отнесен к созданию *чистого* искусства и — поверьте — ничего не скажет ни уму, ни сердцу современного зрителя, который не может *всей душой* отозваться на красивый роман Порции (отчего я и думаю, что эта пьеса самая удобная для благотворительных спектаклей с их сытою, всем довольною публикой, избегающей яркого отражения современного на сцене). Это будет, конечно, хорошо, но не то, что «Федор» и «Антигона».

Остальные же намеченные нами классические пьесы, как «Много шума», «12‑я ночь» или «Усмирение своенравной», или Мольер, за исключением разве замечательнейшей из его комедий «Тартюф», — все это может быть серьезно только в глазах юношества, еще не научившегося ставить выше всего общественные вопросы собственной жизни[[20]](#endnote-19). Для взрослых же посетителей театра эти пьесы могут с большим преимуществом заменить водевили от Сарду и Ростана до Мясницкого включительно[[21]](#endnote-20). И только. Возлагать на эти пьесы, хотя они и классические, большие расчеты, значит, заведомо заблуждаться. Отдавать им целый вечер — это почти та же, что отдавать вечер «Романтикам», «Sans-Gêne», «Сирано», «Принцессе Грезе» и т. д., а в материальном отношении даже менее выгодно.

Вот почему я так настойчиво с прошлого лета прошу добиться такой сценической техники, чтобы «Много шума», «Усмирение своенравной», «12‑я ночь» могли идти вторыми пьесами. Пусть Стороженки и Веселовские[[22]](#endnote-21) называют меня изувером, но я не могу переменить своего мнения, что все эти пьесы — красивые, художественно исполненные шутки — не больше. Они {74} нужны, потому что в них больше мастерства и таланта, чем в тех шутках, которыми публика любит забавляться. Они нужны, потому что в благородных образах без пошлостей и без сальностей развивают вкус к изящному, и все-таки они только шутки, которым грех отдавать всю свою творческую фантазию и энергию. Даже серьезнейшая из всех этих пьес — «Тартюф» — изобилует таким количеством преувеличений на наш взгляд, что она только умнейшая и серьезнейшая из этих шуток[[23]](#endnote-22).

Вы сами согласны со мной, потому что при постановке «Много шума» и «Двенадцатой ночи» не находите нужным строго держать свою фантазию в известных рамках и позволяете шалить, что называется, «сколько влезет». И прекрасно делаете.

Раз стать на мою точку зрения, то понятно будет, что для современного театра, желающего иметь значение, пьесы Гауптмана и даже менее талантливого Ибсена серьезнее и важнее этих шуток гениальных поэтов Шекспира и Мольера. Поэтому-то я с такой охотой включаю в репертуар «Колокол», «Ганнеле» и даже «Эллиду», «Призраки», «Нору» и т. п.[[24]](#endnote-23).

Что я гонюсь не за внешним успехом, это доказывается выбором «Эллиды» и еще более — «Чайки». В этой последней отсутствие сценичности доходит или до совершенной наивности, или до высокой самоотверженности. Но в ней бьется пульс русской современной жизни и этим она мне дорога.

Мое с Вами «слияние» тем особенно ценно, что в Вас я вижу качества художника par excellence[[25]](#footnote-4), которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства. И поэтому, я думаю, лучшей нашей работой будут пьесы, которые я высоко ценю по содержанию, а Вам дадут простор творческой фантазии. Таков прежде всего «Федор».

… Я почти уверен, что для Федора Вы остановитесь на Москвине. У него один грех (и приятное качество) — он очень мало верит в себя, и потому его всегда надо ласкать. Послушен же он до идеального.

… Самое страшное, что Вы написали мне о Дарском[[26]](#endnote-24), — это фраза: «Он в пафосе ищет высоких образов».

Это самое ненавистное для меня в актере. Если в актере нет *простоты и искренности* — он для меня не актер. Это моя первая лекция в школе. Я предпочитаю скуку — аффектации и {75} фальшивому пафосу. Южин искупает этот свой величайший недостаток внешними приемами. Да и он понял, что нельзя из «Макбета» делать мелодраму, и уже несколько лет, как полюбил комедию, где ему волей-неволей надо уходить от искусственного пафоса…

А очень легко, что «Эллида» будет иметь большущий успех. «Тартюфа» и я не вижу у нас. Но пьесу люблю…

Простите, что пишу на листках и карандашом. Крепко жму Вашу руку.

Привет Марии Петровне[[27]](#footnote-5) от меня и жены, которая благодарит Вас за память.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

### 1899. Июля 23. Москва[[28]](#endnote-25).

23‑е июля. 12 час[ов] ночи. Только что приехал домой, нашел Ваше письмо, которого очень ждал, и хочется отвечать, хотя не имею даже бумаги под рукой.

… Сегодня у меня был трудный день: два часа подробной беседы с Осиповым[[29]](#endnote-26) о полном отсутствии денег. Он мягко улыбался, был любезен до приторности и не только не помог, но точно мысленно рад моему затруднению, а я… у меня готовы были слезы брызнуть из глаз от душевного напряжения и обидной, необходимой сдержанности и тактичности. В душе у меня что-то стонало, ныло, кричало, а я сохранял вид корректности и почтительности. Ушел я от него ни с чем, кроме тяжелого стука в висках. Но спустя час я встряхнулся и, мысленно намечая себе дальнейший план действий, бодро глядел вперед. Думая о вас, я испытывал к Вам чувство старшего брата, желающего своему младшему брату успокоиться и оправиться. Это чувство, которое позволю Вам назвать сентиментальным, не покидало меня вот до полуночи. А тут Ваше письмо, и […] в этом письме Вы в первый раз за два года пишете «целую Вас». Знаете ли Вы, что пишете в первый раз?

Впрочем, все эти дни в Москве в своих режиссерских совещаниях *нежное* чувство во мне и Шенберге к Вам остается основным.

… С Калужским и Шенбергом[[30]](#endnote-27) я поднял несколько важных вопросов, надуманных мною на основании одной заботы: о Ваших силах и здоровье. Мы пришли к ряду выводов, обсуждаемых в течение двух дней целиком. Об этих выводах я Вам {76} буду писать особо и подробно. Решили, что так работать, как Вы работали весну и пост, нельзя. Нельзя — и шабаш.

Обсудил я с ними и распределение репетиций в августе и сентябре. Август распределили точно, до каждого дня, обдумав все случайности. С Шенбергом *окончательно* установили распределение в «Грозном»[[31]](#endnote-28), «Федоре» и «Антигоне», держась, разумеется, Вашего распределения и допуская только три-четыре мелких изменения.

Так как на «Грозного» у нас возлагаются большие надежды и роль адски трудна, то необходимо, чтобы во время репетиций Вы были совершенно свободным актером, свободным от всех решительно хлопот. Нужно, чтобы Ваши силы, фантазия, малейший час — все шло на создание этой роли… Чрезвычайно важно именно получить эту способность *беззаботно* отдаться *роли*, а не режиссерству. Все, что касается режиссерства, Вы уже сделали, и Вас надо для этого только на несколько репетиций, а всех их — с народными сценами и генеральными — предполагается до 30 еще.

Обнимаю Вас. *Вл. Немирович-Данченко*

### [1899. Октябрь до 26]. [Москва][[32]](#endnote-29).

Многоуважаемый Константин Сергеевич!

Вы на меня обиделись (или даже рассердились). И этого вовсе не надо «заминать». Никаких «осадков» оставаться не должно. Напротив, надо выяснять и устранять поводы к обидам. Тем более, что дайте пройти «Дяде Ване» и я многое-многое имею сказать. Что делать! Дело наше так молодо, и сами мы еще молоды, мы только меряем свои силы. Все должно учить нас, приводить к известным выводам.

Пишу я это письмецо, главным образом, чтобы предупредить возможность такого решения: «не стоит об этом говорить с ним, промолчу».

Запишем и потом поговорим.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

### [1898 – 1900 гг.] [Москва][[33]](#endnote-30).

Дорогой Константин Сергеевич!

Ваше письмо еще раз доказало мне, что в Вашем лице мы имеем честнейшего, прямодушного и убежденного работника сцены. Я не могу Вам передать, как хорошо оно на меня подействовало. {77} Признаюсь Вам по чистой совести — *в первый раз* за все время я был угнетен. Отмененный спектакль — позор для театра, не могу отделаться от этого убеждения. Но самое главное, что меня привело в уныние, это, во-первых, то, что и Вы тотчас же почуяли, т. е. что начнутся подражания, и во-вторых, что Вы по своему положению — безнаказанны. Я провел очень тяжелый вечер. Я не хотел обедать и в первый раз с 11 часов утра взял в рот кусок хлеба в 12 ночи. Я начал бояться самого страшного — неясных, не великолепных отношений между мною и Вами. Это самое страшное, потому что *только на нашей с Вами общности и близости* можно построить успех нашего дела. Я без Вас *ничего не могу*. Вы без меня можете, но меньше, чем со мной. Это все я много раз говорил Вам и остаюсь при Этом убеждении.

И вот Ваше письмо снова освежило меня. Я опять Ваш с теми же прекрасными, полными доверия чувствами.

Я Вас штрафую на 50 руб., которые из Вашего жалованья отправляю в Российское Театральное Общество на благотворительные цели.

Кроме того, я впишу и в книгу замечаний. Но *не за то*, что Вы не в силах были играть. Напротив, я пишу, что вполне понимаю, что Вы были очень утомлены от напряженной работы и как режиссер и как актер, а *за то*, что Вы *не предупредили* меня, чтобы я в случае отмены не назначал «[Потонувшего] колокола».

Я сказал об этом актерам, и на боязнь некоторых, что Вы на меня очень рассердитесь, я ответил: «Ручаюсь головой за К. С., что он поймет меня и одобрит, что если я когда-нибудь окажу невнимательность режиссера и он потребует от меня взыскания, то я подчинюсь. Что делается это для будущего и для других».

Итак, еще раз спасибо Вам за проявление чудесного отношения к делу.

Ваш весь *Вл. Немирович-Данченко*

### [1900 – 1901 гг., во время театрального сезона]. [Москва][[34]](#endnote-31).

Дорогой Константин Сергеевич!

Все последние дни, вернее вечера, после спектаклей, я много говорил с женой о Вас, о театре и причастных к нему лицах. И мне хочется сказать Вам все, что у меня на душе относительно Вас. Мне хочется сказать Вам, что едва ли найдется еще человек, который так, как я, чувствовал бы всю широту {78} благородства Вашей природы, Ваше чистое отношение к делу, не засоренное мелочностью, Ваше деликатное отношение к тончайшим душевным струнам тех, с кем Вы работаете. В продолжение этого месяца Вы часто напоминали мне лучшие дни нашей близости, той близости, из которой вырос наш театр и все, что в нем есть хорошего.

Вот это я хотел сказать Вам, что бы ни произошло впереди.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

## **{****79}** К истории первых постановок пьес А. П. Чехова и М. Горького в Художественном театре

### [О драматургии А. П. Чехова][[35]](#footnote-6)

… Я вспоминаю о Чехове неотрывно от той или другой полосы моих личных, писательских или театральных переживаний. Мы жили одной эпохой, встречали одинаковых людей, одинаково воспринимали окружающую жизнь, тянулись к схожим мечтам, и потому понятно, что новые краски, новые ритмы, новые слова, которые находил для своих рассказов и повестей Чехов, волновали меня с особенной остротой. Мы как будто пользовались одним и тем же жизненным материалом и для одних и тех же целей, потому, может быть, я влюбленно и схватывал его поэзию, его лирику, его неожиданную правду, — неожиданную правду!

И затем нас одинаково не удовлетворял старый театр. Меня острее, потому что я больше отдавался театру, его — глубже, потому что он страдал от него, страдал самыми больными писательскими переживаниями непонятости, разочарованности, сдавленной оскорбленности.

Вот почему воспоминания о Чехове скрещиваются во мне с воспоминаниями о тех моих собственных путях, которые вели к рождению Московского Художественного театра, или, как его называли, театра Чехова.

### \* \* \*

Между чеховскими персонажами и теми образами, которые приносились драматургами старым актерам, была пропасть. Нет {80} и в помине того сценического *лака*, каким мы, драматурги, считали необходимым покрывать наших героев и в особенности наших героинь. Простые люди, говорящие о самых простых вещах, простым языком, окруженные будничной обстановкой.

Никто из них не говорит ни патетических, ни слезливых монологов, никто не говорит о вечных идеалах, никого автор не наряжает в героические тоги, наоборот — обнажает, подчеркивает их дурную истеричность, мелкий эгоизм, и тем не менее сердце расширяется от сочувствия, сочувствия даже не им, не этим людям, а *через них* неясной мечте о неясной лучшей жизни.

И при необычайной простоте все вместе поразительно музыкально: и эта запущенная усадьба, и лунная ночь, и копны сена, и крик совы, и сдавленное спокойствие Сарры, и тоска Иванова, и плачущая виолончель графа[[36]](#footnote-7).

Все это не надумано. Самое замечательное, что Чехов сам не разбирался в том богатстве красок и звуков, какое изливал в своих картинах. Он просто хотел написать пьесу, самую обыкновенную пьесу.

Те, кто писали, что он искал новую форму, ставил перед собой задачи быть новатором, делали грубейшую ошибку.

Он так же, как и всякий драматург, думал о хороших ролях для актеров. Ни о какой революции театра он и не помышлял. Не думал даже быть оригинальнее других. Самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, какие предъявлялись драматургу современным театром.

Но он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставней, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от *быта*.

От миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой.

Смотрел он на людей своими собственными глазами, а не глазами Толстого, Достоевского, Тургенева, Островского.

А тем более не глазами Гольцева, Михайловского, не глазами публицистики и журнальных статей.

Земский врач. Помилуйте, да достаточно было просто произнести эти слова, чтобы русский интеллигент, студент, курсистка сделали почтительное лицо. Раз на сцену выводится земский врач, симпатии публики обеспечены, это «светлая личность», это «общественные идеалы», это патент на «положительное» лицо в пьесе. У меня только что в пьесе «Последняя {81} воля» один из главных персонажей — земский доктор, — и уж, конечно, хороший человек.

Или: честный человек, который смело всем говорит правду и произносит тирады о честности, о долге на каждом шагу, — это же прямо героическое лицо драмы.

И вдруг этот герой, земский врач Львов в «Иванове», оставшись один, говорит:

«Черт знает что! Мало того, что *денег за визиты не платит*…» и т. д.

Вот: один штрих, всего одна фраза, а маска сорвана. И чем дальше, тем яснее для вас, что это тип узкого, мелкого, черствого, эгоистического фразера. Он честный, ужасно честный, за версту видно, какой он честный; по выражению графа [Шабельского], его «распирает» от честности, но когда он рыцарски кричит:

«Господин Иванов! Объявляю во всеуслышание, что вы подлец», — то в зале уже не находится ни одного зрителя, который был бы на его стороне. И всякий думает: «Бог с ней, с его честностью».

Ну как же было актеру загореться этой ролью? Как мог играть эту роль в театре Корша «драматический любовник» Солонин, когда все его актерское существо приурочено к тому, чтобы, когда он называет кого-то на сцене подлецом, вся зала ему аплодировала?

Как это можно, чтобы главное лицо пьесы, сам Иванов крикнул на страдающую чахоточную жену:

«Жидовка!»

И сейчас же:

«Так знай, что ты скоро умрешь. Мне доктор сказал».

Или роль Сарры. Идет драматическая сцена, а она говорит: «Давайте на сене кувыркаться».

Для Чехова нужны были другие актеры, другое актерское искусство. И еще что-то другое.

Ведь среди тогдашних актеров было очень много и с большим талантом, и с тонким вкусом, и литературно чутких. Тот же прекрасный актер Давыдов, игравший в Москве самого Иванова, вернувшись обратно на петербургскую императорскую сцену, добился, чтобы там поставили «Иванова».

И «Иванов» имел даже большой успех. Но этот успех не оставил в театре никакого следа. Потому что это все-таки было не «чеховское», это был не тот мир, который был создан его, Чехова, воображением. Не было ничего нового. Были те же самые люди, каких публика видела уже много-много раз, то есть все те же прекрасные индивидуальности: Савина, Варламов, Далматов, Стрепетова и т. д., в своем приподнятом театральном {82} настроении. Новый парик, новый фасон платья не меняли *человека*. Кроме того, были те же зеленые холсты, изображающие деревья, — сад, какой публика видела вчера в совсем другой пьесе и увидит завтра в третьей; тот же разлитый зеленоватый электрический свет, который публика давно привыкла принимать за лунный, хотя он никогда не был похож на лунный. Были тех же громадных размеров павильоны, которые должны были изображать вчера купеческие хоромы, а сегодня небольшие, уютные комнаты усадьбы. Был успех любимых актеров, — так приятно увидать их еще раз в другом платье и в другом гриме; и успех автора, которого публика уже начала любить за его рассказы и повести.

Но не было самого важного, без чего все остальное имеет быстропреходящую ценность, — не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова.

### \* \* \*

После «Иванова» прошло два года. Чехов написал новую пьесу «Леший». Отдал он ее уже не Коршу, а новой драматической труппе Абрамовой (жена Мамина-Сибиряка, намечался большой, серьезный театр). Одним из главных актеров был там Соловцов, которому Чехов посвятил свою шутку «Медведь».

Я плохо помню прием у публики, но успех если и был, то очень сдержанный. И в сценической форме у автора, мне казалось, что-то не все благополучно. Помню великолепное впечатление от большой сцены между двумя женщинами во втором действии, — эта сцена потом в значительной части вошла в «Дядю Ваню»; помню монолог самого Лесничего (Лешего). Но больше всего помню мое собственное ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. Играли очень хорошие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры. Поставлена пьеса была старательно, но эти декорации, кулисы, холщовые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Все было от *знакомой сцены*, а хотелось, чтобы было от *знакомой жизни*.

Я знавал очень многих людей, умных, любящих литературу и музыку, которые не любили ходить в театр, потому что все там находили фальшивым и часто подсмеивались над самыми «священными» сценическими вещами. Мы с нашей интеллигентской точки зрения называли этих людей закоснелыми или житейски грубыми, но это было несправедливо; что же делать, {83} если театральная иллюзия оставляла их *трезвыми*. Виноваты не они, а театр.

А можно ли добиться, чтобы художественное возбуждение шло не от знакомой сцены, а от знакомой жизни?

Что этому мешает или чего недостает? В обстановке сцены, в организации спектакля, в актерском искусстве.

Вопрос этот только-только нарождался…

### \* \* \*

От «Лешего» до «Чайки» шесть-семь лет. За это время появился «Дядя Ваня». Чехов не любил, чтобы говорили, что это переделка того же «Лешего». Где-то он категорически заявил, что «Дядя Ваня» — пьеса совершенно самостоятельная. Однако и основная линия и несколько сцен почти целикам вошли в «Дядю Ваню» из «Лешего».

Никак не могу вспомнить, когда и как он изъял из обращения одну и когда и где напечатал другую пьесу. Помню «Дядю Ваню» уже в маленьком сборнике пьес. Может быть, это и было первое появление в свет. И сначала «Дядю Ваню» играли в провинции. Я увидел ее на сцене в Одессе, в труппе того же Соловцова, с которым Чехов поддерживал связь. Соловцов уже был сам антрепренером, его дело было самым лучшим в провинции; у него в труппе служила моя сестра, актриса Немирович, она же играла в «Дяде Ване» Елену.

Это был очередной будний спектакль. Пьеса шла с успехом, но самый характер этого успеха был, так сказать, театрально-ординарный. Публика аплодировала, актеров вызывали, но вместе со спектаклем оканчивалась и жизнь пьесы, зрители не уносили с собой глубоких переживаний, пьеса не будоражила их новым пониманием вещей.

Повторюсь: не было тога нового отражения жизни, какое нес с пьесой новый поэт.

Таким образом, Чехов перестал писать для театра. Тем не менее мы втягивали его в интересы театрального быта. Так, мы повели борьбу в Обществе драматических писателей и втянули в нее Чехова. Он поддался не сразу, был осторожен, но в конце концов заинтересовался.

… Все это время [мы] часто встречались с Чеховым. Организаторских дарований он не проявлял, да и не претендовал на это. Он был внимателен, говорил очень мало и, кажется, больше всего наблюдал и мысленно записывал смешные черточки.

Он не писал новых пьес и не стремился на императорскую сцену, но имел там нескольких друзей. Это были премьеры Малого театра. С Южиным он был на «ты».

{84} … И я и Сумбатов [Южин] постоянно уговаривали Чехова не бросать писать для театра. Он нас послушался и написал «Чайку».

### \* \* \*

Антон Павлович прислал мне рукопись, потом приехал выслушать мое мнение.

Не могу объяснить, почему так врезалась мне в память его фигура, когда я подробно и долго разбирал пьесу. Я сидел за письменным столом перед рукописью, а он стоял у окна, спиной ко мне, как всегда заложив руки в карманы, не обернувшись ни разу по крайней мере в течение получаса и не проронив ни одного слова. Не было ни малейшего сомнения, что он слушал меня с чрезвычайным вниманием, а в то же время как будто так же внимательно следил за чем-то происходившим в садике перед окнами моей квартиры; иногда даже всматривался ближе к стеклу и чуть поворачивал голову. Было ли это от желания облегчить мне высказываться свободно, не стеснять меня встречными взглядами или, наоборот, это было сохранение собственного самолюбия?

В доме Чехова вообще не любили очень раскрывать свои души, и все хорошие персонажи у него деликатны, молчаливы и сдержанны.

Что я говорил Чехову о своих первых впечатлениях, сказать сейчас трудно, да и боюсь я начать «сочинять». Один из самых больших грехов «воспоминаний», если рассказывающий смешивает *когда* что происходило, и ему кажется, что все-то он великолепно предвидел.

Мое дальнейшее поведение с «Чайкой» достаточно известно, и к творчеству Чехова я в эту пору относился, действительно, с чувством влюбленности. Но очень вероятно, что я давал ему много советов по части архитектоники пьесы, сценической формы. Я считался знатоком сцены и, вероятно, искренне делился с ним испробованными мною сценическими приемами. Вряд ли они были нужны ему.

Однако одну частность я очень хорошо запомнил.

В той редакции первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быть развит, или от него надо отказаться совсем. Тем более, если этим заканчивается первый акт. Конец первого акта по самой природе театра должен круто сворачивать положение, которое в дальнейшем будет развиваться.

{85} Чехов сказал: «Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье».

«Совершенно верно, — ответил я, — но надо, чтобы потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте».

Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это выражение.

Он со мной согласился. Конец был переделан.

Когда зашла речь о постановке, я сказал, что пора ему, наконец, дать пьесу в Малый театр. И уже начал говорить о возможном распределении ролей, как вдруг Чехов протянул мне письмо.

От Ленского к Чехову.

Ленский был первый актер Малого театра. Южин только недавно занял такое же приблизительно положение. Один из самых обаятельных русских актеров. По богатству обаяния с ним будут сравнивать со временем только Качалова.

Изумительный мастер нового грима, интересного образа; увлекался живописью, сам был немного художник. К этому времени он уже остыл к актерскому делу, любил приготовить роль и сыграть ее два‑три раза, а потом играл скучая. Зато весь отдался школе, режиссуре школьных спектаклей и приготовлению новых кадров.

Ненавидел администрацию своего театра и не скрывал этого. Мечтал о создании новых условий сценической работы; готовил из своих учеников целую новую труппу.

В моих воспоминаниях я не раз возвращаюсь к Ленскому. Он играл почти во всех моих пьесах, мы с ним были близки и домами: в последнее время нас особенно сближало школьное дело и недовольство управлением Малого театра.

Он был старше нас на восемь-десять лет. Чехов дорожил знакомством с ним.

Письмо было по поводу «Чайки». Оказалось, Ленский уже прочитал ее, и вот что он писал:

Вы знаете, как высоко я ценю ваш талант, и знаете, как вообще люблю вас. И именно поэтому я обязан быть с вами совершенно откровенен. Вот вам мои самый дружеский совет: бросьте писать для театра. Это совсем не ваше дело.

Таков был смысл письма, тон его был самый категорический. Кажется, он даже отказывался критиковать пьесу, да такой степени находил ее не для сцены.

Давал ли Чехов читать «Чайку» кому-нибудь еще в Малом театре — не помню, судьба ее сразу переносится в Петербург.

### **{****86}** \* \* \*

По рассказам, дело обстояло так.

Чехов приехал в Петербург присутствовать на репетициях. Актеры волновались, долго не могли даже уяснить себе образы по замыслу автора, не могли найти и подходящих интонаций. Очевидно, мучительно перебирали свои заезженные штампы и чувствовали, что все штампы не подходят ни к этим словам, ни к этим сценам. А разыграться не на чем, то есть нет таких положений, в которых можно было бы опереться на «темперамент» и на приемы, на индивидуальные «штучки», всегда обеспечивающие успех.

Это были лучшие актеры труппы, Чехова как беллетриста очень любившие и прилагавшие все силы, чтобы угодить автору.

Давать актерам советы Чехов не умел даже и много позднее, работая с актерами Художественного театра. Ему казалось все так понятно.

«Там же у меня все написано», — отвечал он на вопросы.

Режиссеру он говорил:

«Слишком *играют*».

Это не означало, что актеры *переигрывают*, это означало, что актеры играют чувства, играют образы, играют слова. А как *играть, ничего* не *играя*, это им никто не мог подсказать. Меньше всех автор.

«Надо же все это совсем просто, — говорил он, — вот как в жизни. Надо так, как будто об этом каждый день говорят».

Легко сказать! Самое трудное.

У каждого из этих актеров, наверное, были роли, когда актер совершенно сливается с ролью, так сливается, что совсем перестает играть, а впечатление получается огромное. Но кому бы пришло в голову добиться этого в «Чайке»? Как произносить просто эти простейшие фразы, чтобы было сценично, чтобы не было отчаянно скучно?

Не было *веры*. Актеры, рассыпаясь в комплиментах перед автором, не верили в то, что делали на сцене. Да и режиссер не верил. И все-таки никто не крикнул: «Надо отложить спектакль; надо искать, репетировать, добиваться; нельзя в таком виде выпускать пьесу на публику; наконец, нельзя с настоящими перлами поэзии обращаться так же, как мы эта делаем с авторами, имена которых забываются около вешалки при выходе».

Казенное отношение, казенное дело. И оставалось оно таким, несмотря на присутствие любимого писателя, несмотря на вмешательство влиятельнейшего в Петербурге Суворина[[37]](#endnote-32).

Пьеса жестоко провалилась. Это был один из редких в истории театра провалов. С первого же действия у публики не {87} налаживалась связь со сценой, не было общего тона. Самые поэтические места принимались со смехом. Великолепный монолог Нины: «Люди, львы, орлы и куропатки…» слушался, как скучный курьез. В дальнейшем публика с недоумением переглядывалась, пожимала плечами и молча провожала падающий занавес. В антрактах шипели и злились. А когда перед самым концом пьесы, в драматическом финале после выстрела за сценой — самоубийства Треплева — Дорн, чтобы не испугать Аркадину, говорит: «Ничего, ничего, это лопнула банка с эфиром», то публика разразилась хохотом.

Последний занавес опустился под шиканье всего зала.

Бедный автор! Бедный, бедный Чехов! Во время всего этого трехчасового позора он толкался за сценой, стараясь казаться равнодушным; смотрел, как люди, проходя мимо него, смущенно избегали встречаться с ним глазами и говорили лицемерные слова. И, вероятно, много раз вспоминал письмо Ленского и его дружеский совет не писать для сцены и клял тех, кто его уговаривал. И в таком положении очутился писатель, поэт, которым с любовью, с увлечением зачитывались уже по всей России!

Куда Антон Павлович девался после спектакля? Обыкновенно бывало, что собирались компанией в ресторане. Чехова ждали к ужину у Сувориных, где, по рассказам, после всякой премьеры всегда было много народу. Чехова не было ни в актерском ресторане, ни у Суворина. Его никто не видал. Сохранилась легенда, что он долго бродил по набережной в эту осеннюю ветреную ночь, простудился и захватил тяжелый недуг, сокративший его жизнь.

На другое утро он уехал из Петербурга, даже не повидавшись ни с кем. Своим он послал:

Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес.

Суд публики театральной тем мучительнее суда читателей, что повесть кто-то когда-то прочтет, где-то кто-то напишет критическую статью, а здесь сначала тысячеголосая толпа швырнет тебе прямо в лицо свой суд, скорый, непроверенный, безжалостный, а потом еще несколько дней все газеты будут осуждать твой труд на основании бывшего спектакля.

Островский все последние годы жизни никогда не бывал на своих премьерах и совсем не читал рецензий. «Чайку» хвалил один Суворин. Остальные писали:

{88} «… точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала», «лица горели от стыда», «со всех точек зрения, идейной, литературной, сценической, пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа», «пьеса невозможно дурна», «пьеса произвела удручающее впечатление как вовсе не пьеса и не комедия», «это не *чайка*, а просто *дичь…*»

Это про одно из самых поэтических произведений русской литературы!

Как раз на весь этот месяц (октябрь) я уезжал из Москвы в глушь писать свою «Цену жизни». Чехов писал мне:

Моя «Чайка» имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я, по законам физики, вылетел из Петербурга, как бомба. Виноваты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня писать пьесу.

Еще из одного его письма:

Никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу семьсот лет.

### Из писем Вл. И. Немировича-Данченко к А. П. Чехову[[38]](#endnote-33) (1896 – 1898)

#### 1896. Ноября 11.

Милый Антон Павлович!

Прости, что так долго не отвечал тебе[[39]](#endnote-34). Все хотел или засесть за большое письмо, или хоть выслать книги. Но в заботах о пьесе[[40]](#endnote-35), школе, комитете и т. п. все некогда. Ведь я почти на месяц уезжал из Москвы, чтобы окончить пьесу. И за это время все запустил. Теперь приходится наверстывать.

Давно о тебе ничего не знаю, и это меня гложет. Не читал даже ни одной заметки о «Чайке». Слышал, что она не имела успеха или, точнее сказать, имела странный неуспех, и искренно больно мне было. Потом мои предположения подтвердились. Сумбатов был в П[етер]бурге и присутствовал на 4‑м представлении. Он говорит, что в таком невероятном исполнении, в таком непонимании лиц и настроений пьеса не могла иметь успеха. Чувствую, что ты теперь махнешь рукой на театр, как это делали и Тургенев и другие.

{89} Что же делал Карпов?[[41]](#endnote-36) Где был его литературный вкус? Или в самом деле у него его никогда не было.

У меня начинает расти чувство необыкновенной отчужденности от П[етер]бурга с его газетами, актерами, гениями дня, пошляческими стремлениями под видом литературы и общественной жизни. Враждебное чувство развивается — и это мне нравится.

Будешь ли ты в Москве и когда?

Как адрес Марьи Павловны?[[42]](#endnote-37)

Что делаешь? В каком настроении?[[43]](#endnote-38) Напиши. Очень обрадуешь.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Гранатный пер., д. Ступишиной.

Катя[[44]](#endnote-39) шлет тебе и всему дому сердечный привет.

#### [18]98. Апреля 25.

Дорогой Антон Павлович!

Ты, конечно, уже знаешь, что я поплыл в театральное дело[[45]](#endnote-40). Пока что, первый год мы (с Алексеевым[[46]](#footnote-8)) создаем исключительно художественный театр. Для этой цели нами снят «Эрмитаж» (в Каретном ряду). Намечено к постановке «Царь Федор Иоаннович», «Шейлок», «Юлий Цезарь», «Ганнеле», несколько пьес Островского и лучшая часть репертуара Общества искусства и литературы[[47]](#endnote-41). Из современных русских авторов я решил особенно культивировать *только* талантливейших и недостаточно еще понятых; Шпажинским, Невежиным[[48]](#endnote-42) у нас совсем делать нечего. Немировичи и Сумбатовы[[49]](#endnote-43)довольно поняты. Но вот тебя русская театральная публика еще не знает. Тебя надо показать так, как может показать только литератор со вкусом, умеющий понять красоты твоих произведений — и в то же время сам умелый режиссер. Таковым я считаю себя. Я задался целью указать на дивные, по-моему, изображения жизни и челов[еческой] души в произведениях «*Иванов*» и «*Чайка*». Последняя особенно захватывает меня, и я готов отвечать чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы при умелой, *небанальной*, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу. Может быть, пьеса не будет вызывать взрывов аплодисментов, но что настоящая постановка ее с *свежими* дарованиями, *избавленными от рутины*, будет торжеством искусства, — за это я отвечаю.

Остановка за твоим разрешением.

{90} Надо тебе сказать, что я хотел ставить «Чайку» еще в одном из выпускных спектаклей школы. Это тем более манило меня, что лучшие из моих учеников влюблены в пьесу. Но меня остановили Сумбатов и Ленский, говоря, что они добьются постановки ее в Малом театре. Разговор шел при Гольцеве[[50]](#endnote-44). Я возражал, что большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и неспособным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и настроения, которые окутывают действующих лиц пьесы. Но они настояли, чтобы я не ставил (пьесы) «Чайки». И вот «Чайка» все-таки не идет в Малом [театре]. Да и слава богу, говорю это от всего своего поклонения твоему таланту. Так уступи пьесу мне. Я ручаюсь, что тебе не найти большего поклонника в режиссере и обожателей в труппе.

Я, по бюджету, не смогу заплатить тебе дорого. Но поверь, сделаю все, чтобы ты был доволен и с этой стороны.

Наш театр начинает возбуждать сильное… негодование императорского. Они там понимают, что мы выступаем на борьбу с рутиной, шаблоном, признанными гениями и т. п. И чуют, что здесь напрягаются все силы к созданию *художественного* театра. Поэтому было бы очень грустно, если бы я не нашел поддержки в тебе.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Гранатный пер., д. Ступишиной.

Ответ нужен скорый: простая записка, что ты разрешаешь *мне* ставить «Чайку», где мне угодно.

#### [18]98. Мая 12

Дорогой Антон Павлович!

Ты обещаешь через Марью Павловну написать мне, но я боюсь, что ты будешь откладывать, а мне важно знать *теперь же*, даешь ты нам «Чайку» или нет. «Иванова» я буду ставить и без твоего разрешения, а «Чайку», как ты знаешь, не смею. А мы с половины июня будем репетировать[[51]](#endnote-45). За май я должен подробно выработать репертуар.

Если ты не дашь, то зарежешь меня, так как «Чайка» единственная современная пьеса, захватывающая меня, как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром.

Я не разберу, получил ли ты мое письмо, где я объяснял все подробно. Если хочешь, я до репетиций приеду к тебе переговорить о «Чайке»[[52]](#endnote-46).

{91} У нас будет 20 «утр» для молодежи с conférence[[53]](#endnote-47) перед пьесой. В эти утра мы дадим «Антигону», «Шейлока», Бомарше[[54]](#endnote-48), Островского[[55]](#endnote-49), Гольдони[[56]](#endnote-50), «Уриэля [Акосту]» и т. д. Профессора будут читать перед пьесой небольшие лекции. Я хочу в одно из таких утр дать и тебя, хотя еще не придумал, кто скажет о тебе слово — Гольцев или кто другой.

Ответь же немедленно.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Гранатный пер., д. Ступишиной.

Привет всему вашему дому от меня и жены.

В субботу я уезжаю из Москвы, самое позднее в воскресенье.

#### [18]98. Мая 12[[57]](#endnote-51).

Милый Антон Павлович!

Только сегодня отправил тебе письмо и вот получил твое[[58]](#endnote-52).

Ты не разрешаешь постановки?

Но ведь «Чайка» идет повсюду. Отчего же ее не поставить в Москве? И у пьесы уже множество поклонников: я их знаю. О ней были бесподобные отзывы в харьковских и одесских газетах.

Что тебя беспокоит? Не приезжай к первым представлениям — вот и все. Не запрещаешь же ты навсегда пьесы в *одной Москве*, так как ее могут играть *повсюду* без твоего разрешения? Даже по всему Петербургу. Если ты так относишься к пьесе, — махни на нее рукой и пришли мне записку, что ничего не имеешь против постановки «Чайки» на сцене «Товарищества для учреждения Общедоступного театра»[[59]](#endnote-53). Больше мне ничего и не надо.

Зачем же одну Москву так обижать?

Твои доводы вообще недействительны, если ты не скрываешь самого простого, — что ты не веришь в хорошую постановку пьесы мною. Если же веришь, — не можешь отказать мне.

Извести, ради бога, скорее, т. е. вернее, перемени ответ. Мне надо выдумывать макетки и заказывать декорацию первого акта скорее.

Как же твое здоровье? Поклон всем.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

#### [18]98. Мая 31.

Милый Антон Павлович!

Твое письмо[[60]](#endnote-54) получил уже здесь, в степи. Значит, «Чайку» поставлю!! Потому что я к тебе непременно приеду[[61]](#endnote-55). Я собирался {92} в Москву к 15 июля (репетиции других пьес начнутся без меня), а ввиду твоей милой просьбы приеду раньше. Таким образом, жди меня между 1 – 10 июля. А позже напишу точнее. Таратаек я не боюсь[[62]](#endnote-56), так что и не думай высылать на станцию лошадей.

В «Чайку» вчитываюсь и все ищу тех мостиков, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину. Публика еще не умеет (а может быть, и никогда не будет уметь) отдаваться настроению пьесы, — нужно, чтобы оно было очень сильно передано. Постараемся!

До свиданья.

Всем вам поклон от меня и жены.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Екатеринославской гб. Почт. ст. Больше-Янисоль.

#### [18]98. Августа [15]. Суббота[[63]](#endnote-57).

Дорогой Антон Павлович!

С 25‑го у нас перерыв (для переезда в Москву). Затем числа 2‑го – 3‑го начнутся репетиции в Охот[ничьем] клубе[[64]](#endnote-58) по утрам «Чайки», а по вечерам — народных сцен «Федора». На репетиции «Чайки» я тебя буду пускать с осторожностью, т. к. мы только что начинаем. Но *говорить* с тобою мне надо о многом. Полная mise en scène[[65]](#endnote-59) первого акта прислана уже мне Алексеевым. Главное, надо, чтобы ты разрешил всю постановку сцены делать по-нашему.

Успех «Чайки» — вопрос *моего* художественного самолюбия, и я занят пьесой с таким напряжением, какое у меня бывает, когда пишу сам.

По приезде ты найдешь меня: 1) или дома, 2) или в школе (Б. Никитская, д. Батюшкова), или 3) в Охотничьем клубе (Шереметьевский пер.).

Ежов[[66]](#endnote-60) уже посвящал нам не раз сочувственные строки в то время, когда нас щипали газетки. Тем не менее, не скрою, я колеблюсь сообщать ему подробности. Решили мы с Алексеевым *молчать*, чтобы само дело говорило, чего мы хотим. Но, разумеется, ему первому я готов открыть все карты.

Сумбатов здоровехонек.

Крепко жму твою руку.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Только что из Харькова, где снял театр на весну[[67]](#endnote-61).

#### **{****93}** [18]98. Авг[уста] 21.

Дорогой Антон Павлович!

Я уже приступил к беседам и считкам «Чайки».

В конторе импер[аторских] театров нет обязательства твоего на Москву[[68]](#endnote-62), а если бы оно было вообще, то находилось бы здесь. Ввиду этого дай мне поскорей разрешение на постановку. В гонораре, я надеюсь, мы сойдемся. Если тебе нужны будут деньги вперед, — распоряжусь выдать.

Я переезжаю окончательно в Москву 26‑го, 27‑го и 28‑го еще буду отсутствовать, а с 29‑го совсем засяду в Москве.

Кроме того, разреши мне иначе планировать декорации, чем они указаны у тебя. Мы с Алексеевым провели над «Чайкой» двое суток, и многое сложилось у нас так, как может более способствовать *настроению* (а оно в пьесе так важно!). Особливо первое действие. Ты во всяком случае будь спокоен, что все будет делаться к успеху пьесы.

Первая беседа затянулась у меня с артистами на 4 с лишком часа, и то только о двух первых актах (кроме общих задач).

Мало-помалу мне удалось так возбудить умы, что беседа приняла оживленный и даже горячий характер. Я всегда начинаю постановки с беседы, чтобы все артисты стремились к одной цели.

Затем еще позволь мне, если встретится надобность, кое-где вставить словечко-другое. Очень мало, но может понадобиться.

Встретился как-то с Кони[[69]](#endnote-63) и много говорил о «Чайке». Уверен, что у нас тебе не придется испытывать ничего подобного петербургской постановке. Я буду считать «реабилитацию» этой пьесы — большой своей заслугой.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Гранатный пер., д. Ступишиной.

#### [18]98. Августа 24.

Дорогой Антон Павлович!

Сегодня было две считки «Чайки».

Если бы ты незримо присутствовал, ты… знаешь что?.. Ты немедленно начал бы писать новую пьесу!

Ты был бы свидетелем такого растущего, захватывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего нервного напряжения, что за один этот день ты горячо полюбил бы самого себя.

Сегодня мы тебя все бесконечно любили за твой талант, за деликатность и чуткость твоей души.

Планируем, пробуем тоны — или вернее — полутоны, в каких должна идти «Чайка», рассуждаем, какими сценическими {94} путями достичь того, что публика была охвачена так же, как охвачены мы…

Не шутя говорю, что, если наш театр станет на ноги, то ты, подарив нас «Чайкой», «Дядей Ваней»[[70]](#endnote-64) и «Ивановым», напишешь для нас еще пьесу.

Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь твоей пьесы.

Написал это письмецо, вернувшись домой с вечерней считки, — хотелось написать тебе.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Гранатный пер., д. Ступишиной.

#### [18]98. Сентябрь [до 9‑го][[71]](#endnote-65).

Дорогой Антон Павлович!

Тебя все еще нет, а «Чайку» я репетирую. Между тем хотелось бы о многом расспросить тебя. Поехал бы сам к тебе, но решительно не имею времени.

Наладили mise en scène двух первых актов и завтра начинаем их репетировать без ролей.

Сумбатов говорил со мной оч[ень] много по поводу «Чайки» и высказал мнение (которое сообщил, кажется, и тебе), что это именно одна из тех пьес, которые особенно требуют крупных, опытных артистов, а режиссеры не могут спасти ее.

Странное мнение! Я с ним спорил чрезвычайно убежденно, Вот мои доводы (так [как] ты получил доводы Сумбатова, то взвесь и мои).

Во-первых, пьеса была в руках крупных актеров (Давыдов, Сазонов, Варламов, Комиссаржевская, Дюжикова, Аполлонский и т. д.)[[72]](#endnote-66), — что же они — сделали успех пьесе? Значит, прецедент не в пользу мнения Сумбатова.

Во-вторых, в главных ролях — Нины и Треплева — я всегда предпочту *молодость* и художественную неиспорченность актеров их опыту и выработанной рутине.

В‑третьих, опытный актер в том смысле, как его понимают, — это непременно актер известного шаблона, хотя бы и яркого, — стало быть, ему труднее дать фигуру для публики новую, чем актеру, еще не искусившемуся театральной банальностью.

В‑4‑х, Сумбатов, очевидно, режиссерство понимает только, как подсказывающего mise en scène[[73]](#endnote-67), тогда как мы входим в самую глубь тона каждого лица отдельно и — что еще важнее — всех вместе, общего настроения, что в «Чайке» важнее всего.

{95} Есть только одно лицо, требующее большой сценической опытности и выдержки, — это Дорн. Но поэтому-то я и поручаю эту роль такому удивительному технику-актеру, как сам Алексеев[[74]](#endnote-68).

Наконец, мне говорят: «*Нужны талантливые люди*». Это меня всегда смешит. Как будто я когда-нибудь говорил, что можно ставить спектакли с бездарностями. Говорить о том, что актер должен быть талантлив, — все равно, что пианист должен иметь руки. И для чего же я из 7 выпусков своих учеников выбрал только 8 человек (из 70)[[75]](#endnote-69), а Алексеев из 10‑летнего существования своего Кружка только 6 человек[[76]](#endnote-70).

Ну, да на это смешно возражать.

В конце концов жду тебя, и всё… (как говорит Сорин).

Вот наше распределение ролей.

*Аркадина* — О. А. Книппер (единственная моя ученица, окончившая с высшей наградой, с чем за все время существования училища кончила только Лешковская). Очень элегантная, талантливая и образованная барышня, лет около 28.

*Нина* — Роксанова. Маленькая Дузе, как ее назвал Ив. Ив. Иванов[[77]](#endnote-71). Окончила в прошлом году и сразу попала в Вильно к Незлобину и оттуда к Соловцову на 250 р. в месяц. Молодая, очень нервная актриса.

*Дорн* — Станиславский.

*Сорин* — Калужский — первый актер труппы Алексеева.

*Шамраев* — Вишневский — провинциальный актер, бросивший для нас ангажемент в Нижнем на первые роли и 500 р. жалованья. Он, кстати, был в твоей же гимназии.

*Маша* — пока слабо. Вероятно, заменю ее другою[[78]](#endnote-72).

*Полина Андреевна* — Раевская, недурно.

*Тригорин* — очень даровитый провинциальный актер[[79]](#endnote-73), которому я внушаю играть *меня*, только без моих бак.

До свиданья.

Жду весточки.

Mise en scène первого акта очень *смелая*. Мне важно знать твое мнение.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

От 3 до 4 я всегда в училище[[80]](#endnote-74).

#### 1898. Ноября 5.

Дорогой Антон Павлович! Очень тронут твоим письмом[[81]](#endnote-75).

Дела наши идут отлично, хотя газеты и начали уже кусаться, ну да что же делать. Очень уж много у них пошляков[[82]](#endnote-76).

{96} «Федор»… гремит. По уверениям всех, наиболее интересной из будущих пьес явится «Чайка». Это меня и радует и держит настороже. Пока не наладится великолепно, не пущу. Тригорина готовит Алексеев. Машу — жена его. Уже читал с нею роль два раза. Дорна и Сорина еще не порешил.

Здесь нас напугали газеты твоим нездоровьем. К счастью, я имел уже твое письмо.

«Антигону» вышлю.

Как ты думаешь распорядиться своим временем? Долго ли Мар[ия] Павл[овна] пробудет в Крыму? Как вы решаете с Мелиховым?

Пиши, пожалуйста, чаще.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

### [О первом представлении «Чайки» на сцене МХТ][[83]](#footnote-9)

И вот 17/30 декабря. Театр был неполон. Премьера чеховской пьесы не сделала полного сбора.

По мизансцене уже первый акт был смелым. По автору, прямо должна быть аллея, пересеченная эстрадой с занавесом: это — сцена, где будут играть пьесу Треплева. Когда занавес откроется, то вместо декорации будет видно озеро и луну. Конечно, во всяком театре для действующих лиц, которые будут смотреть эту пьесу, сделали бы скамейку направо или налево боком, а у нас была длинная скамейка вдоль самой рампы, перед самой суфлерской будкой: полевее этой скамейки — пень, на котором будет сидеть Маша. Кроме того, и скамейка слева. Вот на этой длинной скамейке спиной к публике и размещались действующие лица. Так как луна за занавесом, то на сцене темно. И темнота и такое распределение скамеек уже должны были настраивать наших врагов на шуточки; зато тех, кто относится к представлению просто, без предвзятости, настраивали на какую-то жизненную простоту: потом луна будет освещать всех. Декоративная часть наполняла сцену живым настроением летнего вечера; фигуры двигались медленно, без малейшей натяжки, без всякой аффектации, говорили просто и медленно, потому что вся жизнь, которая проходила на сцене, была простая и тягучая, интонации простые, паузы не пустые, а наполненные дыханием этой жизни и этого вечера; паузы, в которых выражалось недоговоренное чувство, намеки на характер, полутона. Настроение постепенно сгущалось, собирало {97} какое-то одно гармоническое целое, жизненно-музыкальное. Разные частности, необычные для театрального уха и глаза, вроде того, что Маша нюхает табак, ходит в черном («это траур по моей жизни»), лейтмотив каждой фигуры, речь, при всей простоте чистая и красивая, — все это постепенно затягивало внимание зрителя, заставляло слушать и, незаметно для него самого, совершенно отдаваться сцене. Публика переставала ощущать театр, точно эта простота, эта крепкая, властная тягучесть вечера и полутона завораживали ее, а прорывавшиеся в актерских голосах ноты скрытой скорби заколдовывали. На сцене было то, о чем так много лет мечтали беллетристы, посещавшие театр, — была «настоящая», а не театральная жизнь в простых человеческих и, однако, сценичных столкновениях.

… Самым рискованным был монолог Нины. Скорбная фигура на камне, освещенная луной. Как прозвучит со сцены:

«Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, словом, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасна зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно… Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит… И вы, бледные огни, не слышите меня…»

Монолог, который в первом представлении в Петербурге возбуждал смех, но который до такой степени проникнут лирическим чувством настоящего поэта, что у нас при постановке даже не было сомнения в его правоте и красоте, здесь слушался в глубокой, напряженной тишине, захватывал внимание. Ни тени усмешки и ни намека на что-нибудь компрометирующее. Потом резкая вспышка между матерью и сыном; потом чем дальше, сцена за сценой, тем роднее становились эти люди зрителю, тем волнительнее были их взрывы, полуфразы, молчания, тем сильнее у зрителя из глубины его души поднимались ощущения собственной неудовлетворенности и тоски. И когда в конце акта Маша, сдерживая рыдания, говорит Дорну: «Да помогите же мне, а то я сделаю глупость и надсмеюсь над своей жизнью», — и повалилась, рыдая, на землю около скамейки, — по зале пронеслась самая настоящая, сдержанная, трепетная волна.

Закрылся занавес, и случилось то, что в театре бывает, может быть, раз в десятки лет: занавес сдвинулся — тишина; {98} полная тишина и в зале и на сцене за занавесом; там как будто все замерли, здесь как будто еще не поняли, что это было. Видение? Сон? Грустная песня из каких-то знакомых-знакомых напевов? Откуда пришло? Из каких воспоминаний каждого? Кто эти лица, которых как будто в первый раз сейчас встретил, а вместе с тем все они отличные, старые знакомые? Такое состояние длилось долго, на сцене уже решили, что первый акт провалился, так провалился, что в зале не нашлось даже ни одного, друга, который бы рискнул зааплодировать. Актеров охватила нервная дрожь, близкая к истерике.

И вдруг в зале точно плотина прорвалась, точно бомба взорвалась — сразу раздался оглушительный взрыв аплодисментов. Всех: и друзей и врагов.

Я всегда запрещал открывать и закрывать занавес слишком быстро и слишком часто, как делают в кафешантанах, чтобы потом иметь право сказать: вызывали столько-то раз. Поэтому у нас занавес открывался не скоро, не скоро задергивался и долго выжидал, прежде чем еще раз открыться, так что у нас два‑три раза при очень дружных аплодисментах было знаком очень большого успеха. Здесь открыли шесть раз, потом как-то вдруг аплодисменты прекратились, точно зритель боялся, чтобы в этих вызовах не расплескалось то великолепное, что было нажито.

Так слушалась вся пьеса. Жизнь развертывалась в такой откровенной простоте, что зрителям казалось неловко присутствовать: точно они подслушивали за дверью или подсматривали в окошко. Как вы знаете, в пьесе нет никакого героизма, нет бурных театральных переживаний, нет тех ярких симпатий, которые служат великолепной опорой для актера. Разбитые иллюзии, нежные чувства, смятые прикосновением грубой действительности.

Огромный успех третьего акта и триумф по окончании, после заключительной сцены Нины и Треплева и великолепного финала.

Уже после первого акта на сцену побежали актеры, не участвовавшие в спектакле и находившиеся в зале, и друзья театра. Все были захвачены, едва сдерживались, чтобы не начать раньше времени праздновать победу. Но после третьего акта люди обнимались, плакали и не находили слов для выражения громадной радости. По окончании спектакля победа определилась с такой яркой несомненностью, что когда я вышел на сцену и предложил публике послать телеграмму автору, то овации длились очень долго. Замечательно, что такому успеху не мешало невеликолепное исполнение нескольких ролей.

Новый театр родился.

#### **{****99}** Телеграмма 1898. Декабря 18. Москвы[[84]](#endnote-77).

Ялта. Антону Павловичу Чехову

Только что сыграли «Чайку», успех колоссальный. С первого акта пьеса так захватила, что потом последовал ряд триумфов. Вызовы бесконечные. Мое заявление после третьего акта, что автора в театре нет, публика потребовала послать тебе от нее телеграмму. Мы сумасшедшие от счастья. Все тебя крепко целуем. Напишу подробно.

*Немирович-Данченко, Алексеев, Вишневский, Калужский, Артем, Тихомиров, Фессинг, Книппер, Роксанова, Алексеева, Раевская, Николаева и Екатерина Немирович-Данченко*.

#### Телеграмма 1898. Декабря 18. Москвы.

Ялта. Антону Павловичу Чехову

Все газеты с удивительным единодушием называют успех «Чайки» блестящим, шумным, огромным. Отзывы о пьесе восторженные[[85]](#endnote-78). По нашему театру успех «Чайки» превышает успех «Федора». Я счастлив как никогда не был при постановке собственных пьес.

*Немирович-Данченко*

#### [1898. Декабря 18 – 21]. [пятница — понедельник][[86]](#endnote-79).

Дорогой Антон Павлович!

Из моих телеграмм ты уже знаешь о внешнем успехе «Чайки». Чтоб нарисовать тебе картину первого представления, скажу, что после 3‑го акта у нас за кулисами царило какое-то пьяное настроение. Кто-то удачно сказал, что было точно в светло-христово воскресенье. Все целовались, кидались друг другу на шею, все были охвачены настроением величайшего торжества, правды и честного труда. Ты собери только все поводы к такой радости: артисты влюблены в пьесу, с каждой репетицией открывали в ней все новые и новые художественные перлы. Вместе с тем трепетали за то, что публика слишком мало литературна, мало развита, испорчена дешевыми сценическими эффектами, не подготовлена к высшей художественной простоте, чтоб оценить красоты «Чайки». Мы положили на пьесу всю душу и все наши расчеты поставили на карту. Мы, режиссеры, т. е. я и Алексеев, напрягли все наши силы и способности, чтобы дивные настроения пьесы были удачно интерсценированы. Сделали 3 генеральные репетиции, заглядывали в {100} каждый уголок сцены, проверяли каждую электрическую лампочку. Я жил две недели в театре, в декорационной, в бутафорской, ездил по антикварным магазинам, отыскивал вещи, которые давали бы колористические пятна. Да что об этом говорить! Надо знать театр, в котором нет ни одного гвоздя…

На первое представление я, как в суде присяжных, делал «отвод», старался, чтоб публика состояла из лиц, умеющих оценить красоту правды на сцене. Но я, верный себе, не ударил пальца о палец, чтоб подготовить дутый успех.

С первой генеральной репетиции в труппе было то настроение, которое обещает успех. И, однако, мои мечты *никогда* не шли так далеко. Я ждал, что в лучшем случае это будет успех серьезного внимания. И вдруг… не могу тебе передать всей суммы впечатлений… Ни одно слово, ни один звук не пропал. До публики дошло не только общее настроение, не только *фабула*, которую в этой пьесе так трудно было отметить красной чертой, но каждая мысль, все то, что составляет тебя и как художника и как мыслителя, все, все, ну, словом, каждое психологическое движение — все доходило и захватывало. И все мои страхи того, что пьесу поймут не многие, исчезли. Едва ли был десяток лиц, которые бы чего-нибудь не поняли. Затем, я думал, что внешний успех выразится лишь в нескольких дружных вызовах после 3‑го действия. А случилось так. После первого же акта всей залой артистов вызвали пять раз (мы не быстро даем занавес на вызовы), зала была охвачена и возбуждена. А после 3‑го ни один зритель не вышел из залы, все стояли, и вызовы обратились в шумную, бесконечную овацию. На вызовы автора я заявил, что тебя в театре нет. Раздались голоса — «послать телеграмму».

Вот до чего я занят. Начал это письмо в пятницу утром и до понедельника не мог урвать для него часа! А ты говоришь «приезжай в Ялту». 23‑го я на 4 дня удеру к «Черниговской»[[87]](#endnote-80), только чтобы выспаться!

Итак, продолжаю. Я переспросил публику: «Разрешите послать телеграмму?» На это раздались шумные аплодисменты и «да, да».

После 4‑го акта овации возобновились.

Играли мы… в таком порядке: Книппер — удивительная, идеальная Аркадина. До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности, прекрасных туалетов обворожительной пошлячки, *скупости*, ревности и т. д. Обе сцены 3‑го действия с Треплевым и Тригориным — в особенности первая — имели наибольший успех в пьесе, а заканчивались необыкновенно поставленной сценой отъезда (без лишних {101} людей). За Книппер следует Алексеева[[88]](#footnote-10) — Маша. Чудесный образ! И характерный и необыкновенно трогательный. Она имела огромный успех. Потом Калужский — Сорин. Играл, как очень крупный артист. Дальше — Мейерхольд. Был мягок, трогателен и несомненный дегенерат. Затем Алексеев. Схватил удачно мягкий, безвольный тон. Отлично, чудесно говорил монологи 2‑го действия. В третьем был слащав. Слабее всех была Роксанова, которую обил с толку Алексеев, заставив играть какую-то дурочку. Я рассердился на нее и потребовал возвращения к первому, лирическому, тону. Она и запуталась. Вишневский еще не совсем сжился с мягким, умным, наблюдательным и все пережившим Дорном, но был очень удачно гримирован (вроде Алексея Толстого) и превосходно кончил пьесу. Остальные поддерживали стройный ансамбль.

Общий тон покойный и чрезвычайно *литературный*.

Слушалась пьеса поразительно, как еще ни одна никогда не слушалась.

Шум по Москве огромный. В Малом театре нас готовы разорвать на куски.

Но вот несчастье. На другой день должно было состояться 2‑е представление. Книппер заболела. Отменили и 3‑е, которое должно было быть вчера, в воскресенье. На пьесе это не отразится, но денег мы потеряли много.

Поставлена пьеса — ты бы ахнул от 1‑го и, по-моему, — особенно от 4‑го действия.

Рассказать трудно, надо видеть.

Я счастлив бесконечно.

Обнимаю тебя.

Твой *Вл. Немирович-Данченко*

Даешь «Дядю Ваню»?

### «Вишневый сад» в Московском Художественном театре Речь в Чеховском обществе 31 января 1929 года в день 25‑летия со дня первого представления «Вишневого сада»[[89]](#endnote-81)

Я постараюсь рассказать историю «Вишневого сада», как она сохранилась у меня в памяти.

В 1903 году Художественный театр очень нуждался в пьесе. Уже наступил апрель, а между тем мы не остановились {102} ни на одной постановке для следующего сезона. Сколько помнится, 12 апреля решено было ставить «Юлия Цезаря»; это было очень поздно для такой сложной постановки, но все же театр приступил к работе. Затем впереди предвиделась обещанная пьеса Антона Павловича, а новая пьеса Антона Павловича — это событие, для нас казавшееся, конечна, громадным. Постановка «Юлия Цезаря» дела не спасала: тяга к современным пьесам всегда, во все века, во всех театрах была сильна, и всегда современная пьеса находила гораздо большее количество слушателей и неизмеримо больший интерес, чем классическая. Всегда даже второстепенная, даже третьестепенная современная пьеса имеет больше притягательной силы, чем пьеса классическая[[90]](#endnote-82).

Основной упор у нас был на «Юлия Цезаря» и на ожидаемую пьесу Антона Павловича.

Лето Антон Павлович проводил под Москвой… Он думал над пьесой. До нас доходили об этом всякие слухи, правда, очень скупые, потому что жена Антона Павловича, Ольга Леонардовна[[91]](#footnote-11), поддерживала секрет, который Антон Павлович хранил от театра, и только редко-редко, на ушко, кто-нибудь сообщал словечко.

Здесь мне хотелось бы попытаться обрисовать ту обстановку, литературную и театральную, то духовное общение с эпохой, которое было у Антона Павловича в эту пору, хотелось бы бросить взгляд на те задания, которые представляли ему жизнь и театр, на те влияния, которые он сам испытывал, и на все то, что подготовляло появление «Вишневого сада».

Конечно, я не претендую на непогрешимость в данном случае, но я знал близко Антона Павловича, его жизнь, его эпоху, и мне кажется, что мои догадки могут быть более или менее правильными.

Если представить себе вообще Антона Павловича, его любовь к русской провинции, к уездной жизни, если вспомнить, что и на театрах наибольшую притягательную силу имела уездная жизнь, а не столичная (может быть, потому, что уездная жизнь давала больше простора для русской лирики, в ней было так много элементов для поэтического воплощения; может быть, оттого, что для столичного зрителя это было близкое, но не домашнее, а зритель всегда хочет, чтобы его держали близко к жизни, но чтобы на сцене было не то, что его всегда окружает), — мы могли ждать, что в этой пьесе Чехов пойдет по той же линии, по которой шел в предшествовавших: «Иванове», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Чайке».

{103} Какой была тогда уездная жизнь? Не надо забывать, что это был 1903 год, канун и затем первый звонок к революции 1905 года; стало быть, уже до слуха Чехова не могли не долетать отзвуки напряженной подпольной жизни, которая привела затем Россию к 1905 году. Был уже Горький, гремевший в Художественном театре, где сыграно было с блестящим успехом «На дне». Уже всюду и везде, во всех городах, в столицах, чувствовалось приближение громадной новой силы, силы развертывающихся новых общественных проявлений. Антон Павлович не касался этого […] но, конечно, его не могла не охватывать и не волновать в «Вишневом саде» будущая жизнь, которая ему предвиделась.

В каких красках, в каком рисунке пойдет эта жизнь, он не предсказывал, он никогда не любил предсказывать, как вообще не любил даже рассуждать об этом, но пройти мимо этих предреволюционных настроений человеку, который так мечтал о более счастливой жизни, конечно, было нельзя.

Затем форма чеховской драматургии, своеобразный язык, своеобразный реализм лиц. Как будто язык совершенно простой, как будто необычайно натуралистический, а в то же время прошедший через пленительный талант в создании писателя. Красивый, совсем простой язык, а в то же время — «мы увидим небо в алмазах». Своеобразие сцен, совершенно своеобразное чувство театра, полное разрушение аристотелевского единства[[92]](#footnote-12), полное разрушение общепринятой в то время структуры пьес. Какое-то не то пренебрежение к большим, развернутым сценам, не то нежелание их писать, необычайная родственность по духу с Тургеневым, Толстым и Григоровичем, но форма как будто целиком от Мопассана — сжатость, краткость, отсутствие больших сцен, психологически развивающихся.

Вот эти элементы драматургии Чехова встречались, конечно, прежде всего с его задачей написать пьесу именно для Художественного театра. Он, несомненно, очень сильно думал и об этом. Может быть, несколько меньше, чем в «Трех сестрах», пьесе, как будто просто написанной для актеров Художественного театра, которых он так полюбил. Создавая «Вишневый сад», он, может быть, об этом думал меньше, поэтому потом, когда пьеса была дана театру, она встретила большие трудности с распределением ролей. Но, во всяком случае, Чехов так полюбил Художественный театр, что писал, несомненно, для него. Стало быть, он делал упор на его качества, на краски этого театра, на его интуицию.

{104} Он умел угадывать актера, он необычайно чувствовал театр, чувствовал по-своему. Он как-то знал, чем будет волноваться публика, он умел дать трогательное рядом со смешным так, что трагическое от этого еще усугублялось. Он так умел рисовать жизнь, что зритель уносил с собою сильное, живое чувство и переносил его в свою собственную жизнь. Он писал всегда произведения, которые начинали жить по-настоящему, уже будучи сыграны, как и всякое великое драматическое произведение, которое живет не только пока играется спектакль, на еще и долго по его окончании.

Применительно к пьесам Чехова всегда много говорилось о великой тоске и грусти. Но как было передать чеховскую тоску о лучшей жизни? Конечно, можно было играть не так, как мы играли. Я вспоминаю, как я в Екатеринославе попал на спектакль «Три сестры». Скука была невообразимая. С первых слов актеры начали играть «чеховскую тоску». А когда мы играли в Художественном театре «Три сестры», у нас три четверти вечера публика хохотала, а тем не менее получалось сильное впечатление чеховской тоски. Это было искусство чеховской светотени. Но так как уже были сыграны «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», то многие средства уже были использованы, и очень может быть, что в своей новой пьесе Чехов искал новых приемов для воздействия и на театр и на публику.

Надо еще принять во внимание его необычайную строгость к самому себе и до щепетильности доходившее в то время охранение своей репутации. Писал он уже в то время мало — пять-семь листов в год. Он волновался от каждой неверной репортерской заметки, волновался из-за того, что в какой-то одесской газете было неверно рассказано содержание «Вишневого сада». Так вот, если вы вспомните, как строго и осторожно он относился к своей артистическо-литературной репутации, то вы поймете, почему он пишет в одном письме ко мне: «Пишу с большим трудом, по четыре строчки в день».

К этому времени полнейшего расцвета своего таланта он довел стиль до такого отточенного совершенства, которого трудно было ожидать даже после таких прекрасных произведений, как «Дядя Ваня» и «Чайка».

Вот в таких условиях, мне кажется, в такой атмосфере, в такую эпоху Чехов писал «Вишневый сад».

Была зима, уже был сыгран «Юлий Цезарь». Мы с жадностью ловили каждое известие о том, как двигается пьеса, и в конце концов (точно не смогу оказать — когда) пьеса была прислана. Может быть, Ольга Леонардовна расскажет о том, как она заперла несколько человек в какой-то комнате, чтобы {105} никто из посторонних не мешал, и как мы впервые читали пьесу под большим секретом.

Насколько я припоминаю, пьеса не сделала сразу такого сильного впечатления, такого огромного, какого можно было ожидать. Манера Чехова рисовать образы штрихами здесь приобрела как будто еще большую утонченность. Первое время, когда мы ставили «Чайку», нам было чрезвычайно трудно разгадать в нескольких штрихах образ; и дальше было трудно; но потом, казалось, научились его понимать, стали понимать, что это такое в «Трех сестрах»: «трам‑та‑ра‑рам». Когда его самого спрашивали об образах пьесы, он отделывался совершенно незначительными замечаниями актерам или говорил: «У меня там все написано». Иногда делал замечания чрезвычайно меткие, но разгадать их удавалось не сразу. Помнится, например, по поводу «Дяди Вани» как-то задал вопрос Константин Сергеевич, а он ответил: «Позвольте, ведь он же свистит!» Больше ничего, «свистит» — и догадывайся! И очень не скоро Станиславский догадался, что это значит.

Казалось бы, театр уже уловил подход к пьесам Чехова, но теперь явились новые затруднения, и через самый аромат произведения, через какое-то особенное своеобразие отношений лиц нужно было догадываться о том, что хотел сказать и что хотел нарисовать Чехов.

Так что первое впечатление от «Вишневого сада» показалось несколько странным: ни одна сцена крепко не возведена, ни один финал не показался эффектным и, может быть, казался странным финал всего спектакля — кончает один старый слуга Фирс, которого забыли…

Приехал Чехов в Москву: ему разрешили, когда наступили морозы, жить в Москве. Скучал он в Ялте ужасно и чрезвычайно хотел принимать участие в репетициях. До тех пор мы переписывались, и в письмах шли даже некоторые споры относительно распределения ролей. Театр не совсем соглашался с тем распределением ролей, которое предлагал Чехов. Начать с того, что он из понятного чувства деликатности назначил главную роль не своей жене. Я очень хорошо понимал, что Раневскую должна играть Книппер, а он настаивал на своем. Было еще несколько условий, с которыми театр не согласился.

Когда он приехал и начал ходить на репетиции, скоро пошли недовольства, он нервничал: то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера, то ему казалось, что допускаются искажения его текста. Он волновался настолько, что пришлось его уговорить перестать ходить на репетиции.

{106} Когда я теперь припоминаю все это, я думаю, что причина разногласий была двоякая. Некоторая вина была я на нем: он все-таки несколько наивно думал о театральной технике, несмотря на то, что давно любил театр, бывал за кулисами; тем не менее никогда не приближался к театру так вплотную, как тут захотел приблизиться. Он не представлял себе, что те достижения, которые он видел в постановках его же собственных пьес, — в «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», — пришли далеко не сразу, как это могло бы казаться, что интуиция его должна пройти через творчество актеров для того, чтобы они стали такими же живыми, какими он их видел в своих прежних пьесах, и что если актер сразу начнет интонировать так, как написано в пьесе, из этого получится только представляемый доклад, а не творчество актера.

Точно так же и с режиссерством. Всегда особенности его пьес, полных, если можно так выразиться, опоэтизированного натурализма, открывали перед режиссером чрезвычайно сложный путь. Не так это было легко, как ему казалось. А его многое раздражало; иногда он был необычайно недоволен произнесением некоторых фраз, и уже ему казалось, что, может быть, актер недостаточно понял образ или что мы будто бы недостаточно обращали внимание на текст.

Но были, конечно, ошибки и со стороны театра. Во-первых, в двух-трех случаях, насколько помню, он как будто был прав, что роли были розданы не совсем верно. Работать с некоторыми исполнителями было довольно трудно. А затем он натолкнулся на скрещение тех двух течений, которые всегда были сильны в Художественном театре, — оба сильные, оба друг друга дополнявшие, оба друг другу мешавшие. Всегда было два режиссерских течения — одно, идущее от яркой внешней изобразительности, от красок, и другое, идущее от внутренней сущности, от внутренней необходимости, от неизбежности психологической. Эти две разные силы сталкивались и когда сливались, то получались те замечательные спектакли, которые сделали славу Художественному театру. Но в процессе работы они, конечно, принесли много мучений и самим режиссерам, и актерам, и особенно авторам. Это было не только с Чеховым, так было и с другими авторами. С Леонидом Андреевым, например, когда ставился «Анатэма», доходило до очень крупных разговоров, когда мы прямо чуть не с кулаками бросались друг на друга. Кончалось тем, что он уходил, чтобы не возвращаться, но наутро звонил, мирились, и к концу генеральной репетиции и спектакля мы были закадычными друзьями. Так же бывало и с гораздо менее талантливыми авторами, вроде Чирикова, который хлопал дверями, кричал, что больше в театр не {107} приедет, и уходил, но скоро возвращался, всегда оставаясь большим другом театра.

Это, между прочим, для всякого современного деятеля искусства может быть очень понятным. Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен «слушаться» автора… А между тем это может относиться только к такому театру, который довольствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора. Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет «слушаться». Но тут был грех нашего театра — нечего закрывать глаза — было просто недопонимание Чехова, недопонимание его тонкого письма, недопонимание его необычайно нежных очертаний. … Чехов оттачивал свой реализм до символа, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками, а это, может быть, возбуждало Чехова так, что он это с трудом переносил.

Например, звук во втором действии, этот знаменитый звук, который я считаю до сих пор не найденным. Надо было за кулисы дать приказ найти звук падающей в глубокую шахту бадьи. Этот звук Чехов сам ходил проверять за кулисы, говорил, что надо брать его голосом. Если не ошибаюсь, Грибунин пробовал давать голосом звук этой упавшей бадьи, и тоже не выходило. Все это стоило очень больших исканий, и все, что было неправильно, задерживало постановку. Затем, бывали случаи и раньше, когда он не соглашался с некоторыми увлечениями актеров. Наконец, относительно знаменитой «мизансцены с комарами» Чехов говорил, что нельзя быть таким натуралистом. Он не любил, когда Станиславский закрывался платком от комаров, и говорил: «Я теперь, когда буду писать пьесу, напишу: действие происходит там, где нет комаров, чтобы больше не утрировали».

Ко всему этому, я думаю, примешивалась огромная тревога за судьбу пьесы. Я уже говорил, что Чехов относился к своему имени чрезвычайно строго. Было у него какое-то чувство неудовлетворенности, ему казалось, что пьеса идет на неуспех. Он как-то полушутя, полусерьезно в разговоре со мной сказал: «Купи пьесу за три тысячи, я ее с удовольствием продам». А я говорил, что десять дам и наживу не десять, а пятьдесят. Он отвечал: «Никогда. За три тысячи можно продать». Он думал, что я его обманываю, утешаю, — до такой степени он не доверял себе, находя единственное успокоение в нашей энергии, в нашей работе.

Надо полагать, что, и жена его, Ольга Леонардовна, переживала в это время огромные муки; днем она репетировала в {108} театре, а потом приходила домой и, вероятнее всего, не могла рассказать мужу всего, что было на репетиции; ей оставалось либо ничего не рассказывать, либо рассказывать так, чтобы он не волновался, так как это ему было вредно.

Когда Чехов перестал ходить на репетиции, наши актеры по-прежнему часто приходили к нему: он любил, чтобы вокруг него был народ, хотя сам большей частью молчал.

Так продолжалось до 17 января. Так как здоровье Чехова было слабо, в Москве он, как автор, редко показывался, казалось, что не скоро мы его увидим, — мы придумали устроить его чествование.

В этот вечер состоялась премьера «Вишневого сада». Чехов угрожал совсем не придти на спектакль; в конце концов его уговорили, он приехал. Об этом вечере вы, вероятно, много слышали и читали, я на нем останавливаться не буду, но должен сказать, что он действительно носил характер необычайной любви к поэту-драматургу, необычайной трогательности, необычайного внимания, необычайной торжественности.

Был ли таким же успех пьесы? Николай Дмитриевич Телешов сказал здесь, что все двадцать пять лет был успех. Это не совсем так. Успех Чехова был громадный, а успех спектакля был средний. Это нужно совершенно твердо сказать. Первое представление было 17 января, а на пятой неделе поста, когда мне прислали в Петербург отчеты о сборах, оказалось, что сборы на эту пьесу упали на пятьдесят процентов, — и это в разгар первого сезона!

Прошло 25 лет, и не только теперь, через 25 лет, а уже через несколько лет после премьеры «Вишневый сад» стал первой пьесой в Художественном театре, самой первой. Куда бы мы ни приезжали — в Петербург ли, в Одессу, в Варшаву, в Берлин, в Вену, в Париж, в Нью-Йорк — во всех городах мира, где бы ни гастролировали, мы должны были играть «Вишневый сад». Ставили и другие пьесы, но все-таки на первом месте — «Вишневый сад». «Чайка» когда-то создала успех Художественному театру, но «Вишневый сад» как будто вобрал в себя все, что мог дать лучшего для театра Чехов, и все, что мог лучшего сделать театр с произведением Чехова.

И вот это прекрасное произведение было сначала не понято, как многое и многое в театре.

Как примет эту пьесу современный зрительный зал — трудно было угадать. Мы сыграли «Вишневый сад» несколько раз и были поражены громаднейшим вниманием во время спектакля, а по окончании — неизменным энтузиазмом[[93]](#endnote-83). Сначала казалось, что это реакция публики, еще живущей старыми впечатлениями; {109} это было бы понятно. Но нет, видишь зал, наполненный по крайней мере наполовину новой публикой, которой прежние радости Художественного театра совершенно незнакомы, и она, во всяком случае, проявляет большой интерес и большое внимание, аплодирует. Насколько она волнуется, насколько эта часть публики воспринимает чужую для нее жизнь через такого большого поэта, как Чехов, уловить мне, пожалуй, не удалось. Между тем мне кажется, что этот сегодняшний зал должен понять Чехова и «Вишневый сад», и понять не так, как зал первого представления, первого абонемента, который для нас всегда был ненавистным.

Не могу сказать, как это будет: может быть, в нашем спектакле потребуются какие-нибудь изменения, какие-нибудь перестановки, хотя бы в частностях; но относительно версии о том, что Чехов писал водевиль, что эту пьесу нужно ставить в сатирическом разрезе, — совершенно убежденно говорю, что этого не должно быть. В пьесе есть сатирический элемент — и в Епиходове и в других лицах, но возьмите в руки текст, и вы увидите: там — «плачет», в другом месте — «плачет», а в водевиле плакать не будут! Во всяком случае, какие-то, изменения могут быть.

Придет какая-то молодая труппа, очень талантливая, какие-то наши внуки, которые сумеют схватить все то, что сделал Художественный театр с Чеховым, и в то же время сумеют как-то осветить пьесу и с точки зрения новой жизни, и тогда опять будет реставрация «Вишневого сада» и тогда Чехов еще раз начнет жить для русской публики. Во всяком случае, и через 25 и через 30 лет для нас «Вишневый сад» все так же останется первым в ряду постановок Художественного театра[[94]](#endnote-84).

### [Первая встреча с М. Горьким][[95]](#footnote-13)

… Пытливая внутренняя устремленность. При внешнем спокойствии какой-то громадный запас нерастраченных сил, готовых броситься по тому пути, какой подскажет интуиция. Зоркость исподлобья и точная, быстро готовая оценка и сортировка наблюденного. И что-то заставляет как бы сосредоточиться, задуматься, а что-то быстро отбрасывается, как от знакомой, ненужной ветоши. При скромности хорошего вкуса — стихийная вера в себя или, по крайней мере, в свое миропонимание. Приятный басок нараспев, акцент на 6 и очаровательная, сразу {110} охватывающая лаской улыбка. В движениях какая-то своеобразная угловатая грация. Определенная влюбленность в Чехова.

Так рисуется мне Максим Горький в воспоминаниях о первой встрече.

В эту пору он уже шел по горе своей славы, но имя его еще не было истрепано репортерами и интервьюерами, фотографий его не было совсем, только катилась молва о каком-то босяке громадного литературного таланта, который был полуграмотен и которого, как гласила молва, Короленко вывел на литературную дорогу, — молва о новой литературной звезде, сразу выдвинувшей еще неведомый мир босяков и охваченной тоном такой бодрости, силы, крепкой цепкости за жизнь, по какой интеллигенция так тосковала в эту пору сумерек, кислого тона, всяких лишних и хмурых людей безвременья.

Публика, любящая литературу, театр, в сущности говоря, мало интересуется самим искусством, может быть, потому, что мало его понимает. Нужно непрерывно находиться в атмосфере искусства, чтобы понять, какую радостную веру возбуждает появление нового настоящего таланта. Публика схватывает только содержание, пожалуй, еще общее настроение; Горький увлек сразу и тем и другим. Но публика не схватывает: там метко найденного выражения, там сочного густого мазка краски, там какой-нибудь едва уловимой, но яркой черточки характера, словом, всех тех проявлений настоящего таланта, творящего искусство, который одуряет ароматом жизни, нашедшей новые, прекрасные выражения. Понятно поэтому, что любопытство к личности Горького, охватившее всю читающую публику, было особенно остро в людях театра и литературы. Ну, и, разумеется, нас, зачинателей молодого театра, сейчас же должно было охватить желание подбить Горького писать для этого театра пьесу. Театру, стремившемуся сказать новое слово, конечно, нужны были и новые авторы.

Вся поездка Художественного театра в Крым[[96]](#endnote-85) и без того носила праздничный характер: было молодо, свежо, красиво, духовная артистическая бодрость молодых сил и молодого театра сливалась с яркими весенними красками крымской природы и с блеском моря. Все расцвечивалось радостью близкого свидания с любимым автором, а тут еще присутствие другого молодого поэта, так волновавшего в это время лучшие круги русской интеллигенции.

Когда труппа съехалась, я сообщил ей об этой неожиданной встрече и сказал, что нашему театру предстоит задача не только пленить своим искусством Чехова, но и заразить Горького желанием написать пьесу.

{111} Почти две недели вся труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и, очевидно, миссию свою она выполняла успешно, так как расстались мы, получив от него обещание написать пьесу. Больше всего, конечно, манил актеров мир босяков, но вместе с автором мы предчувствовали, что не только изображение этого мира, но даже имя самого автора встретит в цензуре настроение угрожающее, и как-то сошлись на том, что первая пьеса еще не тронет «бывших людей».

Следующий зимний сезон был одним из самых блестящих в Художественном театре. Это был сезон «Доктора Штокмана» и «Трех сестер». В этом сезоне, если память мне не изменяет, Горький впервые знакомился с Художественным театром в Москве[[97]](#endnote-86), но жить ему в Москве подолгу было нельзя; кажется, он больше наезжал сюда. Помнится, что для свидания с ним я ездил к нему в Нижний Новгород[[98]](#endnote-87), помнится еще, что когда он оканчивал первую свою пьесу «Мещане», то слушать ее ездил наш режиссер, покойный И. А. Тихомиров, тоже в Нижний Новгород, что потом по болезни Горькому было разрешено уехать на весну в Крым, а затем он был выслан на жительство в Арзамас. Это уже в 1902 году.

Алексей Максимович сдал в театр «Мещан», но сразу, передавая пьесу, уже говорил, что у него в замысле другая, более важная, более нужная. И даже когда мы начали репетировать «Мещан», он мало интересовался постановкой, занятый следующей пьесой. Эта следующая — «На дне» — была написана даже до того, как «Мещане» появились на сцене. Той же весной 1902 года, приехав в Ялту, я узнал, что Алексей Максимович живет в Олеине, и когда я к нему туда приехал, он мне прочел два первых акта «На дне». Это было в мае, а в августе я уехал к нему в Арзамас, где юн мне прочел уже всю пьесу. В самой первой редакции пьеса называлась «На дне жизни».

Работа над «Мещанами» настолько затянулась, что первое представление пьесы состоялось уже не в Москве, не зимой, а весной, в Петербурге. Как мы и ожидали, имя автора было встречено в драматической цензуре хмуро. Однако, помирившись на немногих цензурных вымарках, пьесу «Мещане» нам отстоять удалось[[99]](#endnote-88).

### [М. Горький и А. П. Чехов][[100]](#footnote-14)

Новый большой талант, какой появляется раз в ряд десятилетий. Фейерверочно яркий. Из самых недр народа. С судьбой, окутанной легендарными рассказами.

{112} … К этому времени уже вышло три тома его рассказов. Уже шумели «Мальва», «Челкаш», «Бывшие люди». Захватывали и содержание и форма. Захватывали новые фигуры из мало знакомого мира, как будто они смотрят на вас из знойной степной мглы или из пропитанных угольной копотью дворов, смотрят сдержанно-дерзко, уверенно, как на чужих, как на завтрашних врагов на жизнь и смерть, фигуры, дразнящие презрением к вашей чистоплотности, красотой своей мускульной силы и, что всего завиднее, — свободным и смелым разрешением всех ваших «проклятых вопросов». Захватывало и солнечное, жизнелюбивое освещение этих фигур, уверенно-боевой, мужественный темперамент самого автора. Но захватывало и само искусство: кованая фраза, яркий, образный язык, новые, меткие сравнения, простота и легкость поэтического подъема. Новый романтизм. Новый эвон о радостях жизни.

Очень интересно было проследить отношения между Чеховым и Горьким. Два таких разных. Тот — сладкая тоска солнечного заката, стонущая мечта вырваться из этих будней, мягкость и нежность красок и линий; этот — тоже рвется из тусклого «сегодня», но как? С боевым кличем, с напряженными мускулами, с бодрой, радостной верой в «завтра», а не в «двести-триста лет». Влюбленность нашей актерской молодежи в Чехова могла подвергнуться испытанию; Горьким она тоже сильно увлекалась. Но результат наблюдения был замечательный. Горький оказался таким же влюбленным в Чехова, как и все мы. И чувство это сохранилось в нем навсегда. Перед нами теперь вся жизнь и деятельность Максима Горького. В ней вспоминаются не раз резкие выступления против «лирики», и все же к Чехову, величайшему из русских лириков, он всегда оставался таким же, каким был там, в Ялте, смолоду.

### Из писем Вл. И. Немировича-Данченко к А. П. Чехову в период подготовки спектакля «На дне»

#### 1902. Декабря [13. Пятница].

… Для всей пьесы выработали мы тон новый для нашего театра[[101]](#endnote-89) — бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями. Зато ответственности на актерах больше. Пока намечается, что великолепен Москвин и чрезвычайно интересный и смелый {113} тон у твоей жены[[102]](#footnote-15). Потам идет 2‑й разряд хороших исполнителей, в который попадают Алексеев [Станиславский], Вишневский, Лужский, Харламов, — отчасти, по-моему, Муратова, Грибунин. И 3‑й разряд, возбуждающий опасения: Бурджалов, Загаров, Андреева…[[103]](#endnote-90)

#### 1902. Декабря 18. Среда.

Жду сегодня[[104]](#endnote-91) очень большого успеха, не единодушного, но шумного. Исполнение пьесы наладилось. Кляксов нет, и есть блестки настоящего таланта: Москвин, твоя жена играют с «печатью истинного вдохновения». Прекрасно играют Качалов, Муратова в 1‑м и 3‑м действиях, многое у Алексеева отлично, чудесный тон у Грибунина, славный у Лужского. Вишневский своего татарина изображает отлично. Остальные не портят. Темп наконец схвачен хорошо — легкий, быстрый, бодрый. Симов дал прекрасную декорацию 3‑го действия. Сумел задворки, пустырь с помойной ямой сделать и реально и поэтично.

Не может быть, чтобы все это не дало интересной, художественной картины.

Завтра я поеду в П[етер]бург хлопотать по поводу «Столпов»[[105]](#endnote-92), а потом приступаем к ним.

Горький волнуется, весело возбужден…

### Письмо Вл. И. Немировича-Данченко К. С. Станиславскому[[106]](#endnote-93) (1902 г.)

Все думал-думал и вот до чего додумался.

Я об Сатине.

Дело не в том, что Вам надо придумать какой-то образ, чтоб увлечься ролью. Мне, например, образ совершенно ясен, и я могу Вам внушить его, но Вы его не изобразите. Неудовлетворенность Ваша собственной игрой происходит от других причин. Вам надо создать не новый образ, а новые приемы. *Новые для Вас*. Ваши приемы — азарта, душевного напряжения и т. д. очень истрепаны Вами. И истрепаны не в ролях (поэтому не страшно еще Вам пользоваться ими), а во время Ваших режиссерских работ. Хорошие актеры, проработавшие с Вами {114} 4 – 5 лет, уже слишком знают их. Вы сами уже слишком знаете их, поэтому они не увлекают Вас.

Сегодня я не буду вечером в театре и пишу на случай, если не увижу Вас.

Вам нужно… скажу даже: немного, чуточку переродиться. Сатин — отличный случай для этого, так как роль более сложная не дала бы времени и возможности переродиться. Вы должны показать себя актером немного не тем, к какому мы привыкли. Надо, чтобы мы неожиданно увидели… новые приемы.

Практически я многое уже надумал.

Прежде всего — роль знать, как «Отче наш», и выработать *беглую* речь, не испещренную паузами, беглую и легкую. Чтобы слова лились из Ваших уст легко, без напряжения.

Это самая трудная сторона некоторого перерождения.

То же самое относительно движений — уже легче.

Я, например, ясно представил себе Сатина в начале 4‑го акта таким: сидит не завалившись на стол, как Вы делаете, а прислонившись к печи, закинув обе руки за голову и смотрящим туда, в зал, к ложам бельэтажа. И так он сидит долго, неподвижно бросает все свои фразы, ни разу не обернувшись в сторону тех, кто дает ему реплики. Все смотрит в одну точку, о чем-то упорно думает, но слышит все, что говорят кругом, и на все быстро отвечает.

Это — к примеру.

Затем я должен был бы ловить Вас на Ваших приемах проявления темперамента и заставлять Вас искать новых. Может быть, диаметрально противоположных.

Вникая в психологию Вашей артистической личности, я замечаю, что Вы с большим трудом отдаетесь роли, и это происходит оттого, что Вы, во 1‑х, не верите чуткости публики и думаете, что ее все время надо бить по лбу и, во 2‑х, чуть не из каждой фразы хотите что-то создавать. И Вас бывает тяжело слушать потому, что по самому ходу диалога, по Вашей мимике, жесту я, зритель, давно уже понял, что Вы хотите сказать или сыграть, а Вы мне все еще продолжаете играть эту подробность, которая, при том же, своим содержанием не может слишком заинтересовать меня. Это происходит не только на отдельных репликах, но даже в середине монологов и реплик. То, чего я добивался от Москвина и от тона всей пьесы, в равной мере относится и к Вам. Сделаю такой пример: что если бы монолог о праведной земле пришлось говорить Вам? Ведь Вы бы его расчленили на несколько частей и переиграли бы. И он не донесся бы до зрителя так легко. А в этой *бодрой легкости* вся прелесть тона пьесы. И если мне будут говорить, что это — постановка Малого театра, я уверенно {115} скажу, что это вранье. Напротив, играть трагедию (а «На дне» — трагедия) в таком тоне — явление на сцене совершенно новое. Надо играть ее, как первый акт «Трех сестер», но чтобы ни одна трагическая подробность не проскользнула.

Вот отсутствие этой-то бодрой легкости и тяжелит Вашу игру. Даже сначала: «органон», «сикамбр» и т. д. Вы слишком боитесь, что публика не схватит, и слишком хотите вытянуть эти милые подробности за уши.

А посмотрите — Вы заговорили Ваш монолог «Человек — вот правда… Я понимаю старика» и т. д. почти наизусть, горячо и быстро и оба раза делали впечатление. Оттого что *сильно*, но *легко*.

Вот, стало быть, что надо делать Вам:

1, не *навязывать* свою роль и себя публике. Она сама возьмет ее и Вас.

2, не бояться, что роли не будет, если Вы не заиграете там, где Вам играть много не приходится по самому положению. Если роли нет — ее почти нельзя сделать, а надоесть раньше времени легко.

3, знать назубок.

4, избегать излишеств в движениях.

5, держать тон бодрый, легкий и нервный, т. е. с нервом. *Беспечный* и *нервный*.

Что все это Вы сделаете отлично, я не сомневаюсь ни минуты[[107]](#endnote-94).

Даже во всех первых репликах: «Трещит у меня башка», «Отчего это человека бьют по голове» — тоже для всех этих надо выработать легкую, беглую речь, т. е. говорить эти реплики быстро, хотя бы и с болью в голове и во всем теле. Как в водевиле.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

### [О спектакле «На дне»][[108]](#footnote-16)

Горький… писал «На дне» и был поглощен этой пьесой. Она сразу восхитила театр, работа над нею сразу закипела. Искание нового «тона» для горьковского диалога тоже прошло быстро.

Во все время постановки «На дне» Горький был среди нас, но тут наши роли часто менялись: часто уже не он властвовал над театром, а театр над ним. Я не люблю заниматься разгадыванием {116} чужой психологии, но тут было слишком очевидно, что Горький как бы отдался своему успеху, отдался, может быть, впервые так полно, так вовсю. Тут надо было и идти навстречу множеству людей, которые рвались к нему по-настоящему, дружески, с серьезными запросами […] Надо было отдавать какое-то время и просто «шумихе», которая неизбежна в столичной жизни, если она затянет. Горький был, что называется, нарасхват. Одним из главных, если не главным местом его пребывания был Художественный театр, состав которого был все-таки пестрый. Репетиции, обеды, ужины, встречи, выражения поклонения, беседы, чтения… Всегда очень энергичный и всегда с огромным самообладанием; смотрит в упор, хочет вас хорошо понять, и если вы «свой», сейчас же полюбит вас; в вопросах, что хорошо, что дурно, не колеблется ни секунды и так же непоколебимо уверен в себе. На репетициях был прост, искренен, доверчив, но, где надо, и безобидно настойчив. Весь этот период, пожалуй, всю эту зиму (1902 – 1903) он вспоминается мне стремительным, довольным, как бы, наконец, вознагражденным за много лет тяжелой жизни. Во время премьеры «На дне», имевшей самый большой успех, какой бывает в театрах, он выходил кланяться, естественно, смущенный, без привычки выходить на публику, особенно рядом с искушенными в этом актерами, но очень довольный. «А хорошо, черт подери!» — восклицал он, входя в кабинет прямо со сцены, после вызовов, горячий, улыбающийся, тыкая в пепельницу папиросу, с которой так и выходил кланяться, или закуривая новую.

«Вот история-то с географией!» — выражение, которое он часто повторял.

Театр отдает все свое мастерство, максимум своего вдохновения, вся труппа охвачена радостью, вся — и лучшие из нее, играющие главные роля, и те, кто выходят в толпе босяков, громил и хулиганов, — все находятся в том высшем напряжении, когда человек успешно и радостно выполняет главнейшую задачу своей жизни; боевой тон, бьющие, как хлыстом, слова, революционно насыщенная подоплека пьесы нашли сильное, обаятельное театральное воплощение[[109]](#endnote-95).

Пройдет четверть века. В этом самом театре, в этих самых стенах будет играться эта самая пьеса, даже большинство актеров будут те же, только ставшие законченными мастерами; Луку будет играть тот же Москвин, Барона — тот же Качалов, и декорации и мизансцены останутся те же, не коснется их четвертьвековая эволюция театрального искусства, словом, ничто на сцене не изменится. Совершенно неузнаваемо изменится только аудитория. Она вся будет новая. Двадцать пять лет назад эта аудитория не знала входа в этот театр, едва ли {117} даже слыхала о нем около своих станков и машин. А теперь она сама заняла все места театра и с удовлетворенным чувством хозяина сама будет слушать те же слова, следить за теми же страстями, радоваться тому же искусству знаменитого Художественного театра. И еще восторженнее будет приветствовать актеров, и еще овационнее вызывать своего любимого гения. И когда выйдет автор с совсем не поседевшими и все еще очень густыми волосами, с глубокими бороздами по всему лицу, то с поразительной наглядностью обнаружится метаморфоза, происшедшая в этих строгих стенах знаменитого театра.

## **{****118}** Из беседы с актерами Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма»[[110]](#endnote-96) (1909 г.)

Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности.

От идейных пьес — в лучшем смысле… Мы стали ужасными октябристами.

Мы очень отстали от идей свободы, в смысле — от сочувствия страданиям человечества.

И отстали ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, но это тоже ошибочно…

«Анатэма» увлекает меня прежде всего большим революционным взмахом.

Это есть вопль мировой нищеты. В беседе с Андреевым я почувствовал, что он не очень оценил это сам, но это так.

Вся пьеса есть вопль к небу всех голодных, несчастных, именно голодных. Жаждут чуда, спасения, а все чудо в одном слове: «справедливость».

В самом начале уже слышатся эти ноты, а с первой картины уже все идет среди умирающих от голода. И не потому они жаждут чуда, что они невежественны, а потому, что так они изверились тысячелетиями, что вся вера только в чудо…

… Нам надо выйти из колебаний в исканиях формы, в которых мы находимся вот уже пять-шесть лет. Везде так много говорят о кризисе театра, символизации, стилизации, реализме и т. д. Говорят во всех больших собраниях, исходя всегда из Художественного театра, браня его. Но наконец пришло время поговорить и в нашей аудитории.

Вопрос о «смерти быта» вырос, конечно, в самых недрах нашего театра, в глубине или на поверхности — другой вопрос, {119} но было что-то такое в театре, что толкало его куда-то вперед, и, может быть, если бы мы не сделали ошибку — не шваркнулись бы в одну сторону, то, может быть, уже нашли бы то, что мечтали найти. Но в конце концов и это не вредно — это могло изранить театр, но не убить его.

Я пришел к убеждению за последний год, что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр, распустить рабочих и т. д. Я дальше скажу, что реализм находится в составе всего русского искусства.

Беда, когда реализм уходит в натурализм мелкий.

Идеал — реализм, отточенный до символов. Когда говорили о «Грозе», Иван Михайлович [Москвин] сказал: «Надо, чтобы к третьему акту забыли о купчике, а чувствовали бы только трепет душ. Жизнь их».

Все, чего мы достигли за эти годы, должно нам помочь отыскать эту форму.

Как?

Все должно идти от жизни. Не от сухой схематической жизни. Жизнь должна быть самым первым источником сценического воплощения.

Сейчас же сталкиваюсь с самым слабым местом нашего театра.

Мы часто говорили, что реализм становится мелким, но это потому только, что мы сами становимся мелки.

Вся труппа и режиссер — лучшие в мире. Недостает подъема идейного, подходим к пьесе с мелко налаженной душой и становимся мелкими натуралистами.

Если же подходить с большой идеей и возвышенно налаженной душой артиста, то мелочи отпадут, и жизнь сама поможет создать высшее.

Актер при мелком переживании отличается от зрителя только сценическими данными. Если же мы даем себе право не участвовать в жизни, создавать себе райскую жизнь, полную радости, то мы должны быть лучше, чище, выше. Забава дает радость, но большая идея сострадания к страданиям, слезы могут дать счастье не меньшее.

То, что мы плохо понимаем крупные страдания, — это просто только от более буржуазной жизни нашего артиста, чем следовало.

Для того, чтобы уйти от ходульного провинциального актера, ушли в мелочи быта, но отрезали от себя самое важное, то есть то, для чего, может быть, только и существует театр.

Мы подходим к жизни несколько мелко, и в подходе к пьесе это невольно сказывается.

{120} Надо подходить не только к форме, но и к содержанию. Наш театр был принят, когда он выступил, очень радостно. Он принес мизансцену, паузу, темп, красочные переживания. Это все было совершенно неизвестно до Художественного театра.

За это его полюбили.

Театр принес репертуар яркий, сильный и идейный. Друзья театра увидели, что в этом театре прежде всего — автор. Проникали в душу автора, при всех тех средствах чудных, которые принес с собою Константин Сергеевич. Но потом эта было уже не совсем так, а потом все хуже, а когда начали искать новые формы, то совсем забыли автора. Сумели проникнуть в Чехова, немножко Грибоедова, две пьесы Ибсена — и только. Способность проникать в душу автора есть не наша особенность.

Потому ли, что мелко подходили к жизни, потому ли, что нами переживались формы больше, чем автором, но не умели. Что касается артистов — нужна простота сильных переживаний, почти лишенная подробностей.!

Из двух чаш художественных весов: на одной — чисто внешняя сценическая форма, на другой — проникновение в образ, в идею автора. Выше вторая, так как более пуста первая.

Или не ставить пьесу, или проникнуться автором. Надо забыть, что видели иногда его неприятным, его лично, и найти то, что в произведении его есть личного, ему присущего.

Талант большой, но холодный. Это не недостаток, а качество.

А я говорю о проливании слез над нищетой и любвеобильным сердцем. Но, может быть, мы увидим, что его холод и жестокость не есть отсутствие сочувственного сердца, а есть стремление подняться выше и посмотреть оттуда оком проницательного философа.

Может быть, можно впасть в сентиментальную слащавость, но нужно проникнуться слезами толпы нищих, и, может быть, самому актеру придется наполнить сердце слезами…

## **{****121}** Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Я. Гуревич[[111]](#endnote-97) 1915. Апреля 8.

Многоуважаемая Любовь Яковлевна!

Благодарю Вас за Ваше письмо, советы и, прежде всего, конечно, за то отношение к Театру, которое заставляет Вас так волноваться.

Пушкинский спектакль, в конце концов, конечно, является неудачей Театра, что бы ни писали защитники. Но, по моему личному убеждению, в нем есть так много прекрасных достижений, что показывать его Петербургу не только не совестно, но даже приятно. Это особенно относится к «Каменному гостю». С «Пиром во время чумы» вышла незадача, но и эта трагедия ни в каком случае не может скомпрометировать Театр. Самое опасное место спектакля — «Моцарт и Сальери», где роль Моцарта в руках слишком юного актера, а Сальери Константину Сергеевичу решительно не удался. Я даже сомневаюсь, что удастся впоследствии[[112]](#endnote-98). Можно было бы играть спектакль без «Моцарта и Сальери», но, во-первых, он выйдет слишком коротким (сейчас он всего идет 3 часа), а во-вторых, я не считаю себя вправе обезнадеживать Константина Сергеевича добиться в этой роли удачи.

Насчет «[Смерти] Пазухина» я во многом с Вами согласен. Для того, чтобы мне с Вами совсем согласиться, мне надо подавить в себе ту злобу, доходящую в моей душе до бунтарского настроения, которое вызывают во мне мысли о нашем обществе, о его малодушии, снобизме, мелком, дешевом скептицизме, склонности интересоваться вздорными сплетнями, отсутствии истинного, широкого патриотизма, вообще о всей той душевной гнили и дряни, которые так свойственны рабски налаженным, {122} буржуазным душам. Когда я об этом думаю, то мне не только хочется, наперекор их требованию от Театра ставить такие пьесы, которые могут их только злить, но мне даже становится противным Художественный театр с такими прекрасными спектаклями, как Тургеневский, Гольдониевский и т. д., и т. д. Мне становится противно, что эти прекрасные спектакли дают законный, необходимый художественный отдых не тем, кто весь свой день отдает благородным трудам […], а просто-напросто тем, кто от этих трудов бежит. Повторяю, при этих мыслях меня охватывает такая злоба, что я считал бы для себя высшим счастьем быть сейчас вне Художественного театра…[[113]](#endnote-99)

Увы, по этому же самому я не могу с Вами согласиться, что «Горе от ума», наше «Горе от ума» было бы сейчас подходящим спектаклем. Потому, что наше «Горе от ума», в конце концов, все-таки сведено к красивому зрелищу, лишенному самого главного нерва — протеста, лишенному того, что могло бы лишний раз дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души.

В настоящий момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать бодрые души и как она в то же время может усыплять совесть. Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных. Относительно «Горя от ума» все мои мечты, какими я так горел весной, рухнули. Сейчас, если не считать очень большого успеха в роли Фамусова Станиславского, все остальное в постановке хуже, чем было 8 лет назад. Если еще принять во внимание, что везти «Горе от ума» в Петербург гораздо сложнее, чем «Хозяйку гостиницы», то Вы поймете, почему я остановился на последней.

О драме Сургучева позвольте мне умолчать. Пьеса эта ставится против моего желания, и поэтому мне распространяться об этом неудобно[[114]](#endnote-100).

Во всяком случае, заменить «Пазухина» или «Осенние скрипки» «Тремя сестрами» входит и в мой план. Я считаю так: первому абонементу мы обязаны показать нашу новую работу, каким бы успехом или неуспехом ни сопровождалась она в Москве. Я просто считаю это долгом перед Петербургом, интересующимся нашими трудами. Удача — хорошо, неудача — что же делать! Но делать перед абонентами первого абонемента отбор на основании московских впечатлений я не считаю себя вправе. Другое дело — остальные абонементы. И мне кажется, что для них руководством будет успех или неуспех того {123} или другого спектакля уже в Петербурге. Предрешить ничего нельзя.

Ну, насчет «Синей птицы» Вы решительно ошибаетесь. Один раз мы уже пробовали везти ее в Петербург. Вы, вероятно, забыли это. Пришлось снять с афиши, до такой степени билеты на «Синюю птицу» не продавались.

Что Вам сообщить для газет, право, не знаю. Если что-нибудь найдется, я попрошу написать Вам.

Крепко жму Вашу руку.

*В. Немирович-Данченко*

## **{****124}** Щедрин в Художественном театре[[115]](#endnote-101) (Из воспоминаний)

Художественный театр не скоро обратился к русским классикам. После Чехова и Горького он страстно искал своего современного драматурга […] Но и другая причина долго удерживала нас от обращения к русским классикам: мы долго не считали себя готовыми по составу труппы, по наличию подходящих крупных индивидуальностей я степени актерской зрелости. Как это ни странно, но «Юлия Цезаря» было играть легче, чем не только «Ревизора» и «Горе от ума», но даже «Мудреца» и «Смерть Пазухина» Потому что тут уж нельзя укрыться за постановку, за массовые сцены, тут сценические задачи всей тяжестью ложатся на актеров. В русском классическом репертуаре заключался богатейший материал для наших актеров, но образы этого репертуара много раз создавались с высоким мастерством их предшественниками, имели свои традиции, которые нелегко было преодолевать. Новому исполнителю приходилось выступать перед зрителем не свободным, вооруженным готовой критикой, даже предвзятостью.

И к Щедрину мы обратились, когда театр почувствовал себя достаточно созревшим для изображения глубоких и сочных типов русской классической литературы[[116]](#endnote-102). По сравнению с другими классиками подойти к Щедрину было и легче и труднее, чем, например, к Гоголю, Островскому, Льву Толстому или Достоевскому. Легче — потому что щедринские типы не были так популярны. Стало быть, до известной степени сохраняли интерес несравнимости, а для многих даже новизны. Это значительно уменьшало ответственность актера. А труднее — вот почему.

Актер ожидает от автора не только благодарного сценического положения и психологического содержания и заразительного, {125} «доходчивого» текста, словом, не только элементов, возбуждающих его фантазию, темперамент и мастерство, но еще чего-то такого, что не поддается точному определению и что мы называем мало убедительным словом «обаяние». Обаяние автора — оно наполняет атмосферу всего представления, оно ласково, но властно привлекает зрителя к послушанию авторской воле, оно охватывает его сочувственным вниманием сильнее психологической последовательности, сильнее рассудочных убеждений. И оно же чрезвычайно облегчает пути актера к сердцу зрителя.

Наиболее ярким примером обаятельного сценического писателя для старой театральной залы Художественного театра был Чехов. Его личное писательское обаяние так сливалось с артистическими индивидуальностями, что покрывало и ограниченность психологического интереса по сравнению, положим, с Достоевским, и скудость сценических положений по сравнению, например, с Толстым, и преимущества драматургического мастерства Островского и Гоголя.

Огромное обаяние для старой театральной залы было и в Горьком, и в Тургеневе, и в Островском, и в величайшей степени в Толстом. Я подчеркиваю характер театральной залы, из осторожности называя ее «прежней театральной залой». Возможно, что то, что я определяю обаянием, в большой степени объясняется известным уровнем художественного вкуса, литературным и художественным воспитанием целой эпохи. Зритель быстро шел навстречу идеализму, мягкому отношению к жизни, когда искусство не беспокоит, а ласкает, и наоборот — настораживался и ощетинивался, если произведение искусства дразнит и злит[[117]](#endnote-103). Многое из того, что ставилось в лучших театрах, может быть, в какой-то степени и подсахаривалось. Тем не менее трудно отрицать, что и в писателе, как и в художнике, и в особенности в актере, имеются элементы этой не поддающейся анализу притягательности.

Вот в этом-то качестве Щедрин и уступал другим классикам. По крайней мере мы его так воспринимали. Колючий талант. Беспокойный, неласковый. Суровый, строгий. Актерское творчество не понесется с ним в зал, как на легких крыльях. Оно встретит в зрителе хмурую настороженность.

Такой же большею частью Гоголь. Такой же очень сильно Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина».

Припоминаю, что еще до включения в наш репертуар «Смерти Пазухина» я мечтал об инсценировке «Семьи Головлевых». Был у меня уже подробный план. О главном лице — о Порфирии Головлеве — я уже делился мыслями с Грибуниным, видя в нем Иудушку. Но пьеса не выходила, а тот прием {126} докладчика от автора, как в «Воскресении», еще не приходил в голову.

Судьбу единственного большого драматического произведения Щедрина — «Смерти Пазухина» мы знали. Она некрепко держалась в Александринском театре, несмотря на замечательных исполнителей в лице Варламова и Давыдова. Тем не менее мы почти безошибочно надеялись на крупный успех у нас. Этому должны были способствовать и наша глубокая и тщательная разработка спектакля, чего до нас в других театрах не было, и — что еще важнее — наличие великолепных подходящих актеров: Москвина, Грибунина, Леонидова, Шевченко, Лужского, Бутовой, Массалитинова, Бакшеева и др.

Я вошел в спектакль не сразу. Долгое время режиссерскую работу вели В. В. Лужский и И. М. Москвин. Я вступил в репетиции месяца через два. Некоторый интерес — не столько для сценической судьбы Щедрина, сколько для моих воспоминаний о Художественном театре — представляет рассказ о работе над двумя ролями: над Фурначевым, которого играл Грибунин, и над Живоедихой, исполняемой Бутовой.

Когда я вошел в работу, я уже был предупрежден, что у Грибунина роль не идет. Была заминка и с Лужским в роли Лобастова: по свойству его мягкого дарования ему нелегко было скоро найти солдафонские черты этого генерала из «сдаточных». Но наладилась и эта роль, а у Грибунина никак не выходил классический лицемер. Наконец, уже перед самыми генеральными репетициями я применил для Грибунина один педагогический актерский прием. Я сказал ему, что нашел для его Фурначева тон, тон совершеннейшей искренности, как будто бы этот мерзавец и лицемер — самый благородный человек. А до сих пор наши искания красок и выразительности шли от фурначевского двоедушия. Как бы в двух тонах вскрывался Фурначев — кажущейся искренности и замаскированного лицемерия. В день первой генеральной репетиции я предупредил Лужского и Москвина, сидевших за режиссерским столиком, чтобы они не записывали замечаний, относящихся к Грибунину, так как сейчас это будет для них совсем неожиданный и новый Фурначев: он будет репетировать благородного человека, и только в кое-каких чисто актерски-технических акцентах можно будет уловить истинную фурначевскую сущность — в походке, в излишней слащавости.

Как известно, Грибунин создал чрезвычайно яркий и сильный образ. Это была одна из самых лучших его ролей, как и Прокофий Пазухин у Москвина.

Около Бутовой — воспоминания совсем другого порядка. Бутова была ярко бытовой актрисой. Крестьянка Саратовской {127} губернии, она была замечательной Анисьей в толстовской «Власти тьмы» и создала незабываемую фигуру Манефы в «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Сама по себе, внутренно, она обладала богатой, возвышенной жизнью. Все ее переживания находилась в плоскости совершенно противоположной образам, которые ей поручались для сценического воплощения. Она рвалась к образам благородным, романтическим. Но все ее внешние данные, в особенности голос и дикция, не отвечали ролям, о каких она мечтала. Это была своего рода трагедия актрисы, призвание которой резко расходилось с реальными возможностями.

Живоедиха стоила ей особенно трудных усилий. Она мучилась, создавая этот отвратительный тип, отыскивая для его воплощения такие черты, которые должны были дать художественную радость. Всегда глубоко добросовестная, она старалась подавить ненависть, которую питала к так сказать *живой* Живоедихе, чтоб из нее создать художественный тип, несущий радость, создать без ущерба правде, без сентиментальничания, без смягчения всей мерзости образа, без оправдывания его подсахаренной идеологией. Она делилась со мной своими терзаниями, наша дисциплина не допускала отказа от ролей. Я понимал ее и заботливо воспитывал в ней *артистический образ мышления*. Кончилось тем, что она играла замечательно, и в ее игре особенно остро чувствовалось колючее, беспокойное искусство Щедрина. […]

Остановлюсь на важнейшем, как мне думается, вопросе, возникающем вокруг щедринского спектакля. Это — о самой сущности комедийного спектакля, о характере настроений публики, воспринимающей комедию, о смысле русской комедии вообще. В этом отношении «Смерть Пазухина» особенно типичная пьеса.

Недавно один из наших критиков оспаривал мысль Островского, что пьеса без театра безжизненна, что, мол, чтением пьесы можно вполне заменить театр. Как это неверно! И как особенно прав Островский, когда дело касается комедии, и особенно русской комедии! Ничто так мощно и крепко не вскрывает глубоко заложенную в пьесе *правду*, как театральный *смех*. Самый опытный режиссер, самый опытный комедийный актер не может при чтении пьесы точно наметить, где публика будет смеяться. Актеры только на публике начинают нащупывать места, возбуждающие смех. И очень часто это бывает ошеломляюще неожиданно. И что самое важное — эта неожиданность вдруг вскрывает истинное, правильное отношение к положениям пьесы и к ее образам. В этом еще далеко не исследованное свойство природы театра.

{128} В «Смерти Пазухина» там, за дверью, лежит покойник. Живоедиха только что голосила над трупом, здесь взрослые сильные люди в сильных страстных сценах рвут друг друга на части, а в зрительном зале не ужас, не сочувствие и не гнев, а неудержимый, непрекращающийся хохот. И чем искреннее, чем ярче идет на сцене борьба не на жизнь, а на смерть, чем меньше актеры «играют» эти хищнические страсти из-за капиталов, тем раскатистее хохот зрителя, тем громче, звенит моральная правда.

Уже после революции мы возобновили «Смерть Пазухина»…[[118]](#endnote-104) Пришел зритель еще более непосредственный, чем прежде. Во время четвертого действия одна старая интеллигентская семья в ложе громко возмущалась поведением публики, которая своим смехом якобы профанирует драматичность происходящих событий. И долго пришлось убеждать, что это только здоровая и нужная реакция.

«Смерть Пазухина» был очень полнокровный спектакль, здесь меньше, чем где-нибудь, звучали «чеховские полутона», в плену у которых труппа была долгое время. В Художественном театре постоянно думают о возобновлении комедии Щедрина. Но не так-то легко заменить выбывших исполнителей…[[119]](#endnote-105)

## **{****129}** Из письма Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской[[120]](#endnote-106) 1924. Марта 16.

… 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 конструктивизмы, 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 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 {130} 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 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!..

## **{****131}** К постановке «Пугачевщины» К. А. Тренева в МХАТ[[121]](#endnote-107) Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко (1923 г.)

Пьеса К. Тренева — «Пугачевщина» дала МХАТ чрезвычайно ценный материал потому, что произведение это написано в лучших традициях русской литературы и корни его лежат в творчестве Пушкина и Толстого.

Пьеса насыщена густым содержанием. По темпераменту развития действия, по событиям и по отношению к ним она отвечает тем запросам, которые предъявляются к современному театру. Пьеса эта не блещет архитектоникой, сценической гармонией частей, но МХАТ не смущается этим. Зато образы взяты ярко и глубоко, возвышенно и не банально, в трактовке их движения и нарастания нет ни малейшей пошлости.

Правда, в пьесе гораздо больше событий — действия, чем широко разработанных характеров (дающих материал актеру), но участие в этих событиях действующих лиц как психологически, так и исторически оправдано и искренно.

Пьеса написана с такой глубокой правдивостью, что никак нельзя освещать ее односторонне: она просится в исторический аспект, часто доходя до яркой объективности, нисколько, однако, не мешающей основному революционному настроению, которым пропитана вся пьеса.

Театр ставит «Пугачевщину», как романтическую трагедию, с максимумом темпераментной насыщенности, революционного пафоса этой эпохи и стремлением к яркой реальной красоте. Натуралистическое отношение к жизни мельчило бы здесь широту и богатство содержания, поэтому фигуры выведены реально-прекрасными, сценически-жизненными.

{132} Работа над постановкой, начатая еще в начале сезона, затянулась потому, что пьеса оказалась слишком длинной, даже после того, как была с согласия автора *изъята* одна картина.

В этой постановке режиссура стремилась использовать последние достижения современного театра в разрешении сценической площадки, однако без уклона в так называемое «циркачество» или натурализм, органически ненужный спектаклю[[122]](#endnote-108).

Актерская линия лежит всецело в актерском искусстве МХАТ. После четырехлетнего перерыва постановка «Пугачевщины» — первый драматический спектакль МХАТ[[123]](#endnote-109).

#### Телеграмма[[124]](#endnote-110) 1925. 27 марта.

Симферополь, Литовская, 15, Треневу.

Репетиции идут горячим ходом, работаем с большим увлечением. Сила и значительность трагедии не допускают малодушной торопливости, легкомысленной небрежности. Генеральные предполагаются на пасхе. Ваши опасения, что спектакль потеряет от малого количества представлений в текущем сезоне, ошибочны. Ваше присутствие вообще очень желательно. Шлем искреннейший сердечный привет.[[125]](#endnote-111)

*Немирович-Данченко*

## **{****133}** Речь на торжественном заседании в МХАТ СССР имени Горького по случаю тридцатипятилетнего юбилея театра[[126]](#endnote-112) 27 октября 1933 года

### 1

Тридцать пять лет, в сущности, не юбилейная дата, но мы отмечаем этот день, во-первых, потому, что правительство дарит нас своим вниманием и заботой, а во-вторых, мы так редко встречаемся на больших общих собраниях! И я рад воспользоваться случаем, чтобы подвести кое-какие итоги тридцатипятилетнему пути, сравнить теперешнее положение театра с тем, какое было раньше…

Беру, примерно, пять первых и пять Последних лет. Выводы напросятся сами собой и будут далеко не такими неутешительными, как это многим кажется.

Что такое театральный коллектив? Это, во-первых, искусство само по себе, а во-вторых, организация его. Люди искусства и люди, организующие его.

Ко времени зарождения Художественного театра чиновничество до такой степени въелось во всю жизнь, что контора императорских театров совершенно искренно приписывала себе в театре первую роль. Главное — администрация, а актеры на втором месте. «Не будь нас, конторы, не было бы театра и не было бы ни Федотовой, ни Ермоловой».

В такой обстановке складывались скромные, великие таланты. Скромные таланты молчали, а у нескромной дирекции сложился такой взгляд на актера. Это не преувеличено.

Опрокинуть такой взгляд было не трудно.

Художественный театр сразу поставил дело так, что самым {134} важным и главным в театре является сцена: актер, автор и режиссер. Все остальное существует для этого треугольника, для наилучших условий его работы.

Я не раз в своих выступлениях говорил так: «Вы можете построить замечательное здание, посадить великолепных директоров и администрацию, пригласить музыкантов — и все-таки театра еще не будет; а вот выйдут на площадь три актера, постелят коврик и начнут играть пьесу, даже без грима и обстановки, и театр уже есть».

### 2

Итак, начнем с самого искусства, какое нес с собой Художественный театр. В первые годы мы не могли бы так точно определить разницу между старым актером и актером Художественного театра. Искусство актера было заслонено режиссурой, новыми формами постановки, приходом новых авторов. Тем не менее искусство актера распахивало новые приемы.

Наши актеры поймут сразу то, что я скажу. Когда Чехов репетировал «Чайку» в Петербурге в Александринском театре, он был очень недоволен репетициями и все говорил: «Не надо так много *играть*, не надо совсем играть, надо так, как в жизни».

Старые актеры этого совсем не понимали. Действительно, легко было сказать — «ничего не играть»! Хотя нередко они играли совсем замечательно по удивительной простоте, именно «ничего не играя». Это случалось и с Варламовым, и с Саниной, да и с многими талантливыми, когда *случайно* они необыкновенно сливались с ролью.

Тогда все это было совершенно туманно. Теперь мы устанавливаем определенно: старый актер играет образ, играет чувство, играет слово, играет, в особенности, положение.

Наш актер не должен ничего играть: ни образ, ни чувство, ни слово, ни положение. Все это придет само собой по мере простейшего выполнения задач, разработанных путем глубокого проникновения в пьесу, ее образы, положения, текст.

Эта разница была положена в основу нашего дела. Но даже для нас самих это тридцать пять лет назад было не совсем ясно. Мы просто говорили: надо на сцене говорить проще, жить проще, чем это делали до нас. Но пути к этому только распахивались. За 35 лет в этом отношении достигнут огромный успех. Это стало не только ясно, это проводится всеми коллективами, выросшими в Художественном театре или около него, это распространяется по многочисленным Другим театрам Союза.

{135} Правда, и актер старой школы не только не исчез со сцены, а во многих театрах продолжает играть с прежним блеском. И так называемые «штампы», преследуемые у нас, еще сверкают у глубокоуважаемых соседей со всей — у одних наивной, у других сознательной — неувядаемостью. Наивной — у людей, которые «не ведают, что творят», а сознательной — у тех, кто упорно отстаивает жизненное право своего старого искусства.

Наше искусство находится еще в процессе медленного преодоления изживаемых форм, и в каких-нибудь элементах актерского творчества мы, может быть, сильно уступаем «старому актеру».

На этом я нахожу особенно нужным сегодня остановиться. Я хочу сказать об этом нашему актерскому цеху. Наиважнейшим элементом актерского творчества является *верное чувствование образа*. Прежде актер ограничивался только *театральным чувствованием* образа. Театральное чувствование — это значит: как образ будет передан на сцене, как он будет звучать, как в нем будет звенеть та радость, которую несет искусство, как темпераментно и внешне заблестит авторская *идея* образа. Базой всего этого полагалась *сценическая индивидуальность актера*.

Художественный театр сразу пошел по пути *жизненного* чувствования образа, по пути *жизненной правды*. Она включает в себя психологическое и бытовое чувствования образа. В этом направлении и создалась впоследствии так называемая система Константина Сергеевича [Станиславского]. На этой системе воспитывается наша молодежь. Первая часть этой системы есть азбука, арифметика, база для самочувствия молодого актера. Но вот где мы еще часто грешим чрезвычайно: жизненное чувствование образа мы часто снижаем до житейского. Психология и быт снижаются до мещанства. Ради искомой «правды» приносятся в жертву и большой замысел и яркость изображения. И получается, по выражению одного из наших стариков, не «правда», а «правдёнка». Зато, мол, искренно и просто! *Театральное* чувствование образа отвергнуто во избежание опасности вовлечь актера в фальшивые переживания, и *искусство актера останавливается на азбуке и арифметике*.

Я мог бы привести множество примеров из работ позднейшего времени, когда большие авторские замыслы бывали снижены и даже искажены от такого куцего использования «системы». Идеи спектакля, идеи самого театра принижаются, а зритель подвергается соблазну: искренняя, простая «правдёнка» нашего актера кажется ему менее убедительной, чем яркая, красивая «неправда» старого актера; особливо, если последний обладает еще сценическим обаянием и если авторский образ верно схвачен интуитивно.

{136} Кроме этого, к нам ворвался новый элемент — *классовое* восприятие образа. Оно настолько важно, что начало расталкивать и театральное и жизненное чувствования.

И вот наша ближайшая работа должна идти по отысканию такого синтетического восприятия образа, в котором ярко сливаются чувствования — и классовое, и жизненное, и театральное.

Подводя итоги чисто актерского порядка, я прихожу к убеждению, что театр за тридцать пять лет проделал колоссальный путь. И он растет не только вглубь, но и вширь, потому что из этого небольшого коллектива 1898 года прошлого столетия выросло несколько больших театров и пошло влияние по всему Союзу, по всем другим театрам.

### 3

Я говорил о первой и главной половине коллектива.

Вторая половина коллектива — это организация. В первые годы коллектив был небольшой, в 200 человек. Даже во время постановки «Юлия Цезаря» у нас было 250 человек, а теперь 975. Организация стала шире, сложнее, может быть, потому, что и ответственность организации стала сложнее: театр стал государственным.

В смысле материальной обеспеченности — тогда было несколько человек пайщиков. Если бы не С. Т. Морозов (мимо имени которого нельзя здесь пройти), мы бы, может быть, уже давно-давно перестали существовать.

Теперь наша обеспеченность такова, что равной ей нет во всем мире. Когда за границей рассказываешь, какое громадное значение придается правительством театру в нашем Союзе, то там думают, что приехал режиссер с большевистским уклоном и хвастается. Или просто таращат глаза от изумления. Лучшие театральные люди за границей могут только мечтать о таком положении.

Вам ни в чем не отказывают. Вам говорят: работайте, творите; если вам нужны еще деньги, мы вам дадим. Не торопитесь ставить пьесы. Но дайте то, что надо для культурной жизни страны. Занимайтесь классиками, изощряйте ваше искусство, воспитывайте молодежь. Нам нужно прежде всего ваше искусство и сохранение лучших традиций вашего театра.

И вот мы крепко стоим на ногах…

## **{****137}** Художественный театр — М. Горькому[[127]](#endnote-113) (1931 г.)

Московский Художественный театр единодушно и взволнованно присоединяет свой голос к широкому, радостному клику, с каким Москва, а за нею и весь Союз встречают своего великого писателя-бойца.

Когда-то, во времена «Дна», бунтующая и непримиримая правдивость соединила его с Художественным театром в общем натиске против канонов отживающего искусства, за новое социальное содержание и новые формы. С тех пор верный и пламенный художник пролетариата неизмеримо расширил и углубил масштабы своего творчества, началом которого был его ранний бунт.

Он возвращается к нам в решающие дни трудового подъема масс, отдающих всю свою силу и волю на строительство социализма; когда гордый своими победами пролетариат героически выдерживает озлобленную напряженность международного положения; когда и художественные силы страны полно и безоговорочно соединены с усилиями трудящихся масс; когда требования к писателю, к театру, к искусству возросли тысячекратно.

Он возвращается мудрый в широком охвате мыслью человеческого существования, по-молодому гневный в раскрытии лжи, лицемерия, подлости, с душою, сохранившей всю нежность трогательных глубоких переживаний и весь пламень сурового осуждения, возвращается с прекрасным, кованым словом учителя, непоколебимого в той правде, которая смолоду питала его горячее сердце.

## **{****138}** Из писем Вл. И. Немировича-Данченко к М. Горькому

### [1934. Февраль][[128]](#endnote-114).

Дорогой Алексей Максимович!

Пишу вам из Ленинграда, куда приехал, чтобы немного передохнуть от работы. Надеюсь, Вы получили нашу телеграмму…[[129]](#endnote-115) Я верю, что Вам спектакль понравится. Знаете, без всякого преувеличения, я не помню, чтобы у нас когда-нибудь текст доходил до публики с такой точностью, даже в интонациях. Может быть, в этом отношении мы даже были слишком добросовестны. В пьесе есть 2 – 3 маленьких куска, которые, кажется, следовало бы сократить, так как они что-то задерживают. Может быть, Вы меня даже упрекнете за то, что я этого не сделал, но это совсем мелочь. В общем спектакль получился — не боюсь сказать — замечательный по актерскому мастерству… У меня на первом месте стоят Павлин, Глафира, Меланья, Шурка, Варвара и во многих частях роли сам Егор. Очень хороши маленькие роли — Тятин, Достигаев, Пропотей, Таисия, Лаптев, Трубач, Антонина[[130]](#endnote-116). Если бы Леонидову роль удалась до конца, спектакль был бы исключительным. Но май опасения все-таки оправдались. Вы знаете Леонидова. Сцены большого потрясения, часто удивительная простота, когда искусство совершенно исчезает, до того актерская индивидуальность сливается с ролью, а в то же время образ неуловим. Рисунок то и дело возбуждает сомнения. Некоторые куски роли пропадают, как будто бы даже тяготят его. Конечно, он все-таки имеет очень большой успех и производит сильное впечатление. И все-таки, по-моему, Вы будете довольны.

Комнаты очень удались: просто, реально, содержательно[[131]](#endnote-117), действующие лица с ними сжились на редкость. Кажется, у нас не было такой обстановки, в которой актеры чувствовали бы себя, как «дома». Ксения, Глафира, Шурка, Звонцов обжили каждую мебель. Конечно, сразу же раздались упреки в излишнем натурализме, в том, что детали могут отвлекать актеров. Но я хитрый, я приготовил ответ: по открытии занавеса не меньше трех полных минут, за окнами симфония улицы в военное время. За эти три минуты зрителю представляется возможность рассмотреть комнату во всех подробностях, чтобы потом он уже не смел упрекать режиссуру в том, что она отвлекает его внимание от актера. Если он это будет делать, то просто по скверной привычке придираться к режиссуре Художественного театра. Очень удался финал, когда с улицы врываются радостные крики демонстрации и отблески ночных факелов.

{139} Буду мечтать смотреть этот спектакль вместе с Вами. Со мной произошло [то], что редко бывает: я на всех генеральных и двух спектаклях смотрел пьесу с возрастающим интересом, с удовольствием, как будто бы сам никакого участия в ней не принимал.

Теперь у нас сильно занимаются «Врагами». Я еще не был ни на одной репетиции. Очень верю Кедрову.

Я здесь, в Ленинграде, останусь еще всего несколько дней, поэтому, если хотите мне написать, пишите в Москву.

### 1935. Июня 19[[132]](#endnote-118).

Дорогой Алексей Максимович!

После трех генеральных мы сыграли «Враги» 15-то числа, обыкновенным рядовым спектаклем, взамен другого («У врат царства»).

Спектакль прошел с исключительно большим успехом, с великолепным подъемом и на сцене и в зале. Прием по окончании был овационный.

Играют «Враги» чудесно. Обыкновенно после генеральных, чтоб угадать успех, я ставлю актерам баллы. Тут сплошь пятерки. Играют ярко, выразительно, в отличном темпе. Ведущая роль в постановке — целиком автора. По отзывам, совершенно единодушным, обе предыдущие постановки в других театрах остаются далеко позади.

Играют: генерала — Тарханов, Захара — Качалов (замечательно), Поляну — Книппер, Якова — Орлов, Татьяну — Тарасова, Михаила — Прудкин, Клеопатру — Соколова, Прокурора — Хмелев, Надю — Бендина, Коня — Новиков, Пологого — Ларгин, Аграфену — Петрова, Левшина — Грибов, Ягодина — Заостровский, Грекова — Малеев (кстати: рабочие его зовут Митяем, а в жандармском списке он — Алексей, — как это понять?), Рябцова — Кольцов, Ротмистра — Ершов, Квача — Жильцов и т. д.

У меня в спектакле уже образовалось много любимых мест.

Рад Вам обо всем этом рапортовать. Крепко жму Вашу руку.

*Вл. Немирович-Данченко*.

### 1936. Февраля 4[[133]](#endnote-119).

Дорогой Алексей Максимович!

Я давно должен был ответить на Ваше письмо от 1 января[[134]](#endnote-120). Очевидно, я становлюсь не совсем вменяемым; я или взвинчиваюсь на здоровую горячую работу, или не могу взять {140} перо в руки, чтобы написать хотя бы краткое письмо. А в самом буквальном смысле каждый день вспоминаю, что должен Вам ответить. Вот и судите.

Новую «Вассу Железнову» получил[[135]](#endnote-121), прочел с большим интересом, занялся планом, нельзя ли поставить и у нас. Но, во-первых, для МХАТ’а Второго это было бы серьезным ударом. И во-вторых, для Вассы есть одна блестящая исполнительница — Шевченко, а она занята. Может быть, за пьесу у нас все-таки возьмется какая-нибудь инициативная группа для параллельных спектаклей, как это было с «Воспитанницей» и «В людях». Тогда обратимся к Вам снова.

Мне пьеса решительно понравилась. Должен признаться Вам, что с работой над «Врагами» 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.

Кажется, я повторяюсь. Что-то в этом роде я уже писал Вам в отчете о «Врагах». Но возможно, что то письмо[[136]](#endnote-122) до Вас и не дошло, по крайней мере никакого ответа я не получил.

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 («случай из жизни неудачного драматурга»). Говорю это с убеждением и большой проверкой. При свидании поговорил бы подробнее и, главное, яснее. Чувствую, что Вам {141} приходится очень напрягать внимание, чтоб понимать то, что я пишу.

Теперь буду ждать Вашей новой пьесы[[137]](#endnote-123) с — как бы это сказать? — с напряженной мыслью о ней.

Вы еще не смогли бы набросать, какая обстановка и какие образы? На каких актеров может быть расчет?

В тайниках души думаю — признаюсь Вам, — что это и будет наш спектакль к 20‑летию[[138]](#endnote-124). 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*.

… Как ваше здоровье? Видел ваш портрет с какой-то группой в Крыму.

Любящий, преданный *Вл. Н. Д*.

## Театр горьковского мироощущения[[139]](#endnote-125) (На кончину М. Горького) (1936 г.)

Пишу под первым впечатлением потрясающего известия — надо ли говорить, каким ударом является оно для всего коллектива Художественного театра?

Тридцать шесть лет назад, в такую же весеннюю пору, началась связь Алексея Максимовича с Художественным театром.

Тридцать четыре года прошло со времени первого представления «На дне». Это было нечто взрывчато-блестящее. Без всяких преувеличений, это было небывалое на русской сцене слияние сверкающей художественной радости с политическим пророчеством, насыщенным непоколебимой верой в грядущее освобождение.

Горький в это время сам увлекался Чеховым и чеховским театром. И нес он в этот театр себя прежде всего как художника. И театр, как он ни был либерально настроен, радовался приходу Горького прежде всего как художника. Но — хотели они оба этого или нет — появление Алексея Максимовича в Художественном театре было для последнего в самом настоящем смысле слова политической встряской.

Молодой коллектив не только искал новых художественных форм, но и мечтал о новом содержании жизни. В то же время {142} он боялся, как бы в политической тенденции не ослабло его внимание к новым художественным задачам, к его борьбе со старым искусством. Но душа коллектива была открыта для восприятия горьковского мироощущения. И глубочайшую проблему искусства — проблему слияния его задач с высшими гражданскими задачами — появление Горького разрешало с уверенностью и силой, свойственными гению.

А через тридцать лет, когда постановка «На дне» стала историей, когда коллектив театра обновился уже другим поколением, проводящим искусство первого, когда вера в победу обратилась в величавое спокойствие победы, когда боевой тон буревестника зазвучал новой мощью мудрости, появился последний спектакль: «Враги». Горьковское мироощущение стало в Художественном театре уже основным. Если старики сохранили воспоминание о молодом Горьком как о радостном приходе громадного драматургического таланта, пришедшего на смену Чехову, то молодое поколение театра уже носит идеи великого пролетария как незыблемую веру в его проповедь.

## **{****143}** Радость искусства[[140]](#endnote-126) (1937 г.)

Приятно порадоваться вместе со всем коллективом! Надо хорошенько вдуматься, что орден — Почетнейшая награда — дан *театру в целом*. Если обычно под «театром» предполагаются преимущественно актеры и режиссеры, то мы-то должны знать, что такое театральный коллектив. Мы должны знать, потому что Художественный театр славился именно тем, что спектаклем заинтересован был не только играющий главную роль актер и не только занятая группа актеров, а все сверху донизу, до всех обслуживающих цехов, до капельдинера, — все были заинтересованы исходом спектакля, все горели его успехом. Невидимая цепь связывала главного исполнителя с самыми маленькими «винтиками» нашей большой машины. И то, что я говорю, — вовсе не простые декларационные слова — это сущность нашего коллектива.

Когда каждый член коллектива, младший ли рабочий на сцене, или помощник парикмахера — все носят в себе чувствование спектакля, чувствование Художественного театра, чувствование ответственности за спектакль, когда это *входит в жизнь* каждого из них, — тогда это настоящий коллектив.

Я много раз говорил, что все мы — и режиссеры, и художники, и директор — существуем в театре только для того, чтобы в такие-то моменты Тарасова, ходя растерянная по сцене, говорила: «Что мне делать, Аннушка, что мне делать?»[[141]](#endnote-127) Вот для этих моментов, которые приносят на сцену актеры своим творчеством, для этих минут, составляющих зерно театра, для этого все мы существуем. Для этого существует здание театра, для этого существуют побочные искусства, для этого существует вся администрация — вот для этих моментов. Они создают радость искусства.

{144} Но эта радость не могла бы быть такой полноценной, если бы все кругом не помогали этим вздохам настоящего артистического гения, настоящего артистического творчества, для каковых существует все это.

Значит, я прежде всего поздравляю весь коллектив Художественного театра с этой наградой.

Я вовсе не хочу скромничать. Конечно, в сегодняшнем празднике есть и моя доля — не только за прошлое, но даже в особенности — за последние мои работы…

Приветствуя коллектив, я должен подчеркнуть тот огромный рост, который совершился, — в особенности за последние несколько лет, — огромный рост нашего актерского коллектива. Вот этот рост, выразившийся в последнем спектакле с особенной яркостью в лице Аллы Константиновны и Николая Павловича, — этот рост нашего «средняка»[[142]](#endnote-128) я приветствую.

Я не перечисляю имен — они у вас у всех на языке — того так называемого «средняка», у которого в руках будущее. Затем, эти «средняки» не были бы на такой высоте, если бы за их спиной не было «стариков», создавших этот театр…

Искусство нашего будущего должно иметь основой самое важное, что было всегда предметом исканий нашего прошлого, — это глубокая правда, глубокая простота, высокий художественный реализм, что в последней постановке достигло благодаря великому Толстому особенной яркости.

… Когда я говорил обо всем коллективе, я неизменно держал в голове хорошо знакомые имена И. И. Титова, Я. И. Гремиславского и их учеников, которые продолжают сохранять такую же громадную преданность театру, какую несли эти старики. Это все составляет наш драгоценный коллектив, заслуживший сегодняшнюю награду.

Мне остается ко всему этому прибавить еще личную благодарность — мою личную благодарность режиссерам, с которыми мне пришлось работать в последних постановках, особенно В. Г. Сахновскому, который так великолепно режиссерски подготовил пьесу.

Наконец, еще. По-видимому, мы прочно вступили в такую полосу нашей жизни, нашей организационной жизни (а вы знаете, что Художественный театр в свое время славился столько же своей организацией, сколько искусством), когда у нас стал действительный порядок. Мы спокойны за то, что дело наше, еще несколько лет тому назад страдавшее от неорганизованности, теперь становится все более и более упорядоченным.

Пожелаем нам всем здоровья, силы, творческого яркого настроения для того, чтобы поддержать честь, которую нам оказали, и в дальнейшем.

## **{****145}** Театр мужественной простоты[[143]](#endnote-129) (1938 г.)

Я никогда не пытался подводить систематично итоги сорокалетию искусства Художественного театра — некогда было, — но приблизительно могу расчленить его путь на три периода.

Первый был наполнен борьбой со старым театром. Для этого и возник Художественный театр, призванный бороться со штампами, которые гордо назывались «традициями». Живая речь вместо певучей декламации, живые человеческие образы вместо заштампованных по амплуа героев и комиков, героинь и «наивностей», живая, жизненная убедительная обстановка. Это были главные черты того нового искусства, которое начинал Художественный театр.

В величайшей степени этому помог Чехов. Правда, уже до-Чехова новое началось в «Царе Федоре», но утвердил его в нашем театре Чехов. Сюда необходимо прибавить еще одно громадной значимости явление — театральную роль режиссера, которая до Художественного театра бывала только эпизодом, если не считать некоторых постановок Яблочкина, Абрамова, за границей — Кронека… В русском театре это было явлением новым — огромная роль режиссера.

Очень скоро начали обнаруживаться и минусы нашего направления, объяснявшиеся, очевидно, характером дарований, преимущественными склонностями тех, кто это направление осуществлял, — режиссеров и актеров. Моим минусом, например, было, может быть, то, что я увлекался больше литературностью образов, чем их жизненными и сценическими проявлениями. Здесь налицо было увлечение, может быть, в чем-то задерживавшее рост театра и возбуждавшее протест со стороны Константина Сергеевича Станиславского. И, может быть, его художественная линия в то время и не была бы такой горячей, если {146} бы не было моих уклонов в литературщину. А минусы этой его линии проявлялись в большой склонности к натурализму, к фотографированию жизни и, я бы сказал еще, в некоторой прихотливости и капризности творческой фантазии, не регулируемой теми требованиями, которые в литературном отношении представляет пьеса.

Когда наши сильные стороны сливались, тогда получались замечательные спектакли. Спектакли, которые мы ставили вместе (постановки пьес Чехова и др.), и составили, в сущности, самую сильную эпоху в Художественном театре. А когда мы расходились, вероятно, бывали ошибки и с той и с другой стороны.

Во всяком случае, в первые годы жизни Художественного театра наше искусство было в необычайной степени богато надеждами. Старый театр давал так много поводов для борьбы, — потому что в нем было много таких очевидных грехов, заблуждений, застоявшихся и покрывшихся тиной и плесенью театральных идей, — что бороться с ним было легко. И вот этой борьбой Художественный театр был весь захвачен.

Взяло верх в конце концов чеховское искусство. Искусство чеховского театра воцарилось у нас настолько, что трудно было бы назвать какую-нибудь репетицию какой угодно пьесы — не только современной или классической русской, но и Шекспира или Софокла, — где бы мы не использовали того творческого запаса, который накопился от работы над Чеховым.

И вот не прошло и десяти лет, как уж начали ощущаться (потому что мы оставались людьми свежими, строгими к себе и неразрывно связанными с новой литературой и жизнью) какие-то наши заблуждения. Наступал второй период жизни Художественного театра.

Станиславский довольно скоро — уже через несколько лет — осознал, что разрыв с содержанием пьесы, такое внедрение себя самого в литературную ткань пьесы допускать нельзя. В то же время он начал усиленно вникать в то, что такое актерская простота, актерская внутренняя техника, актерское искусство, которым необходимо овладеть, отдаваясь не только своей прихотливой режиссерской фантазии. Как известно, работая в этом направлении, Константин Сергеевич начал нащупывать то, что стало его главной линией в искусстве и так называемой «системой». А потом и во внешней форме он начал искать новое. Быстро стало ему надоедать то, что он делал до тех пор. С этого времени и стали возникать студии, одна за другой.

Я же, со своей стороны, увидев, что одним великолепным литературным толкованием пьес не дойдешь до полноценного {147} слияния режиссера с актером, обратил большое внимание на себя как на режиссера.

В организационном отношении сложилось так: мы работали врозь, но непрерывно помогая друг другу. Цель была общая: художественный реализм, глубокое вскрывание авторских замыслов и упорная борьба со штампами на сцене и с богемой в быту.

Однако 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 ворвался прожектор и в свете его стали видны раздельно крупное от мелкого, важное от второстепенного, истинная честность от показной[[144]](#endnote-130). 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, ко 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 {148} 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, 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[[145]](#endnote-131) 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.

{149} 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.

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 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.

Стремление к мужественной простоте не ново у нас, В «Братьях Карамазовых» она достигалась самым полным простором актерским индивидуальностям — Леонидов, Качалов, Москвин, Коренева… Это был актерский спектакль[[146]](#endnote-132). Другой спектакль — весь режиссерский: «Юлий Цезарь». Третий и {150} четвертый — это «На всякого мудреца» и «Живой труп». Там крепко схватывались линии мужественной театральной простоты или, я бы сказал, реализма, доведенного до совершенства.

Это как раз то, что прежде всего необходимо в театре имени Горького, то есть больше всего в пьесах Горького. Но так же должны быть поставлены и пьесы Чехова, Толстого, может быть, Достоевского.

Актер остается первым лицом в спектакле. Актер был и в старину первым и единственным. Но он был один. Теперь ему помогает и партнер, и художник, и режиссер для того, чтобы выявилась его индивидуальность по линии сквозного действия всей пьесы.

То же самое — во внешнем оформлении. Здесь Константин Сергеевич очень рано начал искать новые формы — вскоре после первых шагов Художественного театра. Мы кидались во все стороны, мы все пробовали: ставили нереально — «Драму жизни», на одних контурах — «Жизнь человека», на одном фоне — «Братьев Карамазовых» и на одной стене — «Росмерсхольм». Это все были эксперименты, чтобы уйти от натурализма.

Можно сказать так: теперь нам нужно, чтобы и актерский образ, и мизансцены, и оформление были такими единственными, какие только и могут быть в данном спектакле (только так можно играть, а не иначе, не в эту сторону и не в ту, а именно вот только так). Это значит дойти до совершенства в глубинном замысле образа, произведения, стиля и довести этот замысел до совершенства.

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.

## **{****151}** Речь на торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ[[147]](#endnote-133) 27 октября 1938 года

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 «средняки» (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. 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 {152} 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 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 {153} 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.

Из всех наград, нами полученных, для нас самой большой наградой является сознание того, что нашей работой руководит величайший революционный вождь, чье имя вдохновляет наши творческие искания и поощряет нашу творческую смелость. Это — имя великого и мудрого Сталина, к которому обращены наши мысли и сердца.

## **{****154}** Обращение к ленинградским зрителям[[148]](#endnote-134) (1938 г.)

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 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, {155} 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.

В нашу ленинградскую поездку наш репертуар в подавляющем большинстве состоит из пьес, поставленных уже после Великой пролетарской революции. Мы играем уже не в центре города, а в великолепных Домах культуры, говорящих о безостановочном культурном росте зрителя. Мы с вниманием ожидаем суда ленинградского зрителя, который всегда встречает нас тепло и дружески.

## **{****156}** Волнующая встреча[[149]](#endnote-135)

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 так 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 находил образы людей из народа, потрясающие правдой и болью былой каторжной российской действительности, теперь навсегда похороненной. Здесь, в городе 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.

# **{****157}** Об искусстве актера и режиссера

## **{****159}** [Заметки о творчестве актера][[150]](#endnote-136) (1940 г.)

### Зерно спектакля

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 самых резких, самых категорических действий против рабочего класса в отдельных образах.

По моей теории максимализма[[151]](#endnote-137), 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 {160} 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 чей 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.

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 {161} 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, 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 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 {162} 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 одного 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 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 фортепьяно, 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 {163} 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 плахой 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 для всех остальных — отношение к этой страсти. Живая, глубокая страсть в обстановке Петербурга той эпохи. Письмо мое по этому поводу было так много раз напечатано, что сейчас на этом останавливаться не буду[[152]](#endnote-138).

«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 вам 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.

{164} Очень интересно остановиться на «Лесе» Островского. В самые последние годы эта пьеса, по-моему, совершенно искажена и в московском Малом театре и в ленинградском Александринском. Центральная женская фигура Гурмыжской интерпретируется в виде какой-то ветреной, взбалмошной женщины институтского воспитания. Весь тон актрисы легко-комедийный. Пьесу ставили, не справившись с зерном спектакля, не вдумавшись в нее и не сделав попытки впитать ее эмоциональную сущность. Поэтому нет «леса», дебрей фарисейства, невежества, среди которых образ Несчастливцева является великолепной романтической фигурой. А в пьесе важна, существенна какая-то грустная противоположность артистической оторванности Несчастливцева от действительности — дремучему лесу, где его тетка, к которой он относится со священным уважением, оказывается фарисейкой, в 55 лет выходящей замуж за двадцатилетнего гимназиста… Без такого глубокого, яркого противоречия между душой артиста [Несчастливцева] и невежеством «леса» нет романтизма, нет поэзии. И поэтому эти постановки сводятся к хорошо играемым отдельным кускам, отдельным сценам.

### Второй план[[153]](#endnote-139)

Идею второго плана приписывают мне. Я должен отклонить от себя эту честь.

То, что я называю вторым планом, было у актеров старого театра, но отнюдь не как постоянный элемент их школы, а как случайный, неосознанный. Но тем лучше актер играл роль, чем сильнее жил он вторым планом. Просто этого не сознавали, как не сознавали этого и актеры нашего направления на первых этапах развития. Я только определил. Сейчас как будто этот элемент актерского творчества начинает осознаваться у нас в театре довольно широко. И все-таки требуется уточнение: что это такое — второй план.

Первое, важнейшее положение: второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля, нельзя допускать, чтобы важнейшие, основные переживания актера, диктующие ему все приспособления, *были* оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, пронизанной основной идеей, исходящей от зерна.

Ливанов, играя Соленого, сразу начинает рисовать его голову[[154]](#endnote-140), как бы сказать, сразу начинает с характерности. Мы знаем, что всякий художник начинает по-своему: один — от {165} идеи, другой — от какой-то жизненной картины, третий — от какого-то образа, четвертый — даже просто от желания провести какой-то уже нажитой образ, и так далее… Без конца.

Вот Ливанов начинает с характерности. И когда устанавливается зерно спектакля — тоска по лучшей жизни, — он, вероятно, некоторое время находится в растерянности. Но вот такой бретёр, воображающий себя Лермонтовым, считающий себя даже похожим на Лермонтова, образ, который актер из какого-то тайника своей души высмеивает, рисует его курносым, как бы сразу попадает в цель в смысле авторского отношения.

Некоторое время товарищи по спектаклю, кажется, даже считали, что Ливанов впадает в грубейшую ошибку, что он хочет играть Соленого действительно каким-то Печориным (пока Ливанов не сделал его курносым). Может быть, так оно и было, но талантливый актер очень скоро заметил, что автор относится к Соленому отрицательно и высмеивает его, не делая, однако, его фарсовой фигурой, а даже прямо связывая его образ с таким тяжелым, трагическим эпизодом, как дуэль и смерть Тузенбаха. Ведь Соленый в конце концов убивает Тузенбаха, которому автор, по-видимому, очень симпатизирует, молодого мужа Ирины, которую автор положительно любит. Этот курносый офицер, воображающий себя Лермонтовым, сочиняющий безграмотные стихи, в то же время пренебрегает опасностью, смертью, обладает еще даже очень трогательной чертой — он без ума влюблен в Ирину.

Когда актер как следует разобрался во всех этих элементах, как следует не только осознал умом, но и охватил переживаниями, он увидел, что вся сложность характера Соленого легко оправдывается объявленным зерном пьесы — тоской по лучшей жизни. Как мы знаем, исполнение получилось не только блестящим, но и глубоким. Образ, который в прежней постановке МХАТ был мало понятен и занимал третий план, вырос в крепкую, даже страшную фигуру. Ирина говорит: «Я не люблю и боюсь вашего Соленого».

Получился один из тех случаев, когда актер не только схватил замысел автора, но воплотил его глубже, шире авторских надежд.

Так было с графом Шабельским в «Иванове» (Станиславский), с Крутицким в «Мудреце» (Станиславский), с Епиходовым (Москвин) в «Вишневом саде».

Осознание второго плана важно не только для внутреннего созревания роли, но и для одной из важнейших областей нашего искусства — борьбы со штампами. Мы все знаем, что уловить актерские штампы вовсе не так легко, в особенности, когда это штампы талантливых, обаятельных актеров; легко их не заметить. {166} Когда же заметишь, то необходимо предложить актеру средств для того, чтобы эти штампы вырвать. Правда, и это надо делать с известной осторожностью. Есть актеры, у которых вырывание штампов приводит к обескровливанию актерского творчества, и вместе со штампом вырывается и нечто живое. Мы знаем, что актеры сами не замечают, когда они попадают на штамп. Опять-таки чем актер богаче в своем репертуаре, чем больше он пробыл на сцене, чем больше подарил он ролей, образов, великолепных впечатлений, тем больше накопилось у него штампов. Трудно было бы быть без штампов, например, Станиславскому, который создал не только те образы, какие он воплощал сам, но и те, которые он нарисовал актерам как режиссер.

Есть штампы, против которых я решительно не возражаю. Объясню сейчас. Вот Станиславский мечтал создать такое искусство, которое позволило бы актерам творить во время спектакля настолько свободно, как будто они играют его первый раз. Свободно от всех нажитых приемов 40, 50, 200 представлений этой пьесы. Мечтал, так сказать, о живой свежести творчества каждого спектакля, не только совершенно лишенного нажитых штампов, но полного неожиданностей даже для самого актера. Более или менее приближался к такому искусству Михаил Чехов. У него действительно являлись неожиданности, и даже когда он повторял роль во многодесятый спектакль. И это было не только в комедии «Потоп», но и в такой ответственной роли, как Хлестаков.

Однако было бы вредным и непростительным фарисейством утверждать, что исполнение было действительно совершенно свободным. Неожиданностей у Чехова было две‑три‑четыре на протяжении всего спектакля. И это самое большее. Все остальное игралось так же, как и в прошлый раз. А некоторые пятна, которые были хорошо приняты публикой, утверждались до штампования. Сам Станиславский, играя того же Крутицкого, не отказывался от приемов, уже использованных им раньше. Скажем, с ручкой двери, или исследованием испорченной половицы, или напеванием марша, с рукописью, обращенной в зрительную трубу… Это все было уже штампами, о которых я говорю, что я против них не возражаю. Но тут есть одна чрезвычайно важная оговорка. И Чехов в своих нажитых приемах и Станиславский знали хорошо, что, подходя к этим удачным пятнам роли, они должны использовать не внешние краски, а ту мысль, те переживания, которые возбудили эти краски в первый раз. Стало быть, фантазия, мысль, подсказанная актером его нервам, обращалась именно к психологическому источнику этого художественного выражения, а не просто к внешнему выражению. А вот когда я вижу, как Тартюф в сцене ухаживания за Эльмирой выражает {167} свое волнение тем, что его правая рука не остается спокойной и пальцы на ней судорожно двигаются, я не воспринимаю этого, я чувствую, что это *сделано*, а не вызвано живыми эмоциями. Стало быть, актер попадает на неприемлемый штамп. Я и говорю, что бороться с такими штампами должно окунувши свою мысль во второй план, вспомня сущность Тартюфа в данной интерпретации. Мысль подскажет и источник внешней краски.

Все это я говорю о штампах, нажитых актерами Художественного театра после много раз сыгранных ролей. Я не касаюсь тех, так сказать, классических штампов, которые преподавались в школах старого театра и которые до сих пор еще попадаются, в особенности, среди неопытных молодых актеров, не подошедших близко к искусству Художественного театра хотя бы через Гитис[[155]](#endnote-141). Это те штампованные приемы игры, штампованные выражения любви, ревности, веселья, негодования — весьма немногочисленных человеческих чувств, приемы, о которых много раз говорено и которые наконец-то постепенно вытравляются из актерского искусства. И в последнее время я потому так упорно подчеркиваю необходимость «физического самочувствия», что считаю это великолепным средством для борьбы со штампами. Этот элемент творчества актера — «физическое самочувствие» — сейчас едва намечается. Но мы уже пробуем составить программу упражнений по физическому самочувствию для постановки в школах.

Можно набрать без труда сотню упражнений голода, жары… «я голодный», «напился», «устал» и т. д. И более глубоких, сложных самочувствий, как, например: четыре часа утра; был пожар; все на ногах; какое-то утомление, не похожее на привычную усталость; а у Вершинина в этом утомлении какая-то особая жажда жизни. Маша приходит с Вершининым во втором действии. Февраль. Идет снег. Она еще стряхивает снежинки со своего боа, потирает руки, поводит плечами от озноба, попадая в теплую комнату. Ирина приходит с телеграфа, усталая, еле на ногах держится. Федотик прибежал с пожара, погоревший, от него пахнет гарью; он вынимает из кармана носовой платок, и тот пропитан гарью…

Пойдем по всем пьесам. Тартюф ухаживает за Эльмирой. Какое у него физическое самочувствие? Несчастливцев идет пешком от Керчи до Вологды. Он останавливается перед дорогой, ведущей в усадьбу его тетки, с вопросом: идти к ней или продолжать свой путь? Он очень устал. А когда он потом заговаривает об этой усталости, видно, что он устал не только от этого пути, но и от всей своей тяжелой театральной работы.

Человек обрадовался. Как он обрадовался, почему обрадовался? Физическое самочувствие радости может иметь множество {168} оттенков и чувства, и темперамента, и даже психологических пружин.

Хочется спать. Тузенбах задремал тут же, в комнате девушек. Потом просыпается наконец в каком-то блаженно сонном состоянии, даже исполненном приятности от неясности ощущений.

*Когда* идет сцена — после завтрака с вином, после сытного обеда, перед едой, перед выпивкой, в приятном обществе, в деловом настроении? Нет пределов фантазии, работающей в психофизике человека, для выбора физического самочувствия. Очень точно подобраны оба слова, именно — физическое самочувствие.

Надо говорить актерам: когда вы пеняли физическое самочувствие, не думайте, что вы его уже схватили. Это, оказывается, вовсе не так легко. Такая великолепная актриса, как Тарасова, несколько репетиций никак не могла найти удачного прихода во втором действии «Трех сестер», когда она входит с улицы, запорошенная снегом. Такая прекрасная и опытная актриса, как Степанова, несколько репетиций не могла как следует найти самочувствие усталости, казалось бы, самое простое. Через несколько реплик она об этом физическом самочувствии забывала.

Понять — еще не значит охватить, осознать. Но и осознать — еще вовсе не значит быть готовым для выполнения. Идем еще дальше. Найти и воплотить на репетиции — еще не значит нажить эти приемы, потому что когда репетиция переносится на сцену, то самочувствие, которое было найдено, рассеивается и среди других больших задач роли. Нашел актер самочувствие на сцене, на репетиции — и это еще не все, потому что когда он оденется и загримируется, опять нечто важное может улетучиться. Между тем по опыту не только моему в последних спектаклях, но уже испробованному другими режиссерами, найденное самочувствие может производить совершенно чудодейственные результаты. Сцена неожиданно становится очень жизненной, образ неожиданно становится ярким, живым…

### О театре романтическом и реалистическом

Мне кажется, что в беседах, дискуссиях и спорах на эту тему говорится так много лишнего, недодуманного, исторически не обоснованного. То как будто смотрят на это как на два совершенно разных, чуть ли не диаметрально противоположных искусства, а с другой стороны, стараются найти синтез двух ни в какой степени не сливаемых театральных явлений. В этих спорах {169} и дискуссиях большое или главное внимание уделяется искусствам Художественного театра и Малого театра, как бы двум представителям того и другого направления.

Тут же беспрестанно произносятся суждения о том, что Художественный театр не умеет ставить Шекспира, что его реалистический путь завел его в тот тупик, из которого нет выхода к романтическому театру. Когда приводятся примеры, долженствующие демонстрировать романтический театр, примеры актеров или спектаклей, то и здесь происходит совершеннейшая путаница понятий. Искусство Ермоловой ставится рядом с искусством актеров, хотя и игравших очень много в романтическом репертуаре, тем не менее нисколько не схожих с Ермоловой.

Большею частью за романтическим театром признается нечто декламационное и противоположное реальности.

Так вот, несколько разбросанных мыслей.

Когда говорят, что Художественный театр не может ставить Шекспира[[156]](#endnote-142), я отвечаю: чем спектакль «Братья Карамазовы» ниже самого сильного шекспировского спектакля? Да что «Братья Карамазовы», которых современная публика, может, и не знает, — а «Царь Федор»? Почему это не шекспировский спектакль? Я уже не говорю об огромном успехе в театре «Юлия Цезаря» или очень хорошем успехе «Двенадцатой ночи». А Сатин в «На дне» — не романтизм? Чем он менее романтичен, чем, скажем, «Рюи Блаз» Гюго? Но публика представляет себе романтизм непременно в костюме со шпагой и с пером на шляпе. А Бранд в исполнении Качалова — не романтизм? Вот тут-то и зарыта собака. Потому что в «Царе Федоре» или «Братьях Карамазовых» на сцене ходят живые люди и говорят живым языком. Поэтому это не есть романтический театр? Причем никто не позволяет себе сказать, что в такой постановке простота речи сведена до «простецкости», до вульгарности и живая человеческая правда, охватывающая актеров, вульгаризована до жалкой натуралистической психологии.

Да, в стремлении сохранить жизненную и психологическую ткань спектакля, простоту, искренность человеческих актерских переживаний Художественный театр часто впадал в излишний бытовизм и в излишний психологизм, именно боясь впасть в ту фальшь, которая так характерна для любителей старой романтической Школы.

Суть в том, что у нас и в публике, и — что очень жаль — в критике, и — что уже совсем плохо — в самом театре до сих пор в вопросах искусства актера идет какой-то разброд, и до сих пор неясно, что такое театр живого человека, что такое живой человек на сцене…

{170} И опять-таки, все это ложное представление двух разных искусств — романтического и реалистического.

Сейчас мне приходят в голову куски последнего спектакля «Трех сестер». Еланская — Ольга говорит в третьем действии Ирине, которая плачет: «Милая моя, прекрасная сестра, я все понимаю…» и т. д. Ну, когда в обыденной жизни, в простецком реализме будет Ольга говорить «прекрасная сестра»? Или в конце пьесы — так всех всегда захватывающий целый монолог Ольги: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было… Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас. Счастье и мир наступят на земле. И помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь…» Разве это не романтизм в самом великолепном смысле этого слова? А в то же время актриса ни на один сантиметр не уходит в область фальши, в область лжи, остается глубоко простой и глубоко искренней. Но вся она охвачена самыми чисто поэтическими замыслами и взлетами. И вы ни на одну секунду не перестаете верить, что перед вами живой человек со всеми чертами живого, знакомого вам быта. И оттого эти куски поднимаются над жизнью и становятся романтическими, тогда как в том романтизме, о котором у нас говорят театроведы и любители театра, вы ни на минуту не теряете представления о театре-фикции, за искусством великолепных актерских индивидуальностей не видите жизни.

Ведь то же самое можно найти и в «Дяде Ване», когда Соня говорит: «Мы увидим все небо в алмазах, мы услышим ангелов…» и т. д. Или когда Нина в «Чайке» говорит: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно. И когда я думаю о своем призвании, я не боюсь жизни».

Да, в Шекспире есть целые полосы, которых истинный актер Художественного театра не умеет произносить. Может быть, потому, что и не хочет уметь.

Меня могут обвинить в какой-то ереси, но я хочу сказать следующее. Мы куем свое искусство, свое национальное искусство. Основа нашего искусства — живая правда, живой человек. Ни в какой степени это не означает приземистости, мелочности, натурализма. Есть нечто, трудно передаваемое вкратце, составляющее целое, — громадная область искусства, творчества, того, что мы называем театральностью, что делает простые переживания, простую психологию театральной, поэтичной. Есть нечто, присущее актерскому дарованию, без чего не может быть сценическая поэзия театра. Ведь можно сделать спектакль в комнате, насыщенный такой искренностью и простотой, о какой может только мечтать театр. И тем не менее эти комнатные актеры не в состоянии будут перенести все свои великолепные {171} чувства, даже свою технику на театр. Они там станут недоходчивы. Стало быть, в достижении театральной яркости простых человеческих чувств и переживаний и, может быть, еще дальше — в одухотворении этих чувств поэтическим началом и есть искусство театра. Это есть единственный настоящий наш реалистический театр.

Триста лет тому назад, пятьсот лет тому назад или две тысячи лет тому назад актерское искусство понималось иначе, трактовалось как какая-то непременная отвлеченность от настоящего живого человека. Сценическая фигура, сценический жест, сценические движения, сценическое выражение человеческих чувств — для всего этого создавалась какая-то форма, которая называлась искусством и которая потом переносилась из одних десятилетий в другие, даже из столетия в столетие, в качестве театрального искусства. И сквозь такую сугубо театральную ткань прорывались актерские настоящие живые чувства, потрясавшие своей правдой. Эти актеры имели громадный успех. Они не совсем умели отделаться от разных подробностей своего ложного искусства, тем не менее какая-то глубокая внутренняя правда, охватывавшая их индивидуальности в их актерских данных, так сильно захватывала зрителей, что рвала эту ложную ткань всего представления. Но такие индивидуальности при всей своей силе терялись в громадной, многовековой толще театральной лжи.

Это по части актерской. Но и драматургия так или иначе приспосабливалась к такому театральному искусству, и драматурги самые крупные, самого большого мирового значения вместе с глубочайшим проникновением в человеческую душу, с необыкновенной прозорливостью в столкновения человеческих страстей, вместе с великолепным чувством театра, то есть умением передать свое гениальное понимание человека в форме театрального представления, приносили сюда и приемы, которые нам теперь, в двадцатом веке, нам, искусству Художественного театра, кажутся противоречащими самому лучшему и самому основному, что мы получаем от классиков и что мы выработали в своем собственном искусстве.

Чем больше я вдумываюсь в этот вопрос — отчего происходит такая путаница в понятиях о романтическом театре — и чем больше вглядываюсь в истоки романтического театра, тем больше убеждаюсь в том, что наши критики, режиссеры и даже актеры и, в особенности, самые большие грешники в этом направлении — театроведы — просто плохо разбираются в глубочайших явлениях театра.

Романтический театр складывался по двум линиям: по драматургической и по актерской.

{172} У нас, совершенно естественно и похвально, хотят взять от прошлого все лучшее, что может помогать нам в нашем искусстве. Мы все еще *куем* наше искусство. Мы никак не можем остановиться и сказать: вот это есть венец театрального искусства! Но в этом стремлении взять из прошлого все лучшее у нас плохо разбираются: что отвечает природе нашего искусства, а что — враждебно.

Не надо забывать, что именно наше русское искусство обладает всеми качествами настоящего высокого и глубокого реализма. Чертами, которых не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщенность, — это самая глубокая простота, о которой мы так много говорим и говорим не только по поводу театрального искусства и театральных произведений, но говорим по всем самым ярким видимостям нашей жизни, нашей широкой, громадной арены для возвышенных чувств и возвышенных образов.

Ведь сколько раз за последние два десятилетия режиссеры или критики взывали в театрах к той изумительной простоте, которую проявляют наши герои, создающие нашу новую жизнь! Сколько раз призывали актеров и театры учиться этой простоте! И это, может быть, самая глубокая и основная черта русского искусства. Она же потрясает всех иностранцев, она потрясает нашу публику в самых лучших театральных представлениях. На этой простоте базируются самые лучшие наши актеры.

И подходя к прошлому, или к так называемым классикам, я не только не могу, но и не хочу отрешиться от этой основной, исходной плоскости моего художественного мышления. А наши — то ли недоверчивые, то ли не додумывающие, то ли шарлатанящие — деятели театра как-то очень легко отказываются от этой величавой, глубокой, суровой и в то же время поэтической, и в то же время насыщенной пафосом простоты.

В театральном искусстве драматургов вместе с замечательнейшими кусками, или пластами, или массивами (готов найти самые крупные и самые достойные выражения для драматургического дара проникновения в психологию, в характеры человеческого духа, в столкновения страстей — всего того, что не только создавало театральное представление, но и создавало жизнь людей), — рядом с этим все-таки на произведениях всякого драматурга есть печать театральных вкусов его эпохи, есть печать такой театральности, которая с течением веков обветшала. Все равно, кто бы то ни был — Эсхил, или Лопе де Вега, или Шекспир, или Шиллер. У Эсхила был театр на двадцать тысяч зрителей, и актеры говорили в рупор, и все условия сцены были такие-то и такие-то. Поэтому и драматургия его направлялась вместе с потрясающим проникновением в человеческий {173} дух и характер в сторону таких-то и таких-то театральных форм. То же самое — триста лет назад у Шекспира.

Вместе с тем, что в драматургии и сейчас является непревзойденным в смысле прекрасного, поэтического, в то же время ясного, простого психологического раскрытия человеческих страстей, проводится и театральная форма, для нашего искусства не только обветшалая, но, как дальше скажу, и определенно враждебная.

У нас, при нашей склонности канонизировать, преклоняться перед авторитетом безоговорочно, примется за ересь то, что я говорил по поводу шекспировских сентенций, театрального резонерства, разрушающего жизненную психологическую ткань театрального представления, каким оно, по-нашему, должно быть сегодня, для нас, в нашу эпоху.

Это, бегло говоря, касается той части романтизма, которую несут драматурги. Но еще ярче обнаруживается несоответствие наших театральных стремлений и идеалов с тем *актерским* искусством, которое свойственно старому романтическому театру. Тут у наших критиков и театроведов встречаются особенно досадные ошибки, недооценки и непонимание.

Иногда мне хочется сказать по поводу всех этих восклицаний о романтическом театре: подумайте поглубже, и вы увидите, что вы просто-напросто хотите старого фальшивого актерского искусства. Вас еще обманывают великолепные актерские индивидуальности!

Сравнение с Ермоловой… Ермолова с первых своих сценических шагов потрясла именно своей оторванностью от той искусственной декламационной школы, какая до нее проводилась такой великолепной актрисой, как Федотова, или таким замечательным, обаятельным актером, как Самарин. Гениальность Ермоловой сказалась с первых шагов именно в том, что ее сильный, возвышенный пафос, ее идеальный образ мышления проявлялся в такой простоте, которая прорывала по всем швам ложную, искусственную ткань, на какой создавалось представление классиков в Малом театре.

А если таким богатым индивидуальностям, как Федотова, удавалось преодолевать ложность чисто актерского искусства, то актеры менее одаренные схватывали именно ложную форму, против которой так горячо и восстал Художественный театр. Нет, Художественный театр восстал не только против дурной театральщины, а и против напевности, искусственного повышения логического ударения в зависимости не от содержания, а от того, как красиво может зазвучать фраза; жеста, рожденного не живой содержательностью, психологической или характерной, а {174} внешней красотой; против всего того, что создал — о чем придется еще много говорить — фальшивый театральный ренессанс; всего того, что было насаждаемо старыми актерами и театроведами, глядевшими на театр только как на искусство, которое не должно слишком уже напоминать жизнь, создававшими школы, где учили молодежь, калечили эту молодежь. Вот эти актеры, лишенные ярких индивидуальностей, — они уже опошляли такое искусство до скверной театральщины.

И Художественный театр, восставший против именно такого искусства, сохраняя любовь, преданность и уважение к самой сущности актерских индивидуальностей, старался найти свое русло и для того, что можно называть романтизмом. Почему. Штокман не романтик?! Можно даже пойти очень далеко: почему сам Станиславский не романтик, сам, весь, в своей жизни?! Чистейший романтик!

Я думаю, что недалеко то время, когда и слово это «романтизм» исчезнет из театрального лексикона. А пока люди, увлекаясь той обветшалой, ложной формой, о которой я говорю, несут ее без критики, без продуманности и в школы, стараются протащить ее и в радио. Вы послушайте, как иногда по радио читает, вероятно, какого-то плохого вкуса актер патетическое стихотворение. Нет возможности слушать, до чего это фальшиво! И всю мою горячность, на какую я способен, я хотел бы направить больше всего именно в сторону театральной педагогики.

### Из стенограммы выступления Вл. И. Немировича-Данченко на собрании труппы МХАТ 29 августа 1940 года[[157]](#endnote-143)

#### 1. Без поэзии нет искусства

Не нужно бояться слова «поэзия», не нужно думать, что поэзия — это непременно лунный свет и фальшивая интонация, не надо бояться слов «подъем», «пафос», не нужно думать, что «подъем», «пафос» — это значит непременно ложный внешний прием, внешняя декламационность. Какой путь к тому, чтобы актер мог нести на сцену весь свой громадной пафос и мастерство, будучи вместе с тем уверенным, что он останется на сцене живым человеком? Следует иметь в виду, что речь здесь идет вовсе не только о драме, о трагедии. В том-то и заключается громадная сила русского искусства, что оно может охватывать поэтически самые будничные черты быта.

«Мертвые души» называются поэмой. Почему же Гоголь назвал это произведение поэмой? Не только потому, что тут {175} дело сводится к знаменитой «Тройке». Не только поэтому. А потому, что в «Мертвых душах» в огромном поэтическом подъеме схвачена писателем-сатириком окружавшая его жизнь.

И когда я в «Мертвых душах» вижу Тарханова, я вижу, что он весь в подъеме. Его Собакевич живой, настоящий, не натуралистический. Этот образ поднимается до какого-то большого охвата целой полосы русской жизни.

Бывает, что я сержусь на Шевченко с тем же Тархановым в «Горячем сердце», замечая, когда они где-то пересаливают. Но я отхожу и говорю: этот Градобоев, эта Курослепова — образы настолько поднятые над жизнью, что они дают типы, достойные поэзии.

Без поэзии нет искусства. Но если бы искусством занимались мелочно, если бы актерские индивидуальности были бы крохотные, неспособные на яркую выразительную типизацию, вероятно, искусство таких актеров осталось бы на земле. А когда Москвин играет Епиходова или Опискина, — я уже не говорю о драме «Мочалки»[[158]](#footnote-17) шли о царе Федоре, — моя мысль поднимается до тех высот, для которых существует искусство. И здесь поэзией охватывается весь быт.

#### 2. Нужен ли нам «романтизм»?

Многие говорят в последнее время: «Ах, романтика! Вот вы неспособны к романтике, к Шекспиру, к Шиллеру!» Такого рода «романтики» считают, что на сцене не нужен живой человек, а надо, чтобы актер как-то «пел», как-то декламировал[[159]](#footnote-18).

У нас самый замечательный декламатор — это, конечно, Качалов. Настолько замечательный, что восемь-десять лет назад я говорил ему: «Как можно крепче этим займитесь, потому что вы на эстраде не меньше, чем Шаляпин поющий». Так изумительно он декламирует и Шекспира, и Маяковского, и Островского! Таких мало! Но тот же Качалов, когда он не в ударе, начинает прибегать к какому-то распеву. Я помню, на какой-то репетиции «У жизни в лапах» он заговорил слова своей роли… Я сижу в зале: «Василий Иванович, перестаньте шутить!..» Он остановился: «Я не шутил». Это значит, что там, в душе, у него было холодно.

{176} А нам говорят, что на этом надо строить романтическое искусство!

Мы сейчас приступаем к Шекспиру. И тоже будут говорить: где романтик Шекспир? Я отвечаю: у Шекспира есть вещи, с которыми мы не миримся, — это умерло. Театр Шекспира существовал триста лет тому назад, теперь у нас другой театр. Шекспир — величайший творец театрального самочувствия, театрального впечатления. У Шекспира сильное столкновение глубочайших страстей. Это все дорого. Но есть у Шекспира черты, которые я не принимаю. Почему современный театр всегда должен идти к Шекспиру, пусть и Шекспир к нему подойдет! Я беру от него только то, что никогда не будет мелко, и то, что не может быть фальшиво. Все то, что нам нужно от старого театра, от старой драматургии, возьмем, а что не надо — отбросим.

#### 3. Самая великолепная романтика в самой простой форме

Все это время, все эти месяцы мы живем восприятием того, что происходит во всем мире. На наших глазах совершаются громадные события. Наши вожди направляют ход мировых событий с изумительной проникновенностью в исторические перспективы, с потрясающим чувством правды. И вот эти же люди занимаются самыми простыми, самыми будничными подробностями нашего быта, вникая во все самые мелкие детали дисциплины нашего труда. Не как дипломаты в министерских кабинетах, оторванные от народа и жизни, а как живые представители этого народа, часть этого народа, в два часа они обсуждают громадные мировые события, а в два с половиной — совещаются о том, как развивать стахановское движение, как наградить доярку или же как повести искусство такое-то, как поддержать летчиков таких-то. Они заняты *всей жизнью*. Разве это не романтизм? Разве мы не живем в самую яркую романтическую эпоху? А делают ее люди простые.

Мне восемьдесят второй год, сколько людей я на своем веку перевидал, людей разных рангов и положений! Но таких простых людей, как товарищи Сталин и Молотов, я никогда не встречал. И эти люди вершат громадные дела. Почему же, когда вы хотите воплотить образы этих людей на сцене, то получается, что они должны ходить особо, говорить особо и как-то «выкрикивать» особо? Для нас главное заключается в том, чтобы найти большое, яркое поэтическое воплощение этой {177} простоты. Это есть наше искусство, и это есть наш романтизм. Это наша единственная дорога.

Наша дорога, дорога искусства Художественного театра, — это большая дорога всего русского искусства, честная, искренняя, простая, прямая. Наше искусство прямое, честное, искреннее, с громадным подъемом поэтического вдохновения, но непременно искусство живого человека, искусство без малейшего шарлатанства.

Идя к такому большому искусству, мы должны учиться у наших вождей, которые в своей могучей воле, мощной силе и необыкновенном внимании ко всей нашей жизни дают нам пример *самой великолепной романтики в самой простой форме*!

## **{****178}** [Мысли о театре][[160]](#endnote-144) (Материалы из архива Вл. И. Немировича-Данченко) (1941 – 1942 гг.)

### 1

Я хочу говорить о трех восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трех волнах, из которых создается театральное представление. И, значит, о трех путях к нему:

социальном,

жизненном,

театральном.

Большею частью бывает так: театральное представление или социально и жизненно, но не театрально, то есть благополучно в нем и идейное содержание, и жизненная правдоподобность, но оно лишено того радостного возбуждения, которое существует в самой природе театра;

или оно жизненно и театрально, но не социально, то есть и правдиво, и радует как искусство, но лишено идейного стержня;

или оно социально и театрально, но не жизненно, то есть ясна и ярка идея общественная или политическая, притом представление сценически эффектно, производит впечатление, но выдумано, неправдоподобно.

В идеале же только соединение всех этих восприятий дает полноту художественности, создает полноценное театральное произведение.

Разберемся в каждом восприятии отдельно, а потом будем думать, какая из этих волн важнейшая и как достигать синтеза их?

{179} Так вот, первое: социальное восприятие. В первые годы революции на эту сторону театрального произведения было обращено особое внимание. И это понятно. Проведение революционных идей в жизнь должно было идти по всем фронтам бытовой жизни, по всем фронтам культуры и ее насаждения. Театру не только нельзя было миновать эту задачу, а, наоборот, следовало с особой энергией, силой взяться за ее выполнение. Тут можно было бы поставить нотабене[[161]](#footnote-19) и много говорить о роли театра в жизни населения вообще, о том, что театром проводились решительно все политические, общественные течения жизни. До революции эту сторону произведения мы называли «идейностью», но понимали это слово достаточно абстрактно, и оно могло увести в такие дебри или, наоборот, в такие заоблачные выси, что общественное значение произведения тускнело и притуплялось. В этом смысле слово «социальность» настойчиво звенит современностью.

Вот тут, в этом различии понимания «идейности», и находится зародыш заблуждений, с которым совершенно необходимо считаться всякому создателю спектакля. Если на краю одной стороны находится туман, заоблачные выси, которые притупляют общественную линию спектакля, то на другой стороне, то есть там, где требуется заостренность социальных идей, можно впасть в так называемую плакатность, которая будет уже вредить общему художественному построению спектакля.

Значит, и те создатели спектакля, которые попадали в туманные выси «вечных идеалов» человечества, грешили перед искусством, утрачивая глубокую правдивость и жизненность образов или театральность. И те горячие умы, которые заостряли вопросы социальности, впадали в другую ошибку, когда делали театральное произведение плакатным, потерявшим самую сущность законов театра.

Я думаю, что было бы ошибочно искать и так называемую золотую середину. Золотая середина, на мой вкус, — явление всегда в искусстве вредное. Едва ли не первая формула моего театрального искусства: на сцене ничего не может быть «чересчур». Если зерно, основная задача и глубинное сквозное действие взяты и направлены верно, то никакая яркость театрального выражения не будет чрезмерной, не будет «чересчур». А если в основном темперамент спектакля, актеров, режиссуры направлен в неверную сторону, то даже не особенно яркое проявление темперамента может показаться преувеличенным. Поэтому, когда раздаются критические возгласы: «Да, это хорошо, {180} но это слишком!», то это просто означает, что что-то взято неверно. Золотая же середина — это ни горячо, ни холодно.

Я смотрю на дело так. Создатель спектакля — режиссер или актер — должен быть сам по себе, если можно так выразиться, социально воспитанным человеком, независимо от того материала, с которым ему приходится иметь дело. Когда он начинает работу, он и как художник, и как гражданин, и просто как член человеческого семейства должен обладать чуткостью в вопросах этики, идейности, политической устремленности, гражданственности, что и составляет сущность социальности. Я сам таков и иначе не умею подходить ни к каким вопросам жизни, или культуры, или искусства. Я вовсе не заставляю себя не забывать об этом. Если я сам таков, то какое бы явление жизни я ни брал материалом для своего творчества и в какую бы форму ни облекал свое восприятие и вставшие передо мной задачи, я всегда отвечу на требование социальности[[162]](#endnote-145).

Если я не обладаю даром художника и если я все же понесу свои мысли и переживания на кафедру, на ораторскую трибуну, то я могу в зависимости от моего ораторского дарования производить той или иной силы впечатление, исполняя при этом необходимую в общественной жизни работу. Но это не будет искусство. Если же я художник, одаренный и социально воспитанный, если я обладаю даром заразительности, тем, что называется талантом, если жизненные явления я превращаю в произведения искусства, то я непременно буду жить как художник в течение всей своей работы, в течение создания образа и завершения его и жизненностью и театральностью, и тогда социальность как важнейший элемент произведения искусства займет свое место. И не понадобится разговаривать о «чересчур», или о «золотой середине», или о «туманных высях», или о плакатности — обо всем том, что нарушает гармонию целого.

Помню, до каких крайностей доходили в первые революционные годы. Даже в высшей степени почтенные люди предъявляли к искусству явно односторонние требования. Например, резко осталось в памяти: МХАТ возобновил в новой постановке «Ревизора». И появилась статья, большая критическая статья театрального критика Блюма, который резко нападал на постановку. Самый основной его упрек заключался в том, что спектакль идет под сплошной хохот. Он возмущенно писал: «Как мог театр допустить такую интерпретацию тоголезской злейшей комедии! Надо, чтобы публика сидела, возмущенная взяточником Сквозник-Дмухановским и другими…» Вот до какого {181} абсурда можно дойти, стремясь искать в театре непременно ответа на те или иные идеи, целиком охватившие критика. В этом заблуждении критик все забывает: и задачи самого Гоголя, и глубочайшее значение смеха в театре, и законы реализма, установленные автором — создателем реалистического театра, и актеров, вдохновенно следующих за автором, и даже просто огромную культуру самого МХАТ, к которой нельзя было относиться так с кондачка.

Эта критика Блюма тогда вовсе не составляла исключения. Я мог бы припомнить множество таких грубейших ошибок. И требовалась величайшая осторожность, я бы сказал — мудрость режиссуры или администрации, для того чтобы взять от подобной критики нечто существенное и не поддаться фальшивому, хотя и горячему убеждению.

### 2

Когда я беру такой порядок: первое — социальное, второе — жизненное, третье — театральное, с моей стороны нет какой-нибудь определенной установки. Но считаю, что жизненное содержание в произведениях сценического искусства является самым богатым, самым старым и возбуждающим самые спорные вопросы.

С подражания жизни начался театр. Внимание актера, автора во все времена театра устремлено было всегда именно на эту сторону. В первую очередь — на эту сторону. Это рождало множество вопросов: какой жизненный материал достоин драматической обработки, а какой считается низменным? Какой дышит правдой, а какой неубедителен? В какой мере театр должен захватывать жизненные краски для того, чтобы оставаться театром, а не романом или повестью? Что такое психологизм, натурализм и другие «измы»?

Попробуем разобраться в том, с чем мы встречаемся на каждом шагу в репетициях, в подготовительной работе. Во-первых: резкое различие между жизненным и житейским. Во-вторых: это житейское надо понимать не как бытовое. Говорю так вовсе не из желания обесценить этот материал. Быт, если его брать как главнейшую задачу, конечно, приводит к так называемому натурализму, то есть к изображению жизни без социального подхода. Но быт во все времена был, по-моему, есть и будет одной из привлекательнейших сторон в искусстве. Я даже плохо себе представляю, как можно получить полноценное радостное впечатление от театра без того, чтобы со сцены не веяло тем, что называется бытом. И всякий из нас легко припомнит множество театральных впечатлений, где нас радовало {182} меткое актерское использование бытовых черточек. Такой театр, как Театр сатиры, можно сказать безошибочно, только и держится именно на этом метком, ловком, умном охватывании житейских мелочей. И пренебрежительно относиться к этому, гордо отталкивать — вовсе не значит быть на высоте искусства. Но когда драматург, театр, актер на этом и останавливаются, ограничиваются той художественной радостью, которую они приносят, изображая быт, — это, конечно, значит, что они снижают значение театра до бесполезности, до пустой забавы. Жизненное содержит в себе житейское только как неисчерпаемое богатство подробностей, как частичные краски, которые помогают приблизить важнейшее содержание к зрителю, придать важному больше убедительности. Жизненное можно было бы лучше всего определить как правду, человеческую правду. Отсюда психология, психофизика, бури человеческих страстей, столкновения этих страстей в сюжете, содержащем драматический конфликт. Следовательно, это область, больше всего захватывавшая великих драматургов, поэтов всех стран и веков, начиная с древнейшей драматургии две тысячи лет тому назад. И так как эта область совершенно неисчерпаема, и так как она является основой всей жизни, всех гражданских, семейных, общественных взаимоотношений, то понятны и вечные споры о том, что такое настоящая жизненная правда.

Московский Художественный театр очень усиленно обвиняли в так называемом психологизме — в том, что психология ставилась в его работах на самое первейшее место в ущерб не только социальности, но и театральности. Может быть, в этих обвинениях была частица справедливости. Но по временам некоторые нападки настолько обострялись, что доводили почти до нуля необходимость психологии. Для меня лично без психологических импульсов, без психологических толчков нет театрального искусства. В какой мере надо психологией пользоваться — это уже зависит от вкуса, от гармонии всех частей.

На мой взгляд, этот вопрос стоит особенно остро в сценическом музыкальном искусстве, то есть в опере или в музыкальной драме. Оперное искусство, как оно еще существует в громадном большинстве театров, по-моему, почти отвергает психологию. То есть, может быть, певцы, режиссеры, дирижеры и утверждают, что психология необходима для исполнителей, в особенности для певца, но в громадном большинстве случаев это только слова. На самом деле как только певец начинает проводить свое музыкальное и вокальное искусство, он очень быстро, может быть незаметно для себя, увлекается этой своей задачей, обращая все произносимое со сцены в фикции, лишенные психологического содержания.

{183} Для меня никакая форма сценического искусства не имеет права отвергать область психологии, будет ли это художественный реализм, будет ли это нечто приближающееся к символизму. За все сорок с лишним лет работы Художественного театра мне и Станиславскому приходилось сталкиваться непрерывно со всеми этими вопросами. У меня выработалась даже такая формула для спектакля: не реалистическое направление, а реализм, отточенный до символа. Это, в сущности говоря, наиболее утонченное искусство[[163]](#endnote-146). Но уже потому, что в зерне его есть реализм, оно заставляет еще больше искать и утверждаться в психологической правде. К примеру, «Вишневый сад» Чехова — это, в конце концов, какая-то лирическая песня. Вещь написана не стихами, и тем не менее язык исполнен грации, своего очень тонкого ритма. Язык не узко бытовой, не чисто прозаический. И люди не вульгаризированно-бытовые, а как бы являющиеся символами целых плеяд. И тем не менее как произведение сцены «Вишневый сад» должен быть совершенно реальным. Люди Должны быть совершенно живыми. Совершенно живыми — это значит: каждое их движение — ясное, простое, жизненное, даже житейское. Говорят они совершенно просто, так, как говорят люди в жизни. Их вспышки, или слезы, или смех — все это дышит такой жизненностью, какая окружает вас и всех купающихся в быту. И комната живая, очень правдивая, с потолком, с открывающимися и закрывающимися окнами и дверями, отнюдь не картонными. И так далее. И, однако, все вместе взятое, все это житейское, реальное поднимает нас в какую-то область, какой мы не встречали в нашей бытовой жизни, насыщено тем, что мы называем поэзией. Все это заражено поэтическим настроением, поэтическим подъемом автора.

Если психология не приносится в жертву ничему постороннему, то есть ни актерскому капризу, ни вульгарному социологизму, если актеры с их руководителем охвачены тем подъемом, который можно назвать поэтическим, то есть чутким пониманием настроения автора, честным и глубоким исканием внутренней правды, и если при этом их специальные артистические данные — дикция, пластика, мимика — хорошо разработаны и подчиняются главной внутренней художественной задаче, то сценическое произведение, оставаясь совершенно реальным, будет избавлено от натуралистических мелочей и будет приближаться к символизму. Нет пределов для раскрытия всех сторон этого *жизненного*, когда искусство пользуется им как своим материалом.

{184} То, что я сейчас набрасываю, в сущности говоря, может быть подробно разработано в целой книге. Тема так же неисчерпаема, как неисчерпаема человеческая психология. Без этого, еще раз повторяю, для меня искусства нет.

### 3

Хотя «жизненное» мы еще не кончили, попробуем остановиться на третьем отделе — «театральном».

У нас достигнуто общее понимание ряда определений в искусстве, но смысл такого самого простого слова, как «театральное», далеко не всегда и далеко не для всех одинаков.

Я много раз говорил о том, что можно построить великолепное, прекрасное здание, прекрасно его осветить и отопить, собрать оркестр, художников, назначить великолепного администратора, директора, — и все-таки театра не будет. Будет только здание, хорошо обслуживаемое. А вот на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть — и театр уже есть. Это и есть самая сущность театрального представления.

Если обратиться к истории зарождения *театрального* в человечестве — в мистериях, в драмах и комедиях древних греков, может быть, даже в представлениях индийских народов, где действующими лицами являлись боги, — во всем этом, несомненно, было стремление человеческого духа к подражанию жизни, более того, к выполнению каких-нибудь заданий жизни, заказов жизни в области морали, этики, государственных, семейных отношений и т. д. Для этого и народилось глубочайшее содружество актеров и драматургов; а уже потом появились придаточные искусства. В театре появились художники, музыканты; техника начала развиваться все острей, все тоньше. И все эти стремления велись к тому, чтобы сделать как можно острее, глубже, эффективнее впечатление театрального представления на зрителя. Но самое основное содержание театрального представления заключалось в том, чтобы отражать столкновения человеческих страстей, показывать человека со всем богатством содержания его природы, раскрывать жизнь человеческого духа.

В чем же природа театра? Чем определяется одно из трех восприятий сценического произведения — театральное восприятие?

Представьте себе такую картину. Идет балет «Лебединое озеро», адажио второго действия. Огромный, великолепный зал, до отказу, как говорится, набитый зрителями. Играет одна скрипка — с легким, почти воздушным сопровождением нескольких {185} струнных, и танцует одна балерина, — кордебалет вместе с декорацией просто почти неподвижный фон. Только — балерина и скрипка. И не слышно дыхания тысячи восьмисот человек, и проносится веяние тех секунд — трех-четырех-пяти, — которые и составляют самое зерно театрального восприятия, секунды того вдохновения, какое, кажется, нельзя приобрести никакими усилиями и никакой техникой, секунды того охвата, ради которого существуют и это роскошное здание, и директор, и художник, и осветители, — словом три тысячи человек коллектива Большого театра. Так вот, три тысячи человек работали над этим спектаклем, а в конце концов самое глубочайшее волнение получено от одной танцовщицы и одного скрипача, исполнявшего музыку, созданную Чайковским. Правда, для того, чтобы эта балерина производила такое впечатление, она должна была чуть ли не с детского возраста развивать технику своего танца. Но… завтра этот же танец будет проводить другая балерина, обладающая не меньшей силой техники, и будет так же виртуозно играть скрипка ту же музыку Чайковского. А те секунды, которые были вчера, все же не создадутся… Не хочу называть имен.

Театральным людям известны мои двадцати‑с‑лишним‑летние споры о том, что такое опера. Все знают, что я называю старую оперу концертом ряженых певцов. Замечательные голоса, великолепный оркестр, великолепный хор, тонкий и остроумный художник, прекрасные костюмы… И все-таки, по-моему, театра нет, потому что нет живого человека на сцене, нет живых страстей. Есть прекрасные певцы, которые нарядились в костюмы данной эпохи и замечательно поют, стоя большею частью перед рампой и производя неестественные для человеческого существа жесты. Никаких столкновений страстей на сцене на моих глазах не происходит. Во всяком случае они меня совершенно не затрагивают. К тому же исполнители этого и не желают. Все их внимание, все напряжение направлено на виртуозность специально-вокального их искусства. То же самое проделывает и оркестр. И мы увлечены только пением, только музыкальностью — и остаемся совершенно равнодушными к тому, кто победит, скажем, в столкновении за любовь Радамеса — Аида или Амнерис. Разве мы знаем, что драма Джильды происходит оттого, что герцог ее изнасиловал? Спросите любого видевшего «Риголетто», обратил ли он на это внимание, и он честно скажет: нет. А между тем в этом вся драма пьесы «Король забавляется», по которой написана опера «Риголетто». Сказочное волнение Руслана и Людмилы или Снегурочки и {186} Купавы нас нисколько не трогает. Все это дешевые краски и декорации. Мы ждем только великолепной музыкальной интонации, «си-бемоль» тенора или «до» драматического сопрано. Это не театр, это — концерт. Публика даже не замечает, что Снегурочка — очень крупная, увесистая певица, обладающая замечательным колоратурным сопрано, но в то же время обладающая такой фигурой, которой для того, чтобы растаять, понадобилось бы значительно больше времени, чем дано композитором. Будь это в концерте, там об этом не нужно было бы думать, но в театральном зале публика не только слушает музыку, но воспринимает и то, что на ее глазах *происходит*. Но что делать театру, когда у него первый тенор — маленький толстый господин? Вот все вы, вероятно, много раз с увлечением слушали пение тенора Джилли, чудесного итальянского певца. Я его видел, два раза его слушал. Почему-то все время он мне напоминал зубного доктора. Маленький, толстенький, с животиком, он ходил по сцене, играя Андрэ Шенье, с замечательным равнодушием ко всему, что предполагается в сюжете, этой оперы.

Я сейчас не буду говорить о всей моей борьбе с этим и о достижениях моего Музыкального театра. Мы пришли к тому, что в нескольких, может быть, всего в пяти-шести спектаклях, Музыкальный театр есть *театр*. И поэтому мой театр я называю музыкальным, а не оперным.

Мысленно перебираю примеры для определения понятия «театральность», законы, которые театральности приписываются. И думаю: до какой же степени наши театроведы и литературоведы плохо, невдумчиво занимаются именно природой театрального искусства! Вот вам пример. Был юбилей Шекспира. У нас во всех журналах и газетах появились огромные, великолепные литературные статьи, великолепные исследования о творчестве великого поэта. Я утверждаю, что я не встретил ни одной статьи о том, что такое Шекспир-драматург. Шекспир-поэт, Шекспир-писатель елизаветинской эпохи, близок он нам или не очень близок, — на эти темы написано очень много. Но о Шекспире-драматурге не было ни одного слова, тогда как знаменит он больше всего как театральный писатель.

### 4

Почему вопросы, проблемы театральности возбуждают так много споров? Никто ведь не отвергает глубоких основ театра. То радостное волнение, какое охватывает зрителя в театре, неизменно остается целью всяких театральных направлений, как бы они ни были противоречивы, как бы они ни были противоположны {187} друг другу. И, однако, споры не прекращаются. Вопрос сводится к проблеме художественного вкуса, разных степеней культуры театральных зрителей.

Театр, может быть, единственная область не только в искусстве, но и в жизни человеческого духа, к которой считается позволительным обращаться с самой беспардонной критикой. Тут всякий считает себя непогрешимым судьей. Вот выхожу из театра вместе с публикой после спектакля «Синяя птица» и слышу, как восьмилетняя девочка, держась за руку матери, очень горячо говорит ей: «*Потом, знаешь еще что ужасно глупо в Художественном театре*», — и начинает говорить о чем-то, что ей не понравилось. Сын Качалова, когда ему было лет семь, у меня в доме, после «Синей птицы», мрачно говорит о сцене привидений: «Совсем не похоже». Вот видите ли, у него тоже какое-то свое представление о привидениях было, и так как на это представление театр не ответил, то он уже его не принимает.

Как это ни кажется парадоксально, но такая свобода критики идет от ребенка по всем возрастам. Может быть, только к очень почтенному возрасту человек становится несколько осмотрительнее в своих критических замечаниях.

С другой стороны, важнейшей причиной всей дискуссии служит, как, впрочем, и во всех других областях человеческого общежития, обветшалость форм. Во всяком явлении застой приводит, как бы сказать, — к заплесневелости в области обычаев, привычек. Как броненосец, очень долго стоящий в водах, покрывается ракушками таким толстым слоем, что теряет способность быстро двигаться, так и обветшалые формы театра теряют убедительность, вследствие чего внутренним задачам театра, актера, автора и режиссера становится все труднее завоевывать внимание зрителя. Словом, произведения искусства становятся несвежими, затхлыми. Театральность, сверкавшая в какой-то период особого расцвета искусства, его роста, его усовершенствования, начинает вырождаться в театральщину.

В чем выражается эта театральщина? Об этом говорилось много, и я писал в своей книге «Из прошлого», и еще ярче и лучше писал об этом Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». Против этой театральщины, против скопления старых, обветшалых приемов, за которыми утратилась не только свежесть мысли, но даже и простые замыслы, и восстал сорок три года тому назад Художественный театр.

Я вяжу три области театральщины: режиссерскую, актерскую и авторскую. И каждая из них играет большую роль. Режиссерская — потому, что зритель столько же слушает во время {188} спектакля, сколько и смотрит. И вот искание средств для того, чтобы возбудить в зрителе радостный театральный подъем, и составляет материал режиссуры. Избитость же театральных эффектов обращается в театральщину. Чем ниже культура театра, тем, конечно, грубее приемы режиссуры. Даже в театре, где искусство актера на довольно высокой ступени и внутренние задачи спектакля доходят до зрителя и разумно, и властно, и свежо, — даже в таком театре очень легко встретить театральные эффекты чрезвычайно низкой пробы. Вот на сцене толпа ждет героя. И вместо того, чтобы найти жизненное ожидание толпы, жизненную или даже житейскую обстановку, режиссер прибегает к пушкам, музыкальной трескотне барабанов и фанфар для того, чтобы выпустить героя, хотя обстановка, сопровождающая этот выход, не имеет ничего общего ни с фанфарами, ни с пушками. А пойдите-ка, скажите этому режиссеру, что это безвкусно, грубо. Он вам на это ответит самой простой вещью: «А публика аплодировала этому эффекту!»

Аплодировала не публика, а несколько непосредственных зрителей, которых еще удивляют вот такие дешевые внешние эффекты.

По этой линии, так сказать внешне-режиссерской, велась самая сильная борьба, в особенности именно со стороны Станиславского. Опять-таки подробно на этом останавливаться некогда, потому что сюда войдут и художник вместе с театральными живописцами, и освещение, и эффекты звуковые, и одна из самых важных областей театрального представления — так называемые «народные сцены», которые в громадном большинстве театров до сих пор находятся в зачаточной стадии.

Другая область театральщины, более глубокая и наиболее нас интересующая, — это актерское искусство. То актерское искусство, которое идет не от жизни, а от сценического трафарета. Актер этого направления ищет отклика на задание автора не в своей индивидуальности, не в своем восприятии жизни, не в своем опыте, а в сценическом выражении, которое существует сотни лет. Такой актер не владеет своим темпераментом, а темперамент *им* владеет. Основное стремление всего его физического существа — не глубокое, честное искание правды, а искание путей произвести впечатление, понравиться. Это актер, который не нашел себя в авторском образе, актер, для которого слова автора не стали своими словами. Он прибегает к пафосу, не имеющему ничего общего с жизненным пафосом. Его пафос — только фальшивое создание двухсотлетней театральной давности. Его пластика — не одно из вспомогательных средств {189} к созданию образа, нет, она воспитана в нем для жеста или позы нарочито красивой.

В борьбе с актерской театральщиной нужно опираться в первую очередь на школы, на молодые кадры, не очень веря в то, что актеры старого направления, будь они даже сами по себе великолепные индивидуальности, способны пойти по новому пути. Многолетняя театральная практика слишком закрепляет в актере привычки, которые он не в состоянии устранить.

Нет никакого сомнения в том, что Художественный театр достиг очень широкого распространения своей идеи актерской культуры по всему театральному фронту, не только Советского Союза, но и Европы и Америки. Шло это с огромными трудами, с борьбой против консервативных нападок, с борьбой против материальных трудностей, даже с борьбой против соблазнов в самих недрах этого театра. И до сих пор рядом с несомненно утверждающимися новыми, свежими канонами искусства Художественного театра у нас порой проявляются самым откровенным образом те закостеневшие приемы, которые мы называем штампами.

Но и в первой и во второй области, когда дело доходит до работы, у меня всегда возникают опасения: как бы, борясь с театральщиной не убить театральность, борясь со штампами, вырывая их из актерского арсенала средств с корнем, с кровью, как бы не поранить живое творческое существо актера.

Третья область театральщины — авторская — имеет огромное значение уже потому, что если режиссер часто ломает авторские замыслы, то актер как-то невольно, хотя бы даже потому, что он выучивает текст наизусть, заражается авторскими заданиями.

В русской драматургии, в которой, в сущности говоря, эпохи театров делали авторы, […] реализм на сцену просачивался медленно. Вот чуть-чуть — в «Недоросле», вот «Горе от ума», пушкинский «Борис Годунов». Потом, как бы одним гигантским, мощным взмахом — Гоголь. После него, опять-таки медленно по каким-то небольшим приемам, небольшим сценам кое-где реализм начал проявляться в формах, еще более приближающихся к жизни. Но вот пришел Островский… Много десятилетий «царство Островского» охранялось от старой театральщины, но — незаметно для всех театров — и от каких-нибудь новых течений. Театры не реагировали на них. В то же время Островский начал терять в театре глубокую сущность своих гениальных черт, потому что сценическое воплощение его начало штамповаться.

{190} Появляется Чехов. Удар сильнейший по всей «театральщине». В то же время — борьба уже со штампами театра Островского. И опять-таки принимает Чехова только небольшая кучка увлекающихся новым искусством. Сейчас мы все находимся на высоте понимания Чехова — поэта и бытописателя.

Тут у меня идет опять целый ряд спорных вопросов театральности.

Театр, работающий непрерывно над исканием новых форм, театр, главная традиция которого заключается в том, чтобы его атмосфера была всегда свободно-художественной, театр, не позволяющий себе замыкаться в одном направлении, — может быть, такой театр именно в области театральности больше всего стремится преодолевать привычки? Ну, скажем так. Вот был драматург, слывший великолепным знатоком и мастером сцены, — Виктор Крылов. Он считал, что акт должен идти полчаса. Когда он читал пьесу, то клал перед собой часы. И если он читал двадцать три минуты, то потом искал, где бы вычеркнуть текста на одну минуту, потому что то, что читаешь двадцать две минуты, будет идти полчаса, а при двадцати трех минутах уже несколько минут получатся сверх получаса лишними. Такого мнения держались очень долго. И даже Чехов говорил, что акт не должен идти больше, чем полчаса.

А Художественный театр поставил «Братьев Карамазовых», в которых одна сцена идет час двадцать минут, а другая — десять минут или даже семь. Потому что законы театральности Художественного театра были таковы: скучно не то, что длинно, а то, что скучно. Можно было, чтобы сцена «Мокрое» шла час двадцать минут, — и напряжение театра было непрерывно потрясающим, и время не казалось длинным. А короткая сцена была такой же сильной — и не казалась короткой.

Можно привести множество примеров театральных приемов, которые сорок лет тому назад, тридцать лет, двадцать лет тому назад люди назвали бы несценичными.

Мы в Художественном театре дошли даже до такой формулы: где будет *театральное* в постановке, над которой мы сейчас работаем, мы еще не знаем. Театральное придет от самой работы. Вещь станет театральной после нашей работы. И если мы пойдем по линии внутренних столкновений, внутренних сцен, внутренней гармонии, — все части получатся театральными. Если мы почувствуем, скажем, что какой-то акт не имеет конца, как-то лишен точки, то тут мы найдем, как использовать и актерское творчество, и авторский текст, и сценические декорации, и свет. И все вместе даст нам возможность получить эту точку.

{191} Я должен сказать, что театральность по самой своей природе не диктует никаких законов для искания средств воздействия на публику.

### 5

Театр живого человека — что это такое? Попробую ответить сравнением. Я считаю самым высоким выражением современного спектакля, как у нас говорят — потолком театрального искусства, два спектакля Художественного театра: «Враги» Горького, а в особенности «Три сестры» Чехова в последней постановке.

«Враги» и «Три сестры» я считаю совершенными спектаклями театра живого человека.

Что значит — живой человек? Это значит: когда я вижу, что он пьет, я верю, что он действительно что-то выпил; когда он молчит, — понимаю, почему он молчит; когда он говорит, я верю, что он знает, кому он говорит; когда он смеется, я верю, что ему действительно смешно; когда он плачет, я верю, что он растроган до слез; когда он двигается, мне понятно каждое его движение; когда он говорит, что сегодня жара, я вижу, что жарко и ему, или — когда холодно, я вижу, что холодно и ему; когда он испугался, я вижу, что он испугался, а не сыграл этот испуг. Я вижу перед собой живого человека в определенном данной минутой физическом самочувствии. И тогда все его переживания я нахожу совершенно естественными, а не сыгранными, не такими, за которыми видно искусство актера.

Вот актриса играет Наталью Дмитриевну в «Горе от ума». Так как она играет светскую даму на балу, то по трафарету ей полагается обмахиваться веером. И вот она, обмахиваясь веером, говорит: «Ах, мой дружочек, здесь так свежо, что мочи нет».

Или — у нас во всех старых театрах, а в особенности в оперных, вы постоянно наблюдаете, как люди берут бокалы (при этом вы видите, что они деревянные), взмахивают ими, провозглашая тосты, — и для меня, наблюдательного зрителя, ясно, что или в эти бокалы ничего на налито, или что от такого взмаха все вино должно вылиться. Затем актеры прикладывают эти бокалы к губам, делая вид, что пьют, и продолжают говорить или петь, даже не изобразив глотка. Или — идет сцена драки, но вы ясно видите, что люди скорее боятся немного ушибить друг друга. Разве только когда целуются, в особенности в кино, то стремятся производить впечатление самого {192} настоящего поцелуя. Может быть, оттого, что тут не требуется никакого искусства.

Пример наиболее тонкого понимания физического самочувствия — третье действие «Трех сестер». Улица еще в огне: большой пожар. Проходит несколько сцен. Время близится к четырем часам утра. Пожар стихает. Переполох в доме Прозоровых, который не горел, проходит. Всех охватывает какое-то предутреннее утомление после пережитого. И одним хочется спать, другие уже дремлют, а третий (Вершинин), наоборот, взвинчен, ему все хочется говорить, крепко жить. Очень жизненное, но не легко уловимое физическое самочувствие, превосходно ощущаемое автором. И этим самочувствием должны быть охвачены актеры. Это очень не легко. Требуется не только репетиционная работа, но даже вообще воспитание актера, его сценическая культура. И дальше: уже сильно светает; все разошлись; доносятся звуки проезжающих с пожара бочек; Ольга и Ирина за ширмами, на своих постелях… их голоса уже не могут быть такими же бодрыми, какими они были во втором или первом действии. Вот тут и режиссером, и актрисами, и монтировочной частью должно быть дано настроение всей этой сцены, заканчивающей третий акт.

Художественный театр с этого начал — с утверждения на сцене живого человека. Художественный театр провозгласил лозунг: от жизни, а не от сцены; от наблюдений, впечатлений, изучения жизни, а не от сцены, не от установленных трафаретов. В этом заключалась его революционная задача, с нею он пошел на ярую борьбу со старыми театрами, с теми обветшалыми старыми сценическими трафаретами, которыми театры были полны. Трафареты родились в школах. В школах учили, как играть ревность, как играть веселость, как смеяться, как плакать, как объясняться в любви, как пугаться, — несложная гамма человеческих переживаний, для которых у актера на протяжении двух-трех столетий выработались установленные приемы. Этим приемам и учили. И все должны были играть одинаково. Существенная разница была, значит, в индивидуальности актеров. Один актер обладает большим обаянием, другой — меньшим, один заразителен в драматических движениях души, другой — в комических. И так далее.

Художественный театр со своим революционным лозунгом, как совершенно естественно для всякого борца, где-то, может быть, впадал и в преувеличения. Так, в чеховском спектакле «Дядя Ваня» казалось, что театр обращал больше внимания на занавеску, которая колышется от ветра, на звуки дождя и грома, на стук падающего от ветра горшка с цветами, чем на глубинную простоту чеховской лирики. Разумеется, он не был {193} исключительно натуралистичен; разумеется, он сливался с настроением чеховской поэзии, в особенности позже, от спектакля к спектаклю, когда все актеры сливались в общей атмосфере чеховской лирики. Но, желая утверждать жизненность всех мелочей, он, может быть, отдавал больше внимания житейским, бытовым мелочам, чем, скажем, той тоске по лучшей жизни, которой проникнуты драмы Чехова.

Вся деятельность Художественного театра должна заключаться, во-первых, в нахождении приемов жизненности на сцене, в утверждении их и в развитии, во-вторых — в отходе от преувеличений, в углублении содержания. А для меня лично в последние пять-шесть лет встала и новая задача — очень крепко, требовательно бороться с тем, что в самом Художественном театре уже заштамповалось, когда источники, диктовавшие когда-то новые приемы в темпах, в паузах, в речи, обратились в формальность.

И кто бы посмел сказать теперь, что во «Врагах» Горького неярка идеология, что там не рельефно обозначены два враждебных лагеря, предвещающих революцию, или что в «Трех сестрах» Чехова не звенит его тоска по лучшей жизни, или что бытовые подробности лишены здесь поэтического подъема, или что речь звучит вульгарно?

Зачем нужно, чтобы в театре был живой человек? Вот вопрос, который непременно ставят поклонники театра, избавленного от такой близости к жизни, театра, приближающегося к старому, театра, только слегка отражающего жизнь, защитники «театральности», как ее понимали в старину. На этот вопрос есть очень серьезный и очень важный ответ. Это нужно для того, чтобы зритель или читатель мог воспринимать во всей полноте и идеологию и психологию видимых или читаемых произведений. Нужно для того, чтобы он почувствовал близость их содержания к его собственной жизни.

К примеру: писатель такой-то. Очень крупное имя. Слывет даже мастером живописания. Вот он описывает природу. Превосходный подбор великолепных, красивых слов, чудесно звучащие фразы, целые страницы описания, скажем, лунной ночи. Читаешь, удивляешься… Но чувствуется, что автор хотел именно поразить, удивить, показать, как он восхищался такой ночью. «А у Тригорина… на плотине блестит горлышко разбитой бутылки, и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова». Это — Чехов. Потому что Чехов скажет об осеннем ли пейзаже, вечере ли, сумеречном ли утре или заре такими образами или словами, которые читателю сразу же напомнят его собственные переживания и моментально приблизят течение рассказа.

{194} То же можно сказать и о людях. Настоящий живой писательский талант находит какие-то две‑три черты, которые делают действующее лицо простым, живым, понятным и близким. От этого и происходящие между действующими лицами конфликты становятся убедительными, от этого и идеологические выводы становятся значительными.

В старом театре, когда Шиллера, Гюго играли первоклассные актерские индивидуальности, обладавшие горячим темпераментом, великолепной дикцией, пластикой, представления носили характер красивого поэтического подъема, красивых волнений — в хорошо освещенном зале, полном дам в бриллиантах и богатых мехах, мужчин, проводящих в театре часы между обедом в гостях и ночной жизнью клубов. И вот на сцене разворачиваются в прекрасных стихах картины революции, а вся эта зала, представляющая в самой своей сущности объект революции, аплодирует и восхищается. И грубейшая ложь не чувствуется. Обе стороны друг другом чрезвычайно довольны: актеры — воображая, что они охвачены самыми смелыми стремлениями к свободе, самыми дерзкими замыслами и горячей преданностью революции; публика — испытывая удовольствие от того, как великолепно играют актеры, а где-то бессознательно чувствуя удовлетворение от того, что вся эта революция только на сцене, только в красивых стихах, а не на самом деле. Вот эта лживость происходила именно оттого, что актеры шли не от жизни, не от глубокого понимания революции, не от глубокого понимания всего значения свободы, не от трагедии страшных явлений, через какие человечеству надо проходить для завоевания этого права свободы, а жили красотой стиха, красотой позы, красивой декламацией, воображаемой горячностью. Вот в этом, в сущности говоря, ужас театральной лжи.

И что же? Когда революция пришла, то не только вся эта блестящая зала разбежалась, стараясь укрыться от революции, но и многие из этих вдохновенных исполнителей-актеров не приняли революции. И потребовались годы убеждений для того, чтобы эти актеры, в сущности говоря, прекрасно расположенные к принятию глубочайших идей революции, всмотрелись в нее и в себя и стали ее приверженцами.

### 6

Чего ищет молодое существо, стремящееся в театр? Чего оно ищет в жизни или у руководителей, или даже в своих мечтах? Ищет, чтобы его научили, как играть на театре, чтобы оно {195} могло дать простор всем тем жизненным переживаниям, которые всегда ему казались особенно блестящими, интересными, эффектными, достойными сценического воплощения.

Есть французская театральная поговорка: всякое произведение искусства хорошо, кроме скучного. Это опять-таки говорит о том, что раз сценическое произведение не театрально, то оно уж неполноценно. Но можно ли мириться с театральным искажением правды? Можно ли считать серьезным делом, если театр в красивой форме, в волнующей форме проводит психологическую жизненную ложь? Не является ли он тогда вредным?

Я знавал очень много серьезных, немолодых, совсем не консервативных людей, которые никогда не ходили в театр. Они говорили: «Ну, что ходить в театр, там столько фальши!» От них веяло провинциализмом. Но между тем в их отношении к театру гнездилась какая-то глубокая правда.

Золя не только в первый период своей деятельности, но и очень долго говорил, что для того, чтобы написать хорошую пьесу, не надо никакого особого таланта, нужно только быть умным, талантливым, честным писателем. Золя ошибался. Он такой пьесы написать не смог, хотя был умен, талантлив и честен.

К области «театральности» относится понятие «сценичности» — пугало для всякого писателя. Тургенев не сценичен, а какой-нибудь Виктор Крылов — мастер сцены. Я в своей театральной практике это слово давно отбросил, как определяющее слишком мелкое и узкое понятие. Слово «театральное» охватывает шире круг этой области. Что для написания хорошей пьесы какой-то специальный дар необходим, в этом нет ни малейшего сомнения. Я называю этот дар «чувством театра». На определении этого понятия можно было бы остановиться. Чехов, который считался все первые годы своей драматургической деятельности на сцене нетеатральным, обладал огромным чувством театра. (Впрочем, даже он нуждался в технических исправлениях театральных приемов — не в сторону тех, которые в это время царили, а в сторону каких-то новых, какие были принесены Художественным театром.)

Иду дальше, беру такое явление театральное. Писатель сочинил драму. Он своим писательским даром проникновения в жизнь рассказал какое-то явление жизни, рассказал глубоко, правдиво, искренно, через творчески созданные образы; простым, но жизненным, творческим языком; и кроме того, все это — в драматургической форме, то есть он почувствовал, что все это получит наиболее яркое выражение, производящее наиболее целостное, сильное, убедительное впечатление, если {196} будет сыграно на театре актерами. Он создал образы, этим образам дал положения, из которых произошли драматические конфликты, и выразил все это в форме готовых фраз, монологов, диалогов. Ему нужно, чтобы актеры все это передали публике своими театральными актерскими приемами.

Что же является более важным — все это «авторское» или «актерское», что понадобится здесь для проведения этого «авторского» в жизнь? Ведь искажение актерами замыслов или образов автора может испортить спектакль (мы знаем этому много примеров). Но нельзя забывать и того, что публика слушает спектакль именно через актеров. Она почти никогда не разбирается в том, выразил или не выразил актер замысел автора, и плохую игру актера в громадном большинстве случаев приписывают неудаче автора. Особенно, если плохо играет актер любимый. Вот и разберись тут, что главное — автор или театр.

И еще глубже вопрос: что более жизненно — то, что автор рассказывает, или то, что актер играет? А могут быть и еще большие осложнения, которые окончательно спутают карты, окончательно запутают в том, что же главное — театральное или жизненное? Вот по-нашему, по Художественному театру, по теории так называемой системы Станиславского, существуют два направления актерского искусства, два актера. Один — выработавший театральные приемы актер (о каком я выше говорил уже) и пользующийся ими, как какой-то клавиатурой, для разных авторов, разных сцен, разных образов, пользующийся одинаковыми приемами для разных эпох, красок, переживаний и т. д. Такой актер, по нашему мнению, находится в услужении у автора.

Есть другой актер, который создает образ, идущий не от выработанных театральных приемов, а от углубления в жизнь, от понимания ее по-своему, от своего жизненного опыта, от своей индивидуальности. Словом, актер, так вобравший в себя все мысли автора, что они как будто бы в нем умерли, а он своей индивидуальностью, своим творческим даром и своим опытом и мастерством создал образ, в котором все содержание столь же принадлежит автору, сколь и ему, актеру. Он — царь сцены. Чем правдивее содержание автора, тем правдивее будет его игра. Чем глубже заглядывает в жизнь автор, тем глубже будут и жизненные образы актеров. Чем великолепнее слова автора, тем сильнее будет воздействие актера на зрителя, потому что слова — это его главное средство.

Для актера первого порядка смех может иметь одну-две-три-четыре краски. Для актера второго порядка — кто его знает, сколько. Каждая психологическая струя в человеческом {197} организме может иметь сто-тысячу выражений. Искусство актеров первого порядка очень похоже на прекрасное ремесло. И с этим ремеслом актеры могут производить гораздо больше, чем актеры второго порядка. Путем ремесленного подхода актер может играть в году пять-шесть-десять ролей. Когда-то в старину, до Художественного театра, театры играли по двадцать пять — тридцать пьес в сезон. Это Художественный театр завел такую манеру — две‑три пьесы в год.

В конце концов, вероятно, очень редок такой синтез всех трех волн, который создает художественную гармонию. Вероятно, от индивидуальности актера, ведущего спектакль, от его наибольшей одаренности в ту или другую сторону зависит, какая волна будет сильнее — жизненная, театральная или идеологическая.

## **{****198}** Беседы с молодежью (1936 – 1939)[[164]](#endnote-147)

### Стенограмма беседы от 1 декабря 1936 года[[165]](#endnote-148)

Владимир Иванович спрашивает, приготовили ли актеры вопросы. Вопросы приготовлены:

Об основах актерского мастерства — простота, искренность, ясность.

Работа актера над ролью — зерно, сквозное действие и т. д.

Как актер должен готовиться перед выходом на сцену?

Как соединить понятие актерского мастерства с «живым человеком на сцене»?

Что такое «актер — прокурор своей роли»?

Что значит темперамент актера и что значит темперамент образа?

— На репетиции, Владимир Иванович, вы указали два пути избавления от штампов. Первый — это еще и еще заглянуть в зерно или сквозное действие, чтобы утвердить «задачу»; второй — оставляя ранее избранную задачу, резко изменить «приспособление». Многие из нас восприняли это по-разному. Просим вас более широко остановиться на этом вопросе, — говорит один из молодых актеров.

Владимир Иванович отвечает:

— Этого материала хватит на много бесед.

Надо сделать маленькое предисловие: у нас вообще очень много рассуждают об актерском искусстве. Это явление имеет и хорошие стороны, как бы распахивает мысль, может быть, даже распахивает и темперамент. Но оно имеет и плохие стороны: это может приучить к резонерству, к преобладанию даже не мыслей, а рассуждений над эмоцией, которой актер должен жить. Иногда меня это пугает. На ваших глазах с одним из исполнителей {199} «Любови Яровой» у меня было так: когда я старался возбудить в нем его эмоциональное отношение к зерну, он все время говорил о «высокой любви», которая должна спасти мир. Зерно его роли — как бы жалость. Я старался всеми моими нервами вызвать в нем эти переживания жалости, а он мне в это время сказал: «Здесь сталкиваются два мира». И сразу повеяло холодом… Все дело для него в том, что сталкиваются два мира, что исторически было так-то и будет так-то!..

Разговоры об идеологии пьесы, со всеми разветвлениями, совершенно необходимы вначале, для того чтобы направить мысль актера по верной идеологической линии, и очень нужны еще где-то перед концом работы, когда вещь готова. Но в тот длительный промежуток времени, когда роль создается, рассуждать как бы устными критическими статьями, примерами из самых великолепных книг нецелесообразно. Это может лишь мешать. Так, перед самым боем, когда командиру нужно в течение часа поразмыслить над стратегическим планом, ему могут только помешать отвлеченные рассуждения о войне. Поэтому я бы хотел, чтобы наши разговоры как можно скорее получили какое-то практическое применение, например, показы, на которых легче всего, в сущности, строить даже теорию искусства. Вот маленькое предисловие.

Теперь по поводу тех вопросов, которые вы мне задали. Тут спрашивали об искренности, о простоте, о ясности, об атмосфере, о зерне роли, о том, как должен чувствовать себя актер перед выходом на сцену, об избавлении от штампов, об актере — прокуроре своей роли, о темпераменте актера и темпераменте образа.

Когда говорят о темпераменте, то это относится к *искренности*. Как могут быть вообще два темперамента у живого существа, каким является актер? Мне как-то никогда не приходило в голову, что может быть темперамент актера и темперамент образа. Это будет, во всяком случае, темперамент данной индивидуальности, данного актерского существа. Вот ваш сценический темперамент, какой он есть, — как вы будете его называть: это ваш темперамент или темперамент образа? Он всегда будет в образе.

— У меня, — поясняет актер, задавший вопрос, — такой-то актерский темперамент, и я, допустим, должен сыграть Гамлета, а у другого — другой темперамент и ему тоже придется сыграть Гамлета.

— Но играть-то будете вы?! — говорит Владимир Иванович. — У вас будет Гамлет вашего темперамента, а у другого будет Гамлет его темперамента. Вы будете играть, вложив в {200} исполнение свои темперамент; никакого другого, кроме того, какой у вас есть, вы вложить не можете, если хотите быть *искренним* актером. Если вы не будете искренним актером и не будете живым в роли, а будете «представлять» ее, тогда, может быть, вы представите себе, что, мол, Отелло зарыдал так, а Гамлет плакал так. Но и в том и в другом исполнении не будет действия, потому что оно будет фальшиво. Заражать весь зал вы можете только *своими* нервами, *своим* темпераментом, причем здесь, конечно, очень многое зависит от того, насколько вы талантливы. Может быть, вы на сцене будете заливаться самыми искренними слезами, а зрительный зал это не тронет. Стало быть, у вас эти нервы незаразительны. И наоборот, другой актер чуть-чуть коснется того нерва, который возбуждает слезы, и к этому прибавит жест, как будто смахивает слезу, — и зал уже заплакал. Это объясняется тем, что у него *эти* нервы заразительны. Иному актеру стоит только улыбнуться на сцене — и зрительный зал уже готов хохотать. Это потому, что у него комический талант, и те нервы, которые возбуждают смех, у него заразительны.

Вообще, во всяком человеке есть — это уже старо — все черты человеческой сущности. Каждый из нас может найти в себе и героя и труса, и шельму и честного человека, и хитрого и доверчивого, и умного и глупого, и любящего и холодного. Все эти черты мы носим в себе. Но у одного человека такое физиологическое существо, что вот именно эти черты, эти нервы, которыми он живет, более развиты, а другие почти атрофированы. Те черты, которые более развиты, и характеризуют его личность.

Если психологически разбирать, то получается так, что актер, в зависимости от задач, какие он ставит перед собой, посылает мысль тем нервам, которые ему необходимы. Так мгновенно, что не уловишь. И если он обладает сценическим талантом, то эти нервы вибрируют и быстро заражают.

Я все время употребляю слово «заразительно», потому что всякий талант — и писательский и актерский — заключается именно в способности *заражать* других людей своими (пока будем их так называть) «переживаниями». Это и есть талант, помимо «данных» — сценических или не сценических.

Вы легко можете себе представить, что вот этот актер не только мыслит очень глубоко, но и чувствует глубоко. Он может играть хорошо, искренно, и все-таки это будет как-то холодно. А придет другой, гораздо менее чувствующий и мыслящий, чем этот актер, но есть в нем что-то такое, что позволяет ему послать свою мысль к таким нервам, которые, затрепетав, {201} окажутся заразительными и очень быстро тронут зрительный зал.

Я знавал актеров, которые были на сцене необыкновенно умны. Был такой актер Горев (не тот — молодой, что был в МХТ, а его отец), он на редкость хорошо мог играть умных людей. А в жизни был очень недалеким. Я знавал очень умного в жизни актера, Писарева, который на сцене всегда казался недалеким. (Смех.) Вот подите, что это такое? Писарев был актер больше деланный, Горев — актер порывов. В жизни он был очень плохим человеком, но как благороден на сцене! (Смех.) И он вовсе не представлял — он был очень искренен. Это мы называем темпераментом.

У другого актера великолепно звенит какой-то нерв или какие-то нервы, которые в результате дают великолепный тембр. Эти нервы заражают, и этот актер непременно будет любимцем и всегда захватит зрительный зал, хотя бы он был «не нашего лагеря» ни по вкусу, ни по приемам игры. Вот что значит темперамент! Вы только этим и можете жить. Следовательно, когда вы говорите, что Гамлет, по-вашему, такой-то, что он так-то представляется вам, то вы непременно будете посылать вашу мысль этим вашим нервам, *вашим личным*, которые будут трепетать. И через жесты, движения, слова, которые вы выучили, вы будете посылать свою заразительность в зрительный зал, и это будет *ваш* темперамент. Вопрос заключается только в том, куда направляется ваш темперамент. У меня есть формула, давнишняя, времен Филармонии[[166]](#endnote-149) и первой школы при Художественном театре, известная моим тогдашним ученикам, а именно: *куда направлен темперамент*, куда ваша мысль направит ваши нервы? Например, вы скажете, что вы хотите играть Гамлета не трагиком, а лириком, что вы хотите строить страдания Гамлета на том, что он потерял любимого отца. От этого у вашего Гамлета будет глубокая грусть по любимом отце. Когда вы думаете об этом, вы направляете вашу мысль на те нервы, которые бы реагировали в жизни, если бы вы в самом деле потеряли любимого отца. Одна из основ работы Константина Сергеевича с актером — ставьте себя в положение данного лица: «как бы я чувствовал, что бы я делал».

Потом мое «куда направлен темперамент» постепенно переросло в так называемое «сквозное действие». Это, в сущности говоря, то же самое, что и «куда вы направляете ваш темперамент». Плюс, правда, и *волю*. Направлять своей темперамент — это значит проявить волю.

О Гамлете вы не начнете думать так же, как об Отелло. Отелло, приходя в бешенство, хватает Яго и бросает его на {202} пол; у Гамлета вы этих моментов не найдете. Ваша мысль ни разу не попадает на те нервы вашего организма, которые вызвали бы это бешенство. А может быть, где-то попадете в эти нервы, может быть, по соседству один нерв возбудит другой — и это будет хорошо. Может быть, думая о том, что Гамлет не должен быть бешеным, вы все же придете в бешенство, ваш Гамлет окажется бешеным, и тогда Гамлет и Отелло окажутся в чем-то одинаковыми. И так во многих положениях, во многих проявлениях Гамлета и Отелло вы где-то будете один и тот же, хотя партитура ваша, план роли как будто не сходятся. Но где-то, как-то нервы будут одни и те же и будут звучать одинаково.

Из всего того, что я говорю о заразительности живых актерских нервов, из моих слов о том, что актер посылает мысль или апеллирует к тем нервам, которые должны были бы быть затронуты в жизни, — из этого вовсе не следует, что переживания актера тождественны переживаниям такого-то лица в жизни. Если приходит в бешенство или глубоко страдает Митя Карамазов, или Грушенька, или любой другой образ в пьесе, то это совсем не значит, что актер должен быть совершенно таким, каким бы был тот, страдая в жизни. Бывает совершенное тождество — это случается иногда, очень редко. Более часто это случается в *некоторых* пунктах партитуры роли. Но это вообще — дело рискованное: если актер будет себя так вести, он легко может нажить истерию. Полного тождества все равно не будет, потому что в жизни человек только страдал бы, а когда актер переживает страдание, то он все-таки где-то, в мозжечке, что ли, радуется — радуется тому, что он живет в атмосфере искусства, к которой он стремится всю жизнь и которая наполняет его радостью. Эти страдания приносят ему радость — вот почему здесь не может быть тождества.

Когда я говорю о жизненных чувствах, то здесь есть тождество. Но на сцене у актера нервы трепещут, потому что он направляет на них свои желания: «А ну, потрепещите для того, чтобы мне заразить вами зал!» А в жизни он этого делать не будет. (Если он не «актерствует» в жизни.)

*Как готовиться перед выходом*? Об этом надо было бы спросить не меня, а сидящих здесь старших, опытных актеров. Пусть они расскажут, как они готовятся к выходу. Вероятно, старые актеры, обладая огромным опытом, пробовали налаживать себя разными путями.

Мы всегда в нашем театре говорили: нельзя переступать порог сцены без переключения себя в необходимое самочувствие. {203} Мы говорили, что нельзя из актерской уборной выходить на сцену с обыденным самочувствием. А Шаляпин, например, отличался и щеголял тем, что, стоя за кулисами, перед выходом острил, шутил, потом поворачивался и сразу входил в свою партию и в свою роль.

Я помню, что у нас одно время тоже думали, что для того, чтобы отвлечься от каких-то ненужных волнений, надо сделать такой опыт: совершенно выйти из круга образа и пьесы и даже как бы насильно отвлечь себя какими-то частными разговорами или шутками. Я думаю, что иногда это помогает, а иногда это может повредить.

Актер пришел на спектакль. Забот у него очень много в жизни, — актер пришел не подготовленным к тому спектаклю, который сегодня идет. В старину бывало так: была такая знаменитая актриса, Гликерия Николаевна Федотова. Если вы приходили к ней в день, когда она занята в спектакле, хотя бы в два часа дня, то всегда получали ответ, что она сегодня играет, а это значит — она никого не принимает. Она уже с утра налаживала себя на то, что сегодня она королева Елизавета, или Наталья Петровна из «Месяца в деревне», или Марьица из «Каширской старины». И у нас были актеры, которые так готовились к спектаклю. Это почему-то больше свойственно актрисам. Я не могу представить себе актера, который бы не принимал, потому что он «сегодня играет». Даже самого добросовестного актера, как Качалов. А он всегда волнуется. Играя в 475‑й раз Барона в «На дне», он непременно будет волноваться, но, вероятно, среди дня он не очень волнуется. Может быть, это и не нужно. Я сравниваю это с моими выступлениями. Когда мне приходилось выступать, то все-таки я перед этим несколько часов искал какое-то *мне одному знакомое, равновесие* в моем физическом самочувствии. Я думал: для этого, например, хорошо поехать покататься, глотнуть свежего воздуха. Поехал — и как раз это испортило: час катался, утомился, и пропало равновесие. А в другой раз я говорил себе: буду сидеть дома, а оказывается, надо было все-таки пройтись или выехать за город. Трудно уловить, как это делается. Но добиться для самого себя какого-то равновесия всех физических сил, — может быть, самое важное. Быть «собранным».

Так вот, я говорю: допустим, актер Орлов пришел в театр не подготовленным к тому спектаклю, который идет сегодня. Сел за стол, к своему зеркалу, старается наладить себя: что я сегодня играю? Играю «Враги». У него голова забита посторонними делами. А ему надо играть. Он стал накладывать на себя грим, но чувствует, что он внутренне холодный. Он думает: {204} а какое зерно у Якова Бардина? И вот здесь важно приготовленное репетициями и выработанное спектаклями зерно. Он вспомнил зерно, вот оно: отчаяние, безнадежность… Может быть, он даже не искал слов для определения этого зерна, на какими-то чувствованиями это зерно у него определилось: «жену люблю, рабочим сочувствую, своих уже не люблю… кончу самоубийством…» Он начинает накладывать грим, думая так, и постепенно входит в нужную атмосферу. Но если актер за день не подумал о том, чтобы привести свое физическое существо в состояние равновесия, тогда нужно, чтобы он имел какие-то «приемы», которые позволяют ему достигнуть нужного равновесия перед выходом на сцену. Вы, вероятно, знаете приемы, которыми вы можете отвлечь себя от посторонних, не относящихся к спектаклю вопросов. Я много раз делал такой опыт отвлечения: я говорю — вот рассмотрите эту сахарницу, даю на это пять минут. Но рассмотрите так, чтобы вы потом сказали, что она сделана из серебра, что вот такой сделан на ней узор, что сахару столько, что крышка не закрывается. Если сосредоточиться на такой «сахарнице», то этим можно отвлечься от посторонних вопросов. Прием был довольно хороший. Но я думаю, что каждый должен сам себе выработать свои особые приемы, потому что я, например, успокаиваюсь, когда начинаю болтать, а другой — наоборот. Шаляпин говорил, что перед выходом надо шалить, шутить. Вероятно, он себя так наладил.

Значит, самое важное — пока гримируешься, войти в образ. Правда, тут мешают, ходят по коридору, входят… Ты только вошел в образ, как вдруг к тебе заходит кто-то, задает какой-то отвлекающий вопрос… Но это уже дело практики. Вырабатывается нужная техника, нужное самочувствие за кулисами.

А дальше, когда пошел на сцену, надо думать только о *ближайших* задачах, с которыми выходишь на сцену. Любители перед выходом на сцену иногда шепчут слова роли, чтоб не забыть их; но большей частью, как только выходили на сцену, тут же забывали слова. (Яблочкина, когда ей было семь лет, играла в какой-то пьесе мальчика. Перед выходом она повторила все слова роли. Пошла на сцену и все забыла. Суфлер громко стал ей подсказывать. А она ему: «Не трещите, я и без вас знаю, что сказать!» И нашла слова.)

Так рот, я говорю, что перед самым выходом нужно думать уж не о зерне, не об образе, не о том, что я буду играть ту или иную сцену, а только о своей ближайшей задаче, о том, с чем я выхожу на сцену. Это нужно великолепно помнить. Вот я — Яков Бардин — иду на первый выход. Думаю: «Я сейчас {205} войду на террасу… На столе коньяк… но я воздержусь и не буду его пить». Вот ближайшие задачи. В готовой роли дальнейшие задачи покатятся одна за другой.

Из моих публичных выступлений у меня резко осталось в памяти одно, когда я никак не мог собраться. И «сахарницу» рассматривал, и старался ухватиться за какие-то мысли, и ложился отдохнуть, прочел в уме целый акт «Горя от ума» — ничего не могу сделать: волнуюсь, да и только. Это было в Художественном театре. Так и вышел. Говорил тяжело, припоминал, что хотел сказать. Было очень плохое выступление. И самая главная мука была в том, что я никак не мог себя наладить. А потом вспомнил, что перед этим выступлением я был на кладбище, приехал оттуда неспокойный и никак уже не мог добиться равновесия. Теперь, когда мне приходится выступать, я думаю только об одном: я думаю о самой сути и задаче своего выступления, а не стараюсь запомнить какие-то фразы. Если актер будет думать о своих приспособлениях, то есть что, мел, вот в этом месте он дернет ногой, а там закричит: «У‑лю‑лю!», то это ничего не даст, потому что, когда он привыкнет к этим приспособлениям, они окажутся мертвыми. Надо помнить только сущность и стараться прийти в театр в хорошем настроении. Играть хорошо можно только в хорошем настроении, даже самые трагические роли.

*Мастерство или живой человек*? Мне кажется, что одно лишь мастерство актера не оставляет следа в переживаниях зрителя. Я думаю, вы все это знаете, но нехудо повторить: настоящее, подлинное в театральном искусстве живет не только во время спектакля, но — можно даже сказать — *начинает жить* лишь *после спектакля*. Иной раз в театре вы хохочете весь спектакль, вам весело, все хорошо, в антракте вы все время испытываете удовольствие, только к концу немного утомляетесь. Но спектакль кончился — и в вашей душе ничего не осталось. *В вашу жизнь этот спектакль не вошел*.

Чем были замечательны наши чеховские спектакли? Не только тем, что смотрели их с удовольствием, плакали, смеялись… А тем, что по окончании спектакль входил в жизнь, о нем вспоминали и ночью, и на другой день, и через месяц; хотелось об этом еще подумать, посмотреть еще раз. И образы, которые были на сцене, и переживания этих образов входили в жизнь — то ли для проверки собственных переживаний, то ли до ассоциации с окружающей жизнью. Искусство входило в жизнь.

Вот я и думаю, что мастерство без такой глубинной «подоплеки», без глубокого вживания в образ и через образ в пьесу может доставить большую радость во время самого представления, {206} но в жизнь не войдет. А актерское исполнение даже меньшего мастерства, но отмеченное глубиной чувств и мыслей и заразительностью, надолго может остаться в зрителе и войти в его жизнь. Для меня настоящее искусство только то, которое начнет жить как следует уже после спектакля.

Мастерство или живой человек? — это очень сложный вопрос. Речь о живом человеке на сцене очень сложна. Поймай-ка, что такое живой человек! Живой человек для нас — это тот актер, который создает живого человека, который *не представляет*, а заражает своими настоящими нервами. Я должен признаться, что после многих десятков лет теоретических разговоров и работ по искусству я чувствую себя необыкновенным бедняком по сравнению со всеми театроведами, которые пишут статьи и книги. Я уж не говорю о том, что не могу писать таким языком и так мастерски, как пишут они, — здесь мне не догнать их, но к тому же у них все как-то очень ясно. (Смех.) А у меня то и дело путаются все эти сложности.

Я сам говорю, что у нас театр живого человека. Я это понимаю в том смысле, что здесь меньше штампов, чем в театре «неживого человека». Например, Малый театр — в меньшей степени театр «живого человека». У наших актеров я вижу тоже штампы. Но мы с ними боремся, это самое важное в нашей работе — борьба со штампами. А там они утверждаются как искусство…

Была такая знаменитая актриса Дузе, которая казалась одним из самых утонченно-нервных сценических созданий, то есть она только своими нервами и заражала. Она до такой степени изумительно владела этими своими нервами, так их технически возбуждала и иногда, почти не трогая этих нервов, так воздействовала на зрителя звуком голоса и движением (играя сотни раз одну и ту же роль), что было трудно поверить, что это одна только техника. А рядом с этим — другая знаменитая актриса, Стрепетова, которая постоянно была тождественна с образом, который создавала. Когда она страдала на сцене, играя в пьесе Н. И. Куликова «Семейные расчеты», она страдала, как в жизни. Во втором действии у нее была истерическая сцена — и она давала настоящую истерику. Стрепетова была самой знаменитой Катериной в «Грозе», потрясающе играла четвертое действие, о пятом уж и говорить нечего. Но на другой день после спектакля она лежала в постели. Кончилось тем, что в сорок два года она была препротивной, невозможной актрисой, потому что все это у нее стала истеричным, незаразительным и как будто никакой техники. Когда она в расцвете своей карьеры пыталась играть что-то из Гюго, то это выходило у нее очень слабо. А она была самым {207} «живым человеком» на сцене, какого только можно себе представить.

Мы говорим: живой человек на сцене, то есть живой образ, то есть роль, которая построена не на привычных театральных штампах. Как это уловить? Так, кажется, задали вопрос? Я думаю, что даже самые опытные актеры не улавливают, когда они попадают на штампы. И в зале этого не уловят. Даже наоборот: надо быть очень опытным зрителем, чтобы сказать, что вот это — штамп. Вы, молодежь, не замечаете штампов, вы их еще не знаете. Сами заиграете — попадете на штампы. (Смех.)

Когда мы думаем о том, как будет идти работа без нас, главной нашей заботой является вопрос о том, кто будет следить за штампами? Надо бы создать такую должность — уничтожающего штампы: «нет более штампов!»

— А у себя можно заметить штампы? — спрашивает один из актеров.

— Думаю, что нет, — отвечает Владимир Иванович.

— Что говорить, любят актеры штампы, поэтому и не хотят расставаться с ними, — замечает один из режиссеров.

— Это заявление примечательное, — говорит Владимир-Иванович.

— Но если актеры действительно любят штампы, то нам надо знать, что это такое, — говорит кто-то из молодежи.

— Чем актер опытнее, тем больше у него штампов, — отвечает Владимир Иванович. — Он так много играет, что «набивает» какие-то приемы (могут быть личные штампы, эти терпимы). Скажем, вы, играя роль, прибегаете к такому или иному приспособлению. Вы его много раз пробовали, оно имела успех. Вы так и знаете, что тут вы примените такое приспособление. Может быть, вы даже найдете в себе те клапаны, которые приводят к этому приспособлению.

Я вспоминаю опять-таки «Братьев Карамазовых», репетицию народной сцены. Там в сцене «Мокрое» девушки поют песню. Однажды во время репетиции две девушки вдруг стали хохотать. Казалось бы, что это должно было испортить песню. А мне понравилось, что девушки из деревни собрались петь, поют, поют, а потом вдруг две в середине песни начали смеяться. Я сказал: «Это хорошо, и это должно остаться». На следующей репетиции девушки во время песни опять стали смеяться, но это уже никуда не годилось, потому что они не нашли того, *что* тогда вызвало их смех. Если бы они укрепили эта накануне и сегодня во время песни перешли бы к этому моменту, это получилось бы естественно. А то получилась мазня которую нужно было убрать.

{208} Часто удачно найденное становилось традиционным штампом, укрепляясь в других театрах. Если во время песни две‑три девушки начинали смеяться и это утвердил режиссер, то уже во всех театрах во время песни обязательно две девушки смеются.

Если говорить об истории штампов, то надо вспомнить, что прежде на сцене были просто непосредственные, сильные живые люди. Потом стало вырабатываться какое-то театральное искусство, и эти люди передавали свое искусство, потом пошли школы, которые именно и занимались прививкой штампов: любовь выражается так-то, смех — так-то… Надо учиться смеху, делать смех, слезы… Найденные приспособления заштамповывались, переходили из поколения в поколение, вырабатывались в искусство. Константин Сергеевич отлично говорил, что если любовник драматический — он становится на одно колено, если комический — он хлопается на оба. (Смех.) Это шло от школы, этому учили специально. Поэтому так и знали, что такая-то вот актриса играет мать «вообще», любовницу «вообще», сварливую старуху «вообще», гнев «вообще», ревность «вообще», а не весь комплекс, который складывается вокруг этого чувства в данной пьесе, в данной роли.

Я помню, давно-давно, еще до Художественного театра, знаменитая русская актриса Ермолова играла в какой-то пьесе мать, страдающую оттого, что ее сын неудачно женился. В другой пьесе она страдала оттого, что ее бросил любовник. Обаятельная актриса с заразительными нервами, она имела большой успех в обеих ролях. А я говорил ей: «Какая же разница в ваших чувствах, когда вы играете мать, страдающую за сына, жена которого изменяет ему, и когда вы играете брошенную любовницу?» Кажется, ничего похожего? А, в сущности, получалась одна и та же драма, потому что актриса страдала «вообще». Это случалось и с самыми крупными актрисами — это «вообще». Вот что приводит к штампам. Я говорю, что штамп часто всасывается с молоком матери. У нас в театре был такой случай, когда мы ставили «Ревизора». Мы тогда очень любили то, что называется теперь типажом. Мы любили, чтобы все было натуралистически верно, в эту сторону у нас был сильный уклон. Для роли Мишки мы взяли мальчика, который никогда в жизни на сцене не играл, служил у нас в конторе и показался подходящим по типажу. Привели его на репетицию. У него там слова: «А что, дяденька…» и т. д. Начал — и сразу заиграл: стал почесывать затылок… Штамп! Откуда это?

Старые театры так переполнены этими штампами, что они стали невыносимы. Можно привести целый ряд примеров. Яне очень давно слышал одного крупного актера, чуть ли не народного. {209} Он читал монолог Чацкого из четвертого действия. Хороший актер, на это было невыносимое зрелище! Каждое слово, каждая фраза были *сыграны*.

В нашем театре мы нашли то, что может помочь выбраться из всяких штампов. Вы знаете, что наша задача, наше искусство — ничего не играть. Это первая заповедь наша. *Ничего не играть*: не играть образа, не играть слов, не играть чувств, не играть положения, драматического или комического, не играть смеха, не играть плача — ничего не играть. Тогда легче не попасть на штампы. Актер, ищущий, что такое живое чувство, скорей не попадет на штамп. А как только начинает играть не нажитое репетициями, не привыкнув посылать свою волю куда следует, на помощь является штамп. В особенности, если актер опытный.

Работать с хорошими, опытными актерами-мастерами — огромная радость, в том смысле, что у них большая фантазия при большом опыте. Они не только идут на помощь режиссеру, но и тянут режиссера на настоящую творческую взволнованность. Конечно, с ними интереснее работать. И результаты лучше. А с другой стороны, с ними труднее искать *новое* в пьесе, новых людей и положения, чем с молодежью, потому что они легче попадают на штампы — и не заметишь их. А у вас еще нет таких штампов.

Часто певец с хорошим голосом говорит, что он в исполнение роли вводит не только голос, но к тому же и «игру», — значит, умеет нажимать на штампы. Когда драматический актер играет, как певец, — это ужасно. Ведь там, в опере, все построено на игре. Там играют не только каждый образ, но и каждое движение. Если герой — так уж *такой* герой!., если драматическая героиня, то уж мадонна сразу!., если комик, то непременно рыжая голова и усы!

До Художественного театра штампы считались просто необходимыми. Никому и в голову не приходило, что это вредное явление. До Художественного театра нигде не велась борьба со штампами. Большие актеры создавали новые талантливые приспособления, которые потом включались в искусство штампов. Эти новые приемы бывали предметом гордости провинциальных актеров, которые заимствовали их. Например, знаменитый актер Росси приезжает на гастроли. И, сам по себе великолепный актер, Иванов-Козельский бросает свои гастроли, приезжает в Москву, смотрит здесь его спектакли, заимствует разные приемы и вносит их в свои роли. Например, Гамлет в третьем действии, когда идет «Мышеловка», держит колоду карт веером и на словах: «Оленя ранили стрелой» бросает эту колоду карт.

{210} Мне кажется, что штампы актера — это то же самое, что штампы в поэзии, в беллетристике. Но в то же время я думаю, что совсем избегнуть их очень трудно.

Вы на репетициях часто слышите, как я говорю: «Начались штампы Художественного театра!..» Пусть вам не покажется, что я говорю против системы Станиславского, это совершенно неверно. Я смотрел «Горячее сердце» и «Женитьбу Фигаро», там немало штампов, но темп обоих этих спектаклей — это то, к чему и я стремлюсь. Я против затяжных пауз. И Константин Сергеевич часто на репетициях говорил: «Пока вы от этой фразы перейдете к той — можно пойти позавтракать и вернуться!» Я и говорю: у нас сначала найдут «объект»; посмотрят ему в глаза; увидят его взгляд; проверят на соседе — и потом только скажут: «Да, правда, я здоров!» или: «Благодарю вас!» Это штамп Художественного театра. А когда он распространялся на другие театры, то это становилось еще несноснее, утрированнее, как всякое подражание.

Когда я в последнее время думаю о молодежи, то меня беспокоят два явления. Одно — это слово, которое у нас в большом пренебрежении. Второе, — может быть, я ошибаюсь, но у меня есть боязнь, что вы недостаточно смело раскрываетесь. Вам в этом мало помогают. У меня есть боязнь, что, начиная с таких-то и таких-то школьных приемов, делая шаг вперед на основании полученных уроков, стараясь *избегать ошибок* (подчеркиваю это), вы все время держите ваши сценические данные взаперти.

Если бы вы видели, как в прежнее время складывались актеры, то, вероятно, ахнули бы. Антрепренер брал актера по внешним данным: «Красивый молодой человек, да еще с “гардеробчиком” — возьму!» (Смех.) А если потом оказывалось, что у этого актера и нерв заразительный, что он прочел горячо монолог и публика взволновалась, плакала, аплодировала, то такой актер быстро шел в гору. Как он играл — бог его знает! Ведь роль готовили в два дня, а то и в один день, с двух-трех репетиций. Иной раз можно было слышать горделивое: «Подумайте, у нас были три репетиции — громадное дело!» Актер изо всех сил старался быть похожим на какого-нибудь известного актера, например, на Горева, Иванова-Козельского, Ленского, Южина, подражал театральным образцам. Начинал с подражания. При императорском театре была школа — балетная и драматическая. Тогда в первую очередь принимали в балет, а если ученик или ученица оказывались неспособными, то отправляли в драму. Это — как правило. Девочки, ученицы школы, двенадцати-тринадцати лет ходили смотреть спектакли (у них была специальная ложа). Приезжала на гастроли {211} Рашель… И после спектакля девочки у себя в дортуаре играли «Рашель», копировали ее. Я сам в тринадцать лет, закутавшись в простыню, играл Гамлета перед моими несчастными близкими. (Смех.)

Конечно, начиналось с подражания. Но вот что замечательно. (То, что я сейчас скажу, может показаться горячим приверженцам и правоверам Художественного театра величайшей ересью. Однако я выскажу эту «ересь»…) Я вспоминаю свою юность, когда еще не думал ни о каком Художественном театре, не думал ни о каких штампах, когда еще не было никаких разговоров о борьбе с ними. Даже слова этого не было в театральном лексиконе. Я никогда не играл на сцене, помимо того, что в тринадцать лет читал монологи Гамлета. Студентом второго курса университета я приехал в Тифлис и участвовал в любительском спектакле в пользу кончающих гимназистов[[167]](#endnote-150). Так как я был фатоватым юношей, даже пенсне почему-то носил, хотя до сих пор обладаю великолепным зрением, то я, конечно, получил роль любовника. Помню очень хорошо одно: когда мне парикмахер наклеивал усы, этакие небольшие усики, я все просил усы погуще и успокоился лишь тогда, когда он наклеил мне толстые-претолстые усы. Я должен был играть молодого человека, соблазняющего девушку. Играл начало спектакля плохо: в антрактах все проходили как-то мимо меня… От этого во мне закипала горечь.

По пьесе этот господин бросает соблазненную девушку, потом пропадает, а в четвертом действии приходит к ней обтрепанный и больной. В этом самочувствии я был очень крепок — все равно пропал! — и был довольно спокоен на сцене. Идет мой горячий монолог… я падаю на колени… И — гром аплодисментов всего зала! Чувствую, что меня, как говорится, прорвало, — и это заразило зал. Я почувствовал это потому, что такой большой актер, как Градов-Соколов, целовал меня, просил, чтобы я завтра играл у него[[168]](#endnote-151). (В городе было несколько актеров от расстроившейся труппы. Они пригласили меня к себе и дали еще более сильные драматические роли. Один спектакль мы даже повторяли.) А репетировал я ту роль студентиком восемнадцати лет, тоже два раза — самое большое.

Тогда был распространен такой «метод»: бросят в воду — учись плавать! И действительно, актеров «бросали в воду»: выплывешь — хорошо, а не выплывешь — пропадай. Начинающие актеры отдавали своему стремлению быть на сцене все свои нервы, все свои силы, все свои средства — голосовые, пластические, мимические, без внутреннего контроля, но развертывая свой темперамент.

{212} Так росли актеры, так их бросали каждый вечер в воду: выплыви или тони! Если потонешь, тебя выбросят из труппы или перестанут давать роли, пропадешь как актер. Если выплывешь — пойдешь дальше. Нервы в это время начинают изощряться, упражняться, и человек приобретает какую-то технику.

Так вот, это раскрывание актера совершенно исчезло с тех пор, как пошли строгие школы. Молодой актер должен выйти на сцену, помнить объект, помнить о том, что он не должен попасть в штампы («ах, я тут подражаю Ивану Михайловичу?!.») и т. д. Все это начинает вас связывать, и вы очень долго не раскрываетесь. Может быть, я ошибаюсь? (С мест: «Нет. Совершенно верно!»)

«Ересь» моя заключается в том, что я пришел к такому убеждению: надо сначала пускать молодежь на сцену, давать ей возможность играть более или менее ответственные роли, готовя эти роли в течение двух недель. Так работать один-два года. *Но потом пожалуйте в школу*! Вот тогда я могу увидеть, что у одного голос плохой, что в маленьком фойе он звучал хорошо, а на сцене звучит плохо, что голос надо ставить заново; у другого я увижу, что нервы его в этом заразительны, а в том незаразительны. Все это, я говорю, конечно, «ересь», но есть в этом что-то, о чем надо подумать.

Вернусь опять к штампам. Штампы накапливались, как целое искусство. Но, повторяю, совсем без подражания и каких-либо штампов, может быть, не затхлых, а более свежих, обходиться очень трудно. На протяжении какого-то времени я бы их не боялся, тем более, что у молодежи сперва не разберешь, что это штампы. У вас сначала будет столько непосредственной искренности! Новые роли, новые образы мне могут очень понравиться, потому что они будут искренни, просты и согреты. Индивидуальность каждого из вас мне еще будет мало знакома. Я увижу, что вторая роль тоже искренна, проста и согрета, а в третьей роли я уже увижу штамп. Первое время, пока все свежо, это мне может нравиться, и это может обмануть.

Вот еще о чем я хочу с вами говорить — о слове. Пока только несколько беглых замечаний. У нас слово в большом запущении. Надо учиться доносить слово. У нас есть изумительные мастера слова (или это природный талант?), например, Топорков, Тарханов, Андровская…

(Кто-то подсказывает: — А Хмелев?)

— И у него великолепная фраза. Если переводить на теорию, то надо сказать, что в основу всего воспитания актера не положена у нас необходимость *отливать в слово* все то, что мы {213} называем переживанием. Переживания сами по себе, верно направленные, глубоко взволнованные, но оторванные от всех остальных актерских средств, создадут в лучшем случае только *мимическую* партитуру роли. Я часто предлагаю исполнителю сидеть и молча думать о роли со всем «нервом», а я в сторонке наблюдаю. Через пять-десять минут я говорю: «Да, это верно — и та и другая линии роли у вас уже нажиты. Но вот такой-то линии не вижу, не доходит до меня, и я не знаю, как вы *скажете* такую-то фразу из такого-то действия, — фразу, в которой ярко отражается именно эта, еще не схваченная вами психологическая линия».

Но вот все линии схвачены. Можно продлить работу в направлении *пластическом*, перейти к движениям и жесту. Получится своего рода пантомима. Даже со всем темпераментом.

Однако все это получит окончательную форму лишь тогда, когда вольется в *слово* все, безраздельно: и темпераментные переживания и пластика. Повторяю: «вольется в слово», которое ярко определит, оправдает все остальные элементы актерских минут на сцене. Только тогда получается *законченная форма*.

*Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач — и психологических и пластических*. Если оно с самого начала неверно понято, неглубоко психологически, неметко в определении характерности, или эпохи, или быта, или стиля автора, актерская мысль пойдет не по верному пути и приведет где-то на протяжении роли к художественной трещине, к разрыву с течением пьесы… Вот тут-то и ищите наши грехи. Все задачи актера только тогда дойдут до зала, когда выльются в великолепно, старательно, с талантом написанной автором фразе. Фраза — это и есть самое главное по содержанию. Содержание этой фразы — источник всех ваших переживаний, тончайший смысл этой фразы — стимул для посыла нервам известной мысли. И все это возвращено в фразу.

Фраза должна непременно *легко* пройти в зрительный зал. Не надо забывать, что публика терпеть не может, когда ее заставляют вслушиваться в то, о чем говорят на сцене. Она имеет на это право, потому что от такого напряжения внимания она скоро устает. Публика должна получить все это необыкновенно легко, чтобы все интонации, каждый звук легли в ухо и попали в сознание и в душу. Для этого у актера должна быть великолепная дикция и умение ставить правильно ударения и делать верные расстановки. Это область очень важная и имеет громадное значение. В Художественном театре все последние годы {214} эта область находилась в пренебрежении, и в этом — один из крупных грехов театра. Такой порок мы наблюдаем во множестве пьес, и только невероятная любовь публики к нашему театру, большое обаяние артистов, красота их переживаний и т. д. заставляют публику прощать этот недостаток. В одной из следующих бесед поговорим и о другом большом грехе — о *темпах*.

### Стенограмма беседы от 19 января 1939 года

Владимир Иванович:

— Я очень рад с вами встретиться, очень рад с вами поговорить. Если бы я был свободен, то делал бы это гораздо чаще; в сущности, я, может быть, больше всего нужен именно вам, потому что вы — будущее Художественного театра. И отдать вам опыт мой, может быть, нужнее, чем ставить спектакли. Поэтому беседы с вами для меня всегда очень значительны. Надеюсь, что вы не будете требовать от меня ораторского таланта и блеска, а ждете искренней, глубокой беседы.

Может быть, вы зададите мне вопросы? Приготовили вы их?

Владимиру Ивановичу отвечают:

— Нас интересует вопрос об авторском стиле спектакля. Вы несколько раз вскользь говорили об этом на репетициях.

— И еще вопрос: о «втором плане». Является ли это элементом создания образа или же это то же самое, что мы выносили на сцену, называя предлагаемыми обстоятельствами пьесы? И авторский стиль спектакля нас интересует в связи с «вторым планом».

— Вопрос о создании образа. Нужна ли такая последовательность: сначала разбираются элементарные куски, задачи, а потом подходят к последней стадии — ищут образ, характерность и т. д.? Мы, молодые актеры, в «Трудовом хлебе» сталкиваемся именно с такой последовательностью метода создания образа[[169]](#endnote-152). Самую трудную часть работы — воплощение образа — мы делаем после того, как проделали всю черновую работу. Тут мы испытываем большие трудности, и этот вопрос нас очень интересует.

Владимир Иванович:

— Мне кажется, из последних постановок самый богатый опыт должна была принести вам постановка «Горя от ума»[[170]](#endnote-153), В этой работе, которая не только прошла у вас на глазах, но непосредственно заняла большинство из вас, необыкновенно ярко отражаются разные важные и бытовые и художественные явления театра. Мне хотелось бы построить нашу беседу на еще {215} совершенно свежем в вашей памяти материале и ответы на ваши вопросы находить в том, что вам в данное время близко.

В этом спектакле все поучительно. Историю «Горя от ума» вы от меня слышали год назад. Пьеса старая, пьеса необычайно в русском репертуаре заигранная, пьеса, без которой в старину ни один театр не обходился. Не знаю, можно ли было провести сезон без «Горя от ума». Антрепренер обыкновенно и труппу выбирал по «Горю от ума» и «Ревизору»; есть исполнители на эти две пьесы — он спокоен, труппа готова. И тем не менее «Горе от ума» с некоторых пор перестало уже делать сборы — ставили обыкновенно в «высокоторжественные» дни.

А пьеса колоссальной трудности.

Вот сейчас у нас спектакль подвергся какому-то шатанию. То будто «приняли»: какой замечательный спектакль! А потом вокруг него разыгрались страсти… Оказала некоторое влияние и конкуренция с постановкой Малого театра… Так что и бытовая сторона сегодняшней театральной жизни кое в чем здесь сказалась. Но наиболее интересной и показательной была самая жизнь наших репетиций, творческие переживания наших крупнейших актеров. Мне хочется это подробно разобрать и попутно подойти ко всем интересующим вас вопросам. Тут придется довольно много говорить о внешней стороне актерского быта или актерской жизни.

Прежде всего потрясающий пример в этом спектакле показал Тарханов. Большинство из вас знает и понимает, в чем дело. Но, может быть, многие недооценивают того, что произошло в этом спектакле с Тархановым.

Нужно сказать, что никогда, кажется, — может быть, за исключением Давыдова, — исполнитель роли Фамусова не удовлетворял зрителя с первых спектаклей. Самый знаменитый исполнитель, первый хронологически — Щепкин. И если собрать первые рецензии о Щепкине — Фамусове, они все отрицательны: не удался Фамусов Щепкину! Щепкин и сам был недоволен этой своей ролью, говорил: «Ну, какой я Фамусов?! Фамусов — барин, а я что?» Правда, может быть, он гиперболизировал самое понятие «барин», преувеличивал в этом смысле грибоедовские задачи и бытовые данные своей эпохи. Потом он стал классическим образцом в роли Фамусова.

Спустя много лет появился другой Фамусов — Самарин — и тоже сначала без успеха. И тем не менее надолго укрепилась самаринская традиция: большой барин. Затем в Малом театре наступила полоса, когда Фамусова как бы вообще не было — у меня даже в памяти никто не остался. Через некоторое время один из лучших Фамусовых — Ленский. И опять поначалу был {216} не сразу принят. И сам неоднократно говорил мне: «Не выходит у меня!»

Затем — Станиславский. В первой редакции был очень неудачен. Очень. И внешне и по замыслу не в стиле Грибоедова, а в стиле Писемского: чрезвычайно натуралистичный. И со стихом обращался с большим трудом и большими ошибками. А когда через несколько лет возобновили «Горе от ума», Станиславский преодолел все трудности, понял, в чем дело, и стал хорошим Фамусовым, а в третьей редакции играл эту роль уже замечательно, блестяще.

В чем трудность и капризность роли Фамусова — это предмет великолепного исследования чисто актерской техники и актерских задач.

И вот, Михаил Михайлович Тарханов, который никогда в жизни не играл этой роли, встретил с моей стороны критику самую жестокую. Однако, несмотря на то, что (я подчеркиваю это для вашего театрального опыта) он сорок лет в театре, несмотря на то, что это актер с огромным именем, разнообразным репертуаром, громадным успехом, он начал работать со мной как ученик. Не знаю, кто из вас через два‑три года своей карьеры будет еще способен так же отдаваться мне в работе, как отдавался Михаил Михайлович. Я с самого начала предупредил его, что буду откровенен до конца, не стану нежничать, как всегда приходится, с актерской психологией. И, действительно, однажды сказал ему что-то такое, от чего он стал весь лиловый: обиделся. Но на другой день пришел и сказал: «Принимаю все и буду работать над этим». А ведь Тарханов играл роли, большие по размеру и задачам, и не испытывал таких мучений. И теперь еще, после премьеры спектакля, я вижу, как он преодолевает все те особенности своего таланта, которые все еще мешают ему создать настоящего Фамусова. Но те, кто видел его три месяца тому назад, сегодня уже не узнают его. Если у него хватит терпения, мы будем свидетелями большой победы актера, когда он окончательно найдет себя среди громадных задач, которые на него навалились.

И весь спектакль — до какой степени он капризный, трудный! В чем же состоят задачи этого спектакля, которые делают его до такой степени трудным? Может быть, он только у нас, в Художественном театре, так сложен, а в других театрах не так? Наверное, тут играет роль (и тут я перехожу к вопросу об «авторском стиле») самое отношение к пьесе. Есть отношение более или менее традиционное и есть отношение свободное. Мы здесь держимся свободного отношения. В чем же разница?

Когда нам говорят об отдельных образах или сценах «Горя от ума»: «Это — не Грибоедов, и это — не Грибоедов, и это — {217} не Грибоедов», — что это значит? Не стиль автора? Или не театральность, связанная с представлением о данном авторе? Вот тут и происходит смешение. Традиционное отношение к «Горю от ума» основывается на театральных вкусах и привычках Грибоедова, еще точнее — на театральности Грибоедова. В чем же заключается театральность Грибоедова? Очевидно, в общей тональности исполнения: где темперамент направлен на блеск горячего монолога героя пьесы, где — на комическую интонацию, где — на женскую романтическую прелесть, где — на смешное в Фамусове, где — на драматическое в Чацком, где — на лакейское в Молчалине. И делается это в красках, в сценических театральных приемах *грибоедовского чувствования театра*. А на грибоедовское чувствование театра влияли не только стихийный литературный талант Грибоедова, который стремился воссоздать жизнь и быт, знакомые ему, но и стремление Грибоедова влить образы фамусовской эпохи как материал в театральную форму александровской эпохи, еще отнюдь не реалистическую. И вот традиция на протяжении многих лет сохраняет эту театральную форму: горячий монолог, комическую интонацию, в определенных местах вызывающие в зрительном зале смех, слезы, подъем пафоса и т. д. Глаза и уши зрителя с некоторых пор привыкли именно к таким традиционным местам, к таким интонациям. Уже заранее известно, что здесь будет смех такой-то, здесь будет такой-то пафос, здесь такое-то звучание женских образов и т. д. Это и есть театральность Грибоедова, сохранение театральности Грибоедова. Есть ли это авторский стиль или нет? Это вопрос очень важный, и я не ошибусь, если скажу, что мною он ставится впервые.

Чтобы ответить на него, посмотрим теперь, что такое свободное отношение к тексту, то есть то, что делает в своей работе Художественный театр? Я беру пьесу и говорю: вот у меня текст произведения, ничего другого знать не хочу, никакой истории этой пьесы знать не хочу — ни литературной, ни сценической. Я знаю только автора, который написал эту пьесу. Я знать не хочу того, что об этом авторе в литературе рассказывают то-то и то-то, и мне не важны наслоения предшествующих театральных работ над этой пьесой. (Потом я буду непременно стремиться это ближе узнать — для корректуры моей работы.) Мне важен прежде всего самый подлинный текст. Как современник определенной театральной эстетики, автор, естественно, был во власти театра своей эпохи, в данном случае — театра, существовавшего сто с лишним лет тому назад, с определенными сценическими требованиями, задачами, эффектами, с такой-то обстановкой, с таким-то пафосом, таким-то качеством {218} обаяния актера и т. д. Я все это отбрасываю. Русский театр прошел после этого столетнюю культуру, он стал другим — и сценичность другая, и эмоциональность зрительного зала теперь другая, и все несущиеся со сцены художественные задачи воздействия на публику не те, какие были сто лет тому назад.

Театр должен быть свободным, то есть у него должно быть свободное отношение к драматургическим произведениям, не перегруженное традиционностью театрального искусства, — свободное отношение к тому, что составляет материал театра: актер, автор.

Мне нужен глубокий анализ заложенного в «Горе от ума» быта, мне нужны краски этого быта. Но я рассматриваю этот быт сегодняшними глазами, а не глазами того зрителя, для которого театр был только хорошим развлечением или искусством для искусства; и не глазами зрителя, скажем, шестидесятых годов, видевшего в комедии только идеологическое столкновение свободомыслящего Чацкого с крепостником Фамусовым. Я уже сам не тот, каким был по отношению к «Горю от ума» лет шестьдесят тому назад, когда я готовил Молчалина и тайно мечтал о Чацком, или каким я вступил на режиссерский путь, или каким потом дважды ставил «Горе от ума». Я стал другим. Я весь наполнен идеями и чувством современности. И не может быть, чтобы это не отразилось на моем восприятии текста Грибоедова.

Свободно, без всякой наносной предвзятости подойти сегодня к классическому тексту — в этом заключается и трудность и удовлетворение.

Легче было, когда пришел Чехов и принес такую пьесу, которая нам, нашему тогда новому делу нужна была, так сказать, жизненно. Мы говорили тогда, что искусство актера заштамповалось, что надо освободить его от закостенелости и штампа. Для этого нужна простая речь, для этого нужен автор, стремящийся к такой же простоте и жизненности, к какой стремимся мы, режиссеры и актеры театра. И вот пришел Чехов и стал одним из создателей этого искусства.

А здесь мы берем пьесу, в которой не все свободно от нереалистических традиций даже в смысле отношения автора к быту и к идеологии и которая к тому же еще заключена в стихотворную форму, что составляет громадную трудность для театра, пьесу, которая облеплена, как крейсер, стоящий у пристани в течение нескольких лет, «ракушками», от которых трудно избавиться.

Вот это все усложняет задачу и создания спектакля и сохранения стиля автора.

{219} Я отвлекаюсь от «Горя от ума» и останавливаюсь на вопросе о стиле. Помню такой случай. Как-то молодежь ставила отрывки и сыграла чеховский рассказ «Хористка». Фабула там такая: хористка, полупроститутка живет с чиновником; однажды он подарил ей серебряное колечко; у него семья, жена; жена, узнав о подарке, решает, что он разоряется на эту связь, приходит сама к хористке и упрекает ее в том, что она губит семью; та в слезы: вот кольцо это, возьмите… И даже свое собственное колечко отдает. Вот этот отрывок они сыграли. Я посмотрел и говорю: это не Чехов. И с постановщиком у меня пошел такой разговор:

— Вы так понимаете Чехова? Это живые чувства?

— Да, живые.

— У нее (актрисы, игравшей жену) живые чувства, она простая, искренняя?

— Да.

— Но она — не-чеховская. Почему она играла сильную драму? Все сочувствие зрителя невольно переходит на нее. Любая актриса с хорошим драматическим нервом начнет играть такую страдающую жену, возьмет задачу «я — страдающая жена», искренно заживет этим страданием и непременно возбудит огромное сочувствие. А у автора огромное сочувствие на стороне хористки. Жена же в этом рассказе для него — истеричка, от которой всякий муж убежит. А ваша исполнительница отдалась поверхностным задачам: страдающая жена пошла к сопернице и изливает свои чувства в драматическом монологе. Это не Чехов. Это неверно. И получилось кривое зеркало.

Или другой пример. Готовили «Волки и овцы». Говорят: «Мурзавецкая — умная женщина». А по-моему, вовсе она не умная, такая же вздорная баба, как и другие, старая дева. «Нет, она ворочает делами, значит, умная», — возражают мне.

Да, она ворочает делами, как человек более или менее ловкий. Но главное у Островского заключается в том, что вся сущность Мурзавецкой создана окружающей ее затхлой жизнью, которая непоколебимо чтит рабство, барскую палку, господа бога, чудеса. «В книге оказались деньги — будем верить, что это чудо!» — говорит эта жизнь. Да и спокойнее это, чем искать, как они там очутились. Это и дает настоящего Островского, всю тину описанного им быта, стиль, идущий от самого текста пьесы.

И есть другое отношение к Островскому — как его играли в Малом театре. Малый театр — создатель писателя Островского. Малый театр замечательно воссоздал и сохранил самые лучшие качества Островского в смысле языка, юмора и т. д. Малый театр создал целый ряд важнейших бытовых образов {220} Островского еще при его жизни и сохранил традицию исполнения этих образов. Отсюда получился так называемый «стиль Островского». Но это не Островский-писатель, а Островский в Малом театре. Этот стиль стараются сохранить опять-таки известным подражанием, преемственностью, традицией.

Вот поставили спектакль «Лес». Роль Аркашки Счастливцева создал Шумский. Затем он умер. На его место пришел Правдин, которого взяли в Малый театр именно потому, что он в провинции играл этот же образ — по тем же планам, со всеми внешними трючками Шумского. Потом Правдин учил молодежь, воспитывал молодых актеров. Среди них очень талантлив был Яковлев. Ему Правдин и передал все традиции исполнения Аркашки. Умер Правдин — и Аркашку играет Яковлев, как играли Правдин и Шумский. Но, как всегда бывает, копия за копией становится все бледнее и бледнее. Самая сущность образа, трудно уловимая, постепенно распыляется, остается только внешнее изображение, которое наполняется хорошими, горячими монологами, скажем, того же Яковлева. Я смотрел «Лес» в Малом театре очень недавно. Яковлев хорошо играет, но его Аркашка — такой уже заранее знакомый тип! Актер не создает его из своей индивидуальности, у себя в подсознании, из всего своего громадного художественного и литературного опыта. Он играет мастерски, заражая зрителей горячей энергией, которую называют в данном случае темпераментом, но передает образ таким, каким он когда-то был создан Шумским.

В этом как будто есть стиль. Но, повторяю, стиль театра, а не Островского. В особенности это сказывается в женских образах.

Возьмем хотя бы наш «Трудовой хлеб». Может быть, Грибов говорил вам о моем отношении к исполнению роли Наташи? Я говорю: это не Островский. У Островского женщина необычайной чистоты, глубочайшей чистоты, хоть она и может думать о деньгах и жить в какой-то устойчивости той мещанской жизни, которая ее окружает. Но вносит она сюда какую-то душевную хрупкость. Этого у актрисы еще нет. А между тем без этой глубины, которую, может быть, можно схватить только интуитивно, а может быть, и аналитически, нельзя подойти вплотную к созданию того «*чего-то*», что составляет сущность образа Наташи и что роднит ее с Ларисой из «Бесприданницы», Надей из «Воспитанницы», Катериной из «Грозы». Это — подлинный Островский.

Так вот, возвращаясь опять к «Горю от ума», я отвечаю вам на ваш вопрос об авторском стиле: есть стиль театра, который в свое время создавал эстетику этого автора, и есть {221} стиль, который создается в самом спектакле, нашем спектакле. Наше отношение к Грибоедову будет уже свободно от традиций, таким грузом навалившихся на историю этой постановки, и будет заряжено всем тем, чем мы живем сейчас и идеологически и театрально. То есть мы принесем в пьесу нашу театральную культуру и нашу современную идеологию. Но это не значит, что у нас анархическое отношение к тексту. Нет, у нас именно отношение, диктуемое изучением *лица* автора.

Мы сталкиваемся теперь с новой работой — с Чеховым[[171]](#footnote-20). Я пришел к постановке этого спектакля вовсе без заранее обдуманного и созданного плана работы. Я не знаю еще, во что это выльется. Я вхожу свободным в этот новый для меня репетиционный зал, в новые коридоры этого театра и говорю: ну, давайте приступим к постановке Чехова. Это тем более трудно, что у нас есть какой-то установившийся чеховский стиль. И, наверное, он привел к так называемой традиции, которая, в сущности говоря, сегодня традиция, а завтра уже штамп. Необходимо будет всю эту заскорузлость содрать и прийти к свежему Чехову. И, может быть, мы придем к спектаклю такому же самому, каким он был прежде? Это будет значить, что стиль уже тогда схватили правильно и он жив до сих пор. Может быть. Но мы должны свободно принять текст. Это очень трудно. В особенности трудно в театре. И ужасно трудно зрителю! Нет ничего несноснее старого, консервативного зрителя, в особенности для вас — молодых, приходящих на сцену совершенно свежими. И дело не в возрасте, а в консервативной предвзятости. Не дальше как вчера я натолкнулся на такого зрителя. Ему сорок лет, не больше, но он видел «Горе от ума» в прежней постановке и не может от этого оторваться. Причем эти люди приходят в театр обыкновенно с таким настроением: «Нет, а Фамусов был замечателен Станиславский! А Чацкий — вот замечательным был Рощин-Инсаров! А Софья была замечательная Комаровская в таком-то театре!» Вот с чем к вам приходят — и потрудитесь их удовлетворить новым, свободным раскрытием текста! Это вовсе не маловажно. Это настолько, в сущности, важно, что даже мы со Станиславским, подходя к пересмотру Чехова, в драматургии которого мы так сильны, все-таки говорили: надо сделать большой перерыв, чтобы достаточно забылся прежний спектакль. К счастью, теперь удалось сделать огромный перерыв: отрывки из «Трех сестер» мы играли в последний раз десять лет тому назад, в тридцатилетний юбилей, а всю пьесу — пятнадцать-восемнадцать лет тому назад.

{222} Может быть, спектакль этот нам не удастся, а удастся новому актерскому содружеству, новому коллективу, свежим, молодым талантам, которые где-то, независимо от нас, взрастят свое отношение к Чехову — великолепное, свободное, чуткое понимание чеховского лица. И принесут спектакль совершенно свежий, новый. Во всяком случае то, что мы можем сделать, — это быть свободными от так называемой традиции, большею частью выродившейся в штампы.

Угадывание авторского стиля составляет одну из важнейших задач театра. Я как будто веду к тому, о чем мы говорили вначале, то есть что стиль определяется в течение работы, может быть, в конце работы, что нельзя с этим прийти, как с готовым планом.

Вы ставите вопрос: нужна ли последовательность в создании образа или актер начинает с образа? И здесь отвечу то же: может быть, стиль и есть то же самое, что часто называют образом спектакля. В начале работы я еще не проникся образам спектакля, я не пришел с готовым планом, по которому мог бы вести актеров. Нет, я таким не прихожу… Я не знаю еще, что принесут с собой актеры, не могу еще уловить, какой дорогой мы пойдем. Анализ автора диктует мне определенные задачи, но в какую форму выльется спектакль, что составит его стиль, — я поначалу не совсем еще знаю.

Спять-таки возвращаюсь к «Горю от ума». Приведу такой пример. Какое зерно Лизы? Театральные рецензенты не раз писали, что Лиза должна быть субреткой. У нас вышло иначе, потому что мы пошли по тексту пьесы и увидели, что Лиза прежде всего крепостная девушка. То, что она училась на Кузнецком мосту модам, как говорит Фамусов, — это побочное. Почему субретка? Разве она особенно хитрит? Разве она позволяет Фамусову и Молчалину ухаживать за собой? Разве она где-то ведет дурную политику? Разве она сколько-нибудь карьеристка? Почему она должна быть такой?

Андровская схватывает в Лизе замечательную черту. Идя по линии замысла постановки — «одиночество Чацкого», Андровская наталкивается на то, что Лиза — это единственный настоящий друг Чацкого. Да, друг. Она о Чацком говорит с умилением, она относится к Софье критически, даже с некоторой насмешкой. По своей здоровой натуре она настоящая крестьянская девушка, очень чистая, до сих пор боящаяся любви. Только Петруша-буфетчик ее чем-то манит, и это вполне искреннее, чистое чувство. Так складывается образ: крепостная крестьянская девушка — не ближайший друг, а лишь невольная наперсница Софьи, всей душой несущаяся к Чацкому. Таким образом, получается, что Чацкий во всей Москве нашел единственного {223} друга в Лизе. Если бы Чацкий отчетливо понимал, что Лиза является его настоящим другом, может быть, он не оказался бы затертым во льдах фамусовского общества… может быть, он… понял бы, что такое близость с народом.

Почему же я от всего этого должен отказаться? Тут и современная точка зрения, и великолепная, здоровая, красивая идеология, и великолепный штрих для одиночества Чацкого. Зачем мне нужно, чтобы Лиза была шаблонной театральной субреткой? Вот я и говорю: пускай так идет, и другого не принимаю.

Я очень хотел бы вам внушить свободное отношение к тексту автора. Иногда, повторяю, это страшно трудно. Например, до сих пор я никак не могу взяться за Шиллера. Не знаю, как относиться к нему свободно. Шиллер до такой степени заштампован в театре многими десятилетиями, до такой степени стал ярко театральным, насыщенным той самой театральностью, против которой борется всем своим существованием Художественный театр! Бороться против такого театрального пафоса, против декламации, освободить от всего этого текст Шиллера мне не под силу. Раз попробовал, начал заниматься пьесой «Коварство и любовь», но, — может быть, к счастью, — заболел и должен был бросить эту работу. И с тех пор к ней не возвращался.

Я подхожу к тому, что составляет, в сущности, основу нашего искусства, и формулирую ее так: надо ставить спектакли, скажем, Островского, не так, как ставили Островского при Островском, а какав был быт при Островском, *причем взгляд на этот быт должен быть наш сегодняшний, современный*. И отсюда возникает нужный стиль.

Итак, если мы установим, что стиль спектакля должен идти от стиля автора, то вот тут-то возникает другой важный вопрос: как добраться до стиля автора? Это одна из важнейших основ воспитания актера, которая, однако, у нас до сих пор очень колебалась и сейчас еще не имеет устойчивости в нашем театре. Насколько сильно, крепко у нас поставлено воспитание простоты, воспитание актерского самочувствия, воспитание принципа «идти от себя», настолько шаток и, я бы сказал, не имеет никаких корней в нашей системе вопрос литературно-театральной интуиции, вопрос о том, как *угадать* автора.

Мы часто возвращаемся к этому слову «интуиция». Константин Сергеевич не раз говорил мне: «Вы не смеете умереть, пока не напишете об этом книги», потому что это была всегдашняя тема моего вмешательства в постановки. А вместе с тем диалектика, наши материалистические взгляды не допускают мысли о том, что интуиция есть какое-то шестое чувство. Она, конечно, {224} основана на искании, на анализе, на опыте. Воспитать в актере умение находить авторское лицо (а это, в сущности, то же самое, что авторский стиль) — нам еще не удавалось. Во время работы мы об этом разговариваем, но класса такого у нас нет. Я уже говорил не раз, что необходимо у нас завести классы аналитического изучения авторского стиля по большим классическим произведениям. Скажем, изучать Льва Толстого по «Анне Карениной», «Войне и миру», «Крейцеровой сонате»; Тургенева — по «Отцам и детям», «Дворянскому гнезду», «Нови»; изучать Гоголя по «Мертвым душам», «Ревизору»; Гончарова, Чехова, Островского, Шекспира, Шиллера и т. д. Изучение автора, или, точнее, подхода к раскрытию его *лица*, поможет верно находить стиль спектакля.

Если говорить о себе, о том, как я сам воспитал в себе эту способность, — она, вероятно, развилась оттого, что с самой юности я углубленно воспринимал то, что читал. Не только прочел — «ах, как интересно!» — заволновался и отошел, а именно углубленно искал самую сущность автора, систему его мыслей и приемов, и развил в себе это чувство настолько, что такой-то образ, такие-то взаимоотношения, независимо от заголовка, говорили мне: это Тургенев, а не Гончаров, или Гончаров, а не Тургенев; это Островский, а не Писемский; это Алексей Толстой, а не Лев Толстой; это Шекспир, а не Шиллер или Шиллер, а не Шекспир. И т. д.

Как нам этого добиться? Я одно время убежденно проповедовал, что в театре нужны специальные лекции по этому поводу. Хотя должен признаться, что тут есть и огромная опасность. Я перебираю в уме множество профессоров — и всех тут же отвергаю. Знаю, что они глубоко изучают писателей и книги о них пишут. Но никого из них я не подпустил бы к вам. Никого! Почему? Потому что у них подход не артистический и — я бы даже сказал — не настоящий человеческий. Это слишком дидактично: нагромождение мыслей и слов, не волнующих актерские души, и это не эмоционально, не затрагивает актерского воображения. Все это верно, поучительно, хорошо, но ничем не помогает актерскому воображению взволновать какие-то нервы или возбудить в фантазии какие-то образы. Я бы даже сказал: не передает того обаяния, которым насыщен данный автор. Может быть, лучшими профессорами в этом смысле были бы наши режиссеры, потому что они чувствуют театральность образов. Но, как бы то ни было, это очень важно: взять какие-то страницы, начать читать… кто автор — неизвестно… вдруг, дойдя до какой-то страницы, спохватиться: «батюшки, это Лев Толстой!», или: «да это Гоголь!», или: «это Островский!».

{225} Тургенев, Гончаров, Островский, Гоголь, Писемский — все это разные писательские образы. В чем они разные? Разбирать это аналитически очень важно для вашей актерской деятельности, для того, чтобы прийти к созданию авторского стиля в спектакле, к созданию верных образов. У каждого из наших больших писателей свое отношение к жизни, свое отношение к людям. У Островского, например, я бы сказал, эпически-благодушное. Несмотря на то, что он, конечно, сторонник жизни свободной, яркой и чистой, благородной, а не мещанско-крепостнической […] однако сущность — именно в его эпическом благодушии. Это его мудрые глаза спокойно глядят на жизнь и пронимают в глубины человеческого образа[[172]](#endnote-154).

Совсем другой — Тургенев. Женщины Тургенева и женщины Островского жили в одну эпоху, а как будто они с двух разных планет или отдалены друг от друга столетиями. А ведь они — одного поколения, одной и той же русской среды. Необычайно важно для вас вдумчивое изучение Гоголя. Гоголевские типы требуют создания гомерического стиля спектакля, — гомерического в смысле громадности, преувеличенности образов.

Так вот, изучение авторов — не только драматургов, но и беллетристов, которые помогали создавать русский театр, — одна из важнейших наших забот.

Вы говорите о создании образа и спрашиваете: начинать ли сразу с образа или ждать, пока он сложится от последовательного выполнения определенных задач? Прежде всего тут вам не миновать изучения автора, чтобы не впасть в такую грубую ошибку, о какой я рассказывал, вспоминая чеховскую «Хористку». Только интуитивное чувствование и глубокое аналитическое изучение автора могут продиктовать верные задачи. Вы от меня постоянно слышите, что важнейшая часть нашей работы начинается тогда, когда актер уже прошел всю «среднюю школу» театрального искусства, то есть «систему», когда актер уже знает, как ему достигнуть настоящего самочувствия на сцене, как добиться той совершеннейшей простоты, без которой немыслимо возбудить токи к подсознанию, без которой немыслима наша работа вообще. Когда актер в этом смысле готов, он может приступить к созданию образа, нащупывая пути выполнения тех или иных задач. Эти задачи пойдут по линии внешнего действия и по импульсам внутренним. Так вот, *определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора, не только данным куском текста, но именно лицом автора*.

Вот тут-то и происходят у нас постоянные ошибки, отчего сплошь и рядом бывает так, что актер уже как будто приготовил все, — и приходится мне поворачивать его назад. В идеале {226} хотелось бы добиться от вас такого успеха, чтобы вы не нуждались ни в каких режиссерах-педагогах, чтобы режиссер мог быть только организатором спектакля.

Что такое образ? Когда вы прочитаете то или иное произведение, у вас непременно складывается какое-то внутреннее видение и чувствование прочитанного, причем тут сказываются ваши индивидуальные склонности, может быть, враждебные данной авторской идее, а может быть, и удачно совпадающие с ней. То, что складывается таким образом в вашем сознании, — это и есть образ. Возникает он по двум линиям: внутренней и внешней.

Вот я прочел «Ревизора». Вижу Хлестакова таким-то. Откуда это пришло? Оказывается, вот откуда: «Ах, Осип, скажи твоему барину, какой он красавчик!» — ага, значит, провинциальные девушки находят его красивым! «Нет, я не заложу, не продам фрака, приятно приехать, расшаркаться в новом фраке…» — значит, какой-то щеголеватый.

Начинаю углублять — и у меня складывается следующее: барчонок, при нем слуга-дядька, — барчонок вольный, свободный, очень легкомысленный, но, однако, способный вдруг заговорить так горячо, так важно, что может даже произвести впечатление начальствующего лица. В центре же моего внимания, как самая важная для этого образа сцена, — сцена у городничего, когда Хлестаков подвыпил и начинает так невероятно врать.

Значит, сложился внешний образ, и тут же нащупывается внутренний. Думаю, что редко кто сразу попадает в сердцевину, в зерно образа, то есть в то зерно, которое уже может быть и зерном пьесы и зерном спектакля, — зерном, с общественной точки зрения наиболее глубоким. Ведь Хлестаков не просто враль типа любителя «охотничьих рассказов». Это в нем какая-то черта, реально существующая в человеческой природе вообще, черта реальная, но гиперболизированная Гоголем. Черт его знает, почему человек врет, да так убедительно, что в эту секунду веришь ему!.. Вот в чем зерно Хлестакова. Это — Гоголь, на все смотрящий двадцатью четырьмя глазами мухи, а не просто двумя глазами человека, видящий все в гомерических размерах. Значит, темперамент надо давать в каждой сцене на сто пятьдесят процентов, а не только на сто. Все это я говорю для того, чтобы показать вам на примере, чем можно и нужно руководствоваться в самом начале работы, как нужно подходить к образу.

Можно, конечно, ошибиться. В этом отношении режиссер больше всего обязан быть настороже. Если бы мне пришлось играть Хлестакова, мне бы на первых порах больше ничего не {227} нужно было, кроме того, что я набросал. Но, может быть, я ошибался, может быть, мы потом увидим, что зерно Хлестакова не такое, что зерно спектакля другое, и именно потому, что индивидуальность актера так неожиданно и великолепно повернет всю отправную установку, что весь спектакль получится иной. Это выявится в ходе дальнейшей работы. Но не может быть, чтобы вы начали исполнение роли, не имея никакого представления об образе. Никак нельзя создавать образ, если не знаешь, кто ты. И никак нельзя заняться даже первой своей сценой, первым куском, не имея в виду последующих, не углубившись в анализ всей пьесы. Я не могу рассматривать этот первый кусок независимо от всего остального. Трудно добраться сразу до взаимозависимости подробных действий в течение целого акта. Но где-то у меня сквозное действие, зерно уже наметилось. Без этого начинать работать очень трудно.

Едва ли не самое важное — выбор задачи. Если тут есть ошибка, то это беда, которую трудно поправить. Я боюсь быть категоричным: может быть, я, опираясь на свою потенциально-актерскую психологию, тяну в сторону моих личных привычек? Но должен сказать, что я и в выборе задачи почти всегда исхожу из какого-то образа, который получил от первого чтения пьесы, тем более — от второго или от третьего. Не знаю, как быть с актером, если он этого не получил, ничего не схватил от авторского стиля… Вот актрису заняли в пьесе. Она прочла, что какая-то Маша любила Ваню, они были красивы, говорили хорошие слова… он ее обманул, у него оказалась невеста… она плакала… Я представляю себе, как актриса, получив роль, думает: «Я могу произвести впечатление, в этой сцене могу заплакать по-настоящему…» «Но почему это Островский? — спрошу я ее на показе. — Что это Островский, а не Писемский, Гоголь или Чехов — этого вы не уловили».

После выбора задачи мне нужно найти физическое самочувствие. И тут тоже придется относиться с большим вниманием к каждому куску, руководствуясь не только внешней последовательностью, но в известной мере уже найденным действием или сквозной линией образа.

— Бывает, что режиссер и творческий коллектив, — говорит актер, задавший вначале вопрос о работе над «Трудовым хлебом», — недостаточно понимают, что происходит в пьесе, как концы с концами связываются. Потом, в процессе работы, принимаются переделывать, переписывать.

— Вы прибавили очень любопытную подробность, — говорит Владимир Иванович. — У меня часто бывали на этой почве столкновения с режиссерами. Случалось, прихожу на репетицию, смотрю, слушаю и ничего не могу понять. Спрашиваю: {228} «Что такое это у вас? Почему это так?» — «Вымарали», — говорят. «Вымарали, а в этом-то и сила!»

Вымарали, переделали, переписали… и начали неверно… Потом иногда сами находили, что на этом пути что-то мешает, но продолжали переделывать вместо того, чтобы вернуться к автору. Особенно трудно пришлось в этом смысле с «Блокадой»[[173]](#endnote-155). Кончилось тем, что я взмолился: «Дайте, ради бога, экземпляр автора!» И он оказался совершенно искаженным под влиянием боязни, что «у этого актера не выйдет…» «Да подождите, — говорю я, — выйдет! А если не выйдет, давайте другого актера. Но это не значит, что нужно все менять в тексте».

Это, конечно, грубая ошибка и, думается, в последнее время довольно распространенная. Должен сказать, что в практике Художественного театра она имела место много раз, особенно в первые годы, когда Константин Сергеевич весь отдавался исканиям новых театральных форм и автор ему часто мешал. Получался спектакль великолепного Станиславского, но не Островского, замечательного Станиславского, но не Алексея Толстого. Впоследствии Константин Сергеевич изменил свое отношение к автору. Но было время, когда вопрос ставился так: почему театр должен принадлежать Островскому, а не Станиславскому? Почему театр должен подчиняться линии Алексея Толстого? Он должен подчиняться линии актерского коллектива с режиссером во главе. Не автор есть руководитель внутренних линий спектакля, а коллектив, его индивидуальности, собранные в великолепном режиссерском кулаке.

Да, может быть и такой театр, но это будет только собрание актерских индивидуальностей, заражающих своими нервами, собранных великолепной организующей рукой. В таком театре автор всегда останется только материалом, который можно так и сяк перевернуть, как захочется. Я всегда был врагом этого и всегда выставлял такой аргумент: можете сделать таким образом замечательный первый акт и второй даже, а в третьем автор вас накажет — вы не сведете концов с концами, окажетесь нелогичными, запутаетесь в противоречиях.

«А мы выбросим сцену, — отвечали мне, — переделаем, может быть, сочиним новую».

Тогда — другое дело, но тогда, значит, явился новый автор. И в четвертом акте настоящий автор все равно вас погубит.

Руководителем внутренней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного действия является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться.

— В практике наших учебных работ, — сказал тот же молодой актер, — существует такой подход, когда мы, не считаясь {229} с автором, определяем линию действия, линию задач. Педагог, желая освободить актера от штампов, говорит, например: «Попроси у партнера три копейки, просто попроси, не считаясь ни с чем другим». В учебной работе мы часто, занимаясь отрывками, не особенно считаемся со стилем автора.

— Вы затрагиваете чрезвычайно важный вопрос, — говорит Владимир Иванович. — Упражнения для выработки нужного актерского самочувствия, для утверждения такой простоты, без которой не может быть никакой настоящей работы, — эти упражнения вы начинаете переносить в спектакль, и тут кроется грубая ошибка. Может быть, не нужно думать об авторе, разыгрывая этюд на произвольную тему. Скажем, дается этюд: вечеринка. Тут вы создаете как бы собственную пьесу и можете фантазировать как угодно для выработки простоты и хорошего самочувствия. А когда вы с этой темой столкнетесь в «Горе от ума», сразу возникнет целый ряд особых вопросов и авторских требований. Когда автор диктует свои условия, все остальное остается позади. Нужно собраться и вызвать в себе верное физическое самочувствие, исходя из предлагаемых обстоятельств пьесы, а затем надо направить наше внимание и темперамент на те задачи, которые дает автор. Если же вы будете выбирать случайные задачи, то непременно попадете в тупик. Не думайте, что то, что вы наживаете в упражнениях, можно механически переносить в любой спектакль. Это мало — «идти от себя». Вы должны «от себя» находить то самочувствие, *которое диктуется в данном случае автором*.

В последнее время я все говорю о внутреннем «монологе». На каждом шагу требую от актера: ваш монолог? подтекст? есть он у вас? Он *должен* быть. Если подтекст неверный, все пропало. Вот я и говорю: выучите с самого начала слова роли наизусть, вызубрите, как ученики. Если вы можете это сделать, прочтя роль два раза, тем лучше: хорошая память у актера — вещь необходимая. А вот когда вы уже знаете роль наизусть, давайте все говорить своими словами. И тут может обнаружиться, что вы не схватили самую сущность, вы не то говорите, — не то в пьесе сказано! «Нет, — остановит вас опытный режиссер, — эта фраза такая, что ее так не скажешь. Это меняет весь смысл. Тут заключен важный оттенок. Если поставить другое подлежащее перед сказуемым, вот куда оно, сказуемое, поведет». И т. д.

А когда пьеса в стихах, когда нельзя лишней остановки сделать, нельзя ударение переставить, — тут уж найти подтекст еще труднее. Вжиться в этот подтекст, найти в себе все его содержание во всех его тонкостях, во всем обаянии, во всех подробностях психологии, найти так, чтобы потом, когда снова заговоришь {230} стихами роли, стало легко и свободно, — это великолепная работа, но, повторяю, когда предварительно знаешь текст. А иначе может случиться, что вы себя внутренне глубоко распашете и добьетесь великолепного самочувствия, а ничего похожего на создание автора не получится.

Так вот, еще и еще раз повторяю: необходим выбор верных задач. Что значит, верных? Идущих от автора, идущих от данного произведения. Что значит: от автора? От того, как автор устанавливает взаимоотношение действующих лиц, от установки общего зерна спектакля, от сквозного действия.

### Стенограмма бесед от 31 августа и 4 сентября 1939 года

Владимир Иванович:

— Я думаю сегодня прослушать ряд намеченных лиц, а попутно мы побеседуем. Беседовать с вами мне не то что просто *хочется*, а я считаю это совершенно необходимым. Когда мы с вами беседовали в прошлом сезоне, многие ваши вопросы так и остались без ответа. И потом я считаю одной из важнейших для себя задач не только просто говорить с вами, но и практически по возможности выявить то, что мне кажется необходимым…

Сейчас начнутся ваши выступления. Я понимаю, что слушать мою беседу вам легко, а выступать передо мной — не так уж спокойно. Но, с другой стороны, вы друг к другу привыкли, атмосфера дружественная, так что сегодняшние испытания не должны вас слишком беспокоить. Итак, начнем.

Один из молодых актеров читает басню Крылова «Ворона и Лисица».

— Поговорим о том, как надо заниматься басней. Тут есть две линии. Первая — рассказ: вы сообщаете, что вороне где-то бог послал кусочек сыру, и даже с предисловием: «Уж сколько раз твердили миру…» Вторая линия — вы изображаете лису, даете тон лисы. Здесь вы наталкиваетесь на такую трудность: вы не можете изобразить лису как следует, вовсю, — это все-таки не театральное представление, а эстрадное чтение. Есть несомненная разница в том, как вы на эстраде читаете или как вы играете какую-то сцену в спектакле.

Я бы сказал: первое, с чего надо начинать, — это учиться рассказывать. Есть великолепные мастера рассказывать анекдоты. Не такая это легкая штука — рассказывать анекдот. Рассказчики бывают трех видов: или рассказчик серьезен, а все хохочут; или рассказчик хохочет и все хохочут; или рассказчик хохочет, а все мрачно слушают. Были изумительные рассказчики, например, Шаляпин, Михаил Провыч Садовский. У нас Станицын {231} умеет рассказывать, просто талант такой. По-моему, было бы неплохо этому научиться, потому что это придает актеру самообладание, расширяет его актерскую личность, выявляет актерскую индивидуальность.

Итак, вы взяли басню «Ворона и Лисица». Когда вы начали говорить: «Уж сколько раз твердили миру, что лесть гнусна, вредна; но только все не в прок…» — у вас должно быть в плане: и вот на эту тему я сейчас вам расскажу анекдот. «Вороне где-то бог послал кусочек сыру. На ель Ворона взгромоздясь…» — вот вы начали рассказывать, и это ваша первая задача. Вторая — изображать лису. Эта задача — уже больше актерская. И тут я начинаю предъявлять требования, какие я предъявляю к вам в роли. Представьте, что вам надо играть лису (конечно, не зверя-лису). Вы будете думать: какие я должен был бы проделать над собой приемы, для того чтобы добиться настоящего, моего личного, а не чьего-нибудь чужого, а тем более какого-то штампованного тона лисы? Что делает лиса? Хитрит. Для чего хитрит? Чтобы отвлечь внимание вороны. Очень важно, чтобы вы со всеми подробностями обсудили сначала, что это за лиса, что ей нужно и к каким она будет прибегать мерам, чтоб увлечь ворону. Обдумайте, как она будет их применять, предполагая слабости вороны и зная свои собственные средства.

Представьте себе, что вам надо играть маленький выход в новой пьесе: человека, который, точка в точку, как в этой басне, встретился с другим человекам, скажем, с пожилой дамой, от которой что-то зависит, с которой он хочет что-то сорвать. Как бы вы себя вели? Или вы фантазировали бы: как бы я поступил, если б мне понадобилось обморочить эту даму до такой степени, чтобы она забылась, — «разинула рот» и выронила то, что мне нужно? Или вы вспоминали бы, как где-то когда-то хитрили, кого-то хотели провести. (Всякий из вас, наверное, когда-нибудь был лисой перед вороной, только не замечал этого… из любви к себе!)

Стало быть, сначала найдите настоящее внутреннее содержание лисы. Это есть те самые упражнения, те самые поиски путей к образу, какие вы применяете, работая над ролью. Это для вас — содержание того, что вы читаете. А форма — рассказ с эстрады; форма — рассказываю анекдот и стараюсь увлечь своим рассказом, ищу пути для этого, глядя прямо в глаза слушателям. Играть будете непосредственно лису, охватывая своим «объективом» всех слушателей, а не отдаваясь «публичному одиночеству». Поймали чью-то улыбку, — подбавили еще какую-то краску в интонацию… А‑а, вон кто-то слушает и не улыбается?.. Нет, я сделаю так, чтоб увлечь решительно всю аудиторию. И {232} когда начнете набрасывать черты лисы, выйдет, что вы уже не ее играете, а какими-то штрихами передаете те переживания, которые вы нажили.

Если бы работу над басней можно было проводить так, это принесло бы огромную пользу. Вам надо и приучать себя к свободному общению с аудиторией, и вызывать те самые приемы, которые нужны для актерской роли, и давать хорошую форму стиха.

Тот же актер читает басню Крылова «Кот и Повар».

— И здесь надо искать самочувствие рассказчика какого-то анекдота. Это вам даст настроение заведомо забавное: «Я вас сейчас позабавлю рассказом. Не знаю, будете смеяться или нет, но вот какое происшествие, послушайте…»

Что могло меня не удовлетворить в вашем исполнении? Во-первых, по стиху у вас очень много грехов: ряд неверных логических ударений и остановок. (И в первой басне у вас были ошибки в стихотворной форме, и ударения кое-где неверные были.) У вас «повар» и «грамотей» — как будто это одно и то же, точно через тире написано. Затем вы говорите: «С поварни побежал своей в кабак…» и почему-то делаете ударение на «с поварни». Между тем, очевидно, вся беда в том, что повар был грамотеем и любил выпить. Если бы этих свойств у него не было, он, вероятно, расправился бы с котом попросту. Но он был грамотеем, человеком, который начитался и наслушался разных, по его понятию, ученых вещей, да из кабака пришел, как говорится, «под мухой». Стало быть, рассказывая, вы должны подчеркнуть: «Какой-то повар, *грамотей* (запоминайте, что он был грамотеем!)… с поварни побежал своей в *кабак*…» И потом, когда начнете изображать повара, не забывайте, что он пришел из кабака, стало быть, вероятно, хрипит. Кроме того, надо найти, как он — *грамотей* — нравоучение читает. Перечислю еще раз: значит, ищите, что такое грамотей, что такое немного подвыпил, что это такое: нравоучение читать. (Когда будете играть Мамаева в «Мудреце», вспомните: вот человек, который любил читать нравоучения!)

Дошли до слов: «А Васька слушает да ест» — тут непременно нужен какой-то полутон. От непрерывного полного тона рассказа перейти на полутон. (У нас актеры любят полутона, потому что они очень доходчивы. Самым знаменитым исполнителем полутонов был Грибунин. И Москвин мастер полутонов, у него можно этому поучиться.) А можно в этой фразе «а Васька слушает да ест» сыграть рассказчика, который сам от этой фразы хохочет. Только рассказчик и повар обязательно должны быть разные по тону — этого не упускайте.

{233} Я всегда говорю, что надо непременно заниматься чтением басен. На маленьком материале искать мастерства рассказа. Да, такой маленький рассказ во всей полноте крупных задач, вдобавок осложненный тем, что он стихотворный, — это очень трудное дело, но оно помогает актеру расти.

Молодая актриса читает стихотворение Лермонтова «На смерть поэта».

— Зажить всей страшной скорбью поэта Лермонтова от кончины Пушкина — это очень большая задача. Думаю, что вы ее как следует не собирались охватить. Вы не можете быть Лермонтовым — дать лермонтовский голос и лермонтовский темперамент. А какая вы есть — найти в себе эту глубокую скорбь перед поэзией, перед человечеством, перед угнетением для вас чрезвычайно сложно и трудно. Вам надо найти в себе, ощутить, как бы вы заговорили, если бы вас сильно захватило аналогичное чувство, но более вам близкое. Вероятно, вы не старались бы говорить во всю силу голоса, а говорили бы гораздо тише, с огромной искренностью. Допустим, у вас есть друг, самая великолепная женщина, — как бы вы отозвались, если б ее затравили и убили? Вот что важно почувствовать для того, чтобы развить внутреннюю технику, внутренние переживания. А затем уже думайте о том, что по форме это — стихотворение. К работе над стихотворением, по-моему, надо отнестись так, как если бы вам была дана примерно такая же роль. Почему-то у нас всегда несколько штампованный подход к басням и стихам, а к ним надо так же подходить, как к роли. Уверен, что если бы вам дать драматическую роль на эту же тему, вы бы совершенно иначе к ней подошли, чем к прочитанным сейчас стихам.

Прежде чем следующий молодой актер начал читать, Владимир Иванович сказал ему:

— Я видел вас вчера на репетиции «Любови Яровой» — вы исполняли роль солдата в первой картине. У вас сцена; человек спал, его разбудили. Вы вскочили — и я не поверил ни на секунду, что вы спали.

— Я взял себе такую задачу, — отвечает актер, — что я еще раньше встревожился шумом и проснулся, но продолжал лежать.

— До зрителя это никак не дойдет, — говорит Владимир Иванович, — он вас вряд ли раньше видел и потому не заметил, что вы там что-то играете. Это все равно, как если бы вы за кулисами что-то играли и думали произвести этим впечатление на зрителя.

— Прежде я так и играл, что просыпаюсь, когда меня будят, но помощник режиссера мне сказал, что я затягиваю.

{234} — Вы взяли задачу: человек крепко спит. Вы, как актер, можете спросить режиссера: сколько времени вы мне даете, чтобы я «проснулся»? Я так наметил: я зевну, поразомнусь, почешу в затылке, посмотрю в окно — какова погода, осмотрюсь: куда я девал табак? Режиссер скажет: я вам даю двадцать секунд. Вы ответите: ну, если двадцать секунд, тогда мне придется от каких-то из намеченных действий отказаться. А режиссер говорит: даю только пять секунд, но ни от одной подробности вы отказаться не должны. Вот как же вам тогда все это сгустить? Надо все сделать неизмеримо быстрее, но ничего не отбросить.

Актер читает стихотворение в прозе Тургенева «Воробей».

— Есть какие-те фразы в этом произведении, которые дают основной тон, аромат этой вещи, направление темперамента… Не знаю, как еще выразиться?.. Лучше всего именно — основной тон. Какой он — драматический, героический, комический, любовный? Это может касаться всякой роли. Во всяком случае, маленькой роли. Какой основной тон подсказывается вам?

— Героический подвиг такого маленького воробья, — отвечает актер.

— Если я буду искать героического, — говорит Владимир Иванович, — то буду говорить как можно более героически. Но, скажем, я возьму шиллеровский тон. Как актер, выработаю в себе этот тон, буду играть роль Фердинанда из «Коварства и любви» и таким тоном буду говорить об этом воробье — подойдет ли это? Нет, потому что данное произведение требует не только героического тона. В нем есть фразы: «воображаю, каким чудовищем казалась ему собака…», «взъерошенный… с отчаянным и жалким писком…», там есть сопоставление: громадная собака и воробышек, который проявляет такую огромную силу… и потом вдруг фраза: «Я почувствовал благоговение». Все это фразы не героического, а совсем другого порядка.

Мне нужно найти мое отношение к этому, от этого получится мой основной тон. Если мое отношение к поведению воробья героическое, если я буду говорить о нем так, как о полете через полюс или о героической войне, — это будет не то… Все дело здесь в том, что такой маленький, а посмотрите, какую он проявляет громадную силу. Вот откуда, из какого отношения будет у меня верный тон. Здесь должно быть какое-то большое добродушие, удивление, что ли, перед фактом, который кажется даже забавным. Вам не может казаться забавным, если героически воюют, а здесь — как же: такой маленький черногрудый цыпленок, а лезет на собаку! Тут есть элемент забавности, и этот элемент забавности входит в ваше отношение. Если с этим сжиться, получится самый настоящий тон.

{235} Почему это важно? Я уже говорил с вами о том, что нельзя брать отдельно: «Вот я пришел сюда в комнату, чтобы согреться» — и точка. А кто я, что я делаю, зачем участвую в общем действии — это, мол, я потом разберу. Нет, это все вместе идет из зерна произведения, и это должно сразу разрабатываться в каждом стихе, в каждом прозаическом отрывке, в каждом упражнении.

Другой молодой актер читает отрывок из романа Шолохова «Поднятая целина».

— Что вы от меня хотите услышать? Прежде всего, у вас превосходная память. Это очень важно, у актера должна быть прекрасная память.

У меня осталось впечатление, что вы не очень стремились выявить свое отношение к тому, что рассказываете, старались только, чтобы просвечивало состояние Давыдова и то, что Давыдов поступил героически, самоотверженно.

— Я за Давыдова, я разделяю его судьбу, — отвечает актер.

— Это иногда доходило, — говорит Владимир Иванович, — но это еще не есть художественное чтение. Какие элементы нужны, чтобы получился художественный рассказ, а не просто рассказ? Если бы сюда пришел свидетель этой картины, он бы иначе рассказывал. А, скажем, если бы вы были свидетелем, как бы вы рассказывали? Наверно, не так, как читали.

— Конечно, — оправдывается молодой актер, — если бы читал актер, как говорится, опытный, он, наверное, больше акцентировал бы то, что болеет за судьбу Давыдова. Я же стремился прочитать эту вещь иначе.

— Тут я буду с вами спорить и очень сильно, — говорит Владимир Иванович. — Если читает пусть даже очень умный, славный, благородно мыслящий человек — это одно. Но когда читает артист — это непременно другое. Иначе зачем вам нужно учиться актерскому искусству, быть беспрерывно в этой атмосфере искусства? У вас вместо художественного чтения в большой части получился доклад. И даже доклад, снимающий какие-то краски, — то ли вы опасаетесь их давать, то ли не находите нужным. Доклад — это не артистическое художественное чтение. Конечно, можно, уютно сев под лампой, вслух читать, делая верные остановки, хорошие, верные ударения. Но это не будет художественным чтением. Для такого чтения не нужно быть артистом.

Чего я не получил от вас? Вашего отношения к Давыдову и ко всему происшествию. Каков Давыдов-герой из себя… какой он комплекции, какой он простоты, какой доверчивости, какое у {236} него отношение к людям, с которыми он столкнулся, что у него на первом месте долг, а не обвинение и злость, — такой рисунок Давыдова вы дали. Но ведь прелесть этого отрывка романа в том, что во всем этом есть изумительная простота русской славной души, этого народа, в котором нет ни тени такого героизма, какой представлен в нерусской классической литературе, особенно романской. Нет, это близко к Тургеневу, к Толстому, даже к Пушкину. Вот, в сущности, в чем вся красота Давыдова в этой истории.

И рядом с этим — несознательные деревенские бабы, которые остервенело бросились на него. Вот из-за баб весь этот ваш рассказ — не просто рассказ о героическом поступке большевика. Вы скажете: «Но тема именно такая». А я скажу: тогда получится слишком сухая вещь, в ней не будет художественных красок, в нее не будет вложена ни эмоция артиста, ни его художественное мироощущение.

Значит, прежде всего надо понять, в чем настоящий русский героизм, выраженный здесь в простоте этого великолепного человека среди баб (это-то и смешно, что не мужики его колотили, а бабы набросились). Это героизм, смешанный с самым сильным юмором.

Так вот, вы должны охватить все художественное понимание Шолоховым этого народа. Автор делает вставку в четыре-пять строк о медвяном аромате набухающих почек тополей, который остро ощущал Давыдов. И сразу чувствуется, как автор этим уводит героя от трафаретно-плакатного героизма. Но у вас все это отсутствует, и я слушаю вас довольно холодно.

Если бы я сам или кто другой, лежа на диване, читал эту книгу, я бы получил такое же впечатление. Но вы приходите сюда с художественным чтением, то есть должны дать то, чего я не смог бы сам получить от чтения, что мне не пришло бы в голову. А вы можете это дать, можете, если привнесете в рассказ свою артистическую крепкую, глубокую индивидуальность, насыщенную отличными выразительными красками — чисто дикционными, декламационными, рисованием. Как будто от свидетеля это все пойдет, и свидетеля не мальчишки, который озорно относится к происшествию, не парня, который относится к этому с наивным волнением, не бабы, которая могла бы над Давыдовым поплакать, а от свидетеля, представляющего собой эпическую фигуру, всепонимающую, всеведущую, на все это посмотревшую глазами и эпохи и идеи, — от свидетеля, увидевшего в живых характерных столкновениях и большую мысль, и большой юмор, и большую трогательность. Вот со всем этим пришел сюда свидетель происшествия и нам рассказывает. Такой задачи не было у вас? А между тем вы должны рассказать так, {237} как будто там были, вы до такой степени должны вжиться в эту картину, чтобы у нас даже было впечатление, что вы все это действительно видели. Может быть, и во сне когда-то это увидите — до того сильно и крепко ваша фантазия играет при работе над этим отрывком. (Фантазия, возбудимая в такой мере, — очень важный элемент вашей актерской личности.)

Вы себе представляете, как бы это делал такой замечательный артист, как ваш же учитель Тарханов? Пусть он начнет рассказывать, сколько он своим мастерством нарисует?! Вы почему-то все это отбрасываете. Думаете, что это вам не под силу? Пусть это будет у вас в меньшей степени, чем у большого, опытного актера, но пусть остаются те же задачи.

Если бы вы играли Давыдова, вы произносили бы слова живьем. Но вы не играете, а рассказываете. Не читаете по книге и не играете роль, а рассказываете. Но рассказываете именно о том, о чем я говорил, а не о чем-либо другом. И набрасываете самые настоящие тона актера. В идеале: когда вы рассказываете, вы все заразительные средства пускаете в ход, чтобы до меня дошло и идейное понимание событий и великолепное понимание всей психологии. Вы — актер — видите гораздо больше, чем видит тот прямолинейно мыслящий актер, который будет говорить, что юмора не надо никакого и что самое главное, чтобы тут был показан герой-большевик. Но я отметаю восприятие такого человека, потому что он — не художник и не видит произведения по-настоящему глубоко, не видит широты психологического понимания автора, не схватывает его понимания национального характера, того, что есть в гении нашего народа: соединения громадного героизма с невероятной простотой и юмором, не оставляющим русского человека чуть ли не за три секунды до смерти. Слияние этого есть гений нации.

Так вот, надо охватить все это — для этого нужна и заразительность героических черт, и заразительность юмора, и заразительность дикционная, чтобы ни одно слово не пропало, и великолепно сделанные ударения, и даже пластика.

Я буду говорить то же самое по поводу каждой вещи, потому что это и есть актерский путь. Тут будет у меня и о том, что ваш голос не подходит к голосу мужицкому, или что вы не нашли этой речи и что манеры у вас интеллигентские, или что вы мужик, а не казак… Буду говорить, как вы сели, встали, как ведете себя… И постепенно задачи только рассказчика окажутся слишком малы, тем более, что тут и Шолохов раскроется как автор, от которого пойдут все ваши задачи.

Попутно я знакомлюсь с вашими голосами, с дикцией, с внешностью, движениями. Я смотрю на каждого из вас и думаю о другом. Вот мы будем распределять «Гамлета», а кто, как не {238} молодежь, будет у нас играть Бернарде, Марцелло, Розенкранца, Гильденстерна. Я слежу за тем, какая у каждого фигура, какая дикция; прикидываю: вот этот… и вот этот… могли бы играть Бернарде, Марцелло, действующих в шекспировской пьесе. И тогда я чувствую, что пока мало получаю от вас, если вы в чтении даете просто доклад или только набросок, рисунок. Сцена ведь не только рисунок, но и краски, иллюстрации. Бернар-до! — представьте себе, какой он воин при королевском дворе, как он берет меч, как его рука к мечу привыкла, и как у него ноги раскорячены от привычки ездить верхом, и какое у него отношение к Гамлету, и какое место он занимает во всем сквозном действии, и как он говорит об умершем короле и о короле-убийце. Сколько есть вопросов, которые синтетически слились в одной фигуре! Поймите, тогда мне мало, что у актера хорошая дикция и у него фигура довольно подходящая. Тем более, что, возможно, вы представляете себе Бернардо большим, крепким, сильным, а по-моему, он может быть и корявый, но зато актер синтетически крепко охватывает все задачи.

### \* \* \* Такие встречи с молодежью все больше и больше убеждали Владимира Ивановича в том, что для наилучшей актерской подготовки необходимо создание специальной школы при Художественном театре. В его архиве военных лет мы находим набросок статьи, озаглавленной «Школа, при театре». Вот выдержки из нее:

«Более сорока лет тому назад, при создании Художественного театра, даже одним из важнейших импульсов этого создания для меня была проблема школы. После восьмилетней работы в Филармоническом училище я пришел к убеждению, что школа, оторванная от театра, бесполезна или, во всяком случае, неполноценна.

Ничего нового в идее школы при театре нет. Из истории театра известно, что при императорских театрах и в Москве и в Петербурге были школы. Не буду сейчас останавливаться на положительных и отрицательных качествах тех школ, а укажу только на факт, что крупнейшие таланты старых императорских театров, в особенности в женском персонале, получали свою практическую подготовку, еще находясь в школе. Так, например, Федотова уже с тринадцати лет играла водевили в Малом театре. До этого времени выходила в “пажах”. И первый крупный дебют в “Ребенке” Боборыкина был, когда ей еще не минуло шестнадцати лет. Так же начала свою карьеру Ермолова.

{239} Правда, школы по своему педагогическому содержанию вовсе не были на такой высоте, чтобы заслонить приток артистов со стороны, из провинции. Мы знаем, что Ленский, Южин, Рыбаков, Горев, Правдин — все были со стороны. Точно так же, как позднее Давыдов, Варламов, Далматов, Писарев и другие. И, однако, большинство этих крупнейших актеров находили совершенно необходимой школьную подготовку. Очень многие из них были даже преподавателями.

Разница между школами, оторванными от театра и состоящими при театре, настолько большая, что и занятия должны планироваться особо. (Говоря о школе при Художественном театре, я вовсе не ограничиваю результатов подготовкой актеров именно для Художественного театра.)

… Существенная разница в программе обычной школы и школы при театре заключается в том, что ученики обычной школы совершенно лишены начальной практики на сцене, этого весьма полезного опыта, в то время как ученики школы при театре будут его иметь с первых же месяцев своего пребывания в ней. Они получат практику и опыт от исполнения народных сцен, выходных ролей и даже небольших эпизодов в спектаклях с участием первых актеров театра. И это для них уже крупные роли![[174]](#endnote-156)

… Параллельно с этим еще некоторое время должно быть посвящено вводу пришедшей молодежи в атмосферу театра. Скажем, их надо посвятить в этику поведения учеников на репетициях. Указать, как они должны сидеть на репетиции, в каком ряду занимать места; объяснить, почему они могут присутствовать на репетициях, когда пьеса репетируется на сцене, но не допускаются на все репетиции в фойе, и почему они уже решительно не могут присутствовать на совсем интимных репетициях в репетиционном зале. Разъяснить, как они должны воспринимать то, что видят на сцене, в чем должна заключаться их задача не только в поведении, но и в оценке того, что они видят от репетиции к репетиции. Так они поймут разницу в исполнении в процессе и в результате работы и приучатся разбираться в критике актерской игры.

… В самое последнее предвоенное время Комитет по делам искусств пошел навстречу Художественному театру и ассигновал известную сумму на учреждение курсов. Война помешала осуществиться этому делу[[175]](#endnote-157).

… Сейчас я нахожу курсы одной из первых необходимостей нашего театра. Именно сейчас я думаю, что путем школы можно оформить, утвердить, обнаружить *в чистом виде* то лучшее, то драгоценное, что заключается и в искусстве нашего театра, и в его быте, и в организации дела, и в укладе личности советского актера. Подчеркиваю выражение “в чистом виде”, то есть когда {240} все элементы творчества у актерского цеха еще не засорены отрицательными сторонами быта, специфическими театральными столкновениями, болезненным соревнованием, словом — текущей без контроля жизнью. Надо, чтобы, приходя в театр, в школу, молодежь вместе с восприятием важнейших достижений искусства — актерского, постановочного, вообще театрального — сразу усвоила и идеальные установки этого дела и в дальнейшем могла бы выделить из себя те исключительные дарования, которые могли бы внести в наше искусство и новые, свежие струи.

Вот как понимаю я задачи школы при театре».

## **{****241}** Беседа с режиссерами и актерами периферии — делегатами Всесоюзного съезда профсоюза работников искусств[[176]](#endnote-158) 1 февраля 1938 года.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Во-первых, товарищи, благодарю вас за привет. Во-вторых, хочу сказать, что я, может быть, виноват перед нашими товарищами на съезде, ограничив количество участников сегодняшней встречи. Но говорить при очень большом количестве публики, во-первых, трудно, а во-вторых, ответственно. А я вовсе не собирался и не собираюсь делать какой-то доклад или, тем более, читать лекцию — я просто хочу побеседовать с режиссерами и руководителями театров. Я уже как‑то ввел в круг своих обязанностей традиционную беседу с режиссерами и готов вести такие беседы ежегодно.

О чем же мы будем сегодня беседовать? Я более или менее хорошо подготовился, не «с бухты-барахты» пришел к вам, но я думаю, что было бы правильнее выслушать ваши желания: может быть, вы зададите какие-нибудь вопросы, на которые я буду отвечать, и, может быть, отвечая на вопросы, сумею задеть то, что меня больше всего интересует, чем я хотел бы с вами поделиться; одно с другим связалось бы.

*Б. М. Филиппов*. Мы заготовили несколько вопросов на экстренном получасовом заседании, которое мы провели перед тем, как прийти сюда. Эти вопросы у нас записаны, они волнуют всех присутствующих.

Вопросы:

1. Как вы понимаете сущность режиссерского постановочного плана, основные вехи режиссерского постановочного плана в работе над пьесой?

{242} 2. Проблема застольной работы с актером (говорят, что будто бы в МХАТ отказываются от застольной работы; в некоторых газетах были такие отрывочные сведения).

3. Сущность зерна роли и образ.

4. Актерское амплуа.

5. Как вы понимаете вопрос формализма и натурализма на театре?

6. Было бы интересно, если бы вы рассказали о работе режиссера с актером над текстом. Мы говорим о правде чувств как об основе реалистического театра, но правда чувств может заставить актера говорить грибоедовским и пушкинским стихом и прозой Толстого и Щедрина.

*Вл. И*. Великолепные вопросы. Если бы мы сошлись недели на три, мы бы, вероятно, до конца договорили об этом. Из этих вопросов я более или менее готовился только к одному — о формализме и натурализме.

Если бы я рассказал вам о моей сегодняшней работе, то есть о работе этих дней, — может быть, в этом рассказе можно было бы уже найти некоторые ответы на ваши вопросы.

Сейчас я занят «Горем от ума». Тут и подход к классической пьесе, как теперь ее ставить, тут и пьеса в стихах, тут и проблема текста вообще, тут и режиссерский план — все налицо.

Застольная работа. Эти разговоры возобновились в последнее время потому, что Константин Сергеевич сократил число застольных репетиций. Я ими никогда особенно сильно не увлекался, но никак не мог бы отказаться от них совсем. И потом, как понимать застольную работу?

Работа, которую вы называете застольной, может быть, самая важная во всей постановке (я рассказываю только, как я это делаю; правда, большинство режиссеров нашего театра работает так же). Ее, может быть, иначе можно назвать «интимной репетицией». Обычно на такой репетиции актеры у нас сидят не то чтобы буквально за столом, а несколько разбросанно, как бы в гостиной. Мы быстро начинаем двигаться, но пока еще в репетиционной комнате. Есть у нас великолепный помощник режиссера В. В. Глебов, необычайно внимательный, аккуратный. Он делает сразу в фойе как бы сцену: проложит на полу белую тесьму, чтобы отметить портал, принесет ширмы, наметит выгородку — вот вам и выходит почти сценическая обстановка. Правда, с «Горем от ума» вышло иначе, чем обычно: уже сделаны декорационные выгородки. Обыкновенно это делается позднее, а в «Горе от ума» художник [В. В. Дмитриев] уже сделал эскизы, их уже обсудили, переделали окончательно и выгородили на сцене. Стало быть, в режиссерском {243} плане есть особая работа по постановочной части с художником.

Уже на первом этапе работы мы пробуем двигаться, даже ищем мизансцены. Эти первые репетиции очень интимны, настолько интимны, что даже не все участвующие в «Горе от ума» присутствуют на них. Отчасти это зависит от случайных обстоятельств; не все участвующие в бале 3‑го действия определены, не окончательно установлены исполнители ролей Натальи Дмитриевны, Репетилова. Сейчас ведется работа над 1‑м и 2‑м актами, с Фамусовым, Чацким, Софьей, Лизой, Молчалиным, Скалозубом; даже не все их дублеры присутствуют на репетициях: они заняты в других постановках. Не присутствует никто из труппы, не занятый в этой пьесе.

Тут есть причины и второстепенные — этакое капризное состояние некоторых участвующих, у которых еще ничего не нажито или образ чуть-чуть только зарождается в фантазии; они хотят пробовать и стесняются какой бы то ни было демонстрации перед «публикой», если это даже свои товарищи-актеры. Но это вообще присуще актерской психологии. Мы признаем довольно важным и ценным такое положение: пока у актера не накопилось достаточного материала, не надо превращать репетицию в демонстрацию, какую бы то ни было — учебную или тем более показательную. Актер на первых порах стесняется произносить слова, у него еще едва-едва зарождается внутренний образ. И в это время актера нужно всячески оградить от необходимости громко говорить или «представлять». Сколько раз мы ни пытались делать эти репетиции публичными, они всегда вели к плохой работе или, во всяком случае, к более затяжной.

Но особенно засиживаться за столом тоже нельзя. Вы, зная актерскую психологию и технику, поймете, что сидеть на стуле, вполголоса разговаривать, бросать мысли как бы «внутрь себя», к своим нервам, чтобы отыскать образы, подсказываемые интуицией, — это одно; а когда актер заговорит полным голосом и те же нервы потянут его на штампы или неверные задачи — это уже другое. Режиссер «за столом» наводит актера на понимание образа, или актер набрасывает то, что ему кажется нужным сделать. Причем, как вы знаете, актер иногда может говорить одно, а выйдет другое. Говорят обыкновенно очень хорошо, а потом глядишь — актерская индивидуальность потянет в совершенно другую сторону. Поэтому засиживаться на интимных репетициях долго нельзя.

И тем не менее я утверждаю, что это самая интересная и важная работа, потому что здесь-то и начинается какое-то (на терминологию в искусстве я очень беден; вообще терминология {244} в искусстве бедна, моя — тем более) отыскивание в индивидуальности актера тех чувств, мыслей, образов, картин, которые подсказываются автором пьесы, отыскивание всего этого *живым*. Потом этот найденный материал начинает расцветать, переходить в мизансцены. Под влиянием мизансцен многое начинает меняться. Вот как складывается внутренний образ у актера. Это самая драгоценная, самая глубокая и самая важная наша задача. А в такой классической стихотворной пьесе, как «Горе от ума», которую многие участники знают издавна наизусть, перед нами встает особенно интересная, важная, трудная и пленительная задача: как бы сделать из этой пьесы новую, свежую, чтобы это не был цветок, пролежавший пятьдесят лет в книге, хоть и сохранивший краски, но мертвый, как сделать без малейшего насилия над текстом, чтобы это была живая, ароматная пьеса?

Если классическая пьеса ставится в театре, который имеет претензию считать себя академическим и даже по преимуществу академическим, как Художественный театр, — эта пьеса должна быть поставлена без малейшего насилия над ритмом стиха. И мало того, с подчеркиванием стихотворной природы пьесы. Я иду еще дальше, имея в виду именно «Горе от ума»: надо, чтобы когда-то, не скоро, может быть, на тридцатом-сороковом представлении, стих сделался самым главным в этом спектакле. Стиху здесь придается первенствующее значение. Я бы сравнил это с оперным спектаклем: в опере прежде всего певцу нужно выучить музыкальный текст, режиссуре нужно вместе с музыкальным руководителем хорошенько вникнуть в музыкальный текст и правильно угадать в нем музыкальную задачу. Эту задачу нужно «очеловечить», то есть жить, в сущности говоря, не музыкальной фразой, а тем живым подтекстом, который в ней заложен, чтобы в конце концов прийти все-таки к этой музыкальной фразе, которая теперь будет звучать уже не холодно-музыкально, а насыщенно тем *человеческим*, что вложено в основной замысел спектакля.

Так и здесь: надо выудить все, что можно, из стиха Грибоедова, затем все это обратить в живую психологию, в живые столкновения действующих лиц, в живую ткань пьесы, насыщенную и индивидуальностями, и темпераментом, и общим замыслом. Но этот крепко нажитый психологический материал должен быть до такой степени твердо вправлен в форму стиха, чтобы актеру потом больше ничего не оставалось делать, как читать стихи. Такие стихи донесут художественно-эмоциональный образ сильнее, чем если бы актер *начал* с чтения стиха.

Я приведу такой пример: вот Лиза сказала свой монолог в начале 1‑го акта, постучалась к Софье и Молчалину; переводит {245} часы. Появляется Фамусов. Фамусов увидел ее, Лиза соскочила со стула: «Ах, барин!» — «Барин, да. Ведь экая шалунья ты девчонка. Не мог придумать я…» и т. д. Мы начинаем разбирать сцену: каким пришел сюда Фамусов? Он только что встал, ходил по дому, вдруг услышал какие-то звуки. Что такое? То слышал фортепиано, то флейта, теперь какие-то часы… Он входит и с изумлением видит, что «девчонка» стоит на стуле и заводит часовой музыкальный механизм. Если Фамусова будет играть актер с хорошим комическим талантом, здесь сразу установится комедийный тон, сразу будет смешно.

Прежде чем выйти на сцену, актер должен найти *физическое самочувствие* Фамусова. Он может сказать себе: «Я играю Фамусова; значит, барин или большой чиновник, — в зависимости от трактовки, — или больше чиновник, чем барин, или я — чиновный человек александровской эпохи… и это буду играть». Нет, скажем мы, у нас актер, как простое человеческое существо, должен прежде всего найти то физическое самочувствие, в котором может находиться в это время Фамусов, и от этого идти. Как найти это физическое самочувствие? Можно сразу уловить его путем анализа, что, мол, Фамусов только что встал, печи только затапливают, есть какой-то утренний холодок в комнатах; надел халат, прошелся по дому посмотреть, как прислуга убирает; ему столько-то лет, но он считает себя еще молодцом; у него есть какая-то докторская вдова, которая «должна родить»; и к Лизе жмется… и т. д. Но разобрать — это мало. Выйдет актер и будет *играть* — пойдет на штампы. Режиссер, актер, педагог может, конечно, что-то подсказать ему, но это еще далеко не все. Я скажу теперь вещь, очень трудно понимаемую: настоящее творчество актера, нахождение образа возможно только тогда, если актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в *действительности* вибрируют при данном физическом состоянии. Когда актер репетирует, ему нужно только помнить об этом, — не то что подумать, а именно помнить; и сама его природа, его память подскажет ему то самочувствие, которое нужно; опора на эту память и есть, в сущности, самое важное во всем творческом процессе. Эта память хранит в себе не только все то, что накопилось с детства, а и то, что у отца и деда накопилось, отложилось по наследству. И эта память подскажет верное, когда мысль толкнется в те человеческие нервы, которые обычно реагируют в данной обстановке. Для этого, главным образом, и нужны длительные репетиции.

Углубляясь в пьесу, мы все более расширяем круг вопросов: какая это эпоха, да как в эту эпоху ходили, вставали, кланялись, да какие комнаты были, — какая комната, например, у {246} Софьи, да что это вообще за комната… что это, спальня? Нас смущает это, мы над этим долго будем думать: почему в спальне фортепиано? И в самом деле — могут ли Софья и Молчалин сидеть, запершись в спальне? и т. д.

Углубляемся еще дальше: что такое Софья? какая Софья? Ведь это образ очень сложный. (Актрисы, не знаю, как теперь, но в старину терпеть не могли этой роли и не считали ее важной в пьесе. Какая первая актриса будет играть Софью? А между тем это интересный образ, очень глубокий.) Это должен быть образ девушки, имеющей право на иллюзии Чацкого, который не влюбился же ни в одну из княжон, ни в Наталью Дмитриевну; и в та же время эта девушка — дочь Фамусова, плоть от плоти и кровь от крови фамусовской среды, настоящая крепостница. Вот все эти разговоры, в которых режиссер возбуждает актера, а актер ведет за собой режиссера, и автор подсказывает обоим, — это все и составляет сущность застольных репетиций. Поэтому они очень важны. Когда другие актеры, первоначально не занятые в работе, придут потом на репетиции, то уже первые ходят, говорят, твердо зная те задачи, которые вложены в каждый кусок. Тут все уже ладится: и разбивка на куски и соблюдение стиха. Кстати, иногда стих у автора так разорван, что актеру трудно не «проглотить» рифму:

Эй, Филька, Фомка, ну, ловчей!  
Столы для карт, мел, щеток и свечей!  
Скажите барышне скорее, Лизавета,  
Наталья Дмитревна, и с мужем, и к *крыльцу*  
Еще подъехала карета…

Пауза, и потом:

Не ошибаюсь ли!.. Он точно, *по лицу…*

Это — рифма «к крыльцу».

Или вот: «И Софья!.. Здравствуй, Софья, что ты так рано поднялась?.. а? Для какой заботы?» А где же рифма?

И Софья!.. Здравствуй, Софья, *что ты*  
Так рано поднялась? а? Для какой *заботы*?

Или: «Ну, разумеется, к тому б и деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы…» А где же рифма?

Ну, разумеется, к *тому б*  
И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы,  
Вот, например, полковник *Скалозуб…*

Значит, надо следить за рифмой и в то же время уметь оправдать ее. Но если актер сосредоточит на ней все свое внимание, {247} то он не будет как следует жить. Значит, это должно быть у него заранее выучено, как в старину в детстве «Отче наш».

Это все работа тонкая, ажурная, и вместе с тем она должна быть крепкой — не как паутина, а как шелк. К этому мы можем прийти в итоге наших застольных репетиций.

Вопрос: А если актеры не знают текста?

*Вл. И*. Вопрос очень важный. Если актер ищет правильного самочувствия в данном куске, лучше, если он подставит под авторский текст какой-то свой: как в музыке говорят — найдите подтекст, так и здесь. Вот, например, в первом акте «Горя от ума»: папаша с дочкой начинают ссориться. Для того, чтобы хорошо, в правильном направлении вскрыть темпераменты, попробуйте говорить своими словами: «Как? Так рано ты уже с молодым мужчиной! Как же я могу воспитывать дочь!!» (И действительно, комизм положения Фамусова в том, что он старается воспитать дочь, причем ему кажется, что это воспитание заключается главным образом в оберегании ее от мужчин. «Ни дать, ни взять она, как мать ее, покойница жена. Бывало я с дражайшей половиной чуть врознь — уж где-нибудь с мужчиной!» Это самое для него важное. «Я купил тебе вторую мать!» Как будто можно купить вторую мать! И вот комизм положения в том, что он только этим «воспитанием» и занят, а тут вдруг: вот один мужчина, а вот и другой!). Попробуйте говорить «своими словами». Актеру это даже легче. Но тут нужны громадная верная интуиция и зоркий глаз режиссера, потому что актер, отыскивая правильное самочувствие «своими словами», может начать правильно, а потом забредет бог его знает куда: начнет играть не то. И если режиссер недостаточно зорок да к тому же увлекается актерским темпераментом и талантом, то и он может проглядеть это. И когда актер потом начнет учить слова текста, то окажется, что они совсем не «те».

Так что работу рискованно начинать, не зная роли. А с другой стороны, при этом иногда можно найти живые чувства. Лично я находил всегда, что лучше, если актер знает роль сразу. И потом: а если у актера такая память, что он великолепно с одного раза запоминает роль? Если я выучил слова своей роли в хорошей пьесе, то сам собой начинает отсеиваться верный образ.

Я всегда прошу актеров знать текст как можно скорее. А когда они будут репетировать, пусть попробуют и «своими словами». Но и тут может быть замечание режиссера: «Не те слова! Вы выдумали такие слова, которые вас поведут по неверному пути. Вы не то в себе вскрываете!»

{248} Зерно образа — вот что самое важное. Но его чрезвычайно трудно определить. Для этого нужно долго вчитываться в пьесу, в свою роль. Первое определение часто оказывается неверным.

Что такое зерню? Грубое сравнение: ничтожное зерно икры, из которого выйдет рыба; простое зерно, из которого вырастет именно такой-то реальный человек: скажем, высокий, брюнет, горячий, склонный к тому-то и тому-то… Надо найти такое зерно в роли, которое бы оправдывало всю роль. Это очень трудно. Но когда актер это зерно нашел, то в каждый момент оно может быть мерилом верности его действий.

А рядом с зерном — сквозное действие. «Ага, у меня сквозное действие такое-то! Значит, я буду искать в этом направлении, подсобном моему зерну и сквозному действию!»

Три дня тому назад я нашел, какое зерно Репетилова, что такое Репетилов. Как будто, от слова «репетé»[[177]](#footnote-21) — повторять; бывают этакие люди, которые распространяют, повторяя, то, что они слышали, делая из этого какое-то событие, а в сущности, через пять минут, даже через пять секунд забывают об этом и отказываются от своих увлечений: как будто первейший друг, а в сущности говоря, дружба его ничего не стоит… «Ах, жена!» — а жену обманывает. «Ах, дети!» — и дети ни при чем. Социальные точки зрения вульгаризируются такими людьми: рядом происходят какие-то большие общественные сдвиги, возникают громадные идеи, тут ведь близко декабристы… а в Английском клубе собираются все эти господа Репетиловы и громко обсуждают «взгляд и нечто»!

Я нашел слово для Репетилова: болтун. Но если актер, решив, что он болтун, возьмет это как зерно образа, он еще не создаст характер, это другое дело. Актер может отыскать в себе любое зерно. Все мы люди, все мы человеки: в каждом из нас есть герой, до известной степени негодяй, где-то мы лжецы, где-то мы правдивые люди. Все элементы в человеке есть. Но у одного какие-то элементы больше атрофированы, у другого меньше.

Зерно Репетилова — болтун. Если актер все время будет «обмакивать» свою мысль в то, что он болтун, да еще нагретый вином, да еще светский человек, да еще немного «барин», и прибавит сюда еще целый ряд черточек, то и выявится характер Репетилова. Или Фамусов — «консерватор», вот его зерно. Но с этим зерном может быть не только Фамусов, а и какой-нибудь образ у Шиллера. А здесь характер такой-то, стиль пьесы, эпохи такой-то. Из этой комбинации элементов и сложится {249} весь образ. А как эмоциональная зарядка актерской мысли — «консерватор», в то время как противоположный ему Чацкий — «свободомыслящий человек».

Главная разница между Художественным театром и громадным большинством театров в том, что мы путем таких застольных репетиций, путем таких поисков живого отзвука в душе актера на задачу данного образа добиваемся того, чтобы актер пришел на сцену сам собой и ничего не играл, — ничего из того, о чем говорили в процессе работы: ни зерна, ни сквозного действия, ни эпохи, ни характера. Это само собой будет «играться». А в большинстве театров (в этом разница искусства) *играют*: играют и образы, и сквозное действие, и характер, и слова, и фразу, играют «пьяного» или «трезвого», играют «молодую даму» и т. д. Для этого нужно очень большое театральное мастерство, которым и отличаются наши первоклассные актеры и актрисы этой школы, замечательные мастера этого «играния образа». Причем иногда играют и самое простоту. Простота, с нашей точки зрения, вещь хорошая, но бывает, что и она «играется». Если уж она «играется», то она должна играться блестяще, как это и бывает с блестящими театральными индивидуальностями, — кланяюсь присутствующей здесь Вере Аркадьевне Мичуриной-Самойловой.

Я очень люблю спектакли Малого театра, люблю виртуозность этой игры, но это — другое искусство.

Смотришь иногда спектакль в ином театре и думаешь: как это серо и бедно по фантазии! Кому охота расплачиваться за постановку? Поставлю комнату, окно в сад, направо дверь в столовую, налево — в кабинет, потолок есть, люстра висит, в натурализме упрекнуть нельзя, от реализма не ушел, о формализме не может быть и речи… А может быть, кто-нибудь еще напишет, что режиссер, не мудрствуя лукаво, поставил без штучек такой-то спектакль…

Вульгаризация идет дальше, по идеологической линии. Сплошь и рядом думаешь: это что такое? Почему, если выходит на сцену большевик, то уже каждое слово его должно быть «святым»? Или вульгаризуется следующее: для того, чтобы было идеологически правильно, исторически верно, надо вписать тут такую-то фразу, а тут — такую-то, причем люди не понимают, что вставленная фраза не всегда может дойти до зрителя; если она органически в ткань пьесы не входит, все равно ничего от нее не останется.

Я думаю, что все вы, здесь присутствующие, все работники искусств, — для меня это ясно по всем данным, которые я получаю из газет, слышу по рассказам, — на сто процентов, по-настоящему преданы тем великим идеям, которыми живет наша {250} Сталинская эпоха. (Аплодисменты.) А между тем мы рискуем каждую минуту попасть под удар этаких «критиков», людей общественности, может быть, как раз общественности в кавычках, которые ведут нас к вульгаризации.

Как же быть? Честный, хороший, преданный искусству, преданный всем руководящим идеям нашей эпохи человек хочет работать честно и ни в коей мере не чувствует себя склонным к формализму, как он его понимает, или к натурализму, как он его понимает. Как работать, чтобы быть спокойным, чтобы не удерживать своей фантазии «страха ради иудейска»?

На чем нам, режиссерам, базироваться во время наших работ? Мы говорим — на высоте художественного вкуса. Что такое художественный вкус? Как его оценивать? Кому нравится арбуз, кому свиной хрящик, кому поп, кому попадья, кому попова дочка… Индивидуальность вкуса безгранична. Но есть какая-то мера, по которой можно строиться в нашей работе. В этом смысле говорят об успехе. Хотя сейчас успех или неуспех гораздо ближе к объективной истине, чем до революции, но и теперь сплошь и рядом чувствуешь: успех не совсем определяет вкус… Да и что такое все-таки успех? Вы все хорошо знаете, что часто проваливаются даже замечательные вещи: все постановки последних пьес Островского, включая сюда такую, как «Бесприданница», шли под шиканье; вы знаете историю с «Чайкой», с «Кармен» и т. д.

Правда, теперь здесь гораздо меньше места имеют случайности, потому что двери театра широко раскрыты, и публика, в массе, оказывается гораздо более чуткой, чем избалованная, укрепившаяся в «традициях» дореволюционная публика.

И тем не менее зритель нередко говорит об «огромном успехе» только потому, что ему лично спектакль нравится, потому что аплодисментов много. Прежде на вопрос: что такое успех? — старые антрепренеры отвечали: «Полные сборы — вот и успех!» В этом отношении они, пожалуй, были больше правы, чем кто-нибудь. А хорошо ли это, дурно ли — это другое дело. А теперь — что мы скажем, например, о Художественном театре: у нас всегда полные сборы. Но все-таки это не мерка.

Так вот, я все и думаю, какую базу подвести под понятие художественный вкус? Как определить вообще, что такое художественный вкус?

Здесь я и попадаю на свой «конек» — это на тройственное восприятие спектакля: во-первых — социальное, во-вторых — жизненное и, в‑третьих, — театральное.

Если все эти три элемента — социальный, жизненный и театральный — синтетически слились в спектакле, тогда он для меня настоящая вершина искусства.

{251} В чем заключается социальный элемент? Если мы искренно отдаемся работе, нося в себе настолько глубоко наши социальные идеи, что они становятся нашими непрерывными социальными чувствами, то нам не нужно об этом вспоминать. Вспоминать можно только для проверки: не сделали ли мы ошибки, когда уже что-то создано, на генеральной репетиции; но когда мы работаем, мы всем своим существом настолько этим живем, что нам нечего бояться сделать какую-то ошибку, впасть в какой-нибудь «уклон». Если мы искренно, всем существом отдаемся работе, зная хорошо, хорошо понимая свои задачи, то волей-неволей социальные идеи пронижут наше произведение.

Я особенно подчеркиваю *всем существом*, потому что творческая работа, как вы знаете, не идет только от головы; если мы будем только думать: как это сделать? — мы попадем в рационализм, в излишнюю рассудочность. А этот рационализм, с моей точки зрения, является одним из самых сильных грехов искусства.

Второй элемент — жизненный. Жизненное, не житейское, то есть не мелко-житейское, а именно жизненное в искусстве — это стремление к типизации, к отбору явлений крупного содержания. В чем у нас выражается эта жизненность? Важнейший элемент и актерского искусства и сценической постановки — это простота. Но есть простота и простота. Я говорил выше, что иногда «играют» простоту. Есть еще и «простецкость», приводящая к натурализму. Я говорю о простоте *мужественной*, о простоте *мудрой*. В нашей работе мы непременно должны установить план взаимоотношений действующих лиц ясным, трезвым, простым глазом, мужественным, без сентиментальности. Сентиментальность — другой громадный грех перед искусством. Сейчас, ради «социального» успеха, у нас сентиментальность подчас заливает театр. Не могу передать, до чего становится мне приторно от этого сентиментализма: «Ах, это замечательно, необыкновенно волнительно, так трогательно!» — а в сущности говоря, — неверно, неверно, неверно!!

Когда актер на сцене говорит: «Я видел Ленина» — я жду подтекста: «Я видел Ленина, который мир перевернул», а оказывается, актер считает нужным говорить об этом «с приятностью». Это — самая сентиментальная склонность к толстовщине. И театр совершает ошибку, акцентируя этот тон.

Сентиментализм, в сущности, — игра на приятном настроении зала и поэтому, по моему мнению, на некоторой дешевке в художественном отношении. Это, может быть, идет от моды, от желания быстрого успеха, и это снижает серьезное искусство.

Вот почему я говорю о мужественной простоте. Можно добиться {252} цели гораздо более глубокими средствами. Может быть, правда, гораздо более трудными. Так вот это — жизненность. И, наконец, — театральность, третий элемент. Нам театральные средства нужны для того, чтобы еще крепче, еще убедительнее внедрить в зрителя наши социальные и художественные идеи, которые мы вкладываем в спектакли. Тут и начинаются опасения: ах, формализм! А вот я спросил бы: «Анна Каренина» — это натурализм или формализм? Реализм или не реализм? Какой реализм? Синие бархатные занавеси, вагон поезда окружен синим бархатом! Одна дверь, одно окно и больше ничего! Но я ни от кого еще не слышал, что это нереально, и вы, вероятно, никогда не услышите. Стало быть, дело не в том, что нет трех стеночек, окна направо в сад, прямо — двери в переднюю и налево — двери в кабинет.

Для нас самое важное, наиважнейшее — это *живой человек*. Все строится для живого человека. Это — то, Для чего существует театр, чтобы мы верили, что данный человек *так* ходит, *так* говорит, *так* пьет, *так* кричит, любит, хохочет, радуется. Не «простецкий» живой человек, а тип, целое явление, генерация таких людей. Надо, чтобы вокруг этого человека было все живое: если он берется за стул, чтобы чувствовалось, что это — стул; если берется за апельсин, чтобы чувствовалось, что это — апельсин. Это не натурализм. Все вещи, которых касается актер, должны быть реальными, натуралистично реальными. Мне важно, чтобы все эти второстепенные элементы не мешали атмосфере, в которой происходит действие, и даже еще более, меня в эту атмосферу завлекали, хотя бы это были писаные панно или какая-нибудь стена; нет необходимости, чтобы это было точно, как в жизни. Это формализм? Нет, такого «формализма» я не боюсь.

Если идеология в пьесе крепко поставлена, если все пронизано настоящей мужественной простотой, великолепной жизненностью и доходчивостью, то есть всем тем, что должен дать зрителю театр, то я уже не боюсь, что вместо подробностей обстановки на сцене у меня будет висеть бархат. Эта дверь мне нужна, в нее надо входить, а мне не важно, бархат вокруг нее или не бархат; если я чувствую, что это мешает, я скажу: уберите бархат, поставьте ширмы, чтобы голос актера летел, куда следует.[[178]](#endnote-159)

У нас в спектакле «Земля»[[179]](#endnote-160) есть картина «В церкви», типичный натуралистический кусочек, а он мне нравится, поди ж ты! И когда говорят: «Эту картину надо выбросить!» — мне жалко. Правда, если бы она не была нужна в спектакле, а была бы сделана только ради того, чтобы показать кусочек великолепной декорации, — тогда другое дело. Но она нужна для {253} идеологии пьесы: сюда приходит молиться Сторожев, и весь тон его молитвы необычайно важен в развитии этого образа. Но в идеологии я разберусь, когда кончится картина, а вот мне она сразу понравилась…

У меня есть одна мерка: если данный кусок лишен социального содержания, тогда это не натурализм, не формализм, а просто плохо. Просто мне это не нужно, как бы это ни называлось.

На сцене может быть одна стена — и больше ничего, а по бокам бархатные кулисы. Но эта стена дает атмосферу, настроение пьесы, и стиль спектакля в этой стене крепко сказан. Сделана стена страшно натуралистически, а я ее принимаю. Это как будто бы отход от реализма, приход к натурализму, а между тем она помогает мне выявить содержание.

Я думаю, что в своем страхе перед жупелами натурализма и формализма мы, может быть, принижаем восприятие искусства критикой, — может быть, она гораздо лучше, гораздо более чутка. Как она не остановила «Каренину», натуралистическую церковь в «Земле», так она не остановит «Отелло» в конструктивной постановке. Я видел такой спектакль; может быть, никто не скажет, что это уклон в сторону формализма, раз этот спектакль шел, насыщенный содержанием, и идеологическим и жизненным. А мы начинаем бояться: а вдруг скажут? Нет, бог с ним, давай комнату, потолочек!.. А тут еще, когда режиссер колеблется, кто-то шепнет ему в ухо: «Помни Конфуция — если сомневаешься, воздержись!» (Смех.) Или чертик, вроде как у Достоевского, начнет крутить: «Ох, воздержись, ох, воздержись!..»

Так вот, еще раз подчеркиваю, что если делать хороший упор на идеологию, — причем она у нас уже в крови, а не в расчетливой сообразительности, — и на простую мужественную жизненность, то это не такие «жупелы», чтобы можно было из-за них отказываться от смелых исканий в искусстве.

*В. А. Мичурина-Самойлова*. Я видела у одного режиссера: все декорации перевернуты. Говорю ему: ничего не понимаю. Он предложил мне сесть поглубже в кресло. Я опять ничего не поняла. Тогда он сказал: лягте. Я закинула голову: как будто что-то получается. Но что это за стиль — я не понимаю.

*Вл. И*. Это было и ушло. Но не надо забывать еще об одной вещи: об эксперименте. Ведь сейчас малейший эксперимент — и того и гляди, скажут: ушел в формализм! Правда, я так понимаю, что эксперимент — это временное явление. Одно из двух: или он может влиться в систему, или должен быть сброшен со счетов. Если на эксперименте строить театр, как это бывало, то ничего хорошего не получится.

{254} Вопрос: Цель, смысл и способ отыскания характерности.

*Вл. И*. Огромную роль придаю здесь таланту актера. Я думаю, что можно создать целую теорию, которой актер будет следовать, а характерности не создаст. А явится другой актер — и двумя мазками создаст характерную роль. Но в поисках характерности надо найти по отношению к зерну пьесы и к ее сквозному действию опять-таки трехстороннее восприятие: социальное, жизненное и театральное, найти, какая тут характерность допустима, потому что можно сделать великолепную характерную фигуру вне задачи, тогда мы скатимся к формализму, не имеющему никакой органической связи со всем спектаклем. А если диктуемая актерам задача, которая заложена в спектакле, будет разогрета фантазией, то, по-моему, на характерность они набредут без особенного приспособления или приема.

В Большом театре про «Поднятую целину» говорят: «Вот — Художественный театр!» Покорно благодарю! Сорок лет тому назад он был таким натуралистическим! Тогда Художественный театр прибегал к внешней характерности, потому что актерские силы были еще не так развиты, не так технически богаты и нужно было находить хотя бы внешние приемы. Поэтому никто не выходил со своим носом, а непременно с наклеенным, кто-то грассировал, кто-то выходил с кривой рукой… Это все внешние «характерности», которыми надо пользоваться с величайшей осторожностью.

Актерское амплуа? Вы спрашиваете: нужно оно или не нужно?

С мест: Вы говорили, что у актеров есть определенные склонности в их актерских индивидуальностях. Нас интересует амплуа как возможности актера, заключающиеся в его индивидуальности.

*Вл. И*. Я понимаю, в чем заключается талант данного актера. Один актер только начнет говорить смешную вещь — и уже все смеются. А другой будет стараться смешить, а вам захочется его поколотить. У какой-нибудь актрисы чуть-чуть в лице мускул дрогнул — и вы уже начинаете плакать, а другая сама слезами заливается, а вас не трогает. Это — заразительность известных нервов, тех, которые реагируют и в действительности. Заразительны они или нет — это скажет опыт.

Когда мы говорим о простоте, о «неигрании», то мы не говорим о тождественности с действительностью. Нельзя, чтобы человек на сцене страдал, как страдает он в жизни. Он посылает мысль тем нервам, которые в жизни страдали бы, но в это же время сам живет радостью искусства, поэтому здесь не может быть тождественности.

{255} И когда мы раздаем роли, мы имеем в виду не «амплуа», а известный тип актерского дарования. Прежде всегда Чацкий на сцене был такой обаятельный красавец, что только идиоты, включая Софью, могли его не любить. А Молчалин — всегда не особенно привлекательный лакей. А на самом деле Чацкий может быть и небольшого роста, некрасивый, похожий на Грибоедова, в очках. Здесь важен *нерв Чацкого*.

Таким «амплуа» нет возврата; а может быть, амплуа теперь начинают нарождаться: амплуа «современного положительного героя» или «врага народа». Это вредная вещь. Несчастный актер: один раз хорошо сыграл врага народа, так ему и дают играть всех врагов народа.

Давыдов был и Фамусовым, и Бальзаминовым, и Расплюевым.

Вопрос: Но при ограниченном составе коллектива актеры должны же подбираться по какому-то признаку?

*Вл. И*. Я помню, в старину антрепренеры составляли труппу по «Горю от ума» и «Ревизору». Может быть, и теперь можно так составлять труппу, например, по пьесам: «На дне», «Любовь Яровая». Но это не амплуа. Нужно найти для этого другое определение.

*Б. М. Филиппов*. Беседа длится уже два часа с лишним. Я думаю, что нам надо дать отдых Владимиру Ивановичу и поблагодарить его.

*Вл. И*. Уже, так скоро? Желаю от всей души самых великолепных успехов: чтобы вы были довольны по линии социальной, жизненной и театральной. (Бурные аплодисменты, возгласы: «Спасибо, Владимир Иванович!»)

*А. А. Брянцев*. Дорогой Владимир Иванович! Я думаю, что выражу чувства всех находящихся здесь, сказав, что то, что вы дали за эти два часа, послужит для нас не только волнующей зарядкой, но и конкретным руководством в нашей дальнейшей работе на пользу нашего любимого драматического искусства и роста этого искусства в нашей прекрасной стране. Большое вам спасибо! (Бурные аплодисменты.)

## **{****256}** [Об искусстве режиссера][[180]](#footnote-22)

Режиссер-директор, единая воля режиссера — вот в чем была важнейшая разница между старым театром и нами. Это и станет на много лет предметом самых горячих нападок на молодой Художественный театр. Станиславский ли в своих репетициях, я ли — мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях. Режиссер — существо трехликое:

1) режиссер-толкователь; он же — показывающий, *как* играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер — организатор всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Видно во всем: в мизансценах, в замысле декоратора, в звуках, в освещении, в стройности народных сцен. Режиссер же толкователь или режиссер-зеркало — не виден. Он потонул в актере. Одно из моих любимых положений, которое я много раз повторял, — что режиссер должен *умереть* в актерском творчестве. Как бы много и богато ни показывал режиссер актеру, часто-часто бывает, что режиссер играет всю роль до мелочей, актеру остается только скопировать и претворить в себе, — словом, как бы глубока и содержательна ни была роль режиссера в создании актерского творчества, — надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для такого режиссера — это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера, — до такой степени он вживется во все режиссерские показы.

«Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода».

{257} Это библейское выражение всецело и глубочайшим образом относится к совместному творчеству режиссера с актером. Если актер только хорошо *запомнит* показанное ему режиссером, будет только *стараться исполнять*, не проникнув глубоко в показанное и не претворив его в своих актерских эмоциях, То это показанное режиссером так и останется отдельной блесткой, не слившейся органически со всем образом. Зерно останется одно. Это часто и наводит на мысль, что показывание режиссером — дело вредное. И наоборот: если режиссерский показ попал, так сказать, в душу актера, зерно упало на хорошую почву, то оно возбудит там неожиданную — а потому и самую драгоценную — реакцию, вызовет в эмоциях и в фантазии актера новые образы, ему лично присущие, которые и войдут в его исполнение, а самое зерно, самый этот режиссерский показ умрет и забудется…

Нужно ли говорить, что для этого режиссер должен обладать актерской потенцией? В сущности говоря, он сам должен быть глубоким, разнообразным актером. И если режиссеры, бывшие до нас, — Яблочкин, Аграмов, — как и я, не остались актерами, то этому, очевидно, помешали наши внешние маловыразительные средства и громадная наша требовательность к себе, а не наша актерская сущность.

Режиссер — зеркало. Важнейшая его способность — почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонят фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Одновременно и следовать за волей актера и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь неоскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтоб актер воочию увидел себя, как в зеркале…

Режиссер-организатор вводит в свой горизонт все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актеров, и сливает его со всей окружающей обстановкой в одно гармоническое целое. В этой организационной работе он уже полный властелин. Слуга актера там, где необходимо подчиниться его индивидуальности, приспосабливающийся и к индивидуальным качествам художника-декоратора, непрерывно принимающий в расчет требования дирекции, он, в конечном счете, является настоящим властелином спектакля. При этом особенно важным его качеством является умение «лепить» куски, целые сцены, акты…

## **{****258}** Лицо нашего театра[[181]](#endnote-161) (1941 г.)

Я не могу отделаться от тревожных мыслей, что в происходящем слиянии двух коллективов[[182]](#endnote-162) музыкально-художественные принципы — *самое важное, что составляет сущность этого слияния*, — не ясны, понимаются вразброд, сталкиваются в противоречиях, ведут наше искусство по дороге шаткой. Я не рассчитываю, что эти несколько посылаемых мною кусков установят полную ясность и всеобщее согласие, — слишком сложное наше дело, — но я хочу хотя бы напомнить главнейшее, ради чего боролись я и Константин Сергеевич.

Мне сообщают, что в наших коллективах при столкновении различных принципов кое-где ставят вопрос о «пересмотре», о «переоценке» наших приемов. Так и надо было ожидать. Но вот тут и заложено серьезное опасение. Чаще такие вспышки «пересмотров» ведут к линиям наименьшего сопротивления. Люди хватаются за то, что легче, а ничего нет легче, как уклон к формализму или просто к избитым, старым условностям.

Есть и еще формула — «играть без дураков». Формула вульгарная, дрянная, внушенная лентяями, актерами самодовольными, удовлетворяющимися тем, что они уже нажили в своем искусстве, и гримасничающими при всякой попытке углубить, облагородить или освежить нажитое.

### \* \* \*

1. Лицо театра. Надеюсь, если не все, то огромное большинство и «станиславцев» и «немировичевцев» понимают, что наш театр отнюдь не должен быть каким-то придатком Большого оперного театра и его филиала, что он не является и конкурентом {259} Большого театра, потому что не может с ним равняться ни по силе голосов, ни по богатству музыкальной и хоровой частей, ни по роскоши оформления. Не может и не стремится к этому. У него свои задачи. Если у него своих собственных задач нет, если он является просто еще одним музыкально-сценическим коллективом, повторяющим художественные принципы старых оперных театров, то ему нечего делать *в центре художественной жизни страны*, где ценности создаются, а не копируются.

### \* \* \*

2. Все идет от музыки. Ее толкование диктует задача не только оркестру, ансамблю, каждому исполнителю, но и режиссуре и художнику.

Приходится это подчеркивать, потому что до сих пор находятся критики, склонные обвинять театр имени Немировича-Данченко в пренебрежении к задачам композитора.

Однако композитор приносит нам не симфонию и даже не ораторию, а *музыкальное произведение, написанное для театра*. Что это значит? Это значит, что ему нужны не только оркестр и хор, не только отдельные человеческие голоса, *но сами человеки* и наглядное захватывающее, убедительное столкновение их страстей и окружающая их атмосфера.

Это значит, что композитор хочет, чтобы публика воспринимала произведение во всей его динамической страстности, в тех огромных эмоциях, которые и составляют театр. Театр, а не концертный зал.

Это значит *очеловечение музыкальной партитуры*.

Данное музыкально-сценическое представление не ограничивается цепью отдельных арий, дуэтов, ансамблей, как бы блестяще они ни исполнялись, а создает:

гармонию всех сценических частей;

синтетический комплекс всего видимого и слышимого;

воплощение живых страстей, столкновений, живых движений, поз;

комплекс, свеянный, окутанный, пронизанный музыкой.

### \* \* \*

3. Очеловечение музыкальной партитуры — это значит, что на сцене живой человек, *певец-актер*, певец, создающий образы глубоким *актерским самочувствием*.

Оно, это самочувствие, есть база переживаний на сцене. Оно сложилось в его индивидуальности путем упорной, сложной {260} работы с дирижером и режиссером. Оно, это самочувствие, диктует ему, как пользоваться гримом, костюмом, жестом, *куда направлять темперамент*, как яснее, четче, жизненнее, искреннее выразить психологическую *мысль*. Оно, это самочувствие, управляет и *важнейшим средством индивидуальности актера* — *его вокалом*, его голосом и дикцией.

До сих пор слышишь выступления прекрасных певцов, возражающих нам, что в самом их вокале уже заложены и образы, и стиль эпохи, и драматическое движение. Мы прощаем им это заблуждение, потому что они великолепно поют. Но это заблуждение. Когда они поют, они в своей фантазии представляют все задачи образа и его переживания, но эти задачи так и остаются в их фантазии, а до слушателя не доходят. Потому что самочувствие певца, несмотря на костюм, грим, мизансцены, такое же, как было вчера в одном концерте и будет завтра в другом. Хорошо еще, если режиссер, притворяющийся «станиславцем» или «немировичевцем», не засорит отличного пения натуралистическими выдумками и фальшивыми движениями, позами, жестом. Почему фальшивыми? Потому что они внутренне не найдены, самочувствием не оправданы.

### \* \* \*

4. Когда я уходил со спектакля Шаляпина — в сущности, первого законченного артиста-певца нашего направления — и когда припоминал ту или иную черту его исполнения, я не мог ответить на вопрос, откуда приходило очарование — от того, как он пел, или от того, как нервно двигался и отирал красным шелковым платком холодный пот, или от того, как он молчал, как его пауза выразительно звучала в оркестре.

Посмотрите на его фотографию в Дон-Кихоте — и вы увидите в этих отрешенных от действительности глазах, в этой истощенной фигуре одухотворенного борца с мельницами, нищего рыцаря, столько же вдохновенного, сколько и смешного. Это художественный портрет.

И посмотрите сотни фотографий славных певцов Аид, Радамесов, Далил, Германов, Раулей, Маргарит, Снегурочек, Онегиных и пр. и пр., — и перед вами пройдет только галерея ряженых.

### \* \* \*

5. Всякое художественное произведение имеет основную тему. От нее рождаются все задачи, все приспособления, все сценические краски, как из корня дерева рождаются ветки, {261} листья, цветы, плоды. Это дуб, а это тополь, а это кипарис, черешня, смородиновый куст, миллионы разновидных пород, как миллионы разновидных произведений искусства. Когда получают плод, никто не думает о корнях, но без них не было бы плода. Без основной темы произведение рискует быть узко формалистическим. Слушатель, как бы он ни наслаждался во время [такого] спектакля, *не понесет из него с собой в жизнь ощущения чего-то важного*.

По этому принципиальному вопросу неизбежны кривотолки, недопонимания, скучные споры. Здесь нет места распространяться. Предполагать, что речь ведется лишь о теме политической или социально-бытовой, или о программной морали, — значило бы вульгаризировать вопрос.

Скромный раб узаконенной морали Хозе и анархически свободолюбивая Карменсита.

Актриса Виолетта и театральные «поклонники».

Уличный певец, ушедший от монархии и не принимающий буржуазной республики.

Или формальная задача театра — очистить лирику Оффенбаха от наслоений пошлости, но на сюжете вспыхнувшей молодой страсти.

Спектакль может быть красив, весел или слезоточив; хорошая музыка, хорошо поют, сплошь доходчив — это значит он театрален. Но если его театральность так же сплошь и фальшива, лишена *живой правды*, насыщена или сентиментами (якобы драматическое), или острословной болтовней (якобы комическое), если фигуры — картонные, трафаретные, рассчитанные только на обаяние актеров, или если его *таким играют*, — то он не наш. Он внутренне пуст. Он формалистичен. Его можно и принять, но как компромисс, или как эксперимент, или как выполнение частичной задачи театра.

### \* \* \*

6. Определение большой темы есть существенная необходимость на первых же этапах работы театра. Потому что ею, этой темой, должны быть заражены все принимающие участие в работе, все — от первых персонажей до крайних артистов ансамбля. Когда в постепенных творческих достижениях будут найдены отдельные куски, краски, формы («цветы», «плоды»), то об основной теме исполнитель уже не будет думать. Он будет заниматься ближайшими — преимущественно вокальными — задачами. Но чем глубже, чем искреннее, чем настойчивее подчинять этой основной теме в период своих исканий все художественные части, крупные и мелкие, тем гармоничнее будет {262} все в целом, тем более властно запечатлеется она в восприятии слушателя.

И тем возвышеннее будет значение театра.

Определение большой темы есть существенная необходимость на первых же этапах нашей работы. В нашем театре при этой задаче выступает другая стихия музыкального театра: слово, *текст*. В старых оперных театрах это не играло даже второстепенной роли, до такой степени в содержании спектакля был снижен *смысловой* элемент. По этому пункту в истории оперы существуют сотни анекдотических примеров. (К ужасу искусства, эти моменты высокого комизма в самых драматических оперных ситуациях и сейчас еще гордо носят свои лохмотья на многих сценах.)

В нашем театре определение большой темы зависит не от одного *музыкального интерпретатора*, а от совместного проникновения и в музыкальное и в текстовое содержание его музыкального интерпретатора с *организатором* спектакля. (Я умышленно обхожу здесь выражения «дирижер», «режиссер».)

Один из самых тревожных вопросов нашего театра — роли музыкального интерпретатора и организатора спектакля; их права; степень их вмешательства; «вето»[[183]](#footnote-23) музыки; множество столкновений по путям работы. Конфликты. Умные, согласованные компромиссы. Способность приспособляемости. Наибольшая доля приспособляемости падает на организатора спектакля, потому что он, подчиняясь директивам музыки, должен и может найти самые разнообразные выражения, от «пиано» до «форте», одной и той же жизненной задачи. Он создает мизансцены так, чтобы певцу было удобно петь и чтобы все окружающее помогало восприятию жизненной задачи.

Музыка, как бы программно она ни была написана, абстрактна, а все видимое и воспринимаемое со сцены должно быть конкретным. И именно организатор спектакля приходит в ближайшее соприкосновение со всеми частями сцены и со всеми актерскими индивидуальностями.

Но в современных архитектурных условиях спектакль ведется *дирижером*. С точки зрения реального направления искусства и театральной иллюзии здесь таится крупная театральная ложь. Попытки высвободиться из нее пока ни к чему не привели. Комиссаржевский в своих спектаклях в первые годы революции сооружал некий козырек, закрывающий от публики и все помещение оркестра и дирижера. Я в первых спектаклях Музыкального театра в помещении МХАТ тоже держал оркестр с дирижером невидимым. Для нас музыка есть {263} широкое и глубокое звуковое оформление спектакля, его сердце, создающее и его ритм, и его температуру, и все перебои, но нет никакой нужды показывать зрителю кухню этого явления: фигуры музыкантов — все равно, во фраках или пиджаках — вдобавок то и дело в своих паузах оскорбительно беседующих или читающих газету, а то и откровенно зевающих; перелистывание нот, освещение коих мешает световым эффектам на сцене; мелькание перекидываемых с колен на плечи и обратно блестящих инструментов; и над всеми ими фигуру дирижера, в его непрерывных, ни на секунду не прекращающихся, видимых переживаниях всех оттенков музыки, — переживаниях и указаниях вступлений. И — уж не знаю, как сказать, лучше или хуже, когда место дирижера занимает пластичная фигура Самосуда с его простыми, без вычур, но всегда красивыми движениями или шикарного Коутса, ухитряющегося трудную партитуру Римского-Корсакова вести без нот и обдающего зрителя целым каскадом разнообразных движений. Лучше — потому, что большое удовольствие следить за ними, видеть, как их взмахи сливаются со всем слышимым, а хуже — потому, что они способны и вовсе оторвать наше внимание от сцены и окончательно рассеять иллюзию. Однако мы знаем много примеров, когда дирижирует музыкант отличный, крепкий, уверенный, но так некрасиво извивающийся, с такими яркими по вычурности и неожиданности привскоками, что зрителю остается искать, как бы он не попадался на глаза.

Наши попытки скрыть оркестр не удались, так как плохое помещение оркестра отражалось на его звучании. И за границей только в Байрете (Вагнеровские оперы) существует принцип скрытого оркестра.

И вот дирижер весь на виду и является как бы лицом, ответственным за все течение спектакля.

Это очень чувствительный пункт при распределении прав и обязанностей между дирижером и организатором спектакля.

Во всяком случае, спектакль идет стройно, когда ведущий его дирижер не только знает, но и сжился и считает органически необходимыми и вот эту мизансцену, и вот эту паузу, и вот этот переход персонажа, когда дирижер сам охвачен идейным и жизненным очеловечением партитуры. Потому, что все договоренное с ним, с режиссером, с художником, с балетмейстером создавалось из музыки и, оформившись, влилось как нечто цельное в музыку.

### \* \* \*

7. В одном оперном театре готовили «Черевички» Чайковского. При определении стиля спектакля музыкальный интерпретатор {264} утверждал, что музыка пропитана фантастикой и постановка должна быть фантастична и сказочна. И подтверждал свое толкование убедительными кусками из оперы Чайковского. Организатор же спектакля возражал, что он не может представить себе Гоголя оторванным от реальности. После многодневных споров решение было найдено (правда, при содействии третьего лица): вся прелесть, вся *народность* сказки Гоголя — именно в совершенном реализме фантастики. Черт — реальное существо, ведьма — баба, какую можно встретить в любой избе, луну черт может снять и положить за пазуху, на черте Вакула может перенестись в Петербург и попасть во дворец. Самые невероятные события происходят среди самых реальных вещей. Поэтому и ставить оперу нужно сугубо натуралистически-реально, с фантастическими превращениями. Не забывая еще, что все пронизано любовной лирикой.

Решение прекрасное. Но, увы, в результате не получилось ни того, ни другого. По причинам, столь же неожиданным, сколь и обыкновенным: режиссер воплощал самый реализм приемами и материалами банальными, оперными, из арсенала «театральщины». Вся обстановка, как и вся «игра» артистов, как по их реальности, так и фантастичности, нисколько не отличалась от всего того, к чему зритель вообще привык во всех других оперных представлениях. Несколько подчеркнутых мелочей не спасли от общего впечатления обычной оперной театральщины, где декорацию избы можно принять за реальную, а можно и за фантастическую, так мало она похожа на жизненную. И актеры — реальные, поскольку это вообще знакомые лица, а хотите — фантастические, потому что они какие-то неживые человеки, все поведение их на сцене неестественное…

### \* \* \*

8. Дело не в оформлении. Оно может быть так же разнообразно, как и во всяком другом театре, как и во всяком театральном представлении.

Из всех постановок театра моего имени я могу считать наиболее показательными две: «*В бурю*» — Хренникова и «*Травиату*» Верди[[184]](#endnote-163). Они совершенно различны по сценической интерпретации и, однако, обе отчетливо демонстрируют лицо театра. Оформление оперы Хренникова, мизансцены, характеристики действующих лиц, поведение толпы сближают постановку с драматическим спектаклем. Получается как бы спектакль драматического театра, очищенный от натуралистических подробностей и пользующийся огромной, всепобеждающей силой {265} музыкального воздействия для всех своих психологических, бытовых и действенных задач.

Совершенно иной подход театра к опере Верди: вместо бытовой обстановки — эстрада; вместо натуралистической толпы — почти статуарный хор; мизансцены, сокращенные до неподвижности; откровенные условности в игре света, в разных театральных эффектах.

Но в обеих постановках — живые люди, живые драмы. Зритель захвачен через музыку наглядным столкновением человеческих страстей. Это театр.

Я считаю «*Травиату*» большим шагом к наиболее совершенной постановке музыкальных произведений. Музыка здесь обнимает решительно все происходящее на сцене и, однако, глубоко сливается с драмой действующих лиц. Красота музыки, ее динамика, все ее оттенки и все психологические движения актеров, все их внутренние человеческие задачи — как бы одно и то же. Это — лицо нашего театра.

(В этом спектакле я хотел даже оркестр гармонично ввести в общее оформление, но для этого требовалось, чтобы музыканты знали свои партии наизусть… Попробуйте-ка заставить их!..)

### \* \* \*

9. Репертуар нашего театра складывается по трем областям:

1) Советское *музыкально-сценическое произведение*. (Умышленно не называю его оперой.) Это самое важное и самое интересное и органически самое близкое современному театру. И самое благодарное для осуществления художественных задач нашего театра.

Лучшая обстановка для создания такого спектакля — в недрах театра, в совместных трудах композитора и либреттиста с режиссером, дирижером, художником и заведующим всей художественной частью. Так было с произведением Хренникова «*В бурю*». В дружных встречах захватывались все проблемы такого театрального представления, и достигалась гармония всех частей под руководящей ролью музыки.

2) *Старая (классическая) опера*. В этой области соблазняют великолепная музыка и радостный материал для пения. Но здесь много и враждебного специальным задачам нашего театра.

Как правило, в старой опере либретто редко достойно музыки. Большей частью приходится сочинять новое либретто. Иногда это удается, но не часто и никогда на сто процентов.

Очень родственны нашим задачам композиторы яркого *театрального темперамента*, как Бизе, Чайковский, Верди, Россини, {266} Мусоргский, или второстепенные, как Пуччини, Леонкавалло. Но, например, Римский-Корсаков в большинстве своих опер нам пока мало доступен, потому что его требования большей частью диаметрально противоположны нашим. Мы базируемся на очеловечении партитуры, на самочувствии актера, а этот чудесный композитор предполагает нахождение *всех* психологических человеческих оттенков в самой его музыке. И не допускает никаких уступок ни в музыке, ни в вокале, ни в либретто.

Я сказал, что он *пока* нам мало доступен. Эта оговорка продиктована мне мыслью, надеждой, что где-то вдалеке, на вершинах музыкально-сценических форм удастся и мудро-холодноватого Римского-Корсакова подать в атмосфере волнующей театральности. Может быть, и не в очень отдаленном будущем, но, во всяком случае, на наших принципах: певец — живой *человек*, а не живой голосовой аппарат.

3) *Комическая опера и оперетта*. Конечно, первоклассного композитора. Без вокально-музыкальных «скидок» и без уступок требований и основной темы и общей гармонии. С такими великолепными композиторами, как Лекок, Оффенбах, Планкетт, Обер, Штраус, Делиб, можно создать великолепные спектакли.

Опыт показал, что в этой области певец лучше всего достигает правильного сценического самочувствия и что опасения многих певцов утратить тут красоту тембра на практике решительно опровергаются, если у певца не поставлен голос так, что поет он одним, а говорит другим.

Но здесь, так же как и в классической опере, большой помехой служат ужасные по скоплению пошлостей либретто. Словно перед авторами ставилась задача — как можно меньше смысла. Нелепости в завязках и еще нелепее развязки.

И готовые штампы как для смеха, так и для лирики.

И какое-то сознательное снижение художественного вкуса. И, право, под нападками на стремление облагородить либретто талантливой легкой музыки, под защитой старой оперетки так и слышится: «Ах, не отнимайте у нас этой, хотя и развращающей, но веселой пошлятины!»

### \* \* \*

10. *Актер Музыкального театра*. Как должен ахнуть преданнейший сторонник старой оперы, если я ему скажу, что *музыкальность*, как качество индивидуальности, в нашем театре требовательнее, чем там. Так как наш певец живет на сцене задачей психологического или бытового образа, то внимание {267} его непрерывно раздваивается между внешним объектом, о котором он поет или с которым ведет сцену, и вокалом. При этом часто он думает о своем пении не больше, чем говорящий думает о словах; *его вокал слился со словом в нечто единое, неразрывное*: путем многочисленных репетиций музыкальная фраза стала как бы его собственной, в нем самом рожденной — и в подлинном ритме, и со всеми оттенками.

И все, что идет в это время в оркестре, певец как бы несет в себе. В идеале ему не нужен дирижер, ему нужен лишь контроль. Контроль, а не вожак на чувствительной цепочке. И это не мешает ему следить за тем, как доходит до слушателя его вокал.

Тулубьева — Катерина Измайлова в сильно драматическом переживании поет, двигаясь влево, в глубь сцены, вся занятая своей драмой, и, не прерывая пения, вдруг резко вскидывает взгляд в сторону медных: валторна прозевала вступление. Было на генеральной репетиции.

На другой репетиции, «Прекрасной Елены», Кемарская, — правда, в настроении веселой, успешной работы, — в большом оживлении поет, переходит сцену и… показывает нос. Оказывается, в оркестре произошло какое-то замешательство, для слушателя едва уловимое, но которое могло легко сбить певицу.

Таких примеров история театра моего имени могла бы назвать десятки.

А вот два типичных примера, одинаковых по форме и совершенно различных по оценке.

Было в оперном театре. Баритон с отличным голосом Захотел «поиграть»; повеяло от него теплом, но, вероятно, увлекся и допустил на восьмушках, а может быть, и на четверти «расхождение». В антракте ему сильно влетело от дирижера, и в следующем акте он уже отмахнулся от соблазна жить образом и пел очень хорошо, но зато предмет своей любви оставил в полном пренебрежении, где-то позади, потому что все внимание его сосредоточилось на палочке дирижера.

Одна из наших прекрасных актрис не может оставаться на сцене вне образа, просто не может, она живет им непрерывно и непрерывно находится в большом запале темперамента. Редкий дар взвинчивать зрительный зал. И в то же время справедливо считается отличной певицей. Но, надо правду сказать, между нею и дирижером то и дело происходят столкновения. «Опять промахнула целых два такта!» — «Вступила на такт раньше. Сейчас же выправилась, конечно, но…» И тому подобное…

Она не спорит. Принимает упрек, как заслуженный, знает, что первейшее обязательство — петь грамотно, но оправдывается: {268} ей, как молния, влетело в голову интересное характерное приспособление, она отдалась ему и сделала музыкальную кляксу. В будущий раз это не повторится, она уже нашла, *как* выполнить приспособление. И дирижер с улыбкой пожимает плечами: что с ней поделаешь! Мазок был, в самом деле, талантливый: *он, живущий всем спектаклем в целом*, не может не оценить прекрасную сценическую неожиданность.

(Зубоскалы могут вывести из всего этого, что наш театр поощряет музыкальные ляпсусы.)

### \* \* \*

11. Певец ансамбля, или, по трафаретному наименованию, хора — одна из крупнейших черт лица нашего театра. Каждый у нас стремится быть актером. Каждый знает и зерно спектакля (основную тему) и все его частности. *Знает*, то есть не только послушал объяснения режиссера и понял их, а усвоил, вжился и впелся, овладел таким же самочувствием, как и первые персонажи, живет своим образом и связью его со всей атмосферой. Тогда это живая человеческая толпа, и на ней яркие колористические пятна, отдельные образы, волнующие и запоминаемые.

Проблема оперного хора сложная. В этих записках нет места обсудить все проделанные нами эксперименты в этой области: толпа обычная, реальная («Анго», «В бурю»), фон «общества» («Травиата»), греческий хор («Карменсита»), статуарно-музыкальный хор («Бахчисарайский фонтан» Аренского), простое оформление («Девушка из предместья», «Семья») и др.

И если бы мы ставили произведения ораторного характера, вроде «Гибели Фауста» Берлиоза, или «Страстей Матвея» Баха, «Четырех времен года» Гайдна, то при полнейшей статуарности хора его артисты жили бы всем существом, всеми нервами, жили бы человеческим содержанием всего целого, все свое полнодушное внимание отдавали бы тому, чем живут певцы первых партий, чем насыщен оркестр. Как артисты, а не как хористы, которых как будто это все вовсе и не касается, они даже с нотами в руках…

### \* \* \*

12. Воспитание певца-актера — дело не легкое. В существующих школах этого порядка оно или никак не поставлено, или очень дурно. Может быть, имеются исключения — я их хотел бы знать.

{269} У нас любят отделываться трафаретными определениями: «Там актеров ведут по путям МХАТ’а!»

Да, от МХАТ’а идет общая художественная культура, атмосфера работы и взаимоотношений, художественная дисциплина, ансамбль, гармония всего спектакля и многое, достойное подражания. Но в путях актерского воспитания слишком много различий, чтобы можно было связать их общей номенклатурой.

В нашем театре чрезвычайно нужны подготовительные курсы.

Кроме того, я не раз высказывался об огромной, ответственной и, увы, большей частью отрицательной роли преподавателей пения. Не знаю, как это дело обстоит теперь, в последние шесть-восемь лет. Считаются ли учителя с индивидуальностью? С дикцией? Со словом? Словом? Словом! С ужасающе безвкусными штампами окрашивать слово по внешним признакам, а не по существу?

## Записка для составления опросного листа о мастерстве актера-певца[[185]](#endnote-164) (1938 г.)

Так как система театра особенно убедительно отразилась на постановке «В бурю», то я нахожу очень своевременным поставить очень глубоко вопрос об актере-певце, и артисты приглашаются высказываться с самой добросовестной откровенностью и глубиной, не смущаясь разными чертами индивидуальности, большими или меньшими чисто актерскими способностями.

Вопрос ставится до такой степени принципиально, что результаты наших совещаний могут оказать *очень большое* влияние на дальнейшие судьбы оперного искусства. В чем каждый из артистов видит чисто актерское мастерство, когда и где актерское мастерство кажется ему вредным или мешающим вокалу, или заслоняющим ковал, или портящим голосовые возможности, где и какую мысль посылает исполнитель своим нервам в разных кусках его партии. Я хочу сказать, — на чем актер базирует свое самочувствие: на звуке, или на образе, или на мизансцене, или на оркестре? С чем выходит артист на сцену не только в самом начале своей партии, а и в разных ее кусках? Есть ли у артиста ясная, определенная демаркационная линия между пением и драматическим переживанием? Когда артист чувствует полное синтетическое слияние того или {270} другого? Доставляет ли ему это слияние радость? Как артист готовится к вечернему спектаклю? Как мысленно перебирает он нажитые во время репетиций задачи? Улавливает ли артист те счастливые моменты, когда исполнение теряет напряженность, вредную для голоса, даже физическую, а в то же время не только не теряет, а еще больше овладевает всеми задачами? В какой мере помогают ему удобства или неудобства мизансцены? Как понимает артист само это выражение «самочувствие на сцене»? Чего ждет артист от режиссера? Заслоняет драматическое напряжение вокал или согревает его, или поддерживает его? Как артист заботится о слове? Когда артист улавливает, что слово, насыщенное верным содержанием, само собой доходит до слушателя легче, чем слово, сказанное без глубокого смысла, хотя бы оно было произнесено громко и отчетливо?

Попутно может быть целый ряд вопросов о вкусе.

# **{****271}** Работа над спектаклем

## **{****273}** «Любовь Яровая»[[186]](#endnote-165) (1936 г.)

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. 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, 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, {274} 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 подавалась 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 впечатлений, сдвинуть его с этих позиций еще труднее.

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 дало, что пьеса предстанет у нас в ином виде. При всем нашем уважении 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. К этому надо быть готовым[[187]](#endnote-166).

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 — {275} 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[[188]](#footnote-24). 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*.

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 пострадавши 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 {276} защитником революции, «ведьмой», как ее называет солдат из белых.

Такой же подход был и к роли Ярового[[189]](#footnote-25). 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, отдававшего все силы на борьбу за свои, казавшиеся ему революционными, верования и оказавшегося ненавистником большевизма, непримиримым врагом 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 наг 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.

{277} Таким же синтетическим путем мы старались подойти и к другим образам пьесы, среди которых особенно ярок образ Пановой[[190]](#footnote-26). 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, 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[[191]](#endnote-167).

## Письмо к режиссеру спектакля «Любовь Яровая»[[192]](#endnote-168) (1939 г.)

Мои впечатления о спектакле 3 сентября. Считаю нужным высказать их, потому что я имел перед этим спектаклем длительную беседу с исполнителями.

Я получил в общем огромное удовлетворение.

В большинстве сцен первых трех актов я чувствовал себя в настоящем Художественном театре. Этого со мной не было в спектакле «Любовь Яровая» давно. Произошло это главным образом оттого, что исполнители первых ролей, в особенности Добронравов, Еланская, Андровская и Ливанов[[193]](#footnote-27) и в значительной степени Чебан[[194]](#footnote-28), крепко, убежденно, с полным пониманием сущности приняли мои замечания, высказанные в нашей {278} последней беседе, и сумели благодаря великолепному мастерству переключить свое самочувствие от невольного стремления к грубой плакатности[[195]](#endnote-169), чем отличалось исполнение предыдущих спектаклей, к глубокому внутреннему содержанию.

Плакатность выражалась в крикливой подаче слов или эффектных фраз, в невнимании к тому, что требует мысль, в отсутствии искания того ответа нервов, какого требуют мысль, идея спектакля, зерно, сквозное действие и т. д. А раз внимание собрано, раз актеры призвали на помощь все те настоящие художественные заветы, которые они в этом театре получили, и хорошо вспомнили всю работу над этими ролями — они достигли того, что вся плакатность улетучилась и осталась жизнь настоящих художественных образов во всех подробностях спектакля.

В мелочах считаю необходимым упомянуть о склонности Андровской «перетишивать»[[196]](#footnote-29), о чем я уже ей так много раз говорил. Напоминаю, что впечатление становится неполноценным, если зрителю приходится слишком напрягать свой слух; может быть, об излишестве у Добронравова пауз, в которых он нащупывает свое живое самочувствие. Может быть, тут было кое-что часто перетянуто; правда, он повел роль по новому рисунку и даже с новым освещением многих подробностей, которые я все полностью приветствую; но хорошо, если бы актер в дальнейшем следил за собой в *этом* смысле; и он тоже иногда «перетапливает».

Правду сказать, переключение, которое произвел над собой Чебан, было для маня приятной неожиданностью. Очень рекомендую ему запомнить достижения в этом спектакле.

Для меня не прошло незамеченным, что к той же цели стремились Петкер, Готовцев, Попов[[197]](#footnote-30). Они помогли тому впечатлению, о котором я говорил выше. Иногда мне даже казалось, что это делалось уже немного в ущерб яркости исполнения. Говорю это, не боясь, что может опять произойти перегиб в сторону плакатности.

А от Якубовской[[198]](#footnote-31) все еще буду ждать большей яркости в исполнении ее задач. Все хорошо, но тускловато.

Андерсу[[199]](#footnote-32) не в первый раз напоминаю о перетягивании пауз.

{279} Все остальные были, как говорится, в полном порядке.

Буду надеяться, что этот спектакль послужит хорошим уроком для дальнейшего и что тон этого спектакля, который хочется назвать благородно-художественным, останется впредь.

А теперь — плохое. Совсем плохо обстоит дело с закулисным шумом. Во втором действии и в помине нет той музыкальной партитуры прихода белых, какая с таким огромным напряжением разрабатывалась во время репетиций. Правда, то было в открытой декорации. Тем не менее можно было бы приладить ту партитуру и к данной обстановке.

Утеряно настроение штаба белых в начале третьего действия; просто пустое место, ни малейшей режиссерской выдумки, и поэтому добрая треть этого акта воспринимается вяло. Я хорошо помню, что эта сцена долго искалась. Искание было, как бы избежать грубой рисовки штаба белых и в то же время достичь необходимого оживления. А сейчас как-то все брошено.

Народная сцена в школе тоже скомкана. Какие-то куски пропущены в финале, и за сценой не чувствовалась большая толпа, не слышно было дыхания этой толпы.

Несомненно скомкан, не продуман, не прожит проход рабочих к Шванде; мелькнули какие-то фигуры, и не видно, что Швандя этих рабочих ждал, что он их встретил, что он им сообщил, куда надо идти.

Вообще слишком беглое осуществление кусков. Подробности, касающиеся народной сцены, я уже передал режиссеру лично.

*Вл. Немирович-Данченко*.

## **{****280}** «Анна Каренина» на сцене МХАТ[[200]](#endnote-170) (1937 г.)

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, 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» {281} была огромная разница с тем, как театр работал над «Живым трупом». Теперь же идеологическое направление театра стало еще глубже и строже[[201]](#endnote-171).

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 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.

### **{****282}** \* \* \*

В нашем спектакле дается почти полностью линия Анны. Трагедия Анны. Трагический конфликт между охватившей ее страстью и жестокой, фарисейской, господствующей над ее жизнью маралью 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 сантиментально-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.

### \* \* \*

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. Для 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 {283} 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.

## Письмо к режиссеру спектакля «Анна Каренина» В. Г. Сахновскому[[202]](#endnote-172) (1935 г.)

Дорогой Василий Григорьевич!

Еще до нашей встречи мне хочется познакомить Вас с некоторыми моими соображениями относительно «Анны Карениной». Ничего не утверждаю. Только думаю — подумайте время от времени и Вы.

Самая «взрывчатая» мысль у меня, что весь первый акт Волкова, то есть вся Москва в начале, кажется мне ненужным[[203]](#endnote-173). Вернее сказать так: в этих размерах спектакль немыслим.

Боюсь, что Ник. Дм. не умеет рассчитывать театральное время. Ближайшее доказательство этого в первом же акте: после {284} картины у Облонских — Анна и Кити непосредственно на балу.

А после бала — Анна дома, а после этого она сейчас же на вокзале. Спрашивается, — когда актрисам переодеваться?

Но дело не только в этом. Допустим, что мы доведем наш замысел постановки до такой скупости, что у нас вообще не будут переодеваться; или будут — по большим кускам, так сказать — по психологическим эпохам; и костюмы делать по психологическим, а не календарным и бытовым кускам. Важнее то, что здесь может повториться обычная театральная ошибка — увлечение началом без расчета на дальнейшее. Отсюда затрата внимания публики настолько, что к важнейшим минутам драмы это внимание приходит ослабленным. Надо охватывать всю драму в целом, чтобы чувствовать перспективу и гармонию частей. Когда я это делаю, то конфликт страсти Анны с лицемерием общества и с консерватизмом семейной морали приобретает в моем представлении такое первенствующее значение, что немного остается театрального времени для вступления в этот конфликт, как бы ни были привлекательны романические краски начала. Пусть представят себе, что Шекспир так увлекся бы первыми шагами сближения Отелло с Дездемоной («Она меня за муки полюбила, а я ее — за состраданье к ним»), потом бегством и т. д., что сцены ревности в спектакле начинались бы в 11 1/2 час. Было бы, может быть, все хорошо, но это не была бы драма ревности, а что-то другое.

Конечно, жаль отказаться от вокзала, от бала, от Бологого. Но в нашей драме, *как* Анна и Вронский встретились и полюбили, не слишком важно. Важно, *что* из этого произошло. В «Ромео и Джульетте» сцена первой встречи в маскараде и первого поцелуя — совсем крохотные. Важнее дальнейшее, и очень важно — на каком фоне происходит, то есть вражда Двух домов. Так и у нас: первое — развитие страсти тем сильнее, чем больше препятствий, и второе — общество и Каренин с Сережей. Эпоха, среда, типы лицемерной морали и жестокая сила ее имеют для нас первенствующее значение, неизмеримо большее, чем драма Долли и первые встречи, написанные пленительными красками. Все хорошо и все замечательно, но при работе встанет острый вопрос: что принести в жертву?

И тогда встанет задача режиссуре: как сделать, чтобы публика, во-первых, сразу была втянута в элементы трагического конфликта, а во-вторых, чтобы она и не заметила исчезновения любимых картин из начала романа: даже сама нашла бы их излишними *на театре*.

Роман настолько огромен во всех отношениях — в психологическом, бытовом, художественном, социальном и философском, {285} что *во всю* может быть только в литературном произведении. Ни театр, ни кино не в силах передать все сцены, все картины, все краски, всю последовательность, все переживания, все параллели (Левин), всю эпоху. Кино неминуемо перетянет все во внешние выражения. И здесь даже перегонит роман. Железная дорога, бал, Тверская, метель, переходы, переезды выйдут сильнее, чем у Толстого. Чрезвычайно поможет кино и переживаниям в больших планах. Но для целого ряда важных идейных и психологических, а тем более философских задач кино окажется бессильно. Театру во внешних картинах жизни не угнаться ни за кино, ни за романом, как бы ни была сильна его техника. Все будет казаться или картинно, или дурно натуралистично, или рассчитано на своеобразный изощренно-театральный вкус публики. Зачем же театру становиться на путь убогого подражания?

Зато в создании характеров, живых человеческих образов, в передаче драматических коллизий и сложнейших драматических узлов ни кино, ни роман не угонятся за искусством актера. Вот сила театра — и на это должен быть направлен наш упор.

Возвращаюсь к *общему* представлению драмы Анны Карениной (без кавычек), к общему, к целостному. С этого нам, режиссерам, надо начинать. Тут зерно спектакля. Это — Анна, охваченная страстью, и цепи — общественные и семейные. Красота — живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость — искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего — трагическая правда жизни.

И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо. И на этом фоне или, вернее, *в этой атмосфере*, — потому что и Анна и Вронский сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы, — *пожар страсти*. Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безысходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуоголенных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения. Где-то наверху закаменелое лицо верховного жреца — Понтифекса Максимуса.

{286} Поди-ка, отдавайся живой, охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надеть маски!..

Вот первый акт. А потом — что из этого вышло.

С этого надо начинать. Этим надо заражать актеров. Я бы предложил и репетировать по двум направлениям: 1) Анна, Вронский и Каренин вообще и 2) у Бетси.

Очень интересует меня, конечно, что делает Дмитриев[[204]](#footnote-33). Иногда мне кажется, что все идет на драпировках — то богатейших парчовых, то синих бархатных, то красных штофных — на драпировках, передвигающихся по ходам в разных направлениях на потолке и замыкающих великолепную, подлинную мебель: то Людовика XV, то красного дерева, то мягкую — и бронза, вазы, хрусталь… А потом вдруг что-то от природы… Просто прекрасное панно…

Крепко жму Вашу руку.

Вы еще напишете мне сюда, не правда ли?

*Вл. Немирович-Данченко*.

## Из стенограмм репетиций спектакля «Анна Каренина»[[205]](#endnote-174)

### 3 марта 1937 года. Сцена «Во дворце».

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Сцена начинается после утомительного молебна во дворце, перед разъездом; в этом самочувствии ее и нужно играть.

Мне бы хотелось, чтобы на втором плане прошло еще человек восемнадцать женщин и мужчин, больше мужчин. Или хотя бы двенадцать человек. Они будут ходить по коридору, и оттуда будет слышен говор.

(К «неграм», стоящим у входа.) Они не просто так стоят, они чем-то заняты. Если по второму плану пойдут придворные, то вы невольно будете провожать их глазами. Вы можете и повернуться, если почувствуете в этом необходимость.

И вот после молебна все будут проходить по первому плану, а те двенадцать — восемнадцать человек, о которых я говорил, пройдут по второму. Здесь говора не будет, а там, в глубине сцены, будет говор, эти проходящие все время будут поддерживать разговор. Сановник и Фрейлина пойдут впереди без слов, {287} потому что, когда люди ходят по сцене и не разговаривают, а губы движутся, то получается плохая опера.

(Повторение.)

У вас нет самочувствия «ухода», его надо искать.

(Исполнителю роли Сановника.) У вас план есть? Задача есть? Если нет, тогда ищите то, что вам может понравиться, что вам будет любо, а потом это нужно привинтить очень крепко. Вы должны зажечься всем своим темпераментом.

Такую маленькую сцену можно сделать бриллиантом. А то ведь и самим скучно играть.

(Исполнительнице роли Фрейлины.) Вам надо искать характерность в роли. Это как раз подчеркнет слова светской женщины. Может быть, вы будете похожи на ту даму, которая на вопрос, знает ли она пьесу «Горе от ума», ответила: «Ах, да, это там, где приезжает из-за границы молодой человек, а потом его прогоняют…»

Может быть, вы сделаете длинное лицо с дурным цветом, ненамазанное, великопостное.

*В. Г. Сахновский*. Но она говорит игривые слова?

*Вл. И*. Это ничего не значит. Она думает, что она интересна. И говорит громко, потому что занимает такое большое положение, что ей стесняться нечего. Может быть, так будет интереснее. Кстати, она должна грассировать. (Очень хороший образ сделала Книппер в роли графини-внучки. Она там тоже грассировала.)

(Исполнителю роли Сановника.) Ваше сквозное действие — высмеять все, даже самое обыкновенное. Ведь эти чиновники подтачивали трон своим лицемерием и фрондированием. Это очень крупный сановник. Он высмеивает всех, даже не очень зло, потому что для большого зла у него и чувства не хватит. Я прошу вас выходить молчаливо, без слов, но выходить в самочувствии усталости и задерживаться на сцене.

Фраза: «А правда, что Каренина здесь?» — очень важна в отношении сквозного действия. *Надо пользоваться каждой минутой, чтобы усилить сквозное действие пьесы*. После этой фразы: «Правда ли, говорят, что Каренина здесь?» — чуть ли не взвизг, все вскакивают. Вы говорите успокоительно: «То есть, не здесь, во дворце». Это тоже черточка, которую надо донести для усиления главного сквозного действия. Вот эти два как будто маленькие самочувствия — ухода и отношения к Карениной — надо крепко привинтить. Больше от вас ничего не требуется.

(Исполнителю роли Сановника.) Когда вы идете и разговариваете с Фрейлиной, вы — вне вашего зерна насмешника. Идя с ней, вы думайте о том, над чем бы вам посмеяться.

{288} … Вы идете рядом с ней, оглядываетесь по сторонам и придумываете, над кем бы вам посмеяться и что бы вам ей сказать. Вы ведь и над ней будете смеяться, как только она отвернется. Его главная черта — это скверный язык. Когда вы выходите, вам сразу нужны объекты, на которые вы направите насмешливые глаза. Вот ваша ближайшая задача. Насмешки, всякие персифляжи[[206]](#footnote-34) от безделья: рубит сук, на котором сидит. Для меня был бы достаточен этот материал.

Уход после молебна и все самочувствие этой сцены надо как следует наупражнять в себе. Без этого ничего не выйдет.

(Повторение.)

Нет, вы сразу должны начинать «в зерне». Я смотрю на вас уже три-четыре секунды — и ничего не получаю. (Фрейлине и Сановнику.) Почему вы здесь остановились? Я вам говорю, что вы здесь *задержались*. Каждая секунда вашего пребывания на сцене определяется какой-то задачей. Ваша первая задача — искать, над кем бы подтрунить. С этой задачей вы и выходите.

(Одному из актеров.) Вы здесь дежурный офицер. Вам нужно следить за тем, где князь и где княгиня. Сладите за тем, чтобы сюда не попал какой-нибудь случайный человек, или ищите, кому бы быть полезным. Это надо разобрать и тогда найти свое сквозное действие. Причем вы всегда должны помнить о сквозном действии всей пьесы, об отношении к Анне Карениной и к Каренину. Вы чувствуете себя довольно свободно, но несколько «навытяжку». По вашему лицу можно увидеть, насколько знатны проходящие люди.

(Повторение.)

(Исполнителю роли Сановника.) Нет, не дойдет. Вы должны несколько раз оглянуться по сторонам: «Вот сейчас скажу, вот сейчас сострю!» Искал, искал глазами, наконец что-то поймал. Найдите усталость ухода и повороты. Это и есть физическая задача. Я хочу увидеть, что вы устали, что вы что-то ищете, а потом нашли. Текста, монолога для этого нет. Это делается из ничего. Вы всем своим актерским существом это создадите, а потом скажете: «Дайте мне слова!» Вот это я приму.

(Повторение.)

Я, как зритель, очень настроен вас слушать. А вы что-то сказали, и я ничего не понял. Для вас сейчас эти фразы и отношение к этой фрейлине ровно ничего не значат. А ведь вы, в сущности, весь свой человеческий темперамент вкладываете в этот вздор. Вам нужно все это говорить с огромным {289} аппетитом. А у вас все пропадает за светским лоском. Ваши шутки и остроты вы должны подать великолепно. А вы сразу попадаете на козырь светской болтовни. Так это не дойдет. В вашем распоряжении пять, семь, десять секунд, а это громадный кусок. Режиссер подает вас на этот кусок для того, чтобы вы сказали что-то важное для всего сквозного действия спектакля.

(Исполнительнице роли Фрейлины.) Вы тоже должны лепить из своего материала целый кусок, чтобы фразы не скользили по поверхности.

(Повторение.)

Нет, не дойдет. (Сановнику.) Не понял, о ком вы говорите. Когда вы подходите к Фрейлине, должно получиться впечатление: вот сейчас будет острота. Подходя к ней, вы словно несете шутки на подносе, который вы сейчас подадите, а у вас получился заранее найденный светский разговор. Я едва успел услышать, что вы говорите, а вы уже кончили.

Я говорю о сценической технике — что доходит и как сделать, чтобы все доходило. Может быть, я чуть-чуть преувеличиваю пока, но это надо сделать. Легкость диалога придет потом, когда самочувствие будет крепким…

(Повторение.)

Вот сановник поклонился Марии Борисовне. Она прошла. Вы обращаетесь к Фрейлине, поворачиваясь влево, в сторону Марии Борисовны, и говорите свою реплику. Потом вы поворачиваетесь немного спиной к публике, потом к Фрейлине — делаете как бы зигзаг.

При выходе я вашего лица не вижу. Вижу только, что вы что-то ищете. («Подождите, я вам сейчас что-то расскажу!») Вы стараетесь как можно более рельефно привлечь внимание и подчеркнуть ваше злословие. И вот теперь, обращаясь к Фрейлине, вы говорите: «Кабы графине Марье Борисовне военное министерство…» — поворачиваясь при этих словах немного влево, с кивком в сторону Марьи Борисовны. «А начальником штаба…» — вы смотрите на проходящих, увидели княгиню Батковскую и говорите: «княгиню Батковскую».

«А меня в адъютанты», — вставляет Фрейлина.

«Вам уже есть назначение, вас по духовному ведомству». Вы говорите эту фразу, глядя Фрейлине в глаза, улыбаясь насмешливо, — берете ее целиком в объект.

«А в помощники вам…» — увидели Каренина, — «Каренина».

(Всю эту сцену Вл. И. показывает.)

У вас в этой сцене три куска. Первый кусок: «Кабы графине Марье Борисовне военное министерство…» — с кивком влево, {290} на Марью Борисовну. Второй кусок: «А начальником штаба… княгиню Батковскую». Третий кусок: «Нет, вас по духовному ведомству». И здесь вы как бы ставите точку.

(Повторение.)

Дальше — все берут под обстрел Каренина. А у вас идет сценическая болтовня, и все пропадает. Берите Каренина в объект.

(Повторение.)

Нет, не то. Вы, Сановник, ведь все время думаете о том, как бы сострить. «А в помощники вам…» — ищите взглядом, на ком бы вам остановиться, увидели Каренина и сказали: «Каренина».

(Исполнителю роли Камергера.) Кого вы играете? Какова общая линия этого персонажа? В маленькой роли психологичности и страстности не покажешь. Так, по крайней мере, надо выйти с характерностью. А тут получилось: актер такой-то пошел, актер такой-то пошел… Здесь надо что-нибудь поискать. Выдумайте что-нибудь. Но когда будете искать, *ищите от зерна сквозного действия всей пьесы*. Никто не должен забывать сквозного действия всей пьесы, то есть катастрофы с Анной Карениной из-за фарисейства и лицемерия того общества, которое изображает Толстой. Жестокость, фарисейство, лицемерие. Вот в *этой области* надо искать характерных красок, потому что если вы будете искать просто яркой характерности, вне этой области, получится то, что теперь крепко называют формализмом. А насыщенная идея всегда убережет вас от формализма.

(Повторение.)

Пожалуйста, «графиню Лидию Ивановну» подайте мне более четко. Я — зритель, и ваша задача объяснить мне пьесу. Я еще не имею никакого представления о Лидии Ивановне. Вы мне ее подайте насколько возможно. «О графине Лидии Ивановне не говорите ничего плохого!» — может быть, вы дадите здесь какую-нибудь особую интонацию?

(Исполнителю роли Камергера.) Я не знаю вашего отношения к Каренину. Может быть, вы ему завидуете? Может быть, здесь надо Анну раздавить, а Каренина, наоборот, почтить?

(Повторение.)

Сообщение о том, что Анна здесь, должно произвести впечатление разорвавшейся бомбы. Может быть, вы скажете эту фразу, глядя на Каренина?

(Повторение.)

(Затем Вл. И. ведет отдельно беседу с Н. П. Хмелевым[[207]](#footnote-35) и М. А. Дурасовой[[208]](#footnote-36).)

### **{****291}** \* \* \* 5 марта 1937 года. Сцена Лидии Ивановны и Каренина во дворце.

*Вл. И. Немирович-Данченко* (М. А. Дурасовой). Первый ваш кусок — это самочувствие озабоченности: Лидии Ивановне необходимо сейчас же поговорить с Карениным о предмете, который ее волнует, — о просьбе Анны позволить ей увидеть сына.

У вас взгляд разбросанный, а у меня, — Вл. И. показывает, — сосредоточенный. Но, может быть, это в вашей индивидуальности.

Когда Лидия Ивановна якобы молилась, какой у нее был подтекст? Какой бы фразой она его определила, если бы это был монолог? Я думаю, ваш подтекст будет: «н…н…н…ет, н…н…н…ет, я этого не допущу!» И каждое из этих слов должно быть внутренне как бы жирно подчеркнуто.

Если вы с таким чувством выйдете и с этим решением начнете сцену, то все будет оправдано.

Всегдашнее наше расхождение с теми, кто неверно понимает «систему», заключается в самом понимании выражения «идти от себя».

Актер ищет *от себя* верное определение зерна сцены. Когда *зерно* сцены *верно определено*, — не бойтесь искать от себя выражения этого зерна любыми, самыми неожиданными, самыми смелыми приспособлениями. Здесь и начинается система.

То, что я говорил о самочувствии Лидии Ивановны, есть основа всей вашей роли, и чем больше вы вложите темперамента, тем это будет сильнее, беспредельнее. Это моя теория. Скажут: «Ах, это слишком!» Если создастся такое впечатление — значит, неверно определено зерно. «Слишком» не может быть, потому что пределы наступят, вы же светская женщина. Чем беспредельнее темперамент, фантазия актрисы, тем интереснее.

Почему я заговорил о «беспредельности»? Потому что, когда вы показывали эту сцену, у меня мелькнула мысль: слабо живет, слабо забирает. Вы скажете, что у *вас* такой темперамент, но я думаю, что и у вас были в жизни такие моменты, когда вы говорили: «Нет, я этого не допущу!» Ищите в вашей жизни случаи, когда вы говорили: «Жизнь отдам, но не допущу, чтобы это у меня было отнято!» И не в смысле страдания от несправедливости, а в смысле эгоистическом.

*М. А. Дурасова*. У меня всегда это шло от нервности, со слезами.

{292} *Вл. И*. Пожалуйста, выражайте, как хотите, но чтобы это было для меня убедительно.

Может быть, я упорно направляю вас на какую-то форму, но нужно, чтобы форма пришла *от ваших собственных переживаний и размышлений*, а не от моих. Если данное самочувствие у вас выражается в слезах, — пускай будет так, но вы должны помнить одну фразу: «Нет, я этого не допущу!» А для того чтобы этого «не допустить», надо на него повлиять тем или иным способом. Каренин может сам принять какое-то решение. Как бы мне с ним встретиться?.. Отложить встречу я не магу… Вот весь ваш «шекспировский монолог», который надо привести в действие. Вы должны быть наполнены этим «нет, не допущу!» уже с самого выхода, а не с того места, когда вы говорите: «А что наш ангел?»

Вот те поправки, которые я должен сделать, а остальное я принимаю.

(Повторение сцены.)

Рассчитайте по-актерски — сразу ли вы подойдете к нему, или пойдете и остановитесь, чтобы мы увидели вас раньше, чем вы с ним поздоровались, и поняли: какая вы, зачем пришли и почему остановились.

Вы выходите в самочувствии: «Нет, я этого не допущу!» Кого-то провожаете, кому-то в дверях поклонились. Может быть, вы издали посмотрите на затылок Каренина, чтобы понять, в каком он сегодня состоянии, и потом направитесь к нему. Он почувствует и повернется. Это поможет зрителю.

(Повторение сцены.)

Теперь вы слишком заняты провожанием. Проводили, кому-то поклонились, но все это в вашем «монологе» (зерне). Вы ищете Каренина, но со своей задачей: «Нет, я этого не допущу!» — а не только чтобы поздравить его с наградой.

Когда вы увидели его спину, опять с новой остротой вас забрала мысль: «Нет, я этого не допущу!»

(Повторение сцены.)

«Поздравляю»… Лидия Ивановна говорит «поздравляю» и думает: «Вот сейчас я приступлю к главному».

Может быть, ваша влюбленность в Каренина позволят вам взять его руку в свои. Потом вы оглянетесь, нет ли здесь кого-нибудь. Вы подойдете с Карениным к авансцене, двинетесь вперед, а толпа постепенно обратится в фон.

Может быть, вы так поздравите его с наградой, как никто не поздравлял. Найдите поздравление влюбленной женщины, которая действительно счастлива, что Каренин получил такое отличие, счастлива без всякого фарисейства. Может быть, направляясь к нему, вы остановитесь, выражая свое довольство {293} тем, что эта лента очень идет ему, и очень многозначительно поздравите его. Этим поздравлением Лидия Ивановна должна сказать многое.

(Повторение.)

(Н. П. Хмелеву.) Вы, может быть, не собирались целовать ей руку, но она своим пожатием так много выражает, что вы поцелуете.

(М. А. Дурасовой.) Это будет целый кусок. Вы поздравляете Каренина с высокой честью, с царской милостью. Это идет: от благоговения, а не просто от хорошего настроения. Выразится оно не в улыбке, а в чем-то другом. Вероятно, в поздравлении вашем будет и почтение, и гордость.

Искать надо. Ищите — и найдете.

(Повторение.)

Попробуйте взять его руку двумя руками, и, когда он наклонится, вы, может быть, охватите его голову и поцелуете. Потам вы взяли его под руку, идете с ним и сразу переключаетесь на зерно: «Нет, я этого не допущу!» Это переключение будет у вас, вероятно, очень энергичным.

(Повторение.)

(М. А. Дурасовой.) У вас все время улыбка на лице. Она могла бы быть, но она мешает выявлению более важных психологических линий. Ведь вы с глубоким вниманием слушаете все то, что он говорит вам. Вы даете оценку тому, что он говорит, как бы соображаете, даже как будто киваете головой. Это — содержание данного куска. А ваша улыбка уводит меня от этого содержания. Я не говорю, что ее не может быть, но она мешает воспринимать содержание куска. Если бы у вас была улыбка оттого, что вы его поздравляете, или оттого, что вы сказали о Сереже «ангел», я бы сказал: не та задача. Но у вас улыбка «вообще». Как ее убрать?

Разговаривая с Карениным, вы думаете: «Вы мало себя цените, не сознаете, какая вы великая личность!» В образе Лидии Ивановны должно быть как можно больше изумления перед Карениным. Все, что кругом него, — это все чудеса. Она очень восторженная, но это выразится вовсе не в улыбке. У нее все идет от глаз; это, вероятно, большие, ясные глаза. Мальчик в ее терминологии — «ангел». Никакого сомнения нет, что «господь бог воплотил одну из лучших своих мыслей в вашем сыне — в цесаревиче и в вашем сыне». Это страшная восторженность. И вы не бойтесь *преувеличить*. Если вы произносите слово «ангел», то произносите так, чтобы чувствовалось «крыло белизны».

У Лидии Ивановны жадное внимание ко всему, что говорит Каренин. Он говорит о сыне, а вы думаете о том, как Сережа {294} похож на своего замечательного отца. Это, конечно, не будет главным в вашей встрече. Вы заставляете себя думать, что о ребенке вы говорите не для воздействия на Каренина. Ребенок с таким сердцем не может быть дурен, а если он дурен, то виновата «она». Значит, опять ваша мысль направится к Анне. Злоба у вас не исчезает.

Если вы пришли с мыслью: «Я этого не допущу!», с этим качеством темперамента, то в сцене не будет отклонений, а вся она будет насыщена очень большой энергией, энергией сдерживаемой. Поэтому вы будете говорить фразу: «Да, но сердце! С таким сердцем, как ваше, ребенок не может быть дурен!» — в той же «температуре» ненависти к Анне.

(Повторение.)

Так, как вы говорите, это получается рыхло. Эта фраза у вас вне крепкого, стального стержня сцены. Ведь вы все время готовитесь к главному разговору. Но вы не должны терять времени. Может быть, вы его где-то приласкаете. Но нигде не теряйте своей активности.

Каренин жалуется вам, что у ребенка есть склонности, которые мешают росту человека. А вы ему на это отвечаете, что он должен беречь ребенка, не допускать к нему чуждого влияния, особенно влияния матери, потому что только тогда возможно дурное, а вообще сын Каренина не может быть дурен. Вам нужно подвести его к главной теме разговора, а для этого вам нужно все время держать его в руках и не распускаться самой.

### \* \* \* 5 марта 1937 года. Сцена «У Бетси».

*Вл. И. Немирович-Данченко*.

Стулья и кресла как-то плохо стоят, надо их переставить. Не знаю, от чего идти — менять ли группы или менять обстановку? Почему все кресла так притиснули? Получается, будто гости стояли возле этих кресел и потом их все сдвинули в круг. Так нельзя.

Тут могут быть три варианта: либо менять группы, либо расстановку стульев, либо углубить все это на два метра или больше. Попробуем второй вариант, потому что это наиболее осуществимо; надо сделать так, чтобы у рояля не было такой тесноты. Может быть, рояль поставить левее. Раньше сидели двое между роялем и дверью, а теперь пусть здесь сядет один человек. Стулья надо убрать, разбросать их по комнате. Так загнанную мебель нельзя допустить на сцене. Раньше вся группа садилась как-то более разнообразно.

{295} Имейте в виду, что если лакеи проходят между группами гостей, стараясь их обойти, то и гости должны им дать место, чтобы не было толкотни.

(Начинается репетиция сцены.)

Повторите еще раз сцену. Как вы садитесь? Это должно быть рельефно и убедительно для зрителя.

(Повторение.)

Нет, вы не сразу смолкаете. Надо *искать* эту задачу молчания. Дайте сначала какое-то действие, а потом наступит молчание.

(Повторение.)

Нет, говор должен быть громче!

Не стойте в первой группе слева так тесно. Учтите, что в костюмах того времени вам будет еще теснее.

Михеева и Цыганова [дамы — гостьи Бетси Тверской] должны внимательно слушать, что говорит Михаловская — приятельница Анны — о Карениной.

(Т. Е. Михеевой.) Услышав имя Карениной, вы поворачиваетесь к Михаловской, потом, заинтересованная, ищете свободный стул, в то же время не отрываясь взглядом от нее. А у вас это движение пропало.

(Повторение.)

Нет, не вышло. *Все* поворачиваются к Михаловской при упоминании о Карениной. Все ищут стулья, чтобы сесть, в то же время внимательно глядя на нее. Пожалуйста, держитесь свободнее. «Зашнурованность» никогда не будет выражением светскости.

(Повторение.)

(Н. В. Михаловской.) Вы своей фразой как бы бросаете бомбу: происходит взрыв. Ищите более ярких выражений для своей задачи. «Житейскость», с которой вы произносите эту фразу об Анне, не дойдет. После вашей фразы все бросаются к вам, слушая вас. Вы должны оправдать этот интерес.

(Повторение.)

Нет, говорите еще точнее. Вы должны делать ударение на трех словах: «Вы не находите, что Каренина…» — делаете ударение на «*Каренина*», — «очень переменилась…» — делаете ударение на «*переменилась*», — «со своей московской поездки» — делаете ударение на «*московской*». Я не говорю, что вы должны кричать. Ваша задача — разжечь любопытство света. («А ну‑ка я разожгу их любопытство!») Все бросаются слушать вас. Попробуйте разжечь их любопытство, сказав эту фразу сдержанно, но с большим темпераментом.

(Повторение.)

(Н. В. Михаловской.) Учтите, что справа ярко обнаружилось это любопытство. Вас жадно слушают.

{296} Здесь мы сталкиваемся с *главной темой всей нашей пьесы…*

(Повторение. Затей репетируется следующая сцена.)

(М. И. Прудкину[[209]](#footnote-37).) Произнося свою первую фразу, Вронский подходит к дамам, целует им руки.

(А. К. Тарасовой[[210]](#footnote-38).) Ваш выход должен быть очень компактным. Тут важны не только слова. Вы тоже здороваетесь с присутствующими, одновременно произнося свою реплику.

(Повторение.)

Когда входит Анна, все бросаются к ней, мужчины целуют ей руку.

(Вл. И. показывает сцену выхода Анны.)

Вот вы вошли, подошли к Бетси. Первую свою фразу вы говорите, слегка поворачивая голову направо, чтобы увидеть, какое здесь собралось общество. Потом начинаете здороваться.

(Повторение.)

(А. К. Тарасовой.) У вас целый большой кусок встречи с Вронским. В этом куске можно все сказать. Может возникнуть целый большой кусок [действия] от того, *как* вы кивнете ему.

(Повторение.)

(Вл. И. снова показывает выход Анны.)

(Повторение.)

Не торопитесь! Анна говорит Бетси: «Он [проповедник в салоне у графини Лидии Ивановны] рассказывал про индийскую жизнь», — и в это время здоровается с другими. Это целая сцена.

(Повторение.)

(А. О. Степановой[[211]](#footnote-39).) Имейте в виду, что кусок Анны и Вронского, взгляд, которым они обменялись, не ускользает от внимания. Бетси замечает, *как* они поздоровались.

(Повторение.)

Не торопитесь! Пусть лучше сначала будет перетянуто в смысле темпа, пока вы не нажили содержания сцены. Потом темп установится.

(Повторение.)

(В. В. Кириллину[[212]](#footnote-40).) Вы придаете очень большое значение фразе: «Власьева совсем влюблена в него!» Поэтому надо выделить эту фразу. О страсти Власьевой вам, Тушкевичу, надо говорить, как о важной теме светской жизни.

(Повторение.)

{297} Прошу ни одной фразы не говорить в тоне «светской болтовни».

(Н. П. Хмелеву). Вы здороваетесь с Бетси, потом смотрите на Вронского, здороваетесь с ним кивком головы. Вы непременно должны фиксировать эти моменты.

(Повторение.)

Нет, очень заторопили.

(Повторение.)

Все замечают, что Анна и Вронский сидят так долго вместе. Повторите ваш уход к ужину. Сделайте это без слов.

(Повторение.)

Нет, надо сделать уход к ужину немного иначе. Выходит лакей и останавливается в средних дверях. Степанова и Кириллин подходят к нему. Бетси просит Тушкевича приглашать всех к ужину. Все встают и уходят медленно. Встают и Анна с Вронским в ожидании ухода остальных гостей.

(Повторение.)

Повторите еще раз уход.

(Повторение.)

(А. К. Тарасовой). Анна никуда не стремится. Тушкевич приглашает к ужину Каренина, тот отказывается, встает и идет по направлению к Анне. Анна идет ему навстречу.

(Повторение.)

Скажите мне все реплики, начиная с приглашения к ужину, без движений.

(Повторение.)

(Вл. И. показывает сцену Анны и Каренина).

### \* \* \* 8 марта 1937 года. Сцена «В театре».

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Начнем с появления Анны.

(Т. В. Красковской — исполнительнице роли Картасовой.) Вы слишком быстро пересели, когда в соседнюю ложу вошла Каренина. Я еще не успел обратить на вас внимание, как вы уже встали. Когда входит Анна, вы разглядываете ее; все внимание обращено на нее. Вы долго смотрите на нее, на ее платье. В это же время, постепенно, от одной ложи к другой, публика начинает переглядываться; заметив появление Карениной, все взгляды направляются на нее; затем следует ваш кусок перемены места, потом вы уходите. Причем предварительно вам нужно «вылепиться» из куска «аплодисменты»: надо встать, постоять немного, а потом уже уйти.

{298} В этой сцене нет еще очень важного момента — оваций. Эти аплодисменты должны быть гораздо длительнее. Овации… овации… а потом выкрики; «Патти, Патти!» (на высоких нотах).

После окончания акта слишком быстро разбежались сидящие в ложах. «Выхода актеров на вызовы» не сделали. Ведь когда Патти выходит на вызовы публики, должны быть длительные овации.

Расходиться тоже нужно не сразу, а разминаясь после долгого сиденья на одном месте.

Выход Анны до меня дошел.

*В. А. Попов*. Я предлагаю, чтобы аплодисменты начали здесь, в ложах, затем они постепенно сводятся на нет, и начинаются аплодисменты за кулисами. В ложах заражаются этими аплодисментами, и опять овации здесь усиливаются.

*Вл. И*. Правильно. (М. П. Лилиной — исполнительнице роли графини Вронской.) До меня дошел ваш кусок так: когда вошла Каренина — вы надулись.

*М. П. Лилина*. Я возмущена этой наглостью. А в театр я пришла только для того, чтобы видеть сына.

*Вл. И*. Это до меня так и дошло.

(Повторение, с выхода Анны.)

Попробуйте высвечивать те ложи, в которых идет разговор.

Слишком быстро входите после звонка, после антракта. (М. И. Прудкину.) Почему вы с женой брата говорите так мягко? Вы заранее разозлились, потому что вперед знаете, что она не поддержит Анну в свете. Если вы так будете разговаривать с матерью, то вас будет слышно всюду в соседних ложах. Слово «maman» непременно надо сказать яснее, потому что мы, зрители, еще не знаем, что это мать Вронского.

(Повторение.)

Если вы будете говорить, поворачиваясь лицом к матери, все слова пропадут, потому что в ложах в это время будет гул. Надо оправдать такую мизансцену, чтобы вы, говоря с матерью, сидели лицом к публике.

(Повторение.)

Вы непременно должны заметить, что мать бросает взгляд в сторону Анны. Вы это учтете и опять будете злиться.

(Повторение.)

Какие у вас должны быть задания? Во-первых, говорить так, чтобы не было вас слышно сзади. Во-вторых, сделать вид, что вы ничего особенного не говорите. В‑третьих, наконец, ваши слова должны лететь в публику. Для этого вы лицо как {299} будто поворачиваете больше сюда, в публику, а говорите немного влево от себя — к ней, к матери.

(Повторение.)

Нужно определенно установить движение к партнерше, чуть наклоняясь корпусом, а голову чуть-чуть поворачивать сюда — на публику.

(Повторение.)

Попробуйте как бы разглядывать публику, разговаривая с матерью.

(Повторение.)

Еще точнее! Говорите с ней, а глаза в это время ходят по залу.

(Повторение.)

Каждую часть фразы, до запятой, говорите отдельно: «Если свет это не одобряет, мне все равно!»

(Повторение.)

Нет, разделите все запятыми. «Я смотрю на свою связь с Карениной, как на брак» — очень точно.

(Повторение.)

— Нет, не так: вы опускаете тон, а надо поднять его к концу фразы. Подчеркните слово «*брак*».

(Повторение.)

Вот!

Может быть, кончив разговор с матерью, вы встанете, слегка поклонитесь ей и отступите к аванложе.

(Повторение.)

(Т. В. Красковской.) На шепоте ваша реплика: «Позор! Позор!..» — не доходит, а на крике это будет слишком сильно.

(А. О. Степановой.) Вы видите Вронского в первый раз после его приезда из Италии, а сейчас вы с ним так встретились, как будто недавно с ним расстались. Как бы *вам хотелось* произносить эти слова, учитывая, что вас отделяет друг от друга барьер ложи?

(Повторение.)

(А. О. Степановой.) После окончания действия, когда стихли аплодисменты, вы смотрели в бинокль в сторону, противоположную ложе Вронских. Тушкевич говорит вам: «Граф Алексей Кириллович!» Может быть, вы сейчас же подали Вронскому руку, прежде чем с ним разговорились? Или лучше сначала положить бинокль, встать и только тогда подать руку?

(Повторение.)

(А. О. Степановой.) У вас, вероятно, будет пышный шлейф — имейте это в виду, когда встанете у барьера ложи и подадите ему руку.

(Повторение.)

{300} Вы спрашиваете: «А Анна?» Здесь Вронский или должен посмотреть в сторону Анны, и тогда у вас игра — видеть и не видеть ее; или он туда не смотрит, или вы совсем не говорите: «А Анна?» Нужно выбрать один из этих трех вариантов. По-моему, не надо говорить: «А Анна?» — это слишком коротко и сложно, хотя, конечно, было бы хорошо. Но тогда она не спросит, где Анна, если сделает потом вид, что не видела ее. Может быть, лучше, чтобы она знала, что Анна здесь, и к ней не пошла, а Вронскому говорит: «Я приду к ней». Этот кусок надо сделать.

(Повторение.)

Нет, это нужно сыграть. Что-то нужно найти. Это очень сложно, а вместе с тем в этом и заключается характер Бетси, и не только в данной сцене, но и во всей пьесе. Запомните, что *это является зерном вашей роли*.

(Повторение.)

А можно стать ближе к разделяющему вас барьеру? (Вл. И. идет на сцену и пробует различные мизансцены.) Бетси собиралась долго говорить с Вронским, но ее позвали. Может быть, вы не будете вставать сразу по окончании действия на сцене? Может быть, вы будете говорить с ним сидя, а потом встанете?

(Повторение.)

(М. И. Прудкину.) После разговора с женой брата вы не должны смотреть в бинокль в сторону Анны, а в ложи с противоположной стороны театра, чуть повыше.

(Повторение.)

Очень быстро все возвращаются на звонок. После звонка все входят по группам: сначала первая группа, потом вторая и т. д.

(Повторение.)

(Н. Д. Ковшову — исполнителю роли полковника.) Уж очень «нарочно» выходите со смехом. Вы отчего расхохотались, от анекдота? Но тогда начните хохотать не у самой двери, а где-то дальше. Вы рассмеялись раньше, до входа в ложу, потом хохот приближается, а то получается выход на нарочитом смехе.

(Повторение.)

Нет, все равно «нарочно». Поищите еще.

(Т. Е. Михеевой и всем участникам сцены). Если вы что-нибудь случайно уроните с борта ложи, надо это обыграть; может быть, кому-нибудь на голову упало то, что вы уронили! И это надо сыграть. Необходимо, чтобы сзади был гул, — и гул все время растет, а не затихает.

### **{****301}** \* \* \* 8 марта 1937 года. Сцена «Коридор театра».

Репетируют: А. К. Тарасова, М. И. Прудкин.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Покажите мне эту сцену, как она у вас сделана.

(Показ сцены.)

(Вл. И. после этого показывает исполнителям всю сцену, играя за обоих.)

(А. К. Тарасовой.) Вы еле сдерживаете рыдания от только что полученного оскорбления: ведь разыгрался настоящий скандал — Анне сказали, что позорно сидеть рядом с такой женщиной, как она.

Вот где «многоточия» будут вам мешать. Я буду с вами во всем деликатен, буду уступать, но есть пункт, где я не сдамся: я про *сентименты* говорю.

Над этой сценой мы будем с вами работать отдельно. Я думаю, что у Анны на голове будут кружева или капор, на ногах ботики. У Вронского будет пальто.

Вронский и Анна вместе выходят в аванложу, она бросается на диванчик; внутренне вся клокочет, так что даже не сразу может начать говорить. Вронский выходит за одеждой. Он наклоняется к Анне и начинает надевать ей ботики. И только в эту минуту она начинает с ним говорить. Она, может быть, боится, что стоящий здесь лакей может их подслушать, она говорит тихо, немного наклонившись. Вронский помогает ей надеть кружева, ротонду. Потом он сам надевает пальто. Она, вероятно, не выйдет из аванложи до тех пор, пока он не наденет пальто.

Тут Вронский, может быть, еще оборачивается, чтобы дать лакею рублевку.

(Повторение.)

Вронский идет вслед за ней. При входе в аванложу Анна, может быть, сразу остановится и только потом сядет, почти упадет на диванчик. Не знаю, насколько удобно сразу сесть. А может быть, вы сели на диван и смотрите в сторону? Вы в таком состоянии, что можете упасть на диван, рыдать, кусать подушку от бешенства.

(Повторение.)

(М. И. Прудкину.) Вы ушли за одеждой. Надо учитывать, сколько времени Анна может оставаться одна. Вы ищете швейцара, вы должны получить вещи. Швейцар приносит одежду. Как только Вронский надевает Анне ботики, начинается разговор.

{302} (А. К. Тарасовой.) «Неприятно?.. Ужасно!..» Может быть, вам захочется при этих словах схватиться обеими руками за голову. А потом — большая пауза до следующей фразы.

(М. И. Прудкину.) Вы очень энергично подайте ей вещи. Это будет второй кусок. Третий кусок — Анна надела кружева, а Вронский стоит и застегивает пальто. Он может помочь ей надеть кружева. Вы уже все сказали, пока стояли наверху в аванложе, и на лестнице уже ничего не будете говорить.

«Если бы ты мучился, как я!..» — вот тут *литературное многоточие* (а не сентиментальное), и его нужно донести.

## **{****303}** Стенограмма репетиции оперы «В бурю»[[213]](#endnote-175) 28 марта 1939 года.

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Вот какой у меня разговор с вами, прежде чем подойти к этой сцене [Леньки и Натальи]. Он хотя непосредственно и не относится к данной сцене, но очень важен.

(А. Е. Кузнецовой[[214]](#footnote-41).) Вот вы пришли прямо со школьной скамьи. Там вам не давали глубоко психологических задач, то есть задачи петь и в то же время жить образом, жить содержанием данной сцены, жить объектом. В театре вы прошли это на целом ряде ролей и, кажется, дошли до хорошего результата в роли Натальи в «Тихом Доне» не только в первой картине, но и в четвертой. Я хочу задать вопрос: мешает вам жизненно-психологическая задача или не мешает и даже помогает вокалу? Мешает ли, что в ту минуту, когда вы пришли к Аксинье, вы думаете о том, что будете петь? Когда вы говорите: «Болен?» — что, вы действительно заняты вниманием к ребенку? Когда вы даете письмо, вы живете этим? Вы о пении думаете в это время? Когда поете, думаете? Я хочу разобрать, поскольку думаете и поскольку это может мешать или не мешать.

*А. Е. Кузнецова*. Какой-то контроль остается.

*Вл. И*. Но не мешает жить образом?

*А. Е. Кузнецова*. Нет, не мешает. На репетиции в первые моменты это бывает, а потом все сливается в одно.

*Вл. И*. Тогда еще более важный вопрос: когда наступает момент сильно драматический, — это драматическое переживание усиливает, согревает ноту или мешает петь? Я сам хочу хорошенько {304} разобраться в этом на живом примере. Я уверен, что будут разные ответы. Мне интересны те актеры, которые уже чего-то достигли. В самую горячую минуту, когда вы запоете, когда вы забываете, что это не ваши ноты, когда ноты стали вашими, других брать не можете, — в это время голос ваш, как аппарат, страдает от этого? Чувствуете ли вы, что переживание вредно для вашего голоса, или оно помогает, когда сливается с пением?

*А. Е. Кузнецова*. Когда все направлено в одно, это помогает. Есть целый ряд технических приспособлений.

*Вл. И*. Лично вам знакомых, нам неизвестных? Во время репетиции вы ищете слияния вашего аппарата, звука, с тем словом, с тем самочувствием, которое должно быть. Это самое главное, это самая настоящая работа. Когда поете, страдает голос или нет?

*А. Е. Кузнецова*. Нет, мне кажется. Но у меня есть пример из «Чио-Чио-Сан», где сцена настолько насыщена драматизмом, что он мешает вокалу.

*Вл. И*. Может быть, эта сцена поставлена неверно по драматическому содержанию?

*А. Е. Кузнецова*. После сцены «Вернулся, вернулся» идет дуэт. Тут нагрузка психологическая, которая мешает пению. Это мне мешает в «Чио-Чио-Сан», а в других партиях не мешает.

*Вл. И*. Это потому, что композитор шел не от глубокого внутреннего содержания, а больше от отражения этого содержания, как вообще старые композиторы. Или потому, что режиссура не туда направила вашу психологию.

Наше искусство найдет себя по-настоящему только в советской опере, потому что советская опера пишется по этому направлению глубокого внутреннего психологического содержания. Мы благодаря советской опере придем к достижениям. И тогда нас уже не догнать, потому что в советской опере более держатся психологии. В старой опере — зеркальное отражение психологии, а не сама психология. Другие театры на это не обращают внимания.

(Ю. А. Прейс[[215]](#footnote-42)) Вы вот столько раз пели Елену[[216]](#footnote-43), Живете образом, содержанием, даже красками куплетов, хотя очень сильно заняты музыкальной шлифовкой, музыкальным эффектом (ах, Кемарская[[217]](#footnote-44) идет на «форте», а я — на «пиано»!). И тем не менее вы живете образом. Мешает это или не мешает?

{305} *Ю. А. Прейс*. Если заранее была проделана правильная вокальная работа, тогда не мешает. Нужно технически петь так, чтобы потом не мешало. Нужно правильное звучание нот.

*Вл. И*. Именно — правильное звучание нот, а не музыка. Музыка — в связи с содержанием драматическим.

Вот вы пришли из старой школы, вы пели в опере, где вы об этом не думали. Загримировались Амнерис, а на то, что тут, в сердце у Амнерис, не обращаете внимания. Там ваше внимание устремлялось по двум линиям: одна — длинная — вокал и оркестр; другая — короткая — жест. А теперь ваше внимание направляется в совсем новую для вас область, а то осталось подсобным, для передачи. Так вот, это внимание не мешает петь?

*Ю. А. Прейс*. Надо искать на репетициях это слияние. Поешь в спокойном состоянии верно, и вдруг у тебя какая-то нота нехорошо звучит, некрасиво.

*Вл. И*. Значит, до какой степени должна быть гибка фантазия и психология у режиссера, чтобы он помогал актеру, а не был вредителем…

*Ю. А. Прейс*. Важно правильно прочесть композитора.

*Вл. И*. Но когда и композитор, с позволения сказать, врет в психологическом отношении?

*Ю. А. Прейс*. Ну, тут трудно спорить.

*Вл. И*. Да, это правильно. Вы настолько овладели актерской техникой, что у вас все остальное явно подчиняется внутреннему замыслу, хотя вы и не перестаете думать о вокале.

(З. М. Эфросу[[218]](#footnote-45).) Вы — яркий пример искусства нашего театра. Приводя вас в пример, можно доказывать многое. С другой стороны, иногда чувствуешь, что вокал страдает, но не потому, что вы дурно поете, а потому, что такая-то нота, которая страшно нужна, у вас слабо звучит или отсутствует. Над этим надо работать отдельно. Но вам мысль об образе не мешает?

*З. М. Эфрос*. Если выключить себя из образа, я не спою спектакля. Мне это помогает.

*Вл. И*. Это я все говорил для себя, для того, чтобы с большим правом позволять себе то, что требуется в такой опере, как «В бурю», особенно здесь, в четвертой картине, одной из самых страшных у Наташи.

Я мечтал ставить «Аиду» в том же принципе, *что* и «Травиату», — чтобы это был *Египет*, чтобы зрителя захватывала драма между Аидой, Амнерис и Радамесом, которую, наверное, публика плохо понимает. Но думаю, что и там нет такого громадного {306} материала для нашей работы, как в этой картине. Если у вас есть еще места в роли, где не найдено слияние вокала и образа, то это надо скорей найти и выправить, чтобы вы могли действительно отдаваться роли вовсю.

Этот маленький разговор мне был очень нужен. Теперь разговор по поводу этой сцены.

Я все время говорю — найти самочувствие, с которым вы выходите, самочувствие, с которым начинается сцена. Найти чисто актерское самочувствие. И чувствую, что это пока в одно ухо влетает, в другое вылетает. Нечаянно вы попадаете на верное самочувствие. Разными окольными путями отыскания «кусков» постепенно складывается самочувствие. Это путь довольно правильный. Но дальше, желая еще больше помочь вам, я предлагаю: говорите какие-то монологи. Слово это у нас летает в воздухе: монолог, монолог. А на практике — сомневаюсь, вернее, почти уверен, что из двухсот выходов на сцену наших певцов хорошо, если дважды эти монологи говорятся, в остальных ста девяноста восьми случаях об этом забывают.

(А. Е. Кузнецовой.) Вы, вероятно, этого и не пробовали? Я хочу повести вас, помочь вам в отыскании этого слияния вокала с живой психологией. Вот начинается сцена — и вот если бы вы высказали состояние Наташи своими словами: чего она сейчас хочет, чем она мучается, какой выход из этого или нет выхода, почему нет выхода? Просто скажите мне ее состояние. Когда начнете рассказывать, может быть, окажется, что все совершенно верно; тогда — я спокоен, можете репетировать. Но я уверен, что я бы сказал: это верно, но не в том градусе, даже не в том направлении, как вы рассказываете. Когда будете рассказывать про Наталью в «Тихом Доне», вы *можете* рассказать, с чем она шла, с чем пришла, как она относится к письму, к Аксинье, к ребенку, что это ребенок Григория. Вы буде те это рассказывать, и *в тоне* вашем все будет верно психологически и верно по слиянию с композитором. Здесь [в опере «В бурю»], как мне кажется, это вами еще не нажито, еще не то. А вот когда найдем *то*, тут мы и увидим, как начнет развертываться роль. Вот рассказать себе про самое себя в образе Наташи — это и есть какой-то внутренний монолог. Рассказывая, вы волей-неволей напитываетесь этими мыслями, желаниями, задачами и находите свое настоящее самочувствие. Привыкнув это рассказывать от репетиции к репетиции, вы наживаете правду на сцене. Нужно найти самочувствие, а потом уже это рассказывать. Тут у вас не хватает смелости. Внутри смелость огромная, а внешне ее нет. Самым лучшим помощником будет практика. Если дать вам другую мизансцену в «Тихом Доне» или другой поворот, вы оправдаете их через {307} десять минут — настолько вы в образе и во всех его переживаниях. Вам нетрудно будет переменить мизансцену и проявить новую линию, новую черту. Так вот, смелость придет, конечно. Попробуйте, будем заниматься полуэтюдно. Попробуйте говорить монолог перед выходом. Приготовьтесь к этой сцене, ищите слов. Вы скажете: я говорить не умею, письма пишу с большим трудом, — я так не люблю этого! Я сам говорю не так уж гладко и красиво. Попробуйте рассказать, какое содержание, самочувствие Наташи в этой сцене.

*А. Е. Кузнецова*. Физическое состояние — что она беременна…

*Вл. И*. Очень хорошо, что с этого начинаете. Но что значит — она беременна?

*А. Е. Кузнецова*. В таком состоянии, которое уже всем заметно, фигура стала другая. Она скрывается, — позор на все село. А Леньки нет. Если бы она не была беременна, было бы только состояние оскорбленной. А то она не знает, что делать с ребенком, как с ним жить. Ищет выхода и не может найти. Основное — что она хочет жить, а ей все мешает жить.

*Вл. И*. Давайте внесем маленькие поправки. Это хорошо для читателя, для слушателя, постороннего человека. А для самочувствия актрисы этого мало. Я заспорил бы с важным элементом, который вы вносите: что ей, как молодому существу, жить хочется. Как будто материала для этого нет. Если это делать незначительной краской, это так. А чтобы это было *все*, то есть самое главное, — как будто материала в этой сцене нет.

*А. Е. Кузнецова*. Во второй половине сцены она говорит: «Умереть!», а в первой половине она говорит: «Как я выкормлю тебя?» Она, мне кажется, жаждет жизни. Ей хочется выйти гулять…

*Вл. И*. А как она кончила предыдущую картину? «Убить, растоптать!» Это сильнее всякого желания жизни. *Отомстить*. И у автора она мстит, поджигает. Вон у нее куда пошло. Может быть, желание жить есть само по себе физическое. Во всяком человеке, который идет на самоубийство, происходит какая-то борьба. Воля направляется на то, чтобы кончить жизнь, а какая-то борьба с этим решением невольно возникает.

Если думать о том, что хочется жить, то я боюсь, что вдруг явится какая-то краска, которая вызовет у вас улыбку. Я бы на этом не останавливался[[219]](#endnote-176).

Для начала сцены важен момент, что она беременна, не может никуда показаться. Но вовсе не надо «желать идти на гулянку», чтобы это дошло до зрителя.

Давайте маленький этюд, что она беременна и не может выйти. Что это значит? Лежит, спит, не поднимается, с открытыми {308} глазами лежит? Этого я, зритель, в восемнадцатом ряду не увижу. Важно, что лежит неподвижно. Правда, вы встанете, потому что надо запеть. Но это не отвечает основному представлению о ней, то есть что она не может никуда выйти, должна прятаться от людей со своей беременностью. Для самочувствия, что она должна скрываться, не найдена краска. Если бы это было найдено и прожито, я сразу понял бы, в чем дело. Я даже беременности не заметил.

Главное, найти *зерно самочувствия* и *сквозное действие этого самочувствия*. Если сказать: я не могу выйти, должна скрываться; а между тем там гулянка, народ, мне бы хотелось пойти. Если этим зажить — что же общего в этом с желанием «растоптать», с «проклятием ему»? Через пять минут будет сцена с Ленькой. Какое же зерно этой первой вашей сцены? Мы принимаем: беременна, должна скрываться.

*А. Е. Кузнецова*. Основное — месть.

*Вл. И*. Вот мы и доходим до сути. Это самое важное «растоптать!» — что же, это успокоилось?

*А. Е. Кузнецова*. Нет, усилилось.

*Вл. И*. Если бы Ленька подвернулся, она бы схватила *что* попало и ударила его. И злодейку-разлучницу убила бы. Потом это укрепилось. Она металась, металась… Потом чувство мести собралось в большую силу, но не растрепанную, а такую (показывает: сдержанную). Потом это раскрывается, расплескивается при встрече с ним. Зерно, самочувствие — мстить. Непримиримость всего темперамента. Это в ней не может ослабеть, никакая мысль не ослабит этого состояния, — такое желание отомстить. Когда я рассказываю, я рассказываю о мести вот какой: все сжалось, как атом в воздухе. Если расщепить один атом воздуха, взорвет полгорода. Так у нее концентрируется месть. Верно это? Зерно это? Нужно непременно «окунуться» в зерно. Я вижу, что она может убить, сжечь дом. То есть я еще этого не видел у вас, но вы этого добьетесь в работе. Но прежде чем говорить о работе, надо договориться о существе: «Сжечь, убить!» — вот да каких крайностей может доходить это состояние. По теории нашего искусства, если *верно*, — никаких пределов нет темпераменту. Да, подожжет дом. Доходит до самоубийства. Доходит до того, что мы подумаем вдруг: сумасшедшая. Маниакальная мысль доводит ее до того, что она плохо соображает. Потом — предлагаемые обстоятельства: и беременная, и то и се… Это — для большей простоты и жизненности. Но самое важное — увидеть это зерно и как пойдут лучи, нити от этого зерна. Я бы мог для этой сцены показать вам фотографию Леонидова в роли Мити Карамазова в самый сильный момент его трагедии.

{309} Почему я на этом так настаиваю? Потому что для меня, знающего оперную литературу и сцену, для меня самое пленительное в этом образе не то, чего публика ждет: ах, бросил ее любимый человек — несчастная! Для этого существует, например, песня «Виют витры» или ария из «Русалки» и т. д. — одним словом, знакомый лирический образ. А тут вся прелесть в том, что Наташа — настоящий *революционный образ*. Она говорит: «Я за холопа замуж не хочу выходить», — к этому повела ее освободительная сила, какой она полна. И сразу образ становится не похож на обычный лирический оперный штампованный образ. И надо, чтобы *сразу* ничего похожего не было. Настолько сразу, что в первом антракте пусть зритель говорит: почему она такая злюка? Он ведь привык, что обманутая в опере — всегда непременно блондинка, такая слабенькая, румяненькая или бледненькая; а тут выходит такая злющая. Надо быть смелее в этом образе.

Но главное зерно, как только подумаю, сразу: сумасшедшая (показывает). Я даю волю выразительным средствам, которые у меня под рукой. Да, я — как сумасшедшая, я перестаю понимать, что мне делать (показывает). Я не могу показаться на люди, и ребенок от человека, которого я люблю… и перед богом не имею права не произвести его на свет… и где-то будет какой-то момент: ничего не могу сделать, надо убить себя…

Я вот так рассказываю. Вы будете рассказывать так же искренно, как я, но попадете на ваше личное, индивидуальное.

Я говорил, вы искренняя, без кокетства. Другая, пожалуй, подумала бы: ах, губы надо подкрасить, прежде чем сыграть эту трагедию. Но вам надо *вжиться* в это. Надо это искать.

То же самое касается Леньки. Чем он жил? С чем он пришел? Его самочувствие, сквозное действие зависят от Наташи. Хочу остановить, удержать; что с ней делать? А она его отшвырнула — как сумасшедшая, на него смотрит: на, бери, души! Какая-то сумасшедшая сцена. Не знает, что делать. Его поведение идет от нее. Сначала не понял, в чем дело. Потом, когда понял, видит, в каком она состоянии, — надо успокоить. Не могу успокоить. Схватил ее — вырывается, оторвала что-то, что-то отскочило у него… Наконец схватил ее с силой. Она в его тисках трепыхается. Схватил. Буду тебе говорить ласковые слова. И постепенно, постепенно она успокаивается. Так что его задача в этом отношении проще.

Я верно нарисовал? Спора нет?

*Голоса актеров*. Все очень верно.

*Вл. И*. Все это мне рисуется в другом зерне, чем это обыкновенно принято. И мы, режиссеры, должны помогать вам искать какую-то мизансцену, немного необычную.

{310} А как будет с хором? Если вы хор сажаете в оркестр — не надо открывать занавес; тогда сразу доходит, что это интродукция. Тогда это ново. Но тут другая опасная сторона. Тут, на сцене, уже пошла драма, а хор в это время начнет ползти к выходу. Это помешает. Я повторяю, если вы хор посадили в оркестр, то это — интродукция. Если вы интродукцией открываете занавес — открывайте.

Почему быстро бросили затею, чтобы оркестр был закрыт? Кроме Комиссаржевского, никто этого не пробовал. Большей театр так расширился, что оркестр стал самым главным. А у нас другое, у нас самое главнее — сцена, то, что на ней.

Вероятно, выгоднее, чтобы занавес был открыт.

(А. Е. Кузнецовой.) Я как будто улавливаю эмоциональное содержание сцены; как будто верно. Но какая краска — это я плохо знаю. Боюсь, что я вас «заскучу» этими монологами.

Вот, лежит ли она? Я против того, чтобы она лежала. Можно найти, может быть, сразу более выразительное начало ее состояния. Состояние ее очень сложное, но в данном куске она живет тем, что она *одна*. Можно найти мизансцену, более ярко выражающую, что она одна. Попробуйте быть в зерне: месть, собранная, доведенная до того, что это уперлось во что-то ужасающее, — как будто она сумасшедшая… Она уже плохо соображает, смотрит куда-то, ищет какого-то выхода, прислушивается.

*А. Е. Кузнецова*. А если так: у нее мысль — отомстить, а как отомстить — не знает.

*Вл. И*. И это верно. Но со Сторожевым разговор был давно, желание мстить уже не такое, как было раньше. Этот период уже не такой. Сейчас доходит до того, что уже даже никакой *мысли нет*. До такой степени это все собралось, сконцентрировалось, что в каком-то физическом состоянии полусумасшедшей она уже не мечется. Правда, вдруг, от какой-то мысли может заметаться, но только на мгновение. Сидит часами. Если спросить: о чем думает? Ни о чем не думает. Кратер потухший, который сейчас взорвется. Везувий. Она уже дошла до высшей точки. Если толкнуть, то пойдет такой взрыв всего того, что накопилось!.. А не то что она сидит и думает, как мстить. Этот период уже прошел. Вот она металась, металась, устала. Дошла до такого состояния неудовлетворенной жажды мести, герметически закупоренной… Я сейчас не мечусь, не ищу выхода.

Тут не надо бояться никакой силы выразительности. (Показ.) Представьте себе до дикого состояния дошедшую. Сидит и ничего не понимает. Потом прислушивается к себе, к движениям ребенка. Как вам представляется, что я сейчас думаю? Никуда не мечусь, никуда не кидаюсь?

{311} *А. Е. Кузнецова*. Мне кажется, что вы живете какой-то мыслью.

*Вл. И*. Я дошел до такого аффектированного состояния, когда мыслей нет, когда я — сжатый комок, насильственно сжатый переживаниями неудовлетворенности, злобы.

Если бы я начал думать: а если бы то-то и то-то сделать? — тогда другое лицо, тогда это какое-то действие. А действия нет, *все* кончилось. Мне жить нельзя. Мне надо идти на самоубийство. Все передумано. Никакого выхода нет.

Самые великолепные аффекты на сцене великолепны тем, что их никак не проанализируешь[[220]](#endnote-177). Очень трудно это передать. Я уже металась, не находила места, не спала, кидалась, куда-то уходила. Сейчас кончилось, ничего нет, хочется разорвать — и ничего сделать не могу. Все это меня сковывало, сковывало, и там (показывает на сердце) ничего не успокоилось и привело меня в состояние безысходности, безнадежности. Никуда ни выйти, ни показаться нельзя. Это меня и гложет. Вам надо перейти на не поддающееся анализу какое-то накопление неудовлетворенных чувств.

Вам нужно определить для себя *содержание* этого. Потом *свое* найдете. Найти такое самочувствие: из этого нет выхода. Это первый кусок. Перемените мизансцену — это второй кусок. И третий кусок — еще страшнее того состояние. Сначала — сумасшедшая, ничего не понимаю и плакать не могу; потом — самое страшное, прислушивается (показывает: положила руку на живот), — а с этим куда деваться? (Показывает.) Если бы я расплакалась, мне было бы легче, но я не в состоянии. До такой степени это злое, огневое, что не до слез. Куда мне деваться, чтобы я не существовала на свете? Опять перейду в прежнее состояние и запою: «Одна, одна, никого нет». Я давно думаю о смерти. Вот веревка.

Вот такие этюды нужны. Потом, когда будете играть, найдете то же самое по содержанию, но в иной краске, в ином выражении и скажете: а помните, Владимир Иванович, вы показывали…

Мне трудно, больно раскрывать веки. Вдруг увидела: это стакан, кружка, а раньше даже не видала, что это за вещи. Поводит меня, крючит физически. Если переменю место, как будто — инстинктивно чувствую — мне будет легче. И опять в странной, дикой позе садится. Несколько кусков: первый, второй и третий, самый страшный, связанный с ребенком, к которому она прислушивается. И тут уже другое отношение: что с этим делать? Жалко и себя, но не лирически жалко, а трагически. (Показывает.)

{312} (Кузнецова делает этюд: состояние Натальи с начала сцены.)

*Вл. И*. С какими чувствами вы скажете: «Убить, растоптать»? У вас не было сейчас такого желания: растоптать! Ничего не желаю, ничего не желаю, знать ничего не хочу… Впечатление получится, что она с ума сошла, дикая.

(Прейс поет арию Натальи: «Одна, одна».)

(Ю. А. Прейс.) Какое здесь зерно? Тянет на лирику, но самое основное — это безвыходность: нет мне выхода. Не такого хочется: Леня, Леня! — вот, вот, приди сейчас — и он придет, как полагается в опере. А какая здесь основа? Безвыходность. Я кричу, я воплю, потому что нет мне выхода. Я себе подсказываю «монолог»: остается только повеситься.

«Леня, Леня, где ты?» — но его нет и не будет. У вас «Леня, Леня» — штампованно-оперно.

Надо крепко схватить зерно и его держать. А зерно — пропади все пропадом, нет выхода! И все краски отсюда. Хочется об стену биться, грызть землю, кричать «Леня, Леня», а не «призывать» его по оперному штампу. Сейчас у меня мысль: умереть. Петь кончила. Громадная пауза. Жить будет легко на «отыгрыше» переживаний. Не на внешнем метании, а на какой-то остановке, на мысли — умереть! Есть только одна мысль, это страшная мысль. Вот на этой страшной мысли и останавливается. Метание не на беготне, а внутреннее. Ничего нормального не может быть, все — дико, вся — сумасшедшая.

(Повторение куска сцены от слов «умереть» до слов «ласточка, белые облака».)

(Ю. А. Прейс.) Опасная вещь, что сядете между двух стульев. Музыка тянет на лирику. А вы не хотите лирики. Какое же зерновое самочувствие?

*П. С. Златогоров*[[221]](#footnote-46). Вот теперь я умру.

*Вл. И*. Не вышло бы «резонерство». Все — на эмоции, все — на чувстве. Дойти до того, что — плохо понимаю, я только знаю, что есть смерть, смерть — и это единственный выход. Не хочу солнца, не вижу ласточек — это никакой радости не дает. Отомстить своей смертью! Какое самочувствие можно сюда прибавить, чтобы уйти от лирики «ласточек» и «солнышка»?

«Уйдем с тобой, сыночек!» — тут переход в трагедию, другая краска: слезы льются. Какое-то у несение в неведомые сферы. Не бойтесь трагедии. Все делает, как сумасшедшая. Очень нервные поступки. Великолепно делает узел петли, чтобы было крепко, чтобы не сорвалась. Но чтобы это у вас не было трезво-спокойно, {313} а со вниманием и сосредоточенностью сумасшедшей.

Я думаю, как найти *технически* эту дико-сумасшедшую, чтобы это не было только на нерве, потому что на спектакль у вас не хватит никаких сил и нервов и захлестнет голос. Этого никак не подскажешь, каждый сам может найти. Как найти это «Господи, простишь ли меня!» Это — не нежное. Вся я на страшном нерве, а надо это технически сделать, но чтобы не перешло в слабость. Все время остается сумасшедшей, пока Ленька не споет свою колыбельную песню. В сцене с ним все время дрожит, как в лихорадке. Вздрогнула, сказала что-то, опять вздрогнула и опять говорит. Никак не может успокоиться. И постепенно уже легче, легче. Среди песни — еще раз вздрогнула, потом успокоилась.

Когда начинаются мстительные слова «Жизнь бережешь для *той*», тоже есть у вас старый штамп, на улыбке. А между тем это: ага! ага! ты вот что хочешь, вот что хочешь!..

## **{****314}** Из стенограмм репетиции пьесы Л. М. Леонова «Половчанские сады»[[222]](#endnote-178) (1939 г.)

### Из первой беседы с исполнителями

… 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.

Вероятно, когда я занимался «Чайкой», я так же крепко и много говорил с актерами, чтобы заразить их этим общим настроением. Надо, чтобы вас захватило это общее настроение, чтобы вы им жили, носили его в себе, подобно тому, как это было при постановке чеховских пьес. Подъем над будничной действительностью, подъем в искусстве всех тех великолепных благородных чувств, которыми полны действующие лица. Этот подъем в себе носить!

Можно попасть при этом в декламацию. Но вы не попадете, потому что, во-первых, воспитаны как актеры не по линии декламации, а во-вторых, разобрались в этой пьесе и уже зажили очень просто и верно ее сквозным действием.

{315} 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, если я вижу, что весь спектакль широко и смело охватывает жизнь, если это — поэзия искусства, театра, а не фотография.

### Из бесед с исполнителями перед выпуском спектакля

Общее спокойствие у меня есть, и вас я хочу заразить им, чтобы не было излишнего волнения. 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?..

Сейчас театр сделал все, и у вас у всех должно быть такое чувство: я сделал все то, что могу, для меня все дороги ясны, все задачи ясны.

#### \* \* \*

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, {316} 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 «простецкость», 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.

## **{****317}** «Три сестры» Вступительное слово перед началом репетиций[[223]](#endnote-179) (1939 г.)

Ну, товарищи, стало быть, мы приступаем к Чехову.

Мы будем работать над пьесой автора, который является как бы сосоздателем 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 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.

{318} 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[[224]](#endnote-180).

Пьеса писалась Чеховым так, словно он предназначал 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 {319} 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. Нам 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.

### \* \* \*

… 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 {320} 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 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…

{321} 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 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 {322} 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 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.

## **{****323}** Из стенограмм репетиций пьесы Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты»[[225]](#endnote-181)

### 5 марта 1941 года. Сцена встречи Ленина с рабочими ночью на набережной у Кремлевской стены.

*Вл. И. Немирович-Данченко* (рабочим). Когда Ленин говорит о курантах, у вас есть желание: побудьте с нами. Как только он спросил: «Который час?» — у вас уже кусок: побудьте с нами. Чуть он двинулся, — побудьте с нами.

(А. Н. Грибову[[226]](#footnote-47).) «Я никогда не ухожу от рабочего класса», — какой у вас здесь подтекст?

*А. Н. Грибов*. Я обобщаю: я никогда не ухожу от рабочего класса, я — с ним и для него.

*Вл. И*. У меня такой подтекст: я всегда готов поговорить с вами. Это второе (предлагаемое Грибовым обобщение) — Щегольство. А у меня подтекст простой: пожалуйста, давайте поговорим. Иначе может вдруг получиться красивая «фразенка». Это явление такое обыденное, крепкое, настоящее, что нет необходимости его «подавать». — «Поговорите с нами…» — «Я никогда не уходил от рабочего класса» — страшно просто.

(Повторение сцены.)

(Рабочим.) Почему вас это тянет на сентиментальность? — рабочие, которые хотят поговорить с Лениным. Как уйти от сентимента? Страшно легко впасть в сладость. Поэтому надо решительно убирать всякий намек на это. Вот пришла такая минута, что встретились вы с Лениным: вот он, величайший человек, — *такими* глазами смотрите на него (Вл. И. показывает), и никакой улыбки, мягкости. Вот он, тот, который — {324} шутка сказать! — так целый мир повернул, вот он! Всё — гораздо глубже, что ли, подъемнее. «Побудьте с нами, товарищ Ленин», — подтекст: дайте нам с вами побыть, с *огромным человеком*. Это не значит: «Побу-удьте с нами» (показывает: на улыбке). Я нарочно утрирую сентиментальность.

«Чего тужить, капитализм мы разбили» — это что-то огромное. Каждую фразу, каждое слово его принимаете. (Вл. И. играет всю сцену за артиста К. М. Бабанина.) Каждое слово его для меня очень важно. Надо ответить ему как-то умно, а не так себе, слащаво.

«Добрых людей много, не всем верьте», — сказал Ленин и замолчал, надо ему ответить. «А мы не всем, куда вы, туда и мы». (Вл. И. показывает: рабочий внимательно слушает каждое слово Ленина.)

Так вот, я говорю: в этой сцене что-то большое, серьезное, не сладко-сентиментальное. И необходимо очень большое внимание. Перед Лениным трое рабочих. Тут страшно попасть в сентиментальность, но страшно попасть и в трафарет.

(Повторение.)

(А. Н. Грибову.) А как он разговаривает с рабочими? Если вот так? (Сидит на скамейке, наклонился вперед, облокачиваясь на колени.) А вот *как* вы с ними разговариваете? У меня подтекст такой: я готов разговаривать с рабочими с удовольствием. (Вл. И. играет за Грибова разговор с рабочими.) Серьезно, очень серьезно. Вот у него уже *пламенные глаза*.

Ленин спрашивает: «А почему вы такого высокого мнения о советской власти?» — это что, любопытство?

*А. Н. Грибов*. Это вопрос каверзный. Меня интересует, что существует в сознании этого человека, как он скажет — почему он так верит?

*Вл. И*. Боюсь, как бы ваш смех не сбил серьезность разговора; чтобы не было впечатления, будто он «так себе» разговаривает с рабочими. Слишком быстро отвечаете: «От этого сыт не будешь», «социализма быстро не построишь». Это не будет легковесно?

*А. Н. Грибов*. По тем материалам, которые я знаю, — Ленин молниеносно бросает реплики.

*Вл. И*. Нет, в этом вы меня не убедите. Дело не в этом. Для меня, зрителя, важно, что каждая его фраза фундаментальна.

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 {325} 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 его *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 и быстрота, но чтобы из этого не получилась легковесность. Может быть, лучше — «чугунность» каждого слова. А когда будет эта «чугунность» и вдруг он рассмеется, — я приму.

(Повторение.)

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!

(Повторение.)

(К. М. Бабанину[[227]](#footnote-48).) Тут у вас получается очень жидко. Шутка сказать! «Капитализм мы разбили» — это у вас звучит просто, по-простецки, а не просто и громадно.

(А. Н. Грибову.) «К тому же мы нищие, а строить придется» — это у вас горячо только, а не *молния*. У меня это — отсюда, из сердца, молниеносно. Мне хочется, чтобы в его линии действия были такие куски: в глазах и в голосе молния. Вам приходится уходить от какой-то «общей» характеристики. Это особенно важно в тех кусках роли, где Ленин — пламенный.

(Повторение.)

Вы говорите горячее, острее! Главное — «будут строить!» Это почти негодование острое, как будто требование, приказы. То, что у вас есть, это — из области рассудочности, пусть, может быть, и горячо. А здесь не горячая рассудочность, а *сверкание мысли*. Все время мысль сверкает. Может быть, какая-то фраза прозвучит немного дидактически, «с кафедры». {326} Но если это зазвучит настоящим огнем, пускай это будет «кафедрально».

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 будет 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 года. Репетиция в фойе. Репетируется конец той же сцены. Встреча Ленина с матросом Рыбаковым и рабочими ночью на набережной, у Кремлевской стены.

*Вл. И*. Опять — мое «физическое самочувствие». Ленин говорит:

«Я получил письмо с Урала… Надо…» — вот пошли молнии из глаз при мысли об электрификации. Могу остановиться. «Как вы думаете, *может* быть электрификация?» Говорить это Рыбакову уже не нужно, он уже не видит Рыбакова. «Пока никому не говорите, примут за сумасшедшего» — вот это можно, пожалуй, с вашей «легкостью» произнести. Но дальше — снова молнии. У вас сцена с рабочими строилась на какой-то мелкой «убедительности». Как пошли эти свои жесты делать, так и начали «убеждать». А у меня это — вне жестов каких бы то ни было. Это похоже на приказ, на негодование. Если {327} начали жестикулировать, это значит «убеждать». А Ленин вовсе не убеждает. Он вдохновляет, воспламеняет, а не убеждает. Найти какой-то огонь, какой-то пламень для этих глаз! Я сам в это время почти не вижу человека, с которым говорю, я заражаю его каким-то огнем, а не только своей мыслью. Даже не стараюсь, я даже об этом не думаю. От моего пламени — идея электрификации, а не от книг, не от рассуждений холодного ума. Вот что в деревнях еще кое-где жгут лучину, что керосину нет, что рабочие своими руками… — это меня вдохновляет на совершенно «дикую» мысль об *электрификации*. Это слово в первый раз подается, надо крепко его подать.

У вас все это еще чуть-чуть робко, но это придет. Это ваша манера, — пока сами крепко не найдете.

Какая-то у вас есть рыхлость. А у Ленина никогда рыхлости нет, он всегда пламенный.

*Н. Ф. Погодин*. Я не узнал Грибова, Это на меня произвело ошеломляющее впечатление. Но где-то он еще «сердитый».

*Вл. И*. Где он пламенеет — это родственно гневу, потому что пламя — это борьба, пламя — это революция. Никак нельзя быть мягким, добреньким — это не Ленин, не вождь.

*Н. Ф. Погодин*. Меня это страшно устраивает. До сих пор это было похоже на Добролюбова или народника…

*Вл. И*. Все идеи, революционные или экономические, приходят к таким людям от пламени, от вдохновения. Все у 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!

## **{****328}** Замечания по спектаклю «Последние дни» («Пушкин»)[[228]](#endnote-182) Сокращенная стенограмма (1943 г.)

… Я привык в драматическом искусстве прежде всего хорошо понимать все внутренние линии пьесы и ее образы. Об этом в старом театре мало думали, в особенности играя трагедии, где самое главное — страсти, темперамент, внешние данные актера, прекрасная фигура, прекрасная дикция, хороший голос, верное направление общей мысли. По этой линии всегда шло исполнение «*вообще*». То, что *мы* называем «вообще». А мы в драматургии Чехова пошли расковыривать все извилины психологии. Мы добивались простоты. Но простоты не простецкой, а типизированной. Того же самого мы ищем сейчас в «Гамлете», где действуют большие страсти, а не жизненно-бытовые чувства.

Это же особенно важно и в спектакле «Последние дни».

Только с такими требованиями можно приблизиться к методу нашего театра. Тогда созданные образы не будут только внешними, и трагедия возникнет изнутри, а не в результате композиционного размещения драматических коллизий.

В этом и заключается своеобразие нашего театра; мы всегда ищем не только просто хорошего актера с хорошей дикцией, а актера, владеющего еще каким-то большим внутренним содержанием. Тогда его искусство — просто и убедительно. В этом существо Художественного театра. Без него Художественного театра не вижу. Именно в этом заключается коренная разница между нашим театром и всеми остальными…

### \* \* \*

(Участникам второй картины — «У Салтыкова».) … Можно мне прочитать вам маленькую лекцию?

… Я думаю, что при постановке спектакля очень часто исполнителями {329} не ставился вопрос: «С чего нужно начинать каждую роль?» Они не спрашивали себя: «Каково мое место в этой пьесе?» А это первый вопрос, который каждый актер должен себе задать.

Мне хочется остановиться здесь на образе Салтыкова (артист В. В. Готовцев). «Какое мое место в этой пьесе? Эпизодическое?»

Когда посмотришь сцену у Салтыкова, кажется, что сделана картина легкая, комедийная, больше на смехе. А между тем, если задать себе вопрос о роли Салтыкова по отношению к зерну пьесы, то получим совсем другой ответ.

О чем пьеса? *Трагедия Пушкина*. Вот о чем.

Действие первое — Пушкин дома: долги, шпион следит, жена увлекается Дантесом, анонимные письма.

Вторая картина: Пушкин — поэт. Литературный завтрак. Ага, здесь делается репутация поэта! И тут идет какая-то травля Пушкина. Это не просто бытовая смешная картинка.

Салтыков диктует отношение к поэту в обществе. К нему знаменитый Кукольник приводит нового поэта — Бенедиктова… Он создает репутацию. Вот вы говорите — чудак. Салтыков чудак, это правда. А я сейчас же думаю: зерно пьесы — трагедия Пушкина. Кто этот Салтыков? Дает литературные завтраки, устанавливает репутации; в его книжных шкафах на этой полке должен стоять *тот* поэт, другой — на *той* полке. Значит, он держит себя как человек, командующий на литературном фронте, причем врет без зазрения совести («чудак»!). Это начинает у него вызывать какую-то самовлюбленность. Барин… сидит вот как крепко… Командует… Значит, он энергичен. Сыновья у него преображенцы. Дом такой богатый… Стесняться он не любит… когда приходит, прежде всего требует рюмку водки… Его гости стоят, ждут, пока он выпьет, — ну что же, пусть ждут. — Ну, давайте говорить о литературе… — чтобы потом по городу говорили, что у Салтыкова вот на какую полку пойдет этот поэт!

(Весь рассказ о Салтыкове Владимир Иванович ведет на актерском показе.)

Это — одна сторона. И еще на что хотелось бы обратить внимание у нас в театре: последние пятнадцать лет во всех театрах, в особенности в Малом, в значительной степени и в нашем, пошло тяготение к легкой комедии, к легко-комедийному тону.

… Мы все говорим: хорошее искусство требует, чтобы все было легко; комедия должна идти легко, драма — не грузно, тяжеловесно, а тоже легко (но не облегченно). Мы знаем, что легкость труднее «тяжелости».

{330} Чтобы легко играть, надо многое в себе нажить. С этой точки зрения я и подхожу ко второй картине «Последних дней».

Вот, например, Готовцев — играет ярко и комедийно очень крепко. Может быть, внешне ничего не нужно менять в образе, то есть Салтыков действительно большой барин и чудак. Но вы играете больше «чудака», как будто «чудак» есть главная черта ваших задач в этом образе. А вот большой барин, хозяин такого дома, владелец этой колоссальной библиотеки, который командует на литературном фронте, перед которым все заискивают… — и *это* есть в образе. Но актером еще не нажито «зерновое» отношение к Пушкину: то, что в этой картине нужно показать, как его травят в литературной среде, там, где делаются репутации.

Может быть, внешне все это есть. Но так как актером не нажито самое настоящее, самое основное, — чудачество Салтыкова становится просто смешным ради смеха, а не случайно оказавшимся смешным. Может быть, это не будет в результате так уж смешно, ну, что же — это не так важно. А важно «зерновое» отношение, которое должно быть нажито.

Я бы сказал, *мало злые вы все*, очень добродушно общее актерское отношение к самому произведению. Добродушно актерское отношение к судьбе Пушкина. Вас мало разозлило то, как относятся к Пушкину и дома, и во дворце, и в литературе. Вам мало, что затравили «солнце России», «солнце поэзии». Там, где-то в мозжечке актера, где помещается *идеологическое* отношение к своей роли, — там инертно, слабо, не серьезно, не зло.

Вот чего в этой картине не хватает. Не хватает того, чтобы у меня отложилось впечатление *трагедии Пушкина*. Самое серьезное. Хотя это может выразиться и в комедийных и в фарсовых интонациях. Но за этим должны ощущаться серьезные, глубокие вещи, а не «оводевиленные»…

### \* \* \*

Физическое самочувствие имеет очень большое значение в творчестве актера. В нашей будущей школе[[229]](#footnote-49) ему будет уделено большое внимание. Актер должен уметь воспитать в себе простое физическое самочувствие, то есть научиться просто, непосредственно ощущать, а не изображать, не «играть» ощущения. Таких простых физических самочувствий очень немного — десять, двенадцать, пятнадцать.

{331} Как только это нажито, нужно начинать прибавлять от существа образа. И простое физическое самочувствие начинает переходить в психофизическое. Его нужно находить во всех ролях, и тогда еще ярче будет вскрыт тот груз, который называется вторым планом и зерном образа.

Так вот, это и есть самое существенное, самая настоящая основа мхатовского искусства, единственная основа, которая составляет разницу между актерами МХАТ и актерами других театров. Другого различия нет. Если я вижу талантливого актера, но «голого» (без «второго плана» психофизического самочувствия) — это для меня не то.

Но дальше. Я говорю: нужно идти от зерна образа, от того синтетического самочувствия, с которым актер в этой роли придет на сцену. От того синтетического самочувствия, о котором он сможет впоследствии вспомнить, когда он начнет гримироваться, как он сам для себя его определил, — может быть, какая-то одна фраза или вещь… Он приходит гримироваться… Что сегодня идет? Ага, такая-то пьеса. Вспомнит о самочувствии, к которому он привык на репетиции, и оно его охватит.

… Еще — о «грузе», который должен накопить актер, работая над сценическим образом. Как его добиться? Возьмем, например, образ князя Долгорукова. (Вл. И. Немирович-Данченко обращается к А. П. Кторову.) Расскажите, кого вы играете? Говорите от первого лица — «я», а не со стороны — «он такой, сякой», — и я увижу, какую вы пьесу играете: трагедию, комедию, водевиль. Ведь один и тот же сюжет, одни и те же слова можно рассказывать совершенно по-разному. Вы расскажите, и я увижу, что вы играете, я увижу ваше отношение к трагедии Пушкина: жалеете или негодуете.

Когда вы идете на сцену, вы должны говорить «я», а не «он». Начнете рассказывать: я — такой-то… такой-то… Иногда надо целые монологи себе говорить: «Я вот такой-то… А когда о Пушкине говорю, черт его знает, что со мной делается. Я — князь, я не могу доводить себя до этого состояния, но, в сущности, если бы можно было подставить ему ногу, — я бы с удовольствием». Если будете себе такие монологи говорить, накопится душевный груз и сложится какое-то ваше актерское самочувствие в этом образе. Но это надо нажить.

«Товарищи режиссеры, что самое важное для меня в этом образе?» — спросите вы. Они скажут: «Ненависть к Пушкину». *Это* я, Кторов, и буду наживать. Не наигрывать, а наживать. Эпиграмма? Да, я читал ее, но скрываю, что читал. С беспредельным темпераментом — это ненависть. Отравить его? Отравил {332} бы. Раздавить? Раздавил бы. Но я происхожу от святого мученика, нельзя…

Нужно задавать себе вопросы: я здесь кто такой? Мое отношение к окружающим?.. И потом — самые ближайшие задачи: завтрак, знакомые, гости… пришел, поздоровался, сел… Эти задачи — они называются физическими действиями — я и буду выполнять. *Но с тем внутренним грузом, с которым я пришел*. Если этого груза не нажить, а идти только поверху, то начнете «играть». И сейчас же появится театральная улыбка, которая обыкновенно скрывает то, что актер «не нашел».

Когда я, зритель, буду смотреть пьесу, я это внешнее поведение актера не унесу домой, а вот груз ваш я унесу. Я [зритель] в какой-то момент вдруг скажу себе: «Ага, разгадал его!» И вот это разгадывание за внешним поведением того, чем живет актер, есть самое драгоценное в искусстве актера, и именно это «я унесу из театра в жизнь». Великолепно сыгранное: «смешно», «плакал», это испытывается как наслаждение во время спектакля. Спектакль кончился — и смех кончился, и слезы. А *это* я унесу с собой. Если бы было только великолепное исполнение, мастерство актерское, этим бы впечатление от спектакля кончилось. Вот здесь и заключается разница между МХАТ и другими театрами.

*А. П. Кторов*. Мне кажется, что у меня зависть — самое главное. Потому что у меня ничего не вышло при дворе; в литературе я потерпел неудачу.

*Вл. И*. А разве зависть исключает ненависть? Вы скажете себе: «Я ему завидую» (только говорите: «я»). Но со всем вашим темпераментом завидуете. Что-то еще более ядовитое, язвительное появится у вас. Наговорите себе десятки монологов: «Я пришел делать то-то. Я отношусь к такому-то так-то… к Пушкину — так-то…» Со всей искренностью раскрываются все ваши переживания. От этих монологов, которые вы будете говорить, все постепенно уляжется и создастся ваш внутренний образ. Но не думайте, что это так легко. «Да, я понимаю, что я буду говорить», — скажете вы. Нет, это большая работа. Может быть, это работа тяжелая и скучная? Может быть, тяжелая. Сильное и прекрасное никогда не рождается без мучений — это формула всех явлений природы. Если я создал образ в зависимости от задач пьесы, от задач всего отношения к Пушкину — вот это уже большое искусство; маленькая роль, а большое искусство.

… Все актеры должны подумать: «Какое место я занимаю в трагедии Пушкина? Какую роль играю в трагедии Пушкина?» Нужно вжиться в это.

{333} Если бы я занимался с Орловым [исполнитель роли Никиты], я бы и ему сказал: говорите о поведении образа своими словами: к чему ведет эта жизнь в Петербурге?.. А Александр Сергеевич опять придет больной и усталый… Его тревожит то-то и то-то… и т. д.

Я этот метод пробовал миллион раз. Как настойку из апельсиновых корок ставят на солнце, чтобы настоялась, так и здесь. Нет, не умом только, а целиком, весь отдайтесь этому, — горячее займитесь вопросами вашего существования, вашей заботой об Александре Сергеевиче, отношением к Наталье Николаевне, к Александрине; на хорошем темпераменте! Тогда это созреет и в конце концов — самое важное! — приведет к правильному актерскому самочувствию, даст одно синтетическое самочувствие на весь спектакль. И уже не просто будет он разговаривать, а внимательно. Вам кажется важным, что Никита — старик. К этому я подбавлю: сильный, большой старик. Появится нужное самочувствие, которое подскажет и тональность. Это самочувствие надо наживать. Технически для этого надо разобрать ближайшие задачи каждой сцены, логические задачи. Но я буду их проводить с *этим* самочувствием, нажив его в себе.

Позднее этот груз расплывается так, что как будто от него ничего и не останется. Но останется человек с нажитым самочувствием, с определенной биографией и психологией. А если вы еще зацепите детали чисто физического состояния — что это зима, холодно… что я спать хочу… бодр… рассеян… пьян… хочу чего-нибудь съесть… нервно настроен, — то образ заживет всеми жизненными красками…

### \* \* \*

… Прекрасное и важное в нашем актерском искусстве — быть простым, идя «от себя». Но это у нас иногда становится самоцелью, и это неинтересно. Неужели зритель должен платить деньги за то, чтобы увидеть, как актер просто ходит по сцене?! Тем более, что простота часто бывает просто нахальством. В других театрах нахальный актер бывает часто прост. Простота — это хорошо. Но этого мало. Нам нужна простота для того, чтобы наши нервы, наши темпераменты легко проявлялись.

Так вот, я говорю, как ее наживать? Задавайте себе вопросы о своем месте в пьесе, говорите внутренние монологи, наживайте *психофизическое* самочувствие…

… Я больше всего люблю произведения, пронизанные поэзией; я люблю сценическое произведение, когда чувствую, что {334} оно идет от поэзии. Если спектакль «Три сестры» с самого начала идет от поэзии — он меня интересует. Если не от поэзии — не интересует. И вместе с тем я приветствую самую яркую натуралистическую подробность, если она очень меткая. А если натуралистическая подробность есть цель, тогда это никуда не годится. Я говорю, чтобы в последней картине [в избе] станционного смотрителя пар шел от самовара. Натуралистическая подробность? Но я хочу почувствовать за ней самую жизнь. Холодно, зябко… — натуралистическое. Ну, и пускай будет натуралистично. Но я почувствую за этим самое важное: везут Пушкина… Николай… жандармерия… Вот куда это приведет. А если отбросить подробности: разве так важно, чтобы жена смотрителя была любопытна, «как Ева»? Чтобы ротмистр *так* приказывал? Чтобы смотритель *так* дрожал? Если все это опустить, останутся только слова и чтение роли, то есть внешнее.

Если режиссер придет с готовой формой, актеры будут в праве считать, что режиссер должен все выдумывать за каждого из них и пережить за них все, и найти для них внешнюю форму, и сказать: «Вы — то-то, а вы — то-то». Тогда — месяц на постановку спектакля, с лихвой!

У нас — по-другому. «А ну‑ка, поживите, раскройтесь!» — скажет режиссер актеру и только спустя много времени поймет: «Ага, вот какая форма складывается из всего этого…»

… У режиссеров задача одна: чтобы на сцене было найдено такое настроение для каждой картины, которое будет раскрывать с наибольшей полнотой ее внутреннюю сущность…

### \* \* \* В беседах с актерами Вл. И. Немирович-Данченко очень подробно останавливался не только на характеристике отдельных эпизодов спектакля, но и на характеристике образов, на внутреннем состоянии актеров.

*По образу Натальи Николаевны* (актриса А. О. Степанова).

… Когда я думаю о роли Натали, я перебираю монологи, которые актриса может себе наговорить.

Вот она одна, сама с собой: в ней и влюбленность и некоторое увлечение. Ага, это не влюбленность, если только некоторое увлечение; оно разгорелось бы в влюбленность, но ей препятствует огромная борьба: Пушкин… свет… Особенно — Пушкин, отец ее детей. Тут еще — государь… Когда все это накопится, актриса выйдет на сцену. Но мне важно, чтобы *накопилось*. Какие-то волны вашей души говорят о вашем увлечении.

{335} У автора есть великолепная ремарка в первой картине, когда Натали осталась одна. «Она улыбается, как будто что-то приятное вспомнила». Вот здесь заключается для меня зерно ее переживаний.

Во всякой роли скрыт внутренний жизненный груз. Этим грузом актер будет жить на сцене и действовать будет — делать то, что от него требуется по пьесе: прийти, унести, взять что-нибудь и т. д., то есть выполнять простые физические действия. Но груз будет накоплен, и это где-то блеснет. Вот то, что блеснет, и составляет самое ценное, самое замечательное в творчестве актера. В переживании зрителя оно будет самым глубоким, самым важным. И — что самое главное — зритель может наслаждаться в спектакле тем, как кричит, как плачет, как ходит актер, а унесет с собой груз переживаний актера. Никогда нельзя запомнить крепко, глубоко образ без этого груза.

Вот почему говорили, что из МХАТ уносят с собой жизнь. Потому что мы стремились не примитивно, не простыми и ясными педагогическими путями к передаче сложной психологической наполненности, составляющей существо человеческой жизни.

Так, у Натали нужно передать и борьбу, и светскость, и виновность…

*Выход Натальи Николаевны* (в первом акте). (А. О. Степановой.) У вас очень много улыбки, много любовной радости. Почему такой любовный экстаз? Разве задумано, что она находится в таком сильном любовном экстазе? В историческом представлении о Натали этого нет. Она взволнована, и ей немного страшно. А не легкомысленная женщина, полная радости. Улыбки не принимаю.

*А. О. Степанова*. Я думаю, что она очень влюблена.

*Вл. И*. Пускай влюблена. Но не так. Она светская женщина. Разве Дантес в ее жизни был такой трагедией? По-моему, нет. Она говорит: «Я не виновата». Как не виновата? У вас она вся сияет, так охвачена любовью, что ни от кого скрыть ее не может, — бросается целовать сестру, потому что полна влюбленности в Дантеса.

Если и была измена — это первая измена. Это вовсе не так легко. Она носит в душе что-то страшное и с этим приходит: приходит какая-то немного чужая…

Вам хотелось создать образ легкомысленной женщины?

*А. О. Степанова*. Ей двадцать четыре года. У нее были дети, один за другим; теперь она вырвалась. Не так сам Дантес, как обстоятельства жизни: успех колоссальный, царица балов. Не влюбленность в Дантеса, а аромат этих балов.

{336} *Вл. И*. Это не дойдет. И не эта сторона важна. Это придет дальше. А здесь борьба с этой влюбленностью: скрыть ее, подавлять ее. Когда она остается одна, — ремарка автора: «Пушкина одна, улыбается, что-то вспоминает». И достаточно… Она пришла с какого-то бала с образом Дантеса в душе в дом, где ее ждет Пушкин.

*А. О. Степанова*. Был какой-то разговор в санях; она даже там перчатки забыла.

*Вл. И*. Да, там был разговор. Но пришла сюда с чем-то жутко восхитительным. Я беру еще глубже: зарытое и нераспаханное. Там она сияла, но, придя сюда, вы с первой минуты уже его [Дантеса] отбрасываете — все время борьба. Нет ни одного слова о том, что вы его любите. Где-то это потом прорвется. Она приходит в дом, где Пушкин; он там, дети там, Александрина, которая вас осуждает; Никита вас не любит, тоже осуждает; и дом будет вам казаться скучным.

Надо прийти, раздеться, чем-то распорядиться, пойти к нему… Ей это неинтересно. Вот ее настоящее состояние, а не влюбленное. Приходит с мороза; сняли с нее шубу. Прежде всего: «Есть ли кто-нибудь?» Это вошла светская женщина, красавица… несколько устала… тут физически она почувствовала эту усталость. Ей говорят: «Он приехал больной», — слушает со вниманием.

Первое время наполняете простыми поступками: приезд с мороза, сняла капор (Вл. И. показывает) и… вспомнила — забыла перчатки (в санях), — беспокойство. Что-то вы еще снимете, унесете к себе; мажет быть, какую-то цепочку, ожерелье… Это целый большой кусок.

«Ты, значит, хочешь беды?» — говорит Александрина, значит, опять начинается то, что вас душит.

«Ради всего святого, без нотаций» — сильно провести сцену недовольства.

Я собираюсь спать, очень хочу спать… Лягу — совсем не засну… А тут: «Хочу спать».

«Ну, что еще? Что такое?.. Опять письмо?.. Я не отвечаю за анонимные письма!» — и все-таки письмо волнует. (Вл. И. показывает отношение Натали к анонимному письму.)

(После показа.) … Видите, у вас — порхающая, а у меня — вот какая. Общий ритм у нее не тот. Именно оттого, что я много в себе ношу, чего не показываю, — не показываю довольства, каким я живу, не показываю недовольства, не показываю моих подозрений, не показываю моего женского равнодушия к мужу, не показываю мою влюбленность, не показываю, что я красавица, — это все ношу в себе, и это все делает ритм не легковесным, а, наоборот, солидным: я мать четверых детей, {337} жена, не позволю себе изменять мужу… Дантес влюблен?.. Мало ли что влюблен, я его оттолкну! И действительно отталкивает.

Меня беспокоит: может быть, я насилую женскую природу и индивидуальность вашу? У меня Натали — размеренная, холодная красавица, а не молоденькая, влюбленная, как у вас. «Я встретилась с ним — что ж тут такого?..» Сидит, что-то вертит в руке.

«Я не поеду в деревню», а внутренний монолог: «брошу я балы? Чепуха!..»

«Денег мало?» Я не виновата, что он мало зарабатывает; говорил, что поэт, что будет много денег, когда выходила замуж; а денег не хватает…

Я сейчас буду собираться спать. (Когда осталась одна: ваше лицо… вдруг оно осветилось улыбкой… И в первый раз я, зритель, увижу внутреннее состояние Натали.)

Мне надо из ваших красок отобрать вот что: величавая, я — мать детей, я — жена Пушкина, император меня отмечает. Вот какая она ходит. А там (внутри) — что-то жутко-радостное. Это в улыбке чуть-чуть осветилось…

### \* \* \*

О *Никите* (артист В. А. Орлов).

… А вот Никита [слуга Пушкина]. Хорошо говорит слова, хорошо одет, загримирован. А впечатления не остается. Будет кричать — впечатления не произведет, подчеркивать слова — будет неестественно. Этого можно добиться только путем накопления груза.

Самое важное — куда пошел темперамент. В. А. Орлов хороший, опытный актер, привыкший к сцене; он хорошо говорит слова. Но самого важного в образе Никиты он еще не схватил, потому что не нажил груза психофизического состояния.

*В. Я. Станицын*[[230]](#footnote-50). На предыдущей репетиции это у него было.

*Вл. И*. Случайно было. Самого главного он еще не нажил: что он Пушкина знает еще ребенком, что предан ему, как верная собака, что это его дом, что отсюда всё уносят и разоряют. Это нужно накопить и жить этим всем темпераментом, беспредельно. (В. Я. Станицыну.) Актер завтра придет и сыграет на вашем режиссерском темпераменте, который он от вас зацепил. Но его-то темперамент не будет работать, потому что {338} он не нажил психофизический груз и простое физическое самочувствие — самое важное, без чего нельзя шагу на сцене сделать…

### \* \* \*

О *Шишкине* (артист Я. Б. Сухарев).

… Сухарев хорошо играет ростовщика [Шишкина], но играет на общетеатральном приеме: он — подполковник, ростовщик. Но если бы это был подполковник — ухажер на вечеринке, остался бы тот же самый Сухарев, он так же расшаркивался бы — и только. Я бы подумал еще, чем можно нажить ростовщичество: жадностью, скаредностью? Я бы все время монологи себе наговаривал, монологи ростовщической души, развивая в себе жадность ростовщика.

… Сто раз услышите от меня: «Монолог… Нажить… Не верю, не верю, не верю…»

Как Сухарев сыграл, во всяком театре сыграют. А вот заблестит, если увижу: ах, ростовщическая душа!

… Если его спросить: «Вы ростовщик?» Он скажет: «Нет». Он окружен недружелюбными взглядами… играет в карты с военными… в интендантских делах замешан… человек, к которому приходят в большой нужде. «Мне прикажете считаться с нуждой? Не могу. Умрет человек? Ну и пускай умрет!.. но три рубля у меня останутся». Это делается тайно; разве он где-нибудь позволит себе сказать, что он берет шаль в заклад? «Что вы на меня нападаете? Я ему помог, я последние деньги собрал, отдал ему…»

А вы играете просто офицера, просто подполковника.

… Если б вы представили себе, каков он. Я знаю, что вы берете вещи и даете деньги под залог, а носите звание подполковника. У меня к вам отношение сразу отрицательное. Никакими доводами вам передо мной не оправдаться. У *Пушкина* вы забираете вещи, он у вас в долгу. Там, где-то в мозжечке актерском, вы, Сухарев, относитесь к этому Шишкину отрицательно. Насочините себе монологи. «Я — ростовщик, я поеду к нему, потребую обратно деньги, я продам его вещи, если он не отдаст… Пушкин? Известный поэт? Мало ли что! Мало ли что будут говорить!» Это сразу даст другой ритм. У вас он — офицер *вообще*. А мне самое важное в нем — ростовщик. Может быть, черточку «офицерства» оставите, он этим щеголяет: «горжусь тем, что я офицер», а мысли тайные совсем другие. Получится не тот ритм, не тот темп, отсюда и пойдет: «Погодка… парлэ франсэ… о‑ревуар», — это под военного. Но одно дело — военный, а другое дело — «под военного». У меня другой темп: раз я *притворяюсь* таким, раз я прибегаю к этим {339} приемам… Пришел я цапнуть. «Продавать чужие вещи вовсе не так легко… будут ругать… но ничего не поделаешь, я должен это делать».

Но почему он так долго объясняет, зачем пришел?

*Я. Б. Сухарев*. Я пришел требовать деньги. Она [Александрина] говорит: «Садитесь», говорит по-французски. А я говорю: «Говорите по-русски», потому что боюсь, что меня могут «обштопать».

*Вл. И*. Вы рассказываете; это пока — просто Сухарев рассказывает. *Таким* можно начинать. Но что вы несете в душе, какой у вас внутренний образ? Это самое важное; самое важное, что отличает мхатовское искусство от других театров. Вот и скажите: кто вы такой, чем занимаетесь? Вы будете говорить: «Я продаю чужие вещи; где-то мне плюнут в лицо… Какая-то истеричка скажет: “жулик, мошенник!”, придется терпеть… Судиться мне нельзя, потому что копнут такое, что не обрадуешься…» Если начнете это рассказывать, сразу сложится нужный ритм, и ваше лицо и внешность отразят сущность вашу. Вы не будете весь на улыбке. Когда вы наживете такого ростовщика и определится актерское самочувствие этими монологами, вы принесете все это с собой на сцену. Раз всего этого нет — вы начинаете «играть». Стоит только сказать вам — ростовщик, сейчас же будете играть ростовщика. Будет ростовщик *вообще*.

В каком физическом самочувствии вы пришли — лето, жара, холодно?.. Вы не принесли с собой «погоды», всем своим телом не принесли. А вы это наживите. Это тоже не так легко сразу найти. Найдите «холодно».

Он жуликоватый подполковник; ему шестьдесят лет, речь не такая ухарская, как у вас.

«Я не знаю, как мне с ней говорить [с Александриной], кто она такая?» — думает Шишкин. — Платок у меня сзади, в кармане сюртука… (Вл. И. показывает.) Зябко… с метели… Вытирает платком лицо… «Александра Сергеевича нет дома», — вот тут я, может быть, рассердился: «Какая незадача. Никак нельзя застать!» А от этого состояния (зябкости) не могу отойти. Найдите физическое самочувствие, от которого скоро не отделаешься. И несите в себе самое важное, что вы нажили в его образе, освещенном вашим честным актерским отношением. То есть: жулик, мошенник, и детей так воспитывает, и с женой так живет… Все это наживите. От этого у вас сложится определенный ритм и определенное актерское самочувствие; больше ничего не нужно. Там грим положите, там костюм наденете; а режиссер будет следить. Попали на штамп — подумаете об образе и сразу штамп снимете… «Христос тоже терпел», — {340} чувствуется жулик. Тут можно найти очень интересные штрихи в смысле актерских красок, мастерства. Кто-то дал пощечину — терпит. Плюнут в лицо — скажет: «Роса божья». Такой субъект, и тут же — «о‑ревуар»: это его наигрыш военного…

### \* \* \*

О *Николае I* (артист В. Л. Ершов).

… Вот об этой сцене [бал у Воронцовой] я хотел немного поговорить… И здесь есть то, о чем я вскользь сказал раньше, — что актерские исполнения насыщены малой злобой против врагов Пушкина. (Владимир Иванович обращается к Ершову.) Вы говорите: «Он дурно кончит», — и говорите это добродушно. Это неверно. Нужно сказать эту фразу с таким внутренним пафосом зла, чтобы я по вашим глазам понял, что не просто «он дурно кончит», а что «я его дурно кончу». Сила очень большая в этом, злая сила, а не добродушие.

Если бы каждый крепче про себя возненавидел тот образ, который играет, тем мозжечком, где устанавливаются отношения актеров к образу! *Нужно быть прокурором образа, но жить при этом его чувствами*. А в мозжечке сидит «прокурор», «прокурор» поддаст жару в исполнение всех тех задач, которые подсказываются переживанием…

### \* \* \*

О *Жуковском* (артист В. Я. Станицын).

… Жуковский не просто разговаривает, а у него всегда еще, еще и еще что-то. И в этом внутреннем грузе — огромное увлечение Пушкиным, как поэтом. Неспокойный он. Даже тогда, когда ничего не делает. «В жизни все что-то не так. (Не так, как поэт хотел бы, чтобы было в жизни.) И император не такой, каким хотелось бы, чтобы он был… И у Пушкина все не так… Александрина и Натали — хорошие… А все-таки и тут что-то не так».

У Жуковского все время какое-то несогласие его творческих мечтаний с действительностью. На каждом шагу это несогласие. А так как, несмотря на годы, он человек легка возбуждающийся, — его неудовлетворенность выражается в постоянном беспокойстве: «Вот, не угодно ли, пришел, а его нет!.. То ли дело у себя в кабинете… “Ундина”… “Раз, в крещенский вечерок девушки гадали”… А вот как только перешагнешь через порог кабинета в жизнь, — сразу все не так…

По-моему, так: “от поэзии — на порог действительности”, в этом — зерно: от его поэтических мечтаний — к действительности…»

### **{****341}** \* \* \*

О *Долгорукове* (артист А. П. Кторов).

… Долгоруков должен знать, что именно в его биографии самое важное для этой пьесы. Зависть, злоязычие, злоба на Пушкина за эпиграмму — вот главное. Ритм образа в сцене бала подсказывается его поведением. Долгоруков сидит, спрятавшись в зелени боскета, и подслушивает; оттуда наблюдает весь бал.

… Я, Долгоруков, наслаждаюсь тем, что вижу, со всей злостью, всем своим темпераментом. Физическое самочувствие: сижу, пью шампанское и наслаждаюсь злорадством. Вот только крепка это нажить — и вся сцена пойдет. Он прячется, и невидим, и подслушивает. Я [зритель] должен увидеть человека, который готов тайно убить Пушкина…

### \* \* \*

… На почтовой станции надо дать атмосферу нехорошего. И ничего больше не нужно. Тогда вся сцена Биткова[[231]](#footnote-51) не прозвучит, как его покаяние. Появится, несомненно, другой ритм.

Вся сцена живет тем, «кого везут». Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видели уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова. Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал и т. д. — и вдруг: глушь… закоптелый потолок, сальные свечи… холодище… и какие-то жандармы… Это везут Пушкина. Жмутся от холода; передохнуть — и ехать дальше…

Надо, чтобы я почувствовал: «Буря мглою небо кроет…»

### \* \* \*

Об *А. И. Тургеневе* (артист Н. Д. Ковшов).

… Вот Тургенев: попробуйте себе наговорить громадные монологи ваших переживаний. «Я — друг дома, Пушкина считаю солнцем поэзии русской, великим поэтом. Как я увлекался его стихами! Сколько у меня было волнений! И вот я должен его везти таким воровским, подлым образом хоронить… с этим жандармом… Вот оно, царство-то нашего Николая!..» (Вл. И. показывает.) У меня в душе накипь негодования. Вот я собираюсь {342} играть Тургенева. Я начинаю ненавидеть что-то очень сильно, насколько у меня хватает темперамента. «Я должен был бы стать декабристом, погибнуть, чтобы не участвовать во всей этой мерзости. Подлость — другого слова у меня нет! И это — с Пушкиным! Станция… знакомая фигура станционного смотрителя… “Лошадей нет!” — ну, конечно (улыбнулся иронически). Холодище вдобавок… “Дайте мне чаю”». (Владимир Иванович показывает: хлебнул чаю и обжегся.) Горячо! (Между прочим надо сказать, чтобы пар шел из самовара.) От всего этого начинает складываться синтетическое самочувствие. Одна сплошная линия. Я сильно зацепил *ненависть* крупного интеллигентного человека. Все то, что вы можете из этой пьесы, из этой трагедии накопить, — все это говорите себе, и больше ничего не нужно. Постепенно у вас сложится правильная линия вашего поведения и вашего самочувствия на сцене. И это пронизано физическим холодом или атмосферой этого холода. Я уже не буду такой… (Владимир Иванович показывает: сидит прямо, прямо перед собой смотрит), а вот такой: плечи опущены, голова наклонена вниз, взгляд вниз. И скрывать нужно: «Потом еще наговорят Бенкендорфу, что Тургенев ругался».

### \* \* \*

О *Биткове* (артист В. О. Топорков).

… В последней картине Битков занят как бы *разглядыванием* того, что с ним происходит: «Отчего я изнываю?» Он не может уйти от физического ощущения тупости, плохого понимания своего состояния, придавленности мозга. «У меня камень на душе лежит… куда мне от этого деваться?» И сейчас же «монолог»: «Куда мне уйти от этих стихов, будь они неладны! — от того, что мы по пятьдесят верст в день его гоним!..» «Дай водки. Может быть, в этом найду выход». «Сосет меня…» Битков нигде не уходит ни в шутку, ни в малейшее благодушие. Когда-нибудь он может дойти до самоубийства в таком состоянии: «А не удавиться ли мне?» Нужно захватить тонкое физическое самочувствие человека, который не знает, как вырваться из того, что его сосет, гнетет. «Вон г‑н Тургенев сидит, плачет над ним, у него на душе спокойнее, радостнее. А я не знаю, куда деваться…»

… У Биткова не должно быть раскаяния в последней картине. У него нет этого — «я в чем-то виноват». Его что-то мозжит. «Сейчас получу отпуск — в конце концов ничего я за свою работу не получил…» А самое драгоценное здесь то, что он влюблен в стихи Пушкина. С этого роль начинается и этим кончается. Разве его заставляли учить стихи? «Сколько я этих {343} стихов учил, будь они неладны!» Как это будет сказано? Страстно, как картежник скажет про карты: «Черт бы их побрал!», но все-таки играет. У него страсть была к этому. Мозжит непременно, но если это «мозжит» сделать главным элементом переживания, тогда покажите мне еще акт, чтобы я мог хорошенько узнать Биткова, чтобы я мог ему сочувствовать. *А сочувствовать ему я не могу*. И поэтому общее физическое самочувствие Биткова должно быть здесь другое. Хочет выговориться — вот что важно.

*В. Я. Станицын*. Булгаков хотел показать, что Пушкин настолько велик, что даже шпион полюбил его стихи и раскаивается в том, что делает нехорошее дело.

*Вл. И*. По-моему, нет. Булгаков показывает, что даже шпион любит его стихи. Но, глядя на него, зритель должен сказать: «И до тебя, сукин сын, дошло!» Но именно — «сукин сын», а не «ах, милый, я тебя полюблю!..» Иуду Искариотского все равно я не полюблю, несмотря на то, что он повесился. Туда ему и дорога!

Я увидел, что человека мозжит, и только. А во всем том, что он говорит, мне важнее самые факты, которых мы не знаем, нам еще никто их не рассказывал: «Руки закусывал, чтобы жена не услыхала»… В день дуэли его, Биткова, послали в другое место… Теперь через Биткова мне рассказывают события. Если этот рассказ пронизан его переживаниями, то я начинаю хорошо слушать. Когда он говорит: «Похоронят, а конец ли это?» (и это еще вопрос) — это важно. А спокойствия, может быть, вовсе не будет — вот эти слова мне очень важны.

### \* \* \*

О *жене смотрителя* (артистка В. А. Дементьева).

… У этой такое любопытство, она до того им охвачена, что прямо никакого терпенья нет: «Что такое? Батюшки, что такое?! И смотреть не позволяют! Я и к окошку, я и так!.. Начинаю приставать: “Вот тебе крест — никому не скажу! Не могу оторваться от окна!”» Нужно нажить это бабье любопытство до самой высокой степени, чуть не до истерики. И вслушивается, и ничего не понимает, и готова сколько угодно водки дать, только чтобы что-нибудь узнать… Когда наживете любопытство, скажется актерская наблюдательность: вдруг появится неожиданная черточка, в которой увижу женское любопытство, подмеченное в жизни. Даже одна черточка характерности в такой короткой сцене, очень ярко выражающая женское любопытство, окажется достаточной. В глазах, бегающих, разглядывающих: «что это? что это?.. а что там?» И — страх перед {344} мужем («Я тебя вожжей!»). Но, как бы ни боялась, не может преодолеть любопытства.

Она молодая. Не могу без улыбки о ней думать: смешная… Но не рассмеюсь, потому что атмосфера вся не такая, а трагическая. А жизненная черточка у меня в памяти останется…

### \* \* \*

… В последней картине нужно прежде всего дать настроение: гроб везут. Ракеев [жандарм] — главная фигура этой картины. Запуганный [смотритель], любопытная [его жена]. И чужой для них «тяготящийся интеллигент», по-настоящему любящий Пушкина [Тургенев]. Прежде всего: пусть актеры сочиняют тридцать текстов — монологи, монологи, монологи… А ну‑ка, поиграйте, — какой монолог вы говорите? Начинайте говорить себе, что вы сейчас переживаете, на всем темпераменте. Найти верное направление мысли, верное направление нервам. Нервы правильно заговорят — тогда выравнится вся сцена.

… Все дело в том, что финал надо сделать великолепно. Как бы ни была мрачна эта картина, все равно само искусство радостное и захватывающее — захватывающе-радостно. Это столько раз было проверено.

Если представление великолепное — есть радость в самом искусстве. Если искусство действительно высокое — что угодно может быть, лишь бы это было правдиво…

# **{****345}** О деятелях литературы и искусства

## **{****347}** О Г. Н. Федотовой Из воспоминаний[[232]](#endnote-183) (1939 г.)

Книгу о Федотовой давно надо было написать.

Мне хочется подчеркнуть одно качество в этом образе — качество, которое было необычайно присуще индивидуальности Федотовой, но которое вообще трудно объяснимо. Это то, что называется «обаянием». Оно трудно объяснимо и потому, что является излучением целого комплекса и физических данных артиста — голоса, дикции, пластики, мимики — и душевных черт артиста, лирической заразительности, и потому, что восприятие этого «обаяния» зрителем в какой-то степени субъективно, зависит от вкуса, от художественного воспитания, присущего целой эпохе. И в данном случае я говорю не только за себя, а именно за большую публику, за русскую театральную залу эпохи Федотовой.

Когда я увидел Федотову в первый раз в 1876 году в «Мертвой петле» Николая Потехина, я как бы сразу влюбился. И тут же, студентом первого курса, на целый ряд спектаклей не мог оторваться от Малого театра. Она только что вернулась с гастролей и выступала в своих лучших тогда ролях — в «Каширской старине», «Сумасшествии от любви», «Блуждающих огнях». Влюбился и, в сущности говоря, так и оставался влюбленным более сорока лет, несмотря на расхождения и споры.

Самой характерной чертой ее личности была прежде всего властность — это была настоящая властная натура.

Трудно было не подчиняться ей. Я бы сказал, что эта черта доминировала не только во всех ее жизненных взаимоотношениях, но и во всех ее артистических работах, на сцене, на репетициях, в самом характере ее творчества, во всех ее ролях, особенно в любимых ею, в которых она гастролировала.

{348} В другом месте я рассказывал, что в определенный, довольно большой отрезок времени в Малом театре две артистки — Федотова и Ермолова — до такой степени владели и репертуаром и любовью всей театральной публики, что пьеса без участия той или другой из них была уже тем самым обречена самое большее — на скромный успех[[233]](#endnote-184). Если участвовали в пьесе обе, то это обеспечивало длинный ряд полных сборов.

Но дело не только в этом. Если в пьесе участвовала Ермолова, то вся организаторская сторона репетиций, все достижения, стройность спектакля находились в руках режиссера и участвующих актеров, и нельзя было поручиться за то, что подготовка пьесы будет проведена в атмосфере высокой художественной дисциплины. Все ложилось на плечи исполнителей и, в особенности, конечно, самой Ермоловой.

Совсем другая картина репетиций была, если в пьесе играла Федотова. Она не только была занята своей ролью — она следила за всем спектаклем. Она в сторонке, около кулис, слушала репетиции сцен, в которых и не участвовала. Конечно, и актеры, занятые в пьесе, тоже хоть бегло, а следили за тем, как налаживаются роли у товарищей, но говорили об этом, обмениваясь мнениями с осторожностью, похожей на равнодушие, в «курилке», заглазно. А Федотова, не считаясь ни со своими правами, ни с самолюбием товарищей, иногда мягко, а иногда и очень жестко вмешивалась в работу всех актеров. И все чувствовали, что где-то тут, под боком, за каждой сценой следит зоркий, упорный глаз, контроль, не допускающий никакого успокоения или лени. Понятно, что распределение ролей в пьесе, в которой она участвовала, не могло обойтись без ее участия.

Был такой случай, может быть, настолько смешной, что неудобно рассказывать его в предисловии к серьезной книге, но уж очень типичный. Захожу я в Малый театр вечером за кулисы, в режиссерскую, к главному тогда режиссеру Сергею Антиповичу Черневскому. Сидим, беседуем о том, о сем. Он мне рассказывает:

— Я всегда перед спектаклем отдыхаю. Сегодня перед спектаклем спал и вдруг с криком проснулся. Жена (артистка Щепкина) прибегает: что случилось? Рассказываю ей кошмарный сон. А сон был такой. Будто бы идет спектакль «Мария Стюарт». Первое действие, в котором Марию играет Ермолова, прошло вполне благополучно. Подходит второе действие с Елизаветой — Федотовой. В антракте я с двойным вниманием осмотрел сцену — все в порядке. Вот Федотова уже на троне. Придворные окружают. Можно начинать. Открыли занавес, и {349} вдруг слышу — какая-то странная пауза, и затем Федотова громко говорит: «Это что же за лохмотья на придворных? Я играть не стану!» И сходит со ступеней трона при открытом занавесе. Я с криком и просыпаюсь.

Вот сон режиссера, который не испытывает особых волнений, когда в пьесе играет одна Ермолова, мягкая, не вмешивающаяся, если волнующаяся, то где-то в стороне, в своей уборной. А вот если играет Федотова, при ней все кругом должно ходить на цыпочках.

Или часто бывало так. Что-то делается, по ее мнению, нехорошо, но сказать решительно это в лицо тому, от которого это «что-то» зависит, почему-нибудь неудобно. И вот Гликерия Николаевна начинает говорить о чем-то, как будто даже неподходящем, с какой-то особенно въедчивой энергией… одно… другое… третье… Слушающий перестает ее понимать, у него начинает путаться в голове, он никак не может догадаться, чего она хочет, «куда она гнет». А она продолжает, как выражались: «она-то крутит, она-то крутит!», пока он, совершенно растерянный, не спрашивает:

— Да вы скажите, чего вы хотите?

Она и еще будет говорить, что ничего не хочет, что ей это вовсе не нужно, а что это нужно для него самого. И в конце концов каким-то особенным приемом, убедительностью доведет до того, что он сделает все так, как она находит нужным.

Не надо забывать, как готовились спектакли до театральной реформы 1882 года, пока была монополия императорских театров. В году ставилось не менее двадцати пяти — тридцати пьес; всегда в бенефисы. Никаких генеральных репетиций не было и в помине. Даже такая пьеса, как «Медея»[[234]](#endnote-185), готовилась, вероятно, не более недели. Роль у Гликерии Николаевны была, наверное, значительно раньше, но репетиций на сцене было вряд ли более пяти-семи. И костюмы-то надевались первый раз прямо на спектакле, после примерки у портних.

Федотова играла во многих моих пьесах[[235]](#endnote-186). Я не помню ни одной из них, чтобы, кроме обычных репетиций на сцене Малого театра, она не устраивала еще частных у себя в доме, находя, что необходимо между несколькими актерами интимно, внимательно, а может быть, иногда гневно разобраться в том, что не ладится.

Роли ей никогда не *назначались*. Ни директор, ни режиссер не могли бы отвечать за то, что она будет играть в пьесе. Требовалось всегда, чтобы автор получил разрешение от самой Федотовой. И бралась она за новые роли с большим разбором.

А ведь это было и в то время, когда главным заработком артиста было не жалованье, а «разовые». Стало быть, чем {350} больше игранных спектаклей, тем крупнее вознаграждение. Например, знаменитый актер Шумский играл почти во всех спектаклях. Он пользовался большим влиянием, авторы дорожили его участием и рады были, если он играл хотя бы маленькую роль. Федотову подобные соображения не могли заставить играть в пьесе, если роль ей не нравилась.

Не знаю, каким эпитетом определить ее преданность высокому искусству. Эта преданность, эта любовь пронизывает и наполняет всю ее жизнь.

Между прочим, такая черта: в дни, когда она играла большую роль, она никого не принимала. Она с утра была в атмосфере той пьесы или роли, которую она должна была вечером играть. Так ее приближенная и говорила в подъезде пришедшему или приехавшему гостю, негромко, конфиденциально:

«Сегодня она играет, принять никак не может».

Эта любовь к искусству, к лучшим его образцам, воспитанная классическими произведениями русской литературы и лучшими исполнителями знаменитого Малого театра, была ее атмосферой, была неотделима от всего быта ее домашней жизни. Строго отвечающим этой атмосфере было и воспитание сына, Александра Александровича[[236]](#endnote-187). Пушкин был кумиром дома. Толстого, Тургенева, Грибоедова Александр Александрович должен был знать и знал досконально. И отношение к людям, к друзьям, знакомым, к общественности всегда базировалось на благороднейших идеях русской поэзии.

Федотова не переставала учиться, в самом буквальном смысле слова, до старости лет. Не раз она говорила мне, что простоте учится у Ольги Осиповны Садовской.

И вот, замечательный случай: никогда в жизни ни в одной роли она не была так изумительно, глубоко *проста*, как в своем последнем выходе, на пятидесятилетии ее сценической жизни, в роли царицы Марфы[[237]](#endnote-188). Не было в зале человека, который не был бы потрясен именно необычайной простотой, никогда в такой степени раньше ей не свойственной.

Об отношении ее к Художественному театру, ко всей его истории, начиная с зарождения в кружке Станиславского и в Филармоническом училище, можно сказать кратко: во всем Малом театре не было ни одного лица, ни одного артиста, кто бы, как она, принимал так близко к сердцу все наши — мои, Станиславского и наших артистов — радости, волнения, тревоги, разочарования, надежды и творческие стремления. Она глубоко интересовалась всем нашим делом со всеми его малейшими подробностями и не раз оказывала огромную моральную поддержку[[238]](#endnote-189).

## **{****351}** Речь на 50‑летнем юбилее Г. Н. Федотовой[[239]](#endnote-190) 8 января 1912 года

Высокоуважаемая и дорогая Гликерия Николаевна!

В большой, объемистой книге, не изданной, не напечатанной, но крепко хранящейся в памяти ваших сверстников, книге, рассказывающей о ваших артистических деяниях, написанной на протяжении пятидесяти лет, есть глава, принадлежащая Московскому Художественному театру.

Конечно, не нам судить о ценности этой главы в расцвете русского сценического искусства, но наши сердца, полные глубокой и страстной благодарности, подсказывают нам право громко сказать, что вы сделали для нас, что может сделать энергия одной личности, когда вся она направлена к созданию прекрасного.

Уже наши первые шаги овеяны вашей чудесной энергией. С величайшей искренностью признаем мы, что и на всем движении нашей работы мы смотрели на вас — в лучшем смысле слова — как на светоч. На протяжении с лишком двух десятков лет мы не имели перед собой примера более яркого, более блестящего, как пример вашей артистической личности. И косвенно, созданием прекрасных сценических образов, и в непосредственном общении вы учили безраздельно отдаваться своему искусству, вы учили преданности, близкой к обожествлению его, вы раскрывали радость и красоту долга, вмещавшего в себе всю радость жизни. Всегда убежденная, всегда решительная и смелая, вы возбуждали негодование ко всему пошлому и вульгарному, вы непрерывно толкали по пути к углублению в человеческую душу и к поэтичному воспроизведению ее.

Надо было в самой работе, в совместных исканиях испытывать ваше влияние, чтобы оценить во всей полноте красоту вашей неиссякаемой энергии и высоких образов.

И лучшее выражение благодарности, какое мы можем принести вам сегодня, в день вашего полувекового горения для искусства, — это наше обещание передавать ваши заветы дальше, следующим поколениям.

В этом обещаем и клянемся[[240]](#endnote-191).

## **{****352}** Из лекции о М. Н. Ермоловой[[241]](#endnote-192) (1919 г.)

Трудно даже приблизительно представить себе те условия, в которых появился этот талант, в которых находился знаменитый тогда и сохранивший свою славу московский Малый театр. Ермолова [пришла на сцену] из Театрального училища. Теперь уже нельзя встретить подобного казенного учреждения.

Большое, прекрасное в смысле крепости здание, при нем много всяких служебных квартир; жизнь более или менее сытая, и воспитание институтско-семинарское под руководством чиновников, иногда подходящих к делу, иногда совершенно неподходящих.

В Театральном училище был свой директор. Дирекция императорских театров находилась в Петербурге. Иногда здесь были хорошие директора, как, например, Шаховской, о котором вспоминают с удовольствием. Он, говорят, и понимал и любил искусство. Я еще застал директора Бегичева, это был последний перед реформой 1882 года. Он послужил моделью для чеховского Шабельского в «Иванове». Жалованье полагалось директору семьсот двадцать рублей в год, а проживал он, как рассказывали, около тридцати тысяч. Ему предоставлялось набирать эти тридцать тысяч, как он хочет; отчасти поэтому бывали артисты и артистки, занимавшие недурное положение, но не имевшие на это никакого права. Помню, была артистка, которая играла только раз в год. Она жила круглый год в Варшаве, приезжала в Москву, брала свой бенефис и уезжала.

Школа была главным образом балетная. Поступали туда большею частью родственники или близкие служащих в театре. Со стороны в школу шло очень мало, потому что в так {353} называемом «обществе» отношение к актерской профессии все еще было очень подозрительным. Не только всем ученикам говорили «ты», но и к актерам директора обращались на «ты». Мало того, первые актеры говорили «ты» маленьким актерам.

Театральная школа носила характер закрытого учебного заведения с дортуарами, экономами, кастеляншами, отпусками домой по воскресеньям и т. д. Воспитанницы носили определенную форму. Учили танцевать и элементарным наукам, а в драматическом отделении — декламации и практическим упражнениям. Учили вообще балетному искусству, а если кто казался для балета бездарным, то посылали посмотреть, не годится ли в драму. Когда Самарину в драматическом отделении показали Ермолову, то он сказал: «Нет, уж пусть танцует “у воды”». В дортуарах девочки десяти, двенадцати, четырнадцати лет проводили вечера в ярких мечтах. Федотова рассказывала, как их возили смотреть знаменитую французскую трагическую актрису Рашель, как после этих спектаклей они возвращались в дортуары и играли, закутываясь в простыни, подражая Рашель. Однако тринадцати лет Федотова уже играла в Малом театре водевили.

Ермолова выступила, когда ей было шестнадцать лет. Случилось это, как рассказывают, так: заболела Федотова — молодая любимица публики, — а предстоял бенефис Медведевой, первой драматической актрисы театра. Ставили пьесу «Эмилия Галотти». Для бенефиса наступил кризис, а бенефисы были каждую пятницу. Каждую пятницу шла новая пьеса. И бенефис для актрисы — половина всего годового содержания. «Эмилию Галотти» нужно было поставить во что бы то ни стало. Кто-то обратил внимание на воспитанницу Ермолову. Роль была приготовлена в несколько дней, тем не менее успех был необыкновенный. Вероятно, неопытность, неловкость, угловатость и даже недостаточная подготовленность — все это было покрыто чем-то самобытным, ярким, исключительным, что властно захватило зрительную залу и что с первых же шагов зазвенело, как глубинная сущность артистической индивидуальности.

Рассказывают, что потом карьера Ермоловой развивалась очень медленно и что причиной этому были закулисные интриги. Я думаю, здесь было много преувеличений. Надо знать условия театра вообще и, в частности, условия театра с «сильным» репертуаром, когда не так-то легко вводить новую исполнительницу. Я впервые увидел Ермолову всего через шесть-семь лет, а слава у нее уже была огромная.

Когда я припоминаю Ермолову в эти 1877 – 1880 годы, то мне кажется, что ее успех не был только обычным успехом {354} очень выдающейся артистки. С нею как-то самое театральное искусство вздымалось на особую, идейную высоту. И с точки зрения чистого искусства и с общественной.

Во-первых, в Малом театре в эту пору если не боролись, то параллельно шли два течения. Одно — такое, которое в обиходе называли искусственной игрой, а другое — которое называли правдивой, жизненной игрой. Эту правдивость, как рассказывает история, принес на сцену Щепкин. Школа Щепкина была искусством сценической простоты, и когда взошла звезда Ермоловой, представительницей этой школы была Медведева. Она находилась в такой поре, когда артистка вполне овладела всеми своими средствами и хочет, для продолжения себя в искусстве, отдать кому-то свои достижения. На другой стороне был Самарин, очень большой талант, но как бы никогда, ни в каких ролях не желавший расстаться с театральной красотой французской мелодрамы. Его сверкающей блеском ученицей была Федотова.

Между этими двумя течениями не было такой пропасти, какая наблюдается теперь между направлением, положим, Художественного театра и тем, где требуется полная оторванность от быта. Федотова с Самариным также искали высшей, но театральной простоты, а Ермолова с Медведевой не замыкались в простоте будничной. И чем дольше впоследствии работали на одних подмостках эти две замечательные артистки — Федотова и Ермолова, — тем меньше слышалась разница в акцентах искусства каждой. И в вечер своего 50‑летия Федотова в царице Марфе явила такое поразительное достижение простоты, которое говорило о ее неустанном труде в направлении реализма даже в годы невольной оторванности от театра.

Но в те отдаленные времена «приподнятый» мелодраматический тон выдерживал в Малом театре борьбу с тоном Садовских, и сторонники «правдивой» игры обрадовались Ермоловой, как бы увидев в ней настоящего вожака нового течения в противовес имевшей громадный успех и владевшей всем репертуаром Федотовой. И хотя на стороне последней было преимущество виртуозности и, если можно так выразиться, художественной прочности, то на стороне Ермоловой было больше остроты успеха, его молодого шума.

Об этом мне и хочется сказать.

Самая сущность таланта Ермоловой заключается, во-первых, в ее поразительном темпераменте, в необыкновенной легкости, с которой она загорается сама и зажигает слушателей. Это то, что не поддается никакому анализу, что нельзя сделать никакой школой, что дает такую непреоборимую власть над толпой. Но это качество приобретало особенную силу, получало чрезвычайное {355} значение, когда распространялось на произведения возвышенных идей, требовавших героического энтузиазма, когда в инертную, политически порабощенную театральную толпу бросался пылкий призыв к борьбе за свободу, за справедливость.

Понятно, что это волновало особенно открытые сердца молодежи. Семидесятые годы отмечены сильным революционным брожением в низах, молодежь работала только в подполье и отзывалась на спектакли Ермоловой с такой горячностью, с какой не могла отзываться публика партера. Для либеральной и революционной молодежи она была настоящим кумиром, особенно в концертах, где выступала очень скромно одетая, в черном шерстяном платье, что еще больше украшало ее в глазах ее публики.

Другой стороной ее таланта была необыкновенная по искренности элегия. Грусть — как бы в самой природе ее голоса. Точно она все еще оставалась с душою той девочки, которая росла в бедной квартире суфлера, около погоста. Сочетание замкнутости, грусти, элегии с порывами героического энтузиазма и составляли красоту ее артистической индивидуальности.

К чести Федотовой и Ермоловой, — как ни дразнили их сторонники той или другой партии, — такт, уважение друг к другу и любовь к делу не допускали их до какого-нибудь разрыва. За кулисами, где такая жирная почва для ревности, всегда найдутся друзья, а в особенности подруги, проявляющие настоящую виртуозность в умении ссорить между собою конкурентов. Одни — чтобы половить рыбу в мутной воде, другие — просто «из любви к искусству», третьи — по рабской природе. Но, очевидно, атмосфера Малого театра всегда была насыщена преданностью искусству. Федотовой постепенно пришлось потесниться, дать место около себя другому громадному таланту, а с годами, может быть, и уступить первенство.

Искусство актера очень сложно, и данные, какими актер овладевает зрителем, разнообразны. Заразительность, личное обаяние, правильность интуиции, дикция, пластичность и красота жеста, способность к характерности, труд, любовь к делу, вкус и проч. и проч. И в конце концов или в начале начал — память, или та сокровищница человеческого духа, из которой артист черпает свои образы, переживания и неожиданные формы. Чем больше всматриваешься в полувековой сценический путь Ермоловой, во встречные влияния на этом пути, тем больше убеждаешься в том, что истинный, искренний художник в первых же своих выступлениях обнаруживает зерно своей одаренности, и как бы длительна ни была его деятельность, его {356} творчество будет только углублять и продолжать вскрывать нечто уже рожденное. Тем более важно напомнить, что Ермолова, получив, кроме своего изумительного дара захвата залы, так мало от природы в смысле грации и красоты, от людей — в смысле образования, обладала огромным даром любви к своему делу, который заставил ее невероятно работать. И если история будет говорить о Ермоловой, как о большой артистке, то она должна говорить прежде всего о двух явлениях: о способности захвата толпы и о громадном труде художника…

## Речь на 50‑летнем юбилее М. Н. Ермоловой[[242]](#endnote-193) 2 мая 1920 года

Сегодня праздник всех драматических артистов, сегодня в артистическом мире при встрече говорят: «с праздником».

И Московский Художественный театр со всеми своими студиями через нас приветствует с праздником не Вас только, любимая и прекрасная Мария Николаевна, а весь Ваш театр, тот театр, где полвека в непрерывном творческом трепете бьется Ваш дух, тот театр, в котором Вы почерпнули символ веры и который помогал Вам поддерживать и развивать эту веру до последних дней, тот театр, который отныне мог бы называться не только Малым театром и не только домом Щепкина, а домом Щепкина и Ермоловой. Сценическую правду, так называемый реализм, по которому Щепкин повел русскую комедию, Вы сделали художественной основой для общечеловеческой трагедии; борьбу с рутиной, блестяще завершенную Щепкиным в бытовом репертуаре, Вы уверенно, смело, стихийно повели в области, гораздо более трудной для такой борьбы, — в трагедии…

Величие сегодняшнего праздника еще в том, что Ваше искусство — это полное слияние личности с создаваемым образом. Человека надо оценивать не по словам его и даже не по поступкам, им совершаемым, а по мечтам его, — скажи, о чем ты мечтаешь, и я скажу, кто ты. Прекраснейшие создания сценического искусства — только те, в которые артист со всей глубочайшей искренностью вложил свои интимнейшие мечтания. Эти и только эти образы переживают эмоции спектакля и входят в жизнь человечества. Пятьдесят лет Вы были певцом женского подвига, то в скорбных образах тончайших страданий, то в пламенных, проникнутых безграничной любовью к свободе и ненавистью к гнету. Пятнадцать лет назад, на празднике Вашего 35‑летия, мы говорили: «Нам хочется крикнуть истории наше {357} требование, чтобы в издании портретов борцов за свободу портрет Ермоловой находился на одном из почетных мест». Через Вас совершалось то чудо театра, когда целые поколения воспитывались, вдохновляемые созданными Вами образами. Ваш юбилей — наш общий праздник, потому что Вы делаете великим наше общее искусство.

И в этот день хочется пожелать, чтобы Ваши мечты из царства возвышенных иллюзий прочно доходили до того нового слуха, который открылся в последние три года, чтобы прекрасное, которое «должно быть величаво», проникало через искусство в жизнь и делало самую жизнь прекрасною.

## М. Н. Ермолова[[243]](#endnote-194) (1928 г.)

Ермолова — самый замечательный тип русской актрисы и женщины. Весь ее внутренний облик глубоко отличает ее от западных актрис. Даже ее детство типично для русской актрисы: дочь суфлера Малого театра, воспитанница Театрального училища, она сохранила детские воспоминания русской деревни, а маленький домик около Каретного ряда — близ небольшой церкви и погоста — был источником ее первых жизненных впечатлений.

Новая черта — ранее незнакомая в такой степени в наших сценических деятелях — заключалась в ее близости к пафосу молодежи. Еще совсем молоденькой актрисой, начиная с первых своих выступлений в «Эмилии Галотти», и, в особенности, после бурного триумфа в «Овечьем источнике» Лопе де Вега, она становится кумиром молодежи, и революционная молодежь встречает в ней смелого сценического выразителя своих мечтаний и товарища, глубоко отзывчивого к ее нуждам. Я вспоминаю, как, еще будучи студентом первых курсов, я слушал Ермолову на концертах. Она выступала всегда в простеньком черном платье и читала стихи с изумительной искренностью, насыщенной героическим пафосом. Тем же героическим пафосом отмечено ее выступление в «Овечьем источнике», ее монолог «Иль не говорят вам о тиранстве вот эти волосы мои?», когда истерзанная Лауренсия возбуждает народ к восстанию. Ермолова в театре как бы несла знамя освобождения — она была поэтом свободы на русской сцене. Она имела огромное побеждающее влияние на молодежь своим пафосом. К ней и Федотовой присоединились впоследствии Южин, Ленский, Горев, отчасти Рыбаков, и эта группа несла героический репертуар Малого театра {358} а то время, как рядом Садовские, Музиль играли Островского и другие бытовые пьесы.

Вторая полоса ее ролей — нежнейшие женские образы, в которых она касалась самых скрытых струн женского сердца. Такие роли она находила в Островском, такой ролью была Офелия. Но настоящей ее стихией все же оставался героизм. В последние годы она довела свое исполнение до высокого мастерства, и это чистое и ясное мастерство в «Стакане воды» (королева Анна) давало очень большую и светлую радость, несмотря даже на то, что она уже была недостаточно молода для этой роли.

Когда вспоминаешь великих западных актрис, то поражаешься разнице между ними и Ермоловой. Если относительно Сары Бернар трудно сказать, чего в ней было больше — громадного сценического таланта или мастера собственной славы, если даже Дузе на вершинах ее славы сопровождала волна рекламы, то Ермолова, напротив, отмечена совершенно необыкновенной скромностью. С театральными властями она держалась, как обыкновенная и рядовая актриса. В театре ее чрезвычайно любили и относились к ней с огромной нежностью, но никто никогда не мог заметить по ее обращению, что он разговаривает с великой русской актрисой. Она сохраняла свою поразительную скромность во встречах с самыми незначительными или, наоборот, очень знаменитыми людьми; и в том, как она знакомилась и вела себя, отчасти крылась причина ее личного обаяния. Она никогда, до самой своей смерти, не ценила себя так, как она этого заслуживала. Она играла во многих моих пьесах. Когда после генеральной я, бывало, приходил и благодарил ее за те чувства, которые возбуждала ее необыкновенная игра, — я вспоминаю ее застенчивые движения и опущенные глаза. Мы, авторы, бывали даже порою смущены, когда она брала роль в нашей пьесе. Ее талант был настолько богаче ролей, которые мы могли ей предложить, что казалось — роли рвутся по всем швам, когда она насыщает их своим гением. Ее строгое отношение к себе восходит к тем традициям, которые всегда жили в Малом театре, — высокой требовательности к себе и к своей работе. Когда она решительно ушла со сцены, Южин через два года снова привлек ее в Малый театр. Она уже редко выступала и, в сущности говоря, поставила точку лет двенадцать тому назад. Но ее присутствие в театре давало театру ту этическую высоту, которая была ему так необходима в годы шатающихся традиций. Не играя, она поддерживала высокое значение театра, которому прослужила пятьдесят лет.

## **{****359}** Письма Вл. И. Немировича-Данченко к М. Н. Ермоловой

### I [1894 г.][[244]](#endnote-195)

Дорогая Мария Николаевна! Мне хочется написать Вам, что каков бы ни был исход представления «Золота»[[245]](#endnote-196), я уже испытал величайшее наслаждение, какое только может выпасть на долю хоть и маленького, но вдумчивого и искреннего писателя. Может быть, пьеса не будет иметь успеха, и тогда на смену моим теперешним чувствам явятся другие, помельче, — будет задета мое самолюбие, наступят разочарования в самом себе, исчезнут надежды двухлетнего труда. Тогда я не так сильно буду испытывать ту радость, какою охвачен благодаря Вам теперь, сейчас. Вот почему именно теперь я и пишу Вам.

Знаете, о чем я жалею? Смешно, — что я не автор всех тех произведений, в которых были Ваши лучшие роли, так как выше наслаждения автора нет, и ни во веки веков публике не испытать того, что переживает автор, видя созданный им образ в таком поразительно законченном и — главное — воплощенном создании. Тогда ему кажется, что весь мир в это время ни о чем не должен говорить, кроме как об этом создании. Такое чувство теперь у меня, и передать его Вам я считаю своей приятнейшей обязанностью.

Может быть, это письмецо передаст Вам частицу моей радости.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*.

В 3‑м действии («Знаешь, что, тетя? Никогда я не испытывала злобы» и т. д.) надо, конечно, паузу и другой тон. Вы правы. Непременно надо.

### II[[246]](#endnote-197) 1923. Ноября 8.

Дорогая наша Мария Николаевна!

Хотя я и отстранил всякое официальное чествование театра[[247]](#endnote-198) и хотя себя, в частности, я не склонен считать каким бы то ни было юбиляром, — тем не менее Ваше письмо прижимаю к сердцу и с умилением отдаюсь воспоминаниям, где наши жизни иногда сплетались в общих духовных радостях и достижениях.

Крепко и нежно целую Вас

*Вл. Немирович-Данченко*.

## **{****360}** Речь в честь А. И. Южина По случаю 25‑летия его артистической деятельности в Малом театре[[248]](#endnote-199) (1908 г.)

Дорогой Александр Иванович! В последние дни около Вашего имени непрерывно кружатся воспоминания о пламенных образах романтизма. Вы слышали о них почти во всех приветствиях, обращенных к Вам, Вам принесли в дар бюст Виктора Гюго, исполненный романтиком Роденом, Вы встречаетесь с этой нотой повсюду, где проявляется попытка подвести итог Вашего 25‑летнего пребывания на сцене Малого театра. А когда подводятся итоги большого обломка жизни, итоги деятельной души, страстно преданной одному делу, тогда с особенной ясностью определяется основная, господствующая идея личности. И чем ярче личность, тем ослепительнее сверкает из темноты убегающего прошлого то, что для современных людей было самым важным, самым нужным, наиболее *добрым*. И тогда современные люди должны испытывать некоторое смущение виноватости. Несмотря на Ваш огромный успех, Вы не могли не переживать известной доли горечи, той горечи, которую примешивают к деятельности всякого большого человека люди всех стран, а сварливые, близорукие люди нашей страны в особенности, той горечи, которая обнаруживает недостаточное понимание самых недр Ваших идеалов, той горечи, которая отравляет жизнь смолоду, но позднее может обратиться в гордую сладость удовлетворения. И кто знает, могли ли бы мы даже всего четыре-пять лет назад оценить с такой глубиной исторической перспективы всю значительность тех образов, на которые был направлен жар Вашей души? Не понадобилось ли нам для истинной оценки их самим пережить кровавую эпоху последних лет? Не нужно ли было, чтобы эта эпоха развернула перед нами не в поэтических образах театра, а в реальных, {361} облеченных в близкую нам плоть и кровь, развернула перед нашими собственными глазами подвиги героизма и самоотверженности, борьбу насмерть между «гражданами вселенной» и потомками герцога Альбы? Истинное искусство всегда революционно. Оно только обладает величайшей хитростью проникать в сердца людей такими путями, которые кажутся, по счастью, недальновидным чиновникам нисколько не нарушающими уложения о наказаниях. Но зерно революции кроется во всяком истинном таланте — пробивается ли оно в виде глухого протеста, разыгравшегося в городе Калинове и погубившего Катерину Кабанову, или под мрачными сводами королевского дворца, в пламенных монологах маркиза Позы. Но искусство перестало бы быть самим собой, если бы удовлетворялось служебной ролью даже идеи постепенного освобождения. И до Вас на сцене Малого театра игрались, вероятно, почти все пьесы, которые были поставлены с Вами, и исполнители, вероятно, вкладывали в свои роли немало лирических чувств, заставлявших трепетать зрительный зал. Однако эти пьесы никогда не достигали таких вершин своего успеха на русских сценах, потому что Вы были едва ли не первым актером, сумевшим в красивой выразительности соединить благородный пафос с убедительностью широкого исторического мировоззрения. Вы умели подняться до автора не только красотой сценических приемов и не только подъемом темперамента, но — что важнее всего — истинным слиянием с самой душой этих больших образов, — самое важное, ради чего существует реальный театр. И в этом ответ на вопрос: что своего, индивидуального внесли Вы в историю театра, которому прослужили 25 лет? Потому что без этой, своей, Вам одному присущей ноты Вы никогда не могли бы быть таким видным представителем театра в его определенной полосе. И какого театра? Театра Мочалова. Театра Щепкина, Шумского и Медведевой. Театра Садовского и Самарина. Вы вошли в этот театр и стали рядом с артисткой огромного таланта, не имеющего себе равных на современной сцене более тридцати лет, — рядом с М. Н. Ермоловой. Вы вошли в этот Театр в пору наибольшего успеха такого колосса, как Островский, и расцвета таких блестящих, незаменимых исполнителей его пьес, как М. П. Садовский и О. О. Садовская. Вы вошли в театр, где обширный и разнообразный репертуар несли артистки с такими историческими для Малого театра именами, как Федотова и Никулина, где уже шесть лет до Вас сиял пленительный Ленский и рос Ваш сверстник Рыбаков. Ко всем этим прекрасным именам Вы присоединили имя Южина. Создавая его, Вы испытывали все радости, но и несли всю тяжесть огромного труда так называемого репертуарного {362} актера. Я говорю не о том, что называют «муками творчества», которые в то же время полны радости и без которых не родится ничто прекрасное. Я говорю о ненужных мучениях, которые Вы испытывали в тиши кабинета, скрывая их потом, как человек терпимый и деликатный, от виновников этих мучений. Публика, которой Вы отдаете уже законченные произведения Вашего искусства, не знает этих терзаний актера, призванного нести репертуар, — терзаний, возлагаемых на них несовершенством и зависимостью русского театра. Это знают только сами актеры и близкие их. Из всех Ваших… (собрание позволит мне перейти с официального «вы» на сроднившее нас с детства «ты»)… из всех окружающих тебя, дорогой Александр Иванович, кроме твоей жены, я едва ли не ближе всех знал эти два кошмара, без которых не обходился ни один театральный сезон. Первым была драматическая цензура, которая с легким сердцем то и дело вырывала клочья из твоих заветных мечтаний, причиняя им злую боль. С легким сердцем, в полной уверенности в том, что на их улице будет вечный праздник, и нимало не задумываясь над тем, каких мучений стоит истинному артисту это вырывание из самого сердца поэтического образа его драгоценнейших перлов или полное изъятие этого образа из твоих артистических стремлений. Другой кошмар — большая, скучная работа над ролями, которых не только не надо было играть, но которых не надо было писать. Ты человек добрый и, конечно, успел уже забыть те мучения, какие испытывала — и без того не блестящая — память, когда она должна была вбирать в себя множество слов, скоро забытых и канувших в Лету. Играть, затрачивать все силы своих нервов, своего дара только на то, что стоит играть, а не на то, что кому-то нужно, чтоб ты играл, — сколько лет из этого 25‑летия было только твоей мечтой. Но ты учил [эти роли], ты добросовестно напрягал все свои силы, потому что это было в Малом театре. Это были шипы и тернии любимого тобой Малого театра. Теперь, предлагая тост за твое здоровье, я не ошибусь, если скажу, что лучшее тебе пожелание, каким я могу сопроводить его, — пожелание долгого и яркого процветания тому театру, которому ты отдал 25 лучших лет своей жизни.

## Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. И. Южину[[249]](#endnote-200) 1923. Ноября 8.

Дорогой Александр Иванович!

Какими словами поблагодарить мне труппу Малого театра за избрание меня его почетным членом?

{363} Малого театра!

Того самого, по узенькой чугунной лесенке которого я, студентом, в первый раз входил на сцену, в режиссерскую Сергея Антиповича Черневского для встречи там с знаменитой уже Гликерией Николаевной. Чтоб выслушать ее приговор о моей первой пьесе[[250]](#endnote-201). Весь полный широкой, огромной влюбленности в этот славный храм великих артистов.

Быть почетным членом этого храма!

Даже страшно: не перед полным ли закатом моей деятельности такая честь?

А между тем так хочется еще быть не только живым свидетелем, а, может быть, и в какой-то мере участником новой золотой полосы Малого театра, нового расцвета после стольких пережитых бурь.

Верю, что придет эта золотая полоса, потому что в театре есть и молодость и несокрушимая преданность драгоценным заветам славных предков.

## **{****364}** С детства «театральная» К 50‑летию артистической деятельности А. А. Яблочкиной[[251]](#endnote-202) (1936 г.)

Люди театра, конечно, сделают основательную характеристику нашей юбилярше как актрисе и сумеют оценить ее громадную деятельность. Я хочу остановиться на самом начале ее театральной карьеры, на ее «школе»…

Придется, пожалуй, окунуться в глубь далеких воспоминаний[[252]](#endnote-203).

После покорения Кавказа и до начала семидесятых годов театр в Тбилиси был казенный, императорский. Культивирование театра входило в программу руссификации края. Театр находился внутри караван-сарая. А караван-сарай — это нечто вроде гостиного двора. Помню небольшой уютный театральный зал в ультравосточном вкусе. Помню с боков у среднего входа ложи с решетками — это для скрывающих лицо женщин. Кавказский наместник великий князь Михаил Николаевич, брат царя (Александра II), не жалел казенных средств на театр. Тут сосредоточились все роды сценического искусства: была и итальянская опера, и русская драма, и комическая опера, и даже — немного — балет. Меня, мальчика, мать очень часто водила в театр. Я помнил огромное количество слышанных мною опер. В течение трех, много четырех лет я переслушал все ходовые тогда в Италии и в Петербурге оперы Беллини, Доницетти, Россини, Моцарта, Галеви, Обера, Флотова. Я помню ясно «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлета», «Шутников», «Бедность не порок», «Мудреца», «Грозу»… Среди всего этого помню и «Дочь полка», и «Птички певчие», и «Орфея в аду», после постановки которого в гимназии было вывешено запрещение посещать театр, потому что актер Соколов (впоследствии Градов-Соколов) в роли Юпитера зло острил насчет директора {365} гимназии… Сейчас я даже плохо представляю себе, как такой колоссальный репертуар умещался на одной сцене. А кстати, плохо представляю себе и то, как я мог запомнить до сих пор такое громадное количество спектаклей, виденных мною на протяжении нескольких лет отрочества.

Драматическая труппа составлялась преимущественно из театральной молодежи московского Малого и петербургского Александринского театров.

Так вот, в этом театре в караван-сарае помню «Грозу», в которой Катерину играла Михайлова, а Варвару — Светланова[[253]](#footnote-52). А были это псевдонимы. Потому что эти две актрисы, как рассказывалось тогда, приехали в Тбилиси полуконтрабандой, без официального разрешения петербургского начальства, и настоящие фамилии их были: г‑жа Яблочкина 1‑я и г‑жа Яблочкина 2‑я — молодая жена актера и режиссера А. А. Яблочкина и дочь его от первого брака, как все называли ее, — Женя Яблочкина.

Может быть, это было первое представление «Грозы» в древней столице Грузии Тбилиси, в театре, помещенном между лавками караван-сарая и построенном в восточном стиле, с решетчатыми ложами.

Михайлова несла репертуар первой драматической актрисы. Светланова была одной из талантливейших ingénue того времени. Через два‑три года после этого пребывания в Тбилиси она прославилась исполнением Агнии в премьере «Не все коту масленица» в Петербурге.

Должно быть, семья Яблочкиных полюбилась Тбилиси и Тбилиси полюбился ей, потому что вот как было дальше.

Яблочкины уже возвратились на место своей постоянной службы в Петербург, как в Тбилиси затрещал театр. Казначейство наместника нашло, что дело руссификации через театр обходится слишком дорого; дирекция во главе с полковником Филосовым (какие вздорные подробности остаются иногда в памяти!) была упразднена, и театр сдан частному предпринимателю, антрепренеру Надлеру. Труппа теперь была уже только драматическая, собранная из провинциальных актеров. Дело было малоинтересное и заслуживает памяти разве потому, что в труппе был молодой, входивший в славу А. П. Ленский.

Антреприза Надлера просуществовала недолго, и театр был сдан Яблочкину на условиях довольно высокой субсидии и, помнится, сроком на шесть лет. Яблочкину пришлось выйти в отставку и окончательно поселиться в Тбилиси.

{366} Яблочкин был первым крупным режиссером в русском театре. С его именем впервые устанавливается большая самостоятельная власть режиссера. До него на режиссере сосредотачивались почти исключительно административные обязанности, актерам он мало помогал и в художественном отношении был занят только обстановочной частью. Яблочкин прославился постановкой «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого в Петербурге, причем большей успех выпал и на долю так называемых народных сцен. Но он уже и там, в Петербурге, врывался в творчество *актеров* и становился близок им как режиссер-педагог. От своей личной актерской карьеры он отказался и всю свою огромную энергию направил на театр во всем его объеме. Он и пьесы ставит, он и актеров учит, он же и антрепренер, рискующий всем достоянием своим и своей семьи.

Когда он с семьей переселился в Тбилиси, то оказалось, что семья-то состоит не только из молодой жены под псевдонимом Михайловой и дочери от первого брака под псевдонимом Светлановой, но еще двух детей от второй жены — мальчика Володи и *пятилетней девочки Сани*, то есть той самой Александры Александровны, юбилей которой мы сегодня празднуем.

Мальчику нужен был учитель. Обратились в гимназию. Директор порекомендовал первого ученика седьмого, предпоследнего класса. Мне было всего пятнадцать лет, но у меня уже был педагогический опыт, так как я начал давать уроки с тринадцати лет.

Яблочкин платил мне щедро, но если бы он и поскупился, я все равно радостно ухватился бы за уроки в театральной семье, за одну возможность приблизиться к дому, где в воздухе носятся слова из театра, где люди, как мне казалось, ходят и говорят не так, как обыкновенные люди, где *пахнет* театром, костюмами, красками, — к дому, где все полно переживаниями самолюбий, мечтаний, явных успехов и тайных закулисных столкновений, — словом, приблизиться к театральной атмосфере, в какой росла наша юбилярша.

В старину это было очень распространенное явление — несколько поколений семьи отдавалось театру. И «учебе» придавалось очень мало значения, а часто она даже считалась вредной. Хотя школа при императорских театрах существовала, хотя знаменитые Федотова, Ермолова, Никулина вышли из такой школы, тем не менее популярность ее все падала, и первое место в театре занимали все чаще актеры из провинции.

Вот об этом-то я и хотел сказать, взявшись за перо.

А. А. Яблочкина всегда была очень соблазнительным примером для людей, восстававших против театральной школы. Практика, практика, практика и советы хороших актеров — вот, {367} по их мнению, лучшая школа. Счастье Александры Александровны было уже в том, что она росла около такого педагога, как ее отец. Помню, я однажды присутствовал на его репетиции. Была такая драма — «Испорченная жизнь» Чернышева. Главную роль играл молодой актер Журин… не могу вспомнить — потом женившийся на Жене Яблочкиной или уже бывший ее мужем… И врезалось мне в память, как Яблочкин заставлял Журина повторять главную сцену множество раз, да во весь голос и всеми нервами, — сцену-монолог, — то заражая Журина своей энергией, то объясняя ему психологическое содержание, то просто показывая по-актерски. Такая режиссура была тогда новостью, во всяком случае, явлением необычным… Шестилетняя Саня не могла не вбирать таких уроков всем своим существом.

Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что в этом же именно спектакле Саня Яблочкина выступала в роли дочери героя и героини пьесы. Это был ее первый выход на сцену.

Счастье Александры Александровны было в том, что уже девушкой семнадцати-восемнадцати лет она попала на курсы Федотовой. Значение школы при Малом театре тогда совсем свелось к нулю. Начались заботы о реорганизации ее. Курсы Федотовой, еще не оформленные каким-нибудь уставом, были только первой ласточкой будущей школы — курсов Ленского, Правдина, Садовского.

Но пребывание в классах Федотовой продолжалось всего несколько месяцев. Вероятно, по настоянию отца она сразу пошла «на практику»: поступила в театр Корша, где ей могли дать ответственные роли на первых же шагах.

И вот, не пройдя никаких определенных курсов, она тем не менее заняла сразу сравнительно крупное положение. Таких примеров было много, они-то, я и говорю, являлись соблазном для противников театральной школы. Причем в их доводах было, к сожалению, много верного. Я сам впоследствии, когда управлял школой, много раз находил какие-то преимущества в том, когда молодые люди начинали свою сценическую карьеру сразу. В таком начале скорее, ярче и вернее проявляются их артистические данные, качества темперамента, сценическая восприимчивость и голос, голос, голос. Голос и дикция, важнейшие качества актера, не раскрываются так ярко в обстановке школы, почти всегда интимной. Качества заразительности — лирической ли, драматической, или смех, или юмор, и одно из необходимых свойств актерской личности — память, — словом, все актерские *данные* раскрываются скорее и определяются точнее, когда молодому человеку необходимо выступать перед публикой возбужденным, сугубо внимательным, подстегиваемым необходимостью {368} выполнить задачу как можно лучше. Все это имеет и огромные недостатки. Это влечет к так называемым штампам, к безотчетному внешнему подражанию образцам, имевшим влияние чуть не с детства.

А с другой стороны, в условиях школьной обстановки, близости, неверной перспективы чаще были и ошибки, переоценка. Сколько случаев бывало такой переоценки! Сколько иллюзорных надежд возлагали преподаватели на своих учеников! Сколько талантов, не оправдавшихся на практике!

Стремясь избежать по возможности ошибок, я с первых лет моей педагогической работы пришел к убеждению, что школа не должна быть оторвана от театра, что ученики должны проходить свою учебу в театральной атмосфере. Это мое убеждение и привело к созданию Художественного театра в связи с Филармоническим училищем…

И тут счастье не покидало Александру Александровну. Через два года практики у Корша она вернулась в атмосферу Малого театра и опять под контроль Гликерии Николаевны Федотовой, артистки громадного вкуса, беспредельной преданности сцене и искусству Малого театра. Такую же преданность воспитала Федотова и в нашей юбилярше. Но при всем этом для того, чтобы стать тем, чем стала наша юбилярша, надо было обладать еще двумя качествами: громадной любовью к актерской работе, любовью к сцене, или, как у нас любят говорить, любовью к искусству, любовью и сильной волей, направленной к актерским переживаниям. Любовью, подчиняющей сценической работе все другие жизненные задачи.

А кроме того, нужна была и очень большая *скромность*.

Я не помню у Александры Александровны никогда ни намека на зазнайство. Скромность, благодаря которой она непрерывно училась. Это сторона очень важная. Ее великая учительница была все-таки во власти искусства, лишенного той великолепной простоты, которая постепенно завоевывала первенствующую роль в русском театре. Она и сама это сознавала и боролась с наследием старой школы. Федотова не раз говорила мне, что учится простоте у Ольги Осиповны Садовской.

… Перед глазами нашей юбилярши были Ермолова, Садовские, Медведева. Благодаря своей скромности она не переставала работать над собой и в этом направлении.

Нужна была стихийная любовь к сцене для того, чтобы переиграть такой громадный репертуар, как это сделала Александра Александровна. Ей не удавалось играть много ведущих ролей в Малом театре, потому что у нее были такие сильные конкурентки, как Федотова, Ермолова, а потом отчасти, может быть, и Лешковская. Но способность быстро овладевать ролями, {369} смело и с уверенностью отдаваясь им, дала ей возможность переиграть множество ролей с теми же актерами Малого театра в летних поездках. Большинство их она перенесла потом и на сцену Малого театра. Эта любовь к сцене и к театру буквально с самых малых лет привела к тому, что вся ее жизнь находилась во власти театра. Александра Александровна, — настоящий театральный человек.

И теперь, когда исполняется пятьдесят лет с ее первого спектакля, просто поражаешься ее кипучей энергии. У меня по крайней мере нет в памяти ни одного пятидесятилетнего юбилея артиста, который бы находился до такой степени в полном расцвете, как наша сегодняшняя юбилярша.

## **{****370}** Об артисте Климове[[254]](#endnote-204) (1942 г.)

Да, это был актер. Актер прирожденный. Актер, о котором поучительно было бы делать доклады.

Брюсов писал, что способность творить — явление прирожденное, как красота лица, как сильный голос. Добиться этого нельзя никакими силами.

Прямолинейные педагоги системы Станиславского часто повторяют, что Константин Сергеевич отрицал прирожденность актерских способностей, что он говорил: режиссером надо родиться, а актером можно сделаться. Лично я никогда не мог с этим согласиться, находя, что режиссер должен обладать актерской потенцией, и потому и тот и другой должны таковыми родиться.

Да, Константин Сергеевич мог отрицать это на небольшом промежутке времени, когда, увлеченный первыми находками своей системы, он, как всегда, страстно отдавался ближайшим задачам, придавая важнейшее значение развитию внутреннего самочувствия актера, борьбе со штампами, недооценивал актерскую индивидуальность. Тем более, что занятия шли почти всегда в небольшом помещении, где трудно уловить силу актерских данных, его голоса, дикции, темперамента.

Если по Брюсову творческие способности являются прирожденными, то для актера эта формула еще усугубляется, потому что актерское творчество заключает в себе не только понимание образа, психологическое чувствование его, богатство жизненного опыта, фантазии, все то, что составляет элементы внутреннего образа, но и воплощение всех этих элементов в формы, обладание такими внешними данными, которые были бы настолько гибки и заразительны, чтобы помогать внешнему созданию образа. Это прежде всего голос и дикция. Голос и дикция. Чем в последнее время наши недальновидные педагоги, замыкающиеся {371} в маленьких школьных помещениях, весьма пренебрегают. Голос и дикция, как самые важные качества актерских данных, чистота, красота, четкость голоса, дикции. Можно было бы указать много примеров, в особенности у актрис, когда вся их прекрасная деятельность основывалась на этих качествах.

Голос и дикция, способные передавать и тончайшие замыслы фантазии и, что еще важнее, нервную силу темперамента, заразительности. Таковы были, например, Стрепетова или Лешковская, первая в драматических ролях, вторая — в комедийных. Комиссаржевская знаменита была прежде всего своим замечательным голосом. Примеров можно было бы назвать множество. Затем следует пластика, то есть фигура, движения, жесты и выразительность мимики.

Все это внешние данные, в которых не нуждаются ни писатель, ни художник, ни композитор, ни скульптор, у которых прирожденная способность творить обходится и без этого. В актерском творчестве внешние данные занимают так много места, что едва ли не больше всего создают так называемое обаяние.

Комплекс всех актерских данных — внешних и внутренних — пронизан еще каким-то качеством индивидуальности, ее «заразительностью», что, в сущности говоря, и является талантом. … Заразительность индивидуальности и незаразительность ее. Дело школы вовремя угадать, найти средства проявления учащимися их способностей. Но эти данные бывают иногда так ярки, что определяют актера очень скоро.

Таков был Климов. Великолепнейшая дикция. Он мог давать самые простые, самые жизненные интонации, почти не напрягая голоса, и они доходили до зрителя полностью. Он мог произносить слова во всяком положении: спиной к публике, в глубине сцены, и зрителю не нужно было напрягать слух для того, чтобы легко воспринять сказанное им. Но в то же время его голос и дикция так подчинялись его замыслу, что малейшее его желание доходило именно таким, каким оно создавалось в его фантазии. При этом задачи внутреннего образа всегда были у него полны юмора и метких выражений и характеристик, где-то, когда-то в течение жизни приобретенных жизненных впечатлений и опытов. И все это — в необыкновенной легкости. Климов обладал той тайной, какой владеют люди, обладающие хорошей способностью метко сострить, не перегружая эту остроту тяжелым подходом или грузностью выражения. Это то, что называется *комедийный актер* чистой воды. И, вспоминая о нем, как-то даже трудно хоть на время согласиться с теорией, что актером можно сделаться, что актерские способности не должны быть непременно прирожденными.

{372} И еще одно. В смысле характера актеры довольно резко разделяются на две категории. Одни из них отмечены более, чем другие, честолюбием или славолюбием. Это могут быть прекрасные актеры, глубоко чувствующие и мыслящие, но как-то на каждом шагу работающие с оглядкой, как выражаются часто в театре, с «глазком в публику», актеры, у которых «я» играет сильнейшую самодовлеющую роль. Другие актеры тоже могут относиться к искусству серьезно и строго, но у этих серьезность и строгость особенно подчеркнута. Большей частью они (большей частью, но не все) и образованнее других и строже относятся к своим внешним взаимоотношениям с людьми, с обществом, как будто бы даже пользуются большим уважением, но это показное.

Актеры второй категории относятся к своей карьере, славе легче, как будто даже пренебрежительно, хотя, конечно, где-то там, в тайниках души, очень радуются своим успехам и огорчаются своими неудачами. Но вся их повадка, все их жизненное поведение, весь тон их взаимоотношений носят налет, как будто даже сбивающийся на богему. Может быть, это качество старого актерского быта, где требование прирожденности актера играло гораздо большую роль, чем теперь. Может быть, это происходит от такого непрерывного духовного общения с комедийными ролями, но где-то, в каких-то случаях и сцены и жизни — от этого веет особой прелестью, интимностью, какой-то легкой радостью обаяния.

Таков тоже был Климов.

## **{****373}** В. В. Лужский[[255]](#endnote-205)

Одним из самых крупных создателей Московского Художественного театра был В. В. Лужский. Если как актер он не мог стоять рядом с Качаловым и Москвиным, то как член коллектива он был в самом первом ряду. «Человек театра» называли во Франции таких людей, как Василий Васильевич.

Он любил, хотел знать и входил решительно во все отрасли театра. Он играл первые роли, он был режиссером, он был непременным членом управления, в каком бы виде это управление ни складывалось в Художественном театре: в виде ли совета при дирекции, в виде ли правления. Он был заведующим труппой. Он знал подмостки, люк, колосники, все машинно-технические приспособления сцены, он хорошо знал гримерное искусство. Он входил во все мелочи костюма не только своего, но и своих товарищей. Он знал все линии административного характера — контору, связь с публикой, с театральной критикой. Вообще нет такой области театральной жизни, в которой бы в той или другой степени не участвовал Василий Васильевич. Он все это любил, всюду стремился. Дело даже доходило сплошь и рядом, не то что изредка, а постоянно, до того, что вы могли его и не приглашать на какое-нибудь театральное совещание, вы могли и не спрашивать его совета о какой-нибудь постановке — он все равно подходил и высказывал свои мнения, соображения и в какой-то мере участвовал во всех постановках театра.

Я встретился с ним, когда между мной и Станиславским уже завязались взаимоотношения по созданию театра. И хорошо помню, что к первым нашим шагам Василий Васильевич относился с недоверием. Помню беседу тоже в «Славянском базаре», — я говорю «тоже», потому что всем известна знаменитая беседа моя со Станиславским в «Славянском базаре», — беседу между мной и приглашенными мною Лужским, Саниным, Бурджаловым и, не помню, еще, вероятно, несколькими лицами {374} из Общества любителей искусства и литературы. Я излагал перед ними план театра, который намечался мною с Константином Сергеевичем. Василий Васильевич слушал скептически. Потому что для него это уже был не первый случай, когда строились планы создать со Станиславским «настоящий» театр, а не любительский кружок. Но как только почувствовалась под ногами практическая почва, Василий Васильевич сразу стал деятельным членом молодого коллектива.

Как в актере, я в нем не скоро увидал то, что было ему особенно присуще. Потому что он имел все данные для широкого диапазона ролей. Сначала мне казалось: молодой человек, плотный, здоровый, с отличнейшей дикцией, хорошим голосом должен быть использован даже на героических ролях. И вот в первом же сезоне он играл в «Антигоне»[[256]](#footnote-53). И хотя трагедия не была свойственна его индивидуальности, не обладал он ярко драматической заразительностью, холодком веяло от исполнения им ролей такого репертуара, однако я еще и много лет спустя давал ему играть Брута в «Юлии Цезаре». Шутка сказать! Стало быть, огромным напряжением воли и работоспособностью он даже в не слишком присущих ему ролях достигал большой убедительности.

По-настоящему, стихийно развертывался его талант в ролях характерных и особенно характерных с сатирическим уклоном. Здесь были те блестящие создания, которые составляют сущность артистической индивидуальности, которые остаются в памяти и которые определяют актера крупного масштаба. Так, самыми замечательными исполнениями запоминаются: Василий Шуйский в пушкинском «Борисе Годунове», Иван Мироныч в комедии Чирикова, Лебедев в чеховском «Иванове», Фогт в «Бранде», Сорин в «Чайке», Серебряков в «Дяде Ване», Гарабурда в «Смерти Грозного» и многие другие — огромный диапазон.

— Он же буфф?! — говорил про него Чехов. И может быть, это была самая яркая сущность его актерской индивидуальности. Комик-буфф. В репертуаре Художественного театра не было широкого поля для такого амплуа.

С большим блеском проявилась эта черта в его режиссерских работах по Музыкальной студии Художественного театра в «Дочери Анго» и в «Периколе». В «Дочери Анго» до сих пор сохранилось много шуток, принадлежащих ему.

Его артистические качества: непременно образ — от жизни; целый каскад жизненных подробностей, характерных для данного образа; множество мелких подтекстов, полетов фантазии {375} в разных положениях данного образа; как и во внешней характерности — исключительная способность найти походку, привычный жест, меткую интонацию. Ему помогала огромная, острая наблюдательность в жизни. А подлинный художественный вкус улавливал стиль автора, и комический талант не распылялся анархически, а развертывался под строгим внутренним контролем — от высокой комедии и глубокой сатиры до самой дерзкой шутки. От Чехова, Островского, Гоголя, Ибсена до эстрадных номеров и клоунады. Он был непременным членом всех шуточных сборищ, был одним из главных создателей знаменитых «капустников» Художественного театра, членом «Летучей мыши», в которой он играл большую роль. Не было такой вечеринки, таких часов отдыха актерского коллектива, которые Василий Васильевич не наполнял бы своими шутками, остроумными выдумками. Он был особенно знаменит имитациями. В этих имитациях был непревзойденным — касалось ли это всех нас или знаменитых певцов, или актеров других театров, или театральных критиков. Каждый из нас, оставшихся в живых, помнит его великолепные имитации, особенно в первые десять лет Художественного театра. При этом нужно сказать, что он был чрезвычайно музыкален. У него был прекрасный тенор, и он мог, имитируя итальянского тенора, производить впечатление, более или менее равное какому-нибудь знаменитому итальянскому певцу.

Одной из самых ярких черт его характера, его личности была совершенно исключительная добросовестность. Можно привести целый ряд примеров, когда ни его сильное нездоровье при высокой температуре, ни личные тяжелые переживания, ни даже семейное горе не останавливали его участия в спектаклях. Помню, что накануне похорон отца, в самый день похорон матери он играл в наших спектаклях. И еще помню. Утренний спектакль. Должна идти «Синяя птица». Он играл роль Пса. Извещение с Новодевичьего кладбища. Он с чувством тяжести на душе предупреждает, что опоздает к спектаклю минут на десять: он хоронит мать жены. У него и мысли не было отказаться от спектакля, — он только приносит извинения, что опоздает на десять минут. И играть прямо с похорон будет шуточную роль Пса в детской сказке.

Эта же добросовестность и погубила его. В самые тяжелые времена наших материальных невзгод, когда не было извозчиков, когда ему приходилось пешком проделывать большие расстояния, переутомляться до изнеможения, только бы не опоздать на спектакль или репетицию, он был аккуратен до пунктуальности, несмотря на то, что уже задыхался от сердечной болезни.

{376} Эта же черта добросовестности возбуждала в нем, судя по его дневнику, досаду, а часто и возмущение, когда он сталкивался со случаями легковесного отношения к делу.

К ярким характерным чертам его личности надо отнести еще две. Это, во-первых, изумительная скромность. Если я скажу — скромность до слез, то это не будет преувеличением. Скромность и в смысле общей оценки его участия в театре. Здесь даже проявились, можно сказать, глубоко драматические результаты этой скромности. Его ценили у нас в театре гораздо выше, чем это ему казалось. Он страдал оттого, что, по его мнению, его недооценивали, в то время, когда все — и Станиславский, и я, и все его товарищи — ценили его очень высоко. Может быть, тут была и наша вина. Может быть, мы слишком уж не баловали его лаской и признанием его высокополезной работы.

Другая черта его личности — чрезвычайная доброта. Только значительно позднее, со стороны, можно было узнать о многих его поступках, рисующих его как очень доброго человека.

Режиссура в его деятельности, в особенности во всей второй ее половине, занимала огромное место. По-настоящему Художественный театр при жизни Василия Васильевича имел только двух сильных режиссеров. Это Санин, который через четыре года существования театра ушел, и Василий Васильевич.

Как режиссер Василий Васильевич проявлял те же артистические черты, которые столь ярко сказывались в нем как в актере, то есть острую наблюдательность, богатство жизненной фантазии, типичных житейских подробностей в отдельных фигурах, в обстановке, в эпохе и яркое умение находить простые и в то же время сценические мизансцены. Этот дар расцвел в Василии Васильевиче, несомненно, под влиянием блестящих работ Станиславского. От него же научился он и ставить так называемые «народные сцены». Здесь он достиг большого мастерства. Больше всего как режиссер он работал со мной, и большинство его работ по народным сценам входили в спектакли такими, какими он их делал почти без моего участия. В особенности памятны мне, как постановки большого таланта, сцена на баркасе в «Бранде», «Мокрое» в «Братьях Карамазовых», вечеринка в «Осенних скрипках», большие куски в «Борисе Годунове» Пушкина и в «Анатэме» Леонида Андреева. Да, вероятно, и везде, где только встречалась необходимость в его помощи.

Василий Васильевич работал в содружестве и постоянном контакте с великолепным театральным художником Виктором Андреевичем Симовым. Очень знаменательно, что с каждой новой работой он искал и новых форм. Ничто в театральном движении {377} вне Художественного театра не проходило мимо его интереса. Он не торопился подражать, а пытливо искал сдвигов в нашей технике.

И здесь его добросовестность сказывалась во всей широте. Стоит посмотреть на его режиссерский экземпляр «Бориса Годунова», чтобы убедиться, как трудолюбиво и с каким огромным вниманием он искал материала для постановки и формы сценического воплощения. В этой работе крепко запомнились мне сцены: у Новодевичьего монастыря, где Василий Васильевич с 25 – 30 сотрудниками достигал впечатления тысячной толпы; или первая картина (Шуйский и Воротынский), где, давая только внешнюю стену дворца и окно, Василий Васильевич с Симовым приближали нашу технику к новым, волновавшим нас задачам: внешней скупости, простоты, ухода от исторического натурализма.

Вообще «Борис Годунов» был лучшей и наиболее самостоятельной работой Василия Васильевича в Художественном театре. Спектакль не задался не по вине режиссуры.

## **{****378}** В. А. Симов[[257]](#endnote-206) (1933 г.)

На заседании дирекции в апреле 1903 года — помню даже, 12 апреля — еще и еще обсуждался репертуар будущего сезона. Было грустно. Бюджет составлялся на 225 тысяч рублей, а предположительные сборы не оправдывали этой суммы. Не было «гвоздя». Тогда я предложил увеличить бюджет до 250 тысяч, но поставить «Юлия Цезаря». Константин Сергеевич [Станиславский] выразил большие сомнения в осуществлении такого дерзкого замысла. Ставить «Юлия Цезаря» после блестящей постановки мейнингенцев! Да еще в такой короткий срок! Мы и плащей не умеем носить! Щиты не умеем держать в руках! До составления мизансцены надо изучить эпоху!

Да и Симов никогда не справится за два‑три месяца с такими сложными декорациями!

*Вот этого я меньше всего боялся*. Я знал, что Симова хлебом не корми — навали на него такую работу, которая кажется совершенно неосуществимой.

Для него не было слова «нельзя». Улыбнется, пожмет плечами: «Надо».

Но только чтоб не было нудно! А весело. Всё с радостью работы, с радостью жизни. Чтоб кипело, а не тянулось…

Нижнее фойе обратилось в штаб. Весь театр был призван к работе. Столы: истории быта, костюмов, вооружения и пр. и пр. Со стола «главнокомандующего», где над текстом Шекспира создавался режиссерский экземпляр, летели запросы. В макетной у Симова рисовали, лепили. Константин Сергеевич уже недели через две надевал на актеров тоги, одевался сам, искал знаменитых скульптурных складок.

В конце мая я с женой, Симов и Георгий Сергеевич Бурджалов поехали в Рим. План постановки вырисовался. Надо было проверить на месте, в музеях и на форумах, увидеть вещи {379} и места хотя бы в развалинах. Подышать и пофантазировать среди развалин. Ставили не просто трагедию Шекспира, а «Рим в эпоху Юлия Цезаря». Главное действующее лицо был Рим.

Симов и Бурджалов вооружились «кодаками». Щелканье началось уже по дороге. В деревне Столбцы Смоленской губернии был пожар, — снимали из вагона.

Летом в Риме жарища, не сезон. Лучшие отели закрыты. Все утро мы в работе, в Капитолии, на Форуме под знойным солнцем. С каким-то непередаваемым чувством проникновения в тайны прошлого осматриваемся, рассматриваем камни, барельефы, мостовые, колонны, развалины, расщелины, из которых то и дело шмыгают ящерицы. Фантазируем, угадываем, рисуем, щелкаем. Рим и вообще всякого праздного туриста держит в непрерывном художественном возбуждении, а нас, приехавших подготовленными, совершенно завораживал. Жара — 50 градусов. До самого вечера. Реомюр лопнул. Антракт только в каком-нибудь trattore, неизбежные spaghetti (макароны) или risotto, фрукты во льду, красное вино в соломенной сорочке. Зато с вечера отдых — поездки в загородные парки и виллы.

Так недели две.

Но раз уж попали в Рим, не миновать же знаменитейший Неаполитанский музей, — поехали и в Неаполь, уже к ненужным нам трехтысячелетним мумиям.

А потом, набравши материала сверх всякой необходимости, — в Венецию: засесть и спокойно разобраться, что к чему.

В поездке Симов совершенно неутомим. Мы, другие, уже не раз жаловались и на головные боли и на сонливость, а он все улыбается своей необыкновенно располагающей улыбкой. Свою знаменитую поддевку он на это время снял. Поддевку, высокие сапоги, чесучовую рубаху Чехов взял у Симова для Пищика. Пиджак ему меньше шел. В поддевке он точно родился: Симов — великолепный русский.

В Венеции он уже начал проявлять нетерпение. Я хотел дотошно все определить, а он уже рвался в сараи-мастерские, к холсту, к краскам, к дереву, к картону. Мы уже заказали статую Помпея, уже послали последние рисунки вооружений в Берлин.

Потом мы разъехались: он — к себе в Иваньково, где у него было чудесное гнездо художника, а я — к себе в имение писать режиссерский экземпляр.

И вот — теперь это кажется чудом — я приехал в Москву 5 августа, а на сцене уже стоял совершенно готовый, самый {380} сложный первый акт. И 17 августа у нас была полная генеральная первого акта.

«Юлий Цезарь» — одна из самых великолепных работ Симова. И это тем замечательнее, что как художник стихийно он чуть не специализировался на русской старине. А вот как театральный мастер он мог так глубоко перевоплощаться! Самая лучшая декорация была кабинет Юлия Цезаря: мозаика и мрамор. Мы долго не могли расстаться с этой декорацией, даже после снятия «Юлия Цезаря» с репертуара берегли ее в декорационных сараях. Не знали, для чего. Просто жаль было уничтожать такой перл декоративной живописи.

Работа в великолепном темпе продолжалась до самого спектакля, 2 октября. Последние три дня были посвящены «репетициям антрактов». У нас до сих пор часто забывают — в особенности молодые режиссеры, — что установка декораций и света по актам и картинам так же требует репетиций, как требуют репетиций актерские найденные «куски». Забывают об этом и валят неудачи на Ивана Ивановича![[258]](#footnote-54)

Три дня в «Юлии Цезаре» вся труппа была отпущена отдыхать, а я, Симов, Бурджалов и Тихомиров не выходили из театра до поздней ночи: декорация ставилась, освещалась, осматривалась, возможно упрощалась и на другой день снова ставилась. И еще раз и еще, чтобы антракты не были длиннее установленных минут. А пока рабочими налаживалась декорация, мы ели арбузы и играли в шахматы. Шахматы были нашим неизменным отдыхом — у меня, Симова и Бурджалова. Уж не помню, кто — кого.

Вся фигура тогдашнего Виктора Андреевича стоит передо мною в эти минуты, когда я пишу, как переживание вчерашнее. Я не могу вспомнить никого другого, кто так удивительно умел бы *сочетать радость работы с радостью отдыха*. Оттого и вспоминаются арбуз и шахматы.

Симов — это целая полоса Художественного театра, широкая, яркая, почвенная, *в истории Художественного театра неизгладимая*.

Он разрешал самые сложные проблемы реальной театральной постановки, как бы они ни были по замыслу загадочны.

С особенным чувством художественного тепла вспоминаю «Иванова» с его необыкновенно лирическим первым актом, «Мудреца», несмотря на то, что это были только интерьеры, глубоко согретый настоящим Толстым «Живой труп», да и много других!..

{381} Что Симов ярко одаренный, талантливый русский художник — это бросалось в глаза сразу, с первой встречи: кто его знает, почему! Его вкусу, его громадной работоспособности, его выдумке, его меткому чувству масштаба верилось сразу. И все весело, все жизнерадостно.

*И необыкновенно скромно*! Я не помню, выходил ли он даже с нами на аплодисменты. Все лавры, принадлежавшие ему, мы забирали себе.

По инерции!

Глубокий, дружеский привет юбиляру.

*Вл. Немирович-Данченко*

11 февраля 1933.

## **{****382}** Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. П. Хмелеву[[259]](#endnote-207) [1927. Января 6].

Милый Николай Павлович! Поверьте, что я оценил чувства, с какими Вы написали мне. И поверьте, что меня вообще очень трогает отношение молодежи театра ко мне. Я радуюсь здесь многому и оттого, вероятно, радость и большая, что связь наша с вами многогранна и благодаря этой многогранности не может не быть искренна, — я в это верю. Я радуюсь тому, что оправдались давно-давно сказанные мною слова, что во 2‑й студии больше, чем где-нибудь, индивидуальных дарований. Радуюсь тому, что во 2‑й студии всегда было такое крепкое, непоколебимое отношение к метрополии. Радуюсь, что судьба направила в главное русло театра именно 2‑ю студию и что ее вожаки шли по этому пути со смелостью, ясностью и *безоговорочностью* — качества, с которыми только и можно побеждать. И тут я всегда помню в первую голову — Судакова, Прудкина, Женю Калужского, Баталова, Вас, Станицына, Андровскую, Еланскую, Молчанову, Телешеву, Зуевых и Вашу вторую молодежь. Во всех этих студиях есть спаянность, но, я думаю, ни в одной не было такой — сказал бы — стихийной спаянности, как у вас. И потом радуюсь, что мне удалось быть с вами на самом рубеже студии и театра, так сказать, помочь вам перейти Рубикон. И совесть моя здесь особенно чиста, потому что отношение мое ко всем вам было высоко-бескорыстное. Все, что я делал и чего хотел, — дать расцвет вашим дарованиям, передать вам лучшую часть моей души и помочь строительству реформированного Художественного театра перед его новым 20‑летием.

Я пользуюсь случаем через Вас поздравить всех названных мною и тех, кого я случайно забыл, но не выкинул из сердца и тех, кто примкнул к вам из других студий, — поздравить с удачей, закрепляющей за вами лучшую русскую сцену.

{383} Я не раз слышал, что наши великолепные «старики», глядя с грустью на молодежь, не верили ей, думали, что вместе с ними чуть ли не кончается все русское искусство. Я не соглашался с этим *ни разу, ни на одну минуту*. Моя вера в силы молодости *никогда* не подвергалась ни колебаниям, ни испытаниям. Думаю, что эта тенденция «стариков» должна уступить место большему оптимизму. Они могут быть спокойнее за судьбу их театра.

Но Ваш путь только что начат. Я не сомневаюсь, что все вы это отлично сознаете. Остается желать — хороших *ролей*!..

Вы понимаете, с каким интересом я буду следить отовсюду, где бы я ни был и как долго ни продолжалось бы мое отсутствие, за ростом каждого из вас отдельно.

Крепко жму Вашу руку, и передайте мой привет вашим товарищам.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

В частности, кланяйтесь П. А. Маркову. Вижу издали, что не мало тут и от него.

## Надпись на портрете, подаренном Вл. И. Немировичем-Данченко Н. П. Хмелеву

Одному из наших талантливейших, с юности отмеченному театральной Фортуной — Хмелеву — с лучшими чувствами и с пожизненным поручением беречь глубину, яркость и общественную силу Художественного театра. На то призван!

*Вл. Немирович-Данченко*

1939.

## **{****384}** Из речи на митинге, посвященном постановлению Правительства о присуждении сталинских премий артистам МХАТ[[260]](#endnote-208) 18 марта 1941 г.

Когда я сюда ехал, я старался рельефно представить себе образы наших сегодняшних лауреатов и приблизительно их характеризовать. И вот так у меня складывалось:

Наша великолепная Алла Константиновна [Тарасова] — одна из самых ярких хранительниц заветов Художественного театра. И в этих словах, в сущности, все то, что представляет собой эта личность, как актриса с прекрасными данными, с великолепной заразительностью темперамента, очень трудоспособная, с отличными психологическими находками, как человек — горячий, отзывчивый не только к товарищам, но и как общественный деятель. Считаю, что первая Сталинская премия, данная нашей великолепной Тарасовой, ею в высокой степени заслужена, и уверен, что и впереди у нее еще много такой работы, таких созданий, по которым, если она и не получит Сталинской премии, то только потому, что ей придется уступить другим товарищам. (Аплодисменты.)

Представил себе дорогой сюда образ Николая Павловича [Хмелева]. Я думал — не я ли один из самых первых, который угадал в нем одного из крупнейших театральных деятелей. Это было на исторической пьесе «Елизавета Петровна» — он играл Ушакова. Не я ли один из первых на «Пугачевщине» сказал: «Ого, обратите внимание на этого актера!» По его штрихам артистическим в нескольких небольших сценах, которые он играл, уже был виден будущий большой актер. Самая характерная его черта — я бы сказал — разнообразная характерность: {385} от Силантия [в «Горячем сердце» Островского] до тех трагических образов, которые он не играл, но на которые имеет право претендовать. На этом широком диапазоне он всегда и везде оставался в высокой степени доходчивым до большой публики. И рядом с этим — также несущий знамя Художественного театра.

Я бы Николаю Павловичу сейчас пожелал самого главного для него: здоровья, которое у него не особенно крепкое. Так с приветом и благодарностью от коллектива Художественного театра — пожелание вам здоровья! (Аплодисменты.)

## **{****386}** О Б. В. Щукине[[261]](#endnote-209) (1939 г.)

От мягкого юмора в «Турандот», от этой обаятельной простоты и тонкой, изящной интимности с театральным залом; через глубокий по социальному и психологическому содержанию образ Булычова, в мужественной артистической форме без малейшей сентиментальности и холодного рационализма, сдержанной и в то же время ярко сценической и навсегда запоминающейся; к чудесному, меткому и захватывающему рисунку в роли Ленина, — вот в двух словах короткий, но блестящий путь Щукина.

И как скорбно, что этот путь так рано оборвался…

## **{****387}** Люди театра не забудут Луначарского[[262]](#endnote-210) (1933 г.)

Сколько ни живешь на свете, как ни философствуешь, а все не можешь отделаться от взрыва досады, сдавленного негодования, бессильной злобы при известии о смерти человека, каждый день которого мог нести людям или пользу, или радость, или то и другое вместе…

Смерть Луначарского не явилась неожиданностью и все-таки потрясает… В первые часы после известия ярко и быстро мелькают лишь главные черты воспоминаний: о его богатом общественном прошлом, об участии в громадных революционных сдвигах, об успехах и ошибках…

Прежде всего: исчез огромный ораторский талант. Кто только не находился под обаянием красочной убедительности и огневости речей Луначарского! Люди театра не забыли, как в первые месяцы революции они приходили на собрания, заряженные «протестом» до зубов, со стиснутыми скулами, а после полуторачасовой зажигательной речи, под мягкими, но беспощадными ударами железной логики сбрасывали с себя все сомнения и с места рвались в бой за вожаком. Самые непримиримые, самые упрямые!

Потом — какая-то, почти не поддающаяся объяснению эрудиция. Безошибочно можно сказать, что в истории культуры всего мира не было ни одного явления, ни одного имени, которых бы Анатолий Васильевич не знал и по которым не мог бы тут же без справок с книжной полки дать более или менее обстоятельные сведения.

Как человек, призванный быть администратором, он, казалось, всегда находился в борьбе с своим добрым сердцем. Он мучился, если ему надо было отказать в чем-нибудь. При этом, если только его собеседник не был явным политическим врагом, {388} Анатолий Васильевич прежде всего видел его достоинства и почти забывал о недостатках собеседника. Он вовсе не старался быть приятным, но тем не менее был им особенно благодаря искреннему и какому-то доверчивому тону.

Немало надо будет сказать о его драматургии, о его своеобразных подходах к театру…

## **{****389}** О К. А. Треневе[[263]](#endnote-211) [Без даты].

Чем Тренев зажигает режиссера?

Правда. Вкус. Живые образы. Юмор. Язык, не механически написанный из жизни, а творчески из жизни созданный. Большая, сквозная идея. Великолепная выдумка.

Несмотря на сценическую бесформенность, каковую надо преодолевать театральной техникой.

Понести на сцену и донести до зрителя вот эту улыбку художественной радости, которую испытываешь при чтении, донести через творчество актера, через удобную для актера, но неизбитую, вкусную, жизненную мизансцену…

*Вл. Немирович-Данченко*

## **{****390}** О драматургии А. Е. Корнейчука[[264]](#endnote-212) Неоконченная заметка (1935 – 1936 гг.)

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 русской 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, 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.

{391} 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»…

## **{****392}** Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Вс. Иванову[[265]](#endnote-213) 1936. Сентября 29.

Дорогой Всеволод Вячеславович!

Сердечно поздравляю Вас, великолепного художника, зорко видящего пошлость за красивой звонкой фразой и крепко верящего в торжество социалистической идеи. Меня всегда волнует чистота и честность Вашего творчества, в котором нет места сентиментальности. — Таким я Вас знаю, таким люблю и ценю Вас.

[*Вл. Немирович-Данченко*]

## **{****393}** Из речи на похоронах К. С. Станиславского[[266]](#endnote-214) 9 августа 1938 г.

Товарищи простят мне, что моя речь будет негладкой. Я пряма с вокзала; я узнал о кончине Константина Сергеевича сегодня ночью, въезжая в Союз, на станции Негорелое. Кроме того, моя память хранит так много переживаний за сорок один год, так много переживаний, охватывавших не только искусство, но и личную жизнь, что, потрясенная, она не дает мне возможности быть красноречивым.

За сорок один год нашей связи в театр вкладывались не только художественные идеи, но, в полном смысле этого слова, — вся жизнь.

Станиславский имел гениальную способность вести за собой так, что человек действительно отдавался искусству целиком. Работа творческая так сплеталась с жизнью, все интересы, все стремления так сливались в нечто целое и гармоничное, что нельзя было разобрать, где кончаются личные переживания, где начинаются переживания художников.

Все те, которые начинали дело Художественного театра, — сам Станиславский, присутствующие при этом печальном прощании его осиротевшая вдова Мария Петровна, брат Владимир Сергеевич, сестры Зинаида Сергеевна и Мария Сергеевна, или так хорошо известные вам Москвин, Книппер, Вишневский, или такие соратники, как Григорьева [М. П. Николаева], Титов, Гремиславские… да простят мне другие, что я не упоминаю их сейчас, — все они, все положили в любимое дело свои жизни, как и сам Станиславский. Затем принесли сюда свои жизни Качалов, Леонидов. Это был первый пласт, охваченный напряженной волей Станиславского к созданию искусства благородной красоты, реально-честного, глубоко правдивого, захватывающего все существование работников.

{394} И тут так много было пережито неповторимого! Сколько я последнее время ни думал о возрождении тех чувств, которые захватывали нас при создании Художественного театра, я приходил к убеждению, что это — неповторимо. И не только по обаянию талантов, которые создавали этот театр, но самое важное, если можно так выразиться, по влюбленному жречеству, каким была охвачена воля Станиславского. Именно влюбленное жречество, а не только почтительное отношение к искусству и понимание прекрасного.

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.

… Повторяю, — личное и творческое так сплеталось в наших переживаниях, что разобрать, где кончаются дружеские чувства и где начинаются чувства художника, не было никакой возможности. Но мы все в личной жизни все-таки отдавались и другим страстям, удовлетворяли и другие стремления. У Станиславского же было только искусство, и до последней минуты своих трудов и своей жизни он принадлежал и отдавался только этому жречеству.

Я не знаю глубинных миросозерцании Станиславского… Я не знаю, как он думал о бессмертии. Но для нас именно здесь и начинается его бессмертие.

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. Принимаем, как великий оставленный им лозунг. Клянемся относиться так, как относился он.

# **{****395}** Приложения

## **{****397}** Примечания

## **{****429}** Список постановок Вл. И. Немировича-Данченко

### в Московском Художественном театре

##### 1898/99 г.

«Счастье Греты» Э. Мариотта.

«Чайка» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским).

##### 1899/900 г.

«Дядя Ваня» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским).

«Одинокие» Г. Гауптмана (вместе с К. С. Станиславским).

##### 1900/901 г.

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена.

«Три сестры» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским и В. В. Лужским).

##### 1902/903 г.

«На дне» М. Горького (вместе с К. С. Станиславским).

«Столпы общества» Г. Ибсена.

##### 1903/904 г.

«Юлий Цезарь» В. Шекспира. Режиссер Г. С. Бурджалов.

«Вишневый сад» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским).

##### 1904/905 г.

«Иванов» А. П. Чехова.

«У монастыря» П. М. Ярцева.

«Блудный сын» С. А. Найденова, «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова. Режиссер В. В. Лужский.

«Привидения» Г. Ибсена (вместе с К. С. Станиславским).

##### 1905/906 г.

«Дети солнца» М. Горького (вместе с К. С. Станиславским).

##### 1906/907 г.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова (вместе с К. С. Станиславским).

«Бранд» Г. Ибсена. Режиссер В. В. Лужский.

«Стены» С. А. Найденова. Режиссер В. В. Лужский.

##### **{****430}** 1907/908 г.

«Борис Годунов» А. С. Пушкина. Режиссер В. В. Лужский.

«Росмерсхольм» Г. Ибсена. Режиссер В. В. Лужский.

##### 1908/909 г.

«Ревизор» Н. В. Гоголя (вместе с К. С. Станиславским). Режиссер И. М. Москвин.

«У врат царства» К. Гамсуна. Режиссер В. В. Лужский.

##### 1909/10 г.

«Анатэма» Л. Н. Андреева. Режиссер В. В. Лужский.

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Режиссер В. В. Лужский.

##### 1910/11 г.

«Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского. Режиссер В. В. Лужский.

«Miserere» С. Ю. Юшкевича. Режиссер В. В. Лужский.

«У жизни в лапах» К. Гамсуна. Художественное руководство. Режиссер К. А. Марджанов.

##### 1911/12 г.

«Живой труп» Л. Н. Толстого (вместе с К. С. Станиславским).

«Нахлебник» И. С. Тургенева.

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева (вместе с К. С. Станиславским).

##### 1912/13 г.

«Пер Гюнт» Г. Ибсена. Художественное руководство. Режиссеры К. А. Марджанов и Г. С. Бурджалов.

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева. Режиссер В. В. Лужский.

«Брак поневоле» Мольера (вместе с А. Н. Бенуа).

##### 1913/14 г.

«Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». Режиссер В. В. Лужский.

«Мысль» Л. Н. Андреева.

##### 1914/15 г.

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Режиссеры В. В. Лужский и И. М. Москвин.

«Каменный гость» А. С. Пушкина. Режиссер А. Н. Бенуа.

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева. Режиссеры В. В. Лужский и В. Л. Мчеделов.

##### 1915/16 г.

«Будет радость» Д. С. Мережковского. Режиссеры В. В. Лужский и В. Л. Мчеделов.

##### 1917/18 г.

«Село Степанчиково» по повести Ф. М. Достоевского (вместе с К. С. Станиславским).

##### 1925/26 г.

«Пугачевщина» К. А. Тренева. Режиссеры В. В. Лужский и Л. М. Леонидов.

##### **{****431}** 1928/29 г.

«Квадратура круга» В. Катаева. Художественное руководство. Режиссер Н. М. Горчаков.

«Блокада» Вс. Иванова. Режиссер И. Я. Судаков.

##### 1929/30 г.

«Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского. Художественное руководство. Режиссеры В. Г. Сахновский и К. И. Котлубай.

«Воскресение» по роману Л. Н. Толстого. Режиссер И. Я. Судаков.

«Реклама» М. Уоткинса. Художественное руководство. Режиссеры Е. С. Телешева и Б. И. Вершилов.

##### 1933/34 г.

«Егор Булычов и другие» М. Горького. Художественное руководство. Режиссер В. Г. Сахновский.

«Гроза» А. Н. Островского. Режиссер И. Я. Судаков.

##### 1935/36 г.

«Враги» М. Горького. Режиссер М. Н. Кедров.

##### 1936/37 г.

«Любовь Яровая» К. А. Тренева. Режиссер И. Я. Судаков.

«Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого. Драм. композиция Н. Д. Волкова. Режиссер В. Г. Сахновский.

##### 1938/39 г.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Режиссер Е. С. Телешева.

«Половчанские сады» Л. М. Леонова. Художественное руководство. Режиссер В. Г. Сахновский.

##### 1939/40 г.

«Три сестры» А. П. Чехова. Режиссеры Н. Н. Литовцева и И. М. Раевский.

##### 1941/42 г.

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина. Режиссеры Л. М. Леонидов и М. И. Кнебель.

### В Музыкальном театре имени Вл. И. Немировича-Данченко

##### 1919/20 г.

«Дочь Анго» Ш. Лекока (вместе с В. В. Лужским).

##### 1921/22 г.

«Перикола» Ж. Оффенбаха (вместе с В. В. Лужским).

##### **{****432}** 1922/23 г.

«Лизистрата» Аристофана. Режиссер Л. В. Баратов.

##### 1923/24 г.

«Карменсита и солдат» Ж. Бизе. Режиссеры Л. В. Баратов и К. И. Котлубай.

##### 1925/26 г.

Пушкинский спектакль.

«Алеко». Режиссер К. И. Котлубай.

«Бахчисарайский фонтан». Режиссер В. А. Лосский.

«Клеопатра» («Египетские ночи»). Режиссер Л. В. Баратов.

##### 1928/29 г.

«Девушка из предместья» М. Де-Файя. Режиссер Л. В. Баратов.

«Джонни» Э. Кшенека.

##### 1929/30 г.

«Северный ветер» Л. Книппера. Режиссеры Л. В. Баратов и К. И. Котлубай.

##### 1933/34 г.

«Катерина Измайлова» Д. Шостаковича. Режиссеры Б. А. Мордвинов и В. С. Соколова.

##### 1934/35 г.

«Травиата» Дж. Верди. Режиссеры П. А. Марков, Б. А. Мордвинов и П. С. Саратовский.

##### 1935/36 г.

«Тихий Дан» И. Дзержинского. Режиссеры Б. А. Мордвинов и П. С. Златогоров.

##### 1937/38 г.

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Режиссеры Д. В. Камерницкий, Л. С. Белякова и Б. Я. Петкер.

##### 1939/40 г.

«В бурю» Т. Хренникова. Режиссеры П. А. Марков и П. С. Златогоров.

## **{****433}** Перечень иллюстраций

Портрет Вл. И. Немировича-Данченко. Худ. Б. В. Иогансон.

Руководители партии и правительства среди старейших деятелей МХАТ в день 40‑летия театра 27 октября 1938 г.

Председатель ЦИК СССР М. И. Калинин вручает орден Трудового Красного Знамени Вл. И. Немировичу-Данченко. 1936 г.

Труппа МХТ первого сезона. 1899 г.

Портрет А. П. Чехова, подаренный Вл. И. Немировичу-Данченко.

«Чайка» А. П. Чехова. I действие. 1898 г. (Фото 1904 г.)

«Чайка» А. П. Чехова. IV действие. 1898 г. (Фото 1904 г.)

Медальон, подаренный А. П. Чеховым Вл. И. Немировичу-Данченко.

«Вишневый сад» А. П. Чехова. I действие. 1904 г. (Фото 1912 г.)

«На дне» М. Горького. IV действие. 1902 г.

Надпись на экземпляре пьесы «На дне», подаренном М. Горьким Вл. И. Немировичу-Данченко.

М. Горький. 1928 г.

Титульный лист первого тома рассказов М. Горького с автографом.

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. 1928 г.

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Возобновление 1939 г. II действие. Фурначев — М. М. Тарханов, Фурначева — Ф. В. Шевченко.

К. А. Тренев и Вл. И. Немирович-Данченко с группой артистов, участников спектакля «Пугачевщина». 1925 г.

«Пугачевщина» К. А. Тренева. 1925 г. Пугачев — И. М. Москвин, Устинья — А. К. Тарасова.

Вл. И. Немирович-Данченко. 1937 г.

Торжественное заседание 27 октября 1938 г., посвященное 40‑летию Художественного театра.

«Враги» М. Горького. I действие. 1935 г.

«Враги» М. Горького. Финал. 1935 г.

Вл. И. Немирович-Данченко с молодежью МХАТ. 1938 г.

«Воскресение» по роману Л. Н. Толстого. I действие, картина 5. 1930 г.

Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума». 1938 г.

Вл. И. Немирович-Данченко в своем кабинете в Художественном театре.

{434} «Любовь Яровая» К. А. Тренева. IV действие. 1936 г.

«Любовь Яровая» К. А. Тренева. Финал. 1936 г.

«Анна Каренина», по роману Л. Н. Толстого. I действие, 7 картина — «Скачки». 1937 г.

Письмо Вл. И. Немировича-Данченко от 20 августа 1935 г. В. Г. Сахновскому в связи с постановкой «Анны Карениной».

«Анна Каренина», по роману Л. Н. Толстого. III действие, 18 картина — «Театр». 1937 г.

А. О. Степанова, Н. П. Хмелев и Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции пьесы А. П. Чехова «Три сестры». 1940 г.

Вл. И. Немирович-Данченко среди актеров и режиссеров Музыкального театра его имени в день 20‑летия театра. 1940 г.

Вл. И. Немирович-Данченко на репетиции оперы Т. Н. Хренникова «В бурю».

«Три сестры» А. П. Чехова. I действие. 1940 г.

«Три сестры» А. П. Чехова. IV действие. 1940 г.

«Последние дни» («Пушкин») М. А. Булгакова. Сцена у Салтыкова. 1943 г.

Выступление председателя Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства Вл. И. Немировича-Данченко. 1941 г.

Портрет Г. Н. Федотовой, подаренный Вл. И. Немировичу-Данченко.

Портрет М. Н. Ермоловой, подаренный Вл. И. Немировичу-Данченко.

Портрет Н. П. Хмелева, подаренный Вл. И. Немировичу-Данченко.

## **{****435}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамова М. М. — [82](#_page082).

Аграмов М. В. — [145](#_page145), [257](#_page257).

Алексеев В. С. — [393](#_page393).

Алексеев К. С. — см. [Станиславский](#_Tosh0008453).

Алексеева М. П. — см. [Лилина](#_Tosh0008454).

Андерс А. А. — [278](#_page278).

Андреев Л. Н. — [106](#_page106), [118](#_page118), [376](#_page376).

Андреева М. Ф. — [113](#_page113).

Андровская О. Н. — [212](#_page212), [222](#_page222), [277](#_page277), [278](#_page278), [382](#_page382).

Аполлонский Р. Б. — [94](#_page094).

Аренский А. С. — [268](#_page268).

Аристофан — [150](#_page150).

Артем А. Р. — [99](#_page099).

Бабанин К. М. — [324](#_page324), [325](#_page325).

Бакшеев П. А. — [126](#_page126).

Баталов Н. П. — [382](#_page382).

Бах Иоганн Себастьян — [268](#_page268).

Бегичев В. П. — [352](#_page352).

Беллини Винченцо — [364](#_page364).

Бендина В. Д. — [139](#_page139).

Берлиоз Гектор — [268](#_page268).

Бернар Сара — [358](#_page358).

Бизе Жорж — [265](#_page265).

Блюм В. И. — [180](#_page180), [181](#_page181).

Боборыкин П. Д. — [238](#_page238).

Бокшанская О. С. — [129](#_page129).

Бомарше Пьер Огюстен — [91](#_page091).

Брюсов В. Я. — [370](#_page370).

Брянцев А. А. — [255](#_page255).

Булгаков М. А. — [341](#_page341), [343](#_page343).

Бурджалов Г. С. — [113](#_page113), [373](#_page373), [378](#_page378) – [380](#_page380).

Бутова Н. С. — [126](#_page126).

Варламов К. А. — [81](#_page081), [94](#_page094), [126](#_page126), [134](#_page134).

Верди Джузеппе — [264](#_page264), [265](#_page265).

Веселовский Алексей Н. — [73](#_page073).

Вишневский А. Л. — [95](#_page095), [99](#_page099), [101](#_page101), [113](#_page113), [393](#_page393).

Волков Н. Д. — [283](#_page283).

Галеви Людовик — [364](#_page364).

Гайдн Иосиф — [268](#_page268).

Гауптман Гергардт — [74](#_page074).

Глебов В. В. — [242](#_page242).

Гоголь Н. В. — [65](#_page065), [124](#_page124), [125](#_page125), [174](#_page174), [181](#_page181), [188](#_page188), [224](#_page224) – [227](#_page227), [375](#_page375).

Гольдони Карло — [91](#_page091).

Гольцев В. А. — [80](#_page080), [90](#_page090), [91](#_page091).

Гончаров И. А. — [224](#_page224), [225](#_page225).

Горев Ф. П. — [201](#_page201), [210](#_page210), [239](#_page239), [357](#_page357).

Горький А. М. — [103](#_page103), [109](#_page109) – [113](#_page113), [115](#_page115), [116](#_page116), [124](#_page124), [125](#_page125), [137](#_page137) – [142](#_page142), [148](#_page148), [150](#_page150), [151](#_page151), [156](#_page156), [159](#_page159), [191](#_page191), [193](#_page193), [280](#_page280).

Готовцев В. В. — [278](#_page278), [329](#_page329), [330](#_page330).

Градов-Соколов Л. И. — [211](#_page211), [364](#_page364).

Гремиславские — [393](#_page393).

Гремиславский Я. И. — [144](#_page144).

Грибоедов А. С. — [65](#_page065), [120](#_page120), [216](#_page216) – [218](#_page218), [221](#_page221), [244](#_page244), [255](#_page255), [350](#_page350).

Грибов А. Н. — [139](#_page139), [163](#_page163), [220](#_page220), [323](#_page323) – [327](#_page327).

Грибунин В. Ф. — [107](#_page107), [113](#_page113), [125](#_page125) – [126](#_page126), [232](#_page232).

Григорович Д. В. — [103](#_page103).

Григорьева М. П. — [99](#_page099), [393](#_page393).

Гуревич Л. Я. — [121](#_page121).

Гюго Виктор — [50](#_page050), [169](#_page169), [194](#_page194), [206](#_page206), [264](#_page264), [360](#_page360).

Давыдов В. Н. — [81](#_page081), [94](#_page094), [126](#_page126), [215](#_page215), [239](#_page239), [255](#_page255).

Далматов В. П. — [81](#_page081), [239](#_page239).

{436} Дарский М. Е. — [74](#_page074).

Делиб Леон — [266](#_page266).

Дементьева В. А. — [343](#_page343).

Джилли Беньямино — [186](#_page186).

Дмитриев В. В. — [242](#_page242), [286](#_page286).

Добронравов Б. Г. — [277](#_page277), [278](#_page278).

Доницетти Гаэтано — [364](#_page364).

Достоевский Ф. М. — [80](#_page080), [124](#_page124), [125](#_page125), [150](#_page150), [253](#_page253).

Дузе Элеонора — [95](#_page095), [206](#_page206), [358](#_page358).

Дурасова М. А. — [290](#_page290) – [293](#_page293).

Дюжикова А. М. — [94](#_page094).

Ежов Н. М. — [92](#_page092).

Еланская К. Н. — [162](#_page162), [170](#_page170), [277](#_page277), [382](#_page382).

Ермолова М. Н. — [133](#_page133), [169](#_page169), [173](#_page173), [208](#_page208), [238](#_page238), [348](#_page348), [349](#_page349), [352](#_page352) – [359](#_page359). [361](#_page361), [366](#_page366), [368](#_page368).

Ершов В. Л. — [139](#_page139), [340](#_page340).

Жильцов А. В. — [139](#_page139).

Заостровский Ю. А. — [139](#_page139).

Златогоров П. С. — [312](#_page312).

Золя Эмиль — [195](#_page195), [390](#_page390).

Зуевы — [382](#_page382).

Ибсен Генрих — [74](#_page074), [120](#_page120), [375](#_page375).

Иванов В. В. — [392](#_page392).

Иванов И. И. — [95](#_page095).

Иванов-Козельский М. Т. — [209](#_page209), [210](#_page210).

Калужский В. В. — см. [Лужский](#_Tosh0008455).

Калужский Е. В. — [382](#_page382).

Карпов Е. П. — [89](#_page089).

Качалов В. И. — [85](#_page085), [114](#_page114), [116](#_page116), [139](#_page139), [149](#_page149), [169](#_page169), [175](#_page175), [203](#_page203), [316](#_page316), [373](#_page373), [393](#_page393).

Кедров М. Н. — [139](#_page139).

Кемарская Н. Ф. — [267](#_page267), [304](#_page304).

Кириллин В. В. — [296](#_page296), [297](#_page297).

Климов М. М. — [370](#_page370) – [372](#_page372).

Книппер-Чехова О. Л. — [95](#_page095), [99](#_page099), [100](#_page100), [102](#_page102), [104](#_page104), [105](#_page105), [107](#_page107), [113](#_page113), [139](#_page139), [287](#_page287), [321](#_page321), [393](#_page393).

Ковшов Н. Д. — [300](#_page300), [341](#_page341).

Кольцов Ю. Э. — [139](#_page139).

Комаровская Н. И. — [221](#_page221).

Комиссаржевская В. Ф. — [94](#_page094), [371](#_page371).

Комиссаржевский Ф. Ф. — [262](#_page262), [310](#_page310).

Кони А. Ф. — [93](#_page093).

Коренева Л. М. — [149](#_page149).

Корнейчук А. Е. — [390](#_page390), [391](#_page391).

Короленко В. Г. — [110](#_page110).

Корш Ф. А. — [70](#_page070), [81](#_page081), [82](#_page082), [367](#_page367).

Красковская Т. В. — [297](#_page297), [299](#_page299).

Кронек Людвиг — [145](#_page145).

Крылов В. А. — [190](#_page190), [195](#_page195).

Крылов И. А. — [230](#_page230), [232](#_page232).

Кторов А. П. — [331](#_page331), [332](#_page332), [341](#_page341).

Кудрявцев И. М. — [159](#_page159).

Кузнецова А. Е. — [303](#_page303), [304](#_page304), [306](#_page306) – [312](#_page312).

Куликов Н. И. — [206](#_page206).

Ларгин П. С. — [139](#_page139).

Лекок Александр Шарль — [266](#_page266).

Леонкавалло Руджьеро — [266](#_page266).

Леонов Л. М. — [314](#_page314), [315](#_page315).

Ленский А. П. — [85](#_page085), [87](#_page087), [90](#_page090), [210](#_page210), [215](#_page215), [239](#_page239), [357](#_page357), [361](#_page361), [365](#_page365), [367](#_page367).

Леонидов Л. М. — [126](#_page126), [138](#_page138), [149](#_page149), [308](#_page308), [393](#_page393).

Лермонтов М. Ю. — [165](#_page165), [233](#_page233).

Лешковская Е. К. — [95](#_page095), [368](#_page368), [371](#_page371).

Ливанов Б. Н. — [164](#_page164), [165](#_page165), [277](#_page277).

Лилина М. П. — [75](#_page075), [96](#_page096), [99](#_page099), [101](#_page101), [298](#_page298), [393](#_page393).

Лопе де Вега — [172](#_page172), [357](#_page357), [390](#_page390).

Лужский В. В. — [75](#_page075), [99](#_page099), [101](#_page101), [113](#_page113), [126](#_page126), [373](#_page373) – [377](#_page377).

Луначарский А. В. — [387](#_page387), [388](#_page388).

Малеев А. С. — [139](#_page139).

Мамин-Сибиряк Д. Н. — [82](#_page082).

Марков П. А. — [383](#_page383).

Массалитинов Н. О. — [126](#_page126).

Маяковский В. В. — [175](#_page175), [316](#_page316).

Медведева Н. М. — [353](#_page353), [354](#_page354), [361](#_page361), [368](#_page368).

Михайловский Н. К. — [80](#_page080).

Михаловская Н. В. — [295](#_page295).

Михеева Т. Е. — [295](#_page295), [300](#_page300).

Мичурина-Самойлова В. А. — [249](#_page249), [253](#_page253).

Молотов В. М. — [58](#_page058), [176](#_page176).

Молчанова Р. Н. — [382](#_page382).

Мольер Жан Батист — [65](#_page065), [73](#_page073), [74](#_page074).

Мопассан Ги — [103](#_page103), [390](#_page390).

Морозов С. Т. — [136](#_page136).

Москвин И. М. — [54](#_page054), [74](#_page074), [112](#_page112) – [114](#_page114), [116](#_page116), [119](#_page119), [126](#_page126), [149](#_page149), [165](#_page165), [175](#_page175), [212](#_page212), [232](#_page232), [373](#_page373), [393](#_page393).

{437} Моцарт Вольфганг Амадей — [364](#_page364).

Мочалов П. С. — [361](#_page361).

Музиль Н. И. — [358](#_page358).

Мусоргский М. П. — [266](#_page266).

Муратова Е. П. — [48](#_page048), [113](#_page113).

Мясницкий И. И. — [73](#_page073).

Надлер Ф. И. — [365](#_page365).

Невежин П. М. — [89](#_page089).

Незлобии К. Н. — [95](#_page095).

Николаева М. П. — см. [Григорьева](#_Tosh0008456).

Никулина Н. А. — [361](#_page361), [366](#_page366).

Немирович В. И. — [83](#_page083).

Немирович-Данченко Е. Н. — [89](#_page089), [99](#_page099).

Новиков В. К. — [139](#_page139).

Обер Даниель Франсуа — [364](#_page364).

Оленина М. С. — [393](#_page393).

Ольховский В. Р. — [276](#_page276).

Орлов В. А. — [139](#_page139), [203](#_page203), [333](#_page333), [337](#_page337).

Осипов К. В. — [75](#_page075).

Островский А. Н. — [65](#_page065), [80](#_page080), [87](#_page087), [89](#_page089), [91](#_page091), [124](#_page124), [125](#_page125), [127](#_page127), [164](#_page164), [175](#_page175), [189](#_page189), [190](#_page190), [219](#_page219), [220](#_page220), [223](#_page223) – [225](#_page225), [227](#_page227), [228](#_page228), [250](#_page250), [318](#_page318), [358](#_page358), [375](#_page375), [385](#_page385), [390](#_page390).

Оффенбах Жак — [261](#_page261), [266](#_page266).

Петкер Б. Я. — [278](#_page278).

Петрова А. В. — [139](#_page139).

Писарев М. И. — [201](#_page201), [239](#_page239).

Писемский А. Ф. — [65](#_page065), [216](#_page216), [224](#_page224), [225](#_page225), [227](#_page227).

Планкетт Роберт — [266](#_page266).

Пашенная В. Н. — [276](#_page276).

Погодин Н. Ф. — [323](#_page323), [327](#_page327).

Попов В. А. — [278](#_page278), [298](#_page298).

Потехин Н. А. — [347](#_page347).

Правдин О. А. — [220](#_page220), [239](#_page239), [367](#_page367).

Прейс Ю. А. — [304](#_page304), [305](#_page305), [312](#_page312).

Прудкин М. И. — [139](#_page139), [159](#_page159), [296](#_page296), [298](#_page298) – [302](#_page302), [382](#_page382).

Пуччини Джакомо — [266](#_page266).

Пушкин А. С. — [65](#_page065), [131](#_page131), [236](#_page236), [350](#_page350).

Рашель Элиза — [211](#_page211), [353](#_page353).

Раевская Е. М. — [95](#_page095), [99](#_page099).

Римский-Корсаков Н. А. — [263](#_page263), [266](#_page266).

Роден Огюст — [360](#_page360).

Роксанова М. Л. — [95](#_page095), [99](#_page099), [101](#_page101).

Росси Эрнесто — [209](#_page209).

Россини Джоакино — [265](#_page265), [364](#_page364).

Ростан Эдмонд — [73](#_page073).

Рощин-Инсаров Н. П. — [221](#_page221).

Рыбаков К. Н. — [239](#_page239), [357](#_page357), [361](#_page361).

Савина М. Г. — [81](#_page081), [134](#_page134).

Садовская О. О. — [350](#_page350), [361](#_page361), [368](#_page368).

Садовские — [318](#_page318), [354](#_page354), [358](#_page358), [368](#_page368).

Садовский М. П. — [230](#_page230), [361](#_page361), [367](#_page367).

Садовский П. М. — [361](#_page361).

Салтыков-Щедрин М. Е. — [124](#_page124) – [128](#_page128), [242](#_page242).

Самарин И. В. — [173](#_page173), [215](#_page215), [353](#_page353), [354](#_page354), [361](#_page361).

Самосуд С. А. — [263](#_page263).

Санин А. А. — [75](#_page075), [76](#_page076), [373](#_page373), [376](#_page376).

Сарду Викторьен — [73](#_page073).

Сахновский В. Г. — [144](#_page144), [283](#_page283), [287](#_page287).

Симов В. А. — [376](#_page376) – [381](#_page381).

Соколова В. С. — [139](#_page139).

Соколова З. С. — [393](#_page393).

Соловцов Н. Н. — [82](#_page082), [83](#_page083), [95](#_page095).

Солодовников Г. Г. — [70](#_page070).

Софокл — [146](#_page146), [150](#_page150).

Сталин И. В. — [44](#_page044), [52](#_page052), [58](#_page058), [59](#_page059), [153](#_page153), [176](#_page176).

Станиславский К. С. — [72](#_page072) – [78](#_page078), [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [95](#_page095), [96](#_page096), [99](#_page099), [101](#_page101), [105](#_page105), [107](#_page107), [113](#_page113) – [115](#_page115), [120](#_page120) – [122](#_page122), [135](#_page135), [145](#_page145), [146](#_page146), [150](#_page150), [165](#_page165), [166](#_page166), [174](#_page174), [183](#_page183), [187](#_page187), [188](#_page188), [196](#_page196), [201](#_page201), [208](#_page208), [210](#_page210), [216](#_page216), [221](#_page221), [223](#_page223), [228](#_page228), [242](#_page242), [256](#_page256), [258](#_page258), [350](#_page350), [373](#_page373), [374](#_page374), [376](#_page376), [378](#_page378), [393](#_page393), [394](#_page394).

Станицын В. Я. — [230](#_page230), [337](#_page337), [340](#_page340), [343](#_page343), [382](#_page382).

Степанова А. О. — [168](#_page168), [296](#_page296), [297](#_page297), [299](#_page299), [334](#_page334), [336](#_page336).

Стороженко Н. И. — [73](#_page073).

Стрепетова П. А. — [81](#_page081), [206](#_page206), [371](#_page371).

Суворин А. С. — [86](#_page086), [87](#_page087).

Судаков И. Я. — [382](#_page382).

Сумбатов А. И. — см. [Южин](#_Tosh0008457).

Сургучев И. Д. — [122](#_page122).

Сухарев Я. Б. — [338](#_page338), [339](#_page339).

Сухово-Кобылин А. В. — [125](#_page125).

Тарасова А. К. — [139](#_page139), [143](#_page143), [144](#_page144), [168](#_page168), [296](#_page296), [297](#_page297), [301](#_page301), [302](#_page302), [384](#_page384).

Тарханов М. М. — [139](#_page139), [175](#_page175), [212](#_page212), [215](#_page215), [216](#_page216), [237](#_page237).

Телешов Н. Д. — [108](#_page108).

{438} Телешева Е. С. — [382](#_page382).

Титов И. И. — [144](#_page144), [380](#_page380), [393](#_page393).

Тихомиров И. А. — [99](#_page099), [111](#_page111), [380](#_page380).

Толстой А. К. — [65](#_page065), [224](#_page224), [228](#_page228), [366](#_page366).

Толстой А. Н. — [390](#_page390).

Толстой Л. Н. — [80](#_page080), [103](#_page103), [124](#_page124), [125](#_page125), [131](#_page131), [144](#_page144), [150](#_page150), [163](#_page163), [224](#_page224), [236](#_page236), [242](#_page242), [280](#_page280) – [283](#_page283), [285](#_page285), [299](#_page299), [350](#_page350), [380](#_page380).

Топорков В. О. — [212](#_page212), [342](#_page342).

Тренев К. А. — [131](#_page131), [132](#_page132), [273](#_page273), [275](#_page275), [389](#_page389).

Тулубьева А. П. — [267](#_page267).

Тургенев И. С. — [80](#_page080), [88](#_page088), [103](#_page103), [125](#_page125), [195](#_page195), [224](#_page224), [225](#_page225), [234](#_page234), [236](#_page236), [350](#_page350), [390](#_page390).

Федотова Г. Н. — [133](#_page133), [173](#_page173), [203](#_page203), [347](#_page347), [348](#_page348) – [351](#_page351), [353](#_page353) – [355](#_page355), [357](#_page357), [361](#_page361), [363](#_page363), [366](#_page366) – [368](#_page368).

Федотов А. А. — [350](#_page350).

Фессинг А. Л. — [99](#_page099), [113](#_page113).

Филиппов Б. М. — [241](#_page241), [255](#_page255).

Флотов Фридрих — [364](#_page364).

Харламов А. П. — [113](#_page113).

Хмелев Н. П. — [139](#_page139), [144](#_page144), [212](#_page212), [290](#_page290), [293](#_page293), [382](#_page382) – [385](#_page385).

Хренников Т. И. — [264](#_page264), [265](#_page265).

Цыганова Е. Г. — [295](#_page295).

Чайковский П. И. — [185](#_page185), [263](#_page263), [264](#_page264), [265](#_page265).

Чебан А. И. — [277](#_page277), [278](#_page278).

Черневский С. А. — [348](#_page348), [363](#_page363).

Чехов А. П. — [79](#_page079) – [96](#_page096), [99](#_page099) – [112](#_page112), [120](#_page120), [124](#_page124), [125](#_page125), [134](#_page134), [141](#_page141), [142](#_page142), [145](#_page145), [146](#_page146), [148](#_page148) – [151](#_page151), [156](#_page156), [161](#_page161), [162](#_page162), [183](#_page183), [190](#_page190), [191](#_page191), [193](#_page193), [195](#_page195), [218](#_page218), [219](#_page219), [221](#_page221), [222](#_page222), [224](#_page224), [227](#_page227), [280](#_page280), [314](#_page314), [317](#_page317) – [322](#_page322), [328](#_page328), [374](#_page374), [375](#_page375), [379](#_page379), [390](#_page390).

Чехова М. П. — [89](#_page089), [90](#_page090), [96](#_page096).

Чириков Е. Н. — [106](#_page106), [374](#_page374).

Шаляпин Ф. И. — [175](#_page175), [203](#_page203), [204](#_page204). [230](#_page230), [260](#_page260).

Шаховской А. А. — [352](#_page352).

Шевченко Ф. В. — [126](#_page126), [140](#_page140), [175](#_page175).

Шекспир Вильям — [65](#_page065), [74](#_page074), [146](#_page146), [150](#_page150), [169](#_page169), [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [175](#_page175), [176](#_page176), [186](#_page186), [224](#_page224), [284](#_page284), [378](#_page378), [379](#_page379), [390](#_page390).

Шенберг А. А. — см. [Санин](#_Tosh0008458).

Шиллер Фридрих — [147](#_page147), [172](#_page172), [175](#_page175), [194](#_page194), [223](#_page223), [224](#_page224), [248](#_page248).

Шолохов М. А. — [235](#_page235) – [237](#_page237).

Шпажинский И. В. — [89](#_page089).

Штраус Иоганн — [266](#_page266).

Шумский С. В. — [220](#_page220), [350](#_page350), [361](#_page361).

Щепкина А. П. — [348](#_page348).

Щепкин М. С. — [215](#_page215), [354](#_page354), [356](#_page356), [361](#_page361).

Щукин Б. В. — [386](#_page386).

Эсхил — [172](#_page172).

Эфрос З. М. — [305](#_page305).

Эфрос Н. Е. — [109](#_page109).

Южин А. И. — [75](#_page075), [83](#_page083) – [85](#_page085), [88](#_page088) – [90](#_page090), [94](#_page094), [210](#_page210), [239](#_page239), [357](#_page357), [358](#_page358), [360](#_page360) – [362](#_page362).

Яблочкин А. А. — [145](#_page145), [257](#_page257), [365](#_page365), [366](#_page366).

Яблочкина А. А. — [204](#_page204), [364](#_page364), [366](#_page366), [367](#_page367) – [369](#_page369).

Яблочкина Е. А. — [365](#_page365).

Яблочкина С. В. — [365](#_page365).

Яковлев Н. К. — [220](#_page220).

Якубовская О. А. — [278](#_page278).

1. Вл. И. Немирович-Данченко выступил по радио от коллектива МХАТ СССР имени М. Горького 30 октября 1937 г. Текст его выступления был напечатан в газете МХАТ «Горьковец», № 23, от 7 ноября 1937 г. под заголовком «Наш привет». [↑](#endnote-ref-2)
2. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко о советском театре и актере была напечатана в сентябрьском номере журнала «Рабис» за 1933 г. Слова, выделенные в печати курсивом, были, очевидно, как обычно в таких случаях, подчеркнуты Владимиром Ивановичем при просмотре текста. [↑](#endnote-ref-3)
3. Статья печатается по машинописной копии, хранящейся в архиве Немировича-Данченко (Музей МХАТ). Она была опубликована в газете «Известия» 1 мая 1934 г. [↑](#endnote-ref-4)
4. См. [примечание 13](#_page398). [↑](#footnote-ref-2)
5. Отклик Вл. И. Немировича-Данченко на героическую эпопею челюскинцев был напечатан в газете «Правда» 19 июня 1934 г. [↑](#endnote-ref-5)
6. Речь Вл. И. Немировича-Данченко на заседании Президиума ЦИК СССР была опубликована в газете «Известия» 8 мая 1937 г. [↑](#endnote-ref-6)
7. Из речи, произнесенной 15 декабря 1937 г. перед труппой Московского Художественного театра. Напечатано под заголовком «Торжество Сталинской Конституции» в газете «Советское искусство» 12 января 1938 г. [↑](#endnote-ref-7)
8. Обращение Вл. И. Немировича-Данченко к молодежи в связи с 20‑летием ВЛКСМ было напечатано в сборнике «Молодые мастера искусства», изд. «Искусство», М.‑Л., 1938 г. [↑](#endnote-ref-8)
9. Заметка о декаде киргизского искусства была написана Вл. И. Немировичем-Данченко по просьбе ТАСС 3 апреля 1939 г. Печатается по машинописной копии, хранящейся в Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-9)
10. Стенограмма речи Вл. И. Немировича-Данченко перед вручением дипломов первым лауреатам Сталинской премии (1941 г.) впервые опубликована с некоторыми сокращениями в материалах «Ежегодника Московского Художественного театра» за 1943 г. («Вл. И. Немирович-Данченко — председатель Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства», стр. 641). [↑](#endnote-ref-10)
11. Одно из таких писем к б. директору императорских театров В. А. Теляковскому, помеченное декабрем 1916 г., находится в рукописном фонде Гос. центрального театрального музея имени А. Бахрушина (без №, папка писем Вл. И. Немировича-Данченко к В. А. Теляковскому). В этом письме Владимир Иванович высказывает свою давнишнюю мечту — объединить актеров, представителей разных жанров театрального искусства, в одном общем «деле». [↑](#endnote-ref-11)
12. Статья была напечатана в газете «Заря Востока» 7 ноября 1941 г. во время пребывания Вл. И. Немировича-Данченко с группой старейших артистов Художественного и Малого театров в Тбилиси. [↑](#endnote-ref-12)
13. [↑](#endnote-ref-13)
14. {398} Доклад Вл. И. Немировича-Данченко об организации Московского Общедоступного театра был составлен им во время мучительных поисков материальных средств для открытия нового театра после первых неудачных попыток основателей МХТ получить помощь со стороны московских «меценатов» (например, В. А. Морозовой). Доклад был подан 12 января 1898 г. в городскую думу вместе с заявлением, подписанным К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, о присвоении театру наименования городского и назначении ему хотя бы скромной субсидии, 15 000 рублей в год.

    В книге «Из прошлого» Вл. И. Немирович-Данченко рассказывает: «… Визит к Варваре Алексеевне Морозовой произвел на нас убийственное впечатление. Если уж она отказала, то чего же ожидать от других состоятельных людей? Тогда мы выдвинули другое: я составил доклад в городскую думу, призывая ее помочь нам субсидией. Мы хотели, чтобы наш театр был общедоступным, чтобы наша основная аудитория состояла из интеллигенции среднего достатка и студенчества. И не так, как это делается обыкновенно, то есть дешево продаются плохие места, — нет: мы давали дешевые места рядом с самыми дорогими… А утренние праздничные спектакли мы отдавали Обществу народных развлечений — дот же репертуар в том же составе исполнителей — для рабочих, уже по совсем дешевым ценам, от десяти копеек.

    Такой театр, казалось нам, должен был быть очень в духе городского управления, призванного заботиться о населении».

    Однако уже очень скоро Немировичу-Данченко и Станиславскому предстояло убедиться в тщетности их надежд. Их не поддержало ни «городское управление», ни «общественное мнение» буржуазной интеллигенции.

    Еще до обсуждения в городской думе Немирович-Данченко выступил со своим докладом на открытом заседании Московского отделения «Императорского русского технического общества», очевидно, пытаясь найти там реальную поддержку своего проекта. Судя по газетному отчету, «на заседание собралась масса слушателей; среди них — артисты, драматурги, профессора, записные театралы» («Новости дня» от 16/I 1898 г.). Двусмысленно и расплывчато звучит резолюция этого собрания: «По предложению К. А. Мазинга поручено К. С. Алексееву (Станиславскому) и В. И. Немировичу-Данченко *принять на себя заботы* об устройстве в Москве Общедоступного театра».

    Таким же туманным и безответственным выражением сочувствия «симпатичному начинанию» ограничилась в своих откликах на доклад значительная часть буржуазной печати. Не было недостатка и в реакционных, издевательских выступлениях, вроде характерного отзыва черносотенной газетки «Московский листок», восхвалявшей существующую организацию императорских театров и критиковавшей проект в хулигански-развязном тоне, с явным намерением заранее повлиять на решение гласных думы.

    20 января 1898 г. заявление Немировича-Данченко и Станиславского обсуждалось на заседании городской думы. Была вынесена бюрократическая резолюция — передать этот вопрос на рассмотрение «комиссии о пользах и нуждах общественных». Даже реакционное «Новое время» откликнулось на это решение иронически: «Докладная записка гг. Алексеева и Немировича-Данченко опущена в копилку под двумя замками, которая в думе зовется “комиссией о пользах и нуждах общественных”. Неизвестно, сколько времени продержит записку в своих внутренностях копилка-комиссия…».

    Немирович-Данченко так заключает в своих мемуарах рассказ об этом эпизоде:

    {399} «Увы! Мой доклад был поставлен в думе на повестку для обсуждения после того, как Художественный театр уже больше года просуществовал, то есть ждал очереди и лежал в думе без движения примерно года полтора». Разумеется, городские власти отказали театру в субсидии.

    Идея общедоступности имела для основателей Художественного театра первостепенное значение с момента первой же их основополагающей беседы в гостинице «Славянский базар» летом 1897 г. «На этом заседании было решено, что мы создаем *народный* театр, приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский», — говорит К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». Ту же мысль он подчеркивал в своем первом обращении к молодой труппе МХТ перед началом репетиций в селе Пушкино: «Мы стремимся создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь». Немирович-Данченко так же неразрывно связывал все свои мысли о новом театре с требованиями широкого демократического зрителя, с мечтой о народности театра. Оба они стремились сделать свои спектакли общедоступными в материальном смысле, предназначая их прежде всего для «бедных классов населения» — рабочих, учащихся, трудовой интеллигенции. Еще важнее была для них общедоступность самого искусства, общественная ценность содержавшихся в этом искусстве идей. Демократизация театра и в идейном и в материальном отношении проходит красной нитью через всю предреволюционную деятельность великих преобразователей русской драматической сцены. Первые годы их театр носил наименование «Художественно-общедоступного». В 1916 г. Станиславский и Немирович-Данченко вновь попытались выступить с проектом создания Общества народных театров, предполагая открыть их силами МХТ и его студий в рабочих районах Москвы. Как и в начале деятельности Художественного театра, эти мечты об общедоступном, подлинно народном театре были встречены враждебно: реакционная цензура и материальная зависимость от буржуазной публики «первых абонементов» не дали театру возможности осуществить свои заветные стремления. Общедоступным в самом глубоком смысле этого слова, подлинным достоянием и гордостью своего народа Художественный театр стал только после Великой Октябрьской социалистической революции, когда театр впервые ощутил себя полноправным участником великого строительства всей культурной и общественной жизни своей Родины.

    Публикуемый в настоящем сборнике доклад Вл. И. Немировича-Данченко о «Московском Общедоступном театре» является одним из ценных документов ранней истории МХАТ. Следует иметь в виду, что, направляя доклад в городскую думу, Владимир Иванович не мог выражать свои мысли о театре полностью и с той критической остротой, какая была свойственна вообще его высказываниям о консервативно-бюрократической организации и других уродливых сторонах императорской сцены (ср., например, его известные письма и «записки» к П. М. Пчельникову — «Театр», 1938 г., № 10 – 11 или письма к К. С. Станиславскому того времени). Зато в позитивной части доклада автор выдвигает ряд важных вопросов организации и существа нового театрального дела. Он уверенно связывает общественное предназначение современного театра с запросами демократического зрителя и лучшими передовыми традициями русского реалистического искусства. Он прямо говорит о желании создать театр для рабочих и неимущей интеллигенции. Он противопоставляет свое понимание народного театра прекраснодушным «либеральным» заботам буржуа о «народных развлечениях». В докладе затронуты проблемы репертуара, спектакля как единого целого, режиссерского руководства, ансамбля, взаимоотношений драматической школы и театра. Все эти вопросы вскоре нашли свое новое разрешение в творческой практике Художественного театра. [↑](#endnote-ref-14)
15. Курсив здесь и дальше — Вл. И. Немировича-Данченко. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-3)
16. {400} Признавая «умелую постановку» достоинством спектаклей мейнингенской труппы, Вл. И. Немирович-Данченко в то же время не скрывал своего критического отношения к искусству этого театра в целом. Характерен его отзыв на спектакль «Юлий Цезарь», показанный во время первых гастролей мейнингенцев в России в 1885 г. и считавшийся одним из наивысших достижений их театра. В этом отзыве подвергнут уничтожающей критике реакционно-идеалистический подход мейнингенцев к образам Шекспира и убедительно доказана порочность «музейно-археологического» метода режиссуры (см. открытое письмо Вл. И. Немировича-Данченко в редакцию газеты «Театр и жизнь», 1885, 29 марта, № 89 — «По поводу “Юлия Цезаря” у мейнингенцев»). [↑](#endnote-ref-15)
17. Письмо к К. С. Станиславскому от 21 июня 1898 г. является одним из важнейших документов не только фактической «предыстории» Художественного театра, но и его идейно-творческой программы. Отвечая на письмо К. С. Станиславского от 12 июня 1898 г., Вл. И. Немирович-Данченко подробно излагает здесь свои основные взгляды на общественные задачи нового театра и его репертуар, формулирует свои требования к актеру.

    Подлинник письма находится в архиве К. С. Станиславского, в Музее МХАТ. (Архивный номер 4698.) Впервые оно напечатано в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. с купюрами, почти полностью сохраняемыми в настоящем издании (здесь добавлена краткая характеристика И. М. Москвина в связи с назначением его на роль царя Федора). [↑](#endnote-ref-16)
18. «Между делом» — пьеса в 2 действиях Роветта. Одна из тех незначительных небольших современных пьес, которые Вл. И. Немирович-Данченко первоначально предполагал включать в репертуар Художественного театра в качестве «вторых», т. е. дополнительных к основным пьесам. «Между делом» предполагалось играть в один вечер с комедией Шекспира «Двенадцатая ночь». Этот план не был осуществлен.

    «Федор» — трагедия «Царь Федор Иоаннович», вторая часть трилогии А. К. Толстого; была напечатана в 1868 г. в февральской книге «Вестника Европы»; театральной цензурой была запрещена к постановке на сцене. Разрешение играть эту пьесу было дано лишь в 1898 г. в Петербурге театру Литературно-художественного кружка, а в Москве по ходатайству Вл. И. Немировича-Данченко под его особую ответственность — Художественно-общедоступному театру, который открылся спектаклем «Царь Федор Иоаннович» 14 (27) октября 1898 г.

    «Антигона» — третья часть трилогии Софокла: «Царь Эдип», «Эдип в Колоне», «Антигона». Она была поставлена в МХТ 12 января 1899 г. впервые на русской сцене. Много раз включалась в репертуар утренних спектаклей для учащихся Москвы.

    «Шейлок» — «Венецианский купец», трагедия В. Шекспира. Первое представление в Художественном театре состоялось 21 октября 1898 г.

    «Уриэль» — «Уриэль Акоста», трагедия К. Гуцкова, была поставлена К. С. Станиславским 9 января 1895 г. в руководимом им Обществе искусства и литературы. В Художественном театре не шла.

    «Ганнеле» — пьеса Г. Гауптмана (фантастические сцены в 2‑х действиях) — была поставлена К. С. Станиславским 2 апреля 1896 г. в «Солодовниковском» театре (ныне помещение Филиала Большого театра СССР). В Художественном театре репетировалась в первый сезон и была доведена до генеральной репетиции, но к постановке не была допущена по настоянию московского митрополита. [↑](#endnote-ref-17)
19. Пьеса Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни» (1896) в то время имела большой успех, и не только «внешний», в Малом, Александринском и многочисленных провинциальных театрах. В Малом театре она была поставлена в бенефис А. П. Ленского с участием М. Н. Ермоловой {401} и А. П. Ленского в главных ролях; в Александринском театре — в бенефис М. Г. Савиной. Позднее, во время своих гастрольных поездок, роль Анны Демуриной в «Цене жизни» играла В. Ф. Комиссаржевская. «Вторая молодость» — мелодрама в 4‑х действиях П. М. Невежина (1841 – 1919). [↑](#endnote-ref-18)
20. Из перечисленных пьес Художественным театром в то время была поставлена только «Двенадцатая ночь» Шекспира (постановка перенесена из Общества искусства и литературы, которым руководил К. С. Станиславский до открытия МХТ). [↑](#endnote-ref-19)
21. *Сарду Викторьен (1831 – 1908)* — французский драматург, автор внешне эффектных, «хорошо скроенных» пьес, весьма незначительных по содержанию. Особенной популярностью у буржуазного зрителя пользовались его пьесы «Мадам Сан-Жен» и «Граф де Ризоор».

    *Ростан Эдмонд (1864* – *1918)* — французский драматург и романист, автор пьес «Сирано де Бержерак», «Романтики», «Орленок», «Принцесса Греза» и др. Среди них только «Сирано де Бержерак» обладает известными литературными достоинствами.

    *Мясницкий Иван Ильич (1854* – *1911)* — второстепенный писатель-беллетрист и драматург. Автор поверхностных жанровых рассказов и пьес преимущественно из жизни купечества. [↑](#endnote-ref-20)
22. *Стороженко Николай Ильич (1836* – *1906)* — представитель либерально-буржуазной «академической» науки.

    *Веселовский Алексей Николаевич (1843* – *1918)* — типичный представитель буржуазного космополитизма в литературоведении.

    Стороженко и Веселовский были профессорами Московского университета по кафедре западноевропейской литературы и являлись членами Театрально‑литературного комитета. [↑](#endnote-ref-21)
23. Эту характеристику классических комедий Шекспира и Мольера нельзя понять иначе как полемическое преувеличение режиссера, всецело увлеченного в данный момент задачами современного репертуара. Истинное отношение Вл. И. Немировича-Данченко к творчеству этих гениальных драматургов раскрывает хотя бы та часть его доклада о «Московском Общедоступном театре», где он говорит об их пьесах как о необходимом и благодарном материале для образцовой сцены, называя имена Шекспира и Мольера непосредственно за именами Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Островского (см. [стр. 65](#_page065) настоящего сборника). [↑](#endnote-ref-22)
24. «Потонувший колокол» — пьеса Г. Гауптмана (1862 – 1946). Постановка «Потонувшего колокола» была перенесена К. С. Станиславским на сцену Художественного театра из Общества искусства и литературы.

    В дальнейшем репертуаре Художественного театра из пьес Гауптмана наибольшее значение имели «Одинокие» (1899 г.).

    «Эллида» (в другом переводе — «Женщина с моря»), «Призраки» («Привидения») и «Нора» («Кукольный дом») — пьесы Генриха Ибсена (1828 – 1906). Из этих пьес Художественный театр впоследствии поставил «Привидения» (1905; фру Альвинг — М. Г. Савицкая, Освальд — И. М. Москвин). Наибольший общественный резонанс вызвали в МХТ пьесы Ибсена «Доктор Штокман» (1900; Штокман — К. С. Станиславский) и «Бранд» (1906; с В. И. Качаловым в заглавной роли). В первые сезоны шли также пьесы Ибсена «Эдда Габлер», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дикая утка», «Столпы общества». [↑](#endnote-ref-23)
25. Par excellence — по преимуществу. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-4)
26. *Дарский Михаил Егорович* — один из немногих профессиональных актеров, приглашенных основателями МХТ «со стороны» при организации труппы. Пробыл в Художественном театре один сезон (1898/99 г.), а затем перешел в Александринский театр. [↑](#endnote-ref-24)
27. М. П. Лилина — жена К. С. Станиславского, актриса Художественного театра. [↑](#footnote-ref-5)
28. {402} Письмо — ответ на несохранившееся письмо К. С. Станиславского; адресовано в Харьков, где Константин Сергеевич в это время проводил часть своего отпуска. Подлинник — в Музее МХАТ. (Архивный номер 3275.) Печатается впервые. [↑](#endnote-ref-25)
29. Осипов К. В. — член правления Московского филармонического общества, пайщик Товарищества МХТ, Один из тех московских капиталистов, к помощи которых вынужден был обращаться Художественный театр в первые годы своей деятельности. Его цинично-равнодушное отношение к театру, раскрываемое Вл. И. Немировичем-Данченко в этом письме, весьма характерно для буржуазного «меценатства». [↑](#endnote-ref-26)
30. Шенберг Александр Акимович (по сцене — Санин) и Калужский Василий Васильевич (по сцене — Лужский) — актеры и режиссеры МХТ, ближайшие помощники К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в осуществлении ряда спектаклей и в организации всей работы молодого театра. А. А. Санин вскоре перешел из МХТ в б. Александринский театр в Петербурге. В. В. Лужский стал одним из ведущих актеров и режиссеров Художественного театра, посвятив ему всю свою жизнь. [↑](#endnote-ref-27)
31. «Грозный» — «Смерть Иоанна Грозного», первая часть трилогии А. К. Толстого, поставленная Художественным театром 29 сентября 1899 г.; К. С. Станиславский был режиссером этого спектакля и одновременно исполнял в нем главную роль. [↑](#endnote-ref-28)
32. Подлинник письма — в Музее МХАТ. (Архивный номер 4660.) Датируется по упоминанию предстоящей премьеры «Дяди Вани» А. П. Чехова. Печатается впервые. [↑](#endnote-ref-29)
33. Письмо — ответ на несохранившееся письмо К. С. Станиславского. Подлинник — в Музее МХАТ. (Архивный номер 3140.) Датируется приблизительно, по упоминаемой в письме постановке «Потонувшего колокола»; этот спектакль шел в первом сезоне с 19 октября по февраль и во втором сезоне в январе – феврале 1900 г. Печатается впервые.

    К. С. Станиславский играл в «Потонувшем колоколе» роль Генриха, которая считалась одной из труднейших в его репертуаре. [↑](#endnote-ref-30)
34. Подлинник письма — в Музее МХАТ. (Архивный номер 4637.) На первой странице сверху рукой К. С. Станиславского сделана пометка: «1900/1901 г.». Печатается впервые. [↑](#endnote-ref-31)
35. Страницы из книги Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого». Изд. «Академия», М., 1936. [↑](#footnote-ref-6)
36. Первый акт пьесы А. П. Чехова «Иванов». *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-7)
37. *Суворин Алексей Сергеевич (1864* – *1912)* — издатель-редактор реакционной петербургской газеты «Новое время», публицист, драматург, театральный критик. «Бедняк, либерал и даже демократ в начале своего жизненного пути, — миллионер, самодовольный и бесстыдный хвалитель буржуазии, пресмыкающийся перед всяким поворотом политики власть имущих в конце этого пути», — по определению В. И. Ленина (Собр. соч., т. XVIII, стр. 250, изд. 4‑е). [↑](#endnote-ref-32)
38. 152 письма Вл. И. Немировича-Данченко к А. П. Чехову хранятся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Они поступили туда вместе со всем архивом писателя. Все они опубликованы в «Ежегоднике МХАТ» за 1944 г.; некоторые из них печатались и раньше в качестве приложений к изданию сочинений А. П. Чехова (Гослитиздат, 1932 г., т. IX), в книге Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого», приводились частично во вступительной статье С. Д. Балухатого о режиссерской партитуре К. С. Станиславского «Чайка».

    Для настоящего издания отобраны тринадцать писем, в которых отражена история постановки «Чайки».

    Большинство комментариев к письмам Вл. И. Немировича-Данченко к А. П. Чехову составлено Е. Н. Коншиной для публикации в «Ежегоднике МХАТ» за 1944 г. [↑](#endnote-ref-33)
39. Упоминаемое письмо А. П. Чехова не сохранилось в архиве Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-34)
40. {403} Имеется в виду драма Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни», шедшая в Александринском театре в Петербурге с очень большим успехом. Автор подробно останавливается на этом моменте своей литературно-театральной деятельности в книге «Из прошлого», проводя параллель между судьбами «Цены жизни» и «Чайки» Чехова. [↑](#endnote-ref-35)
41. *Карпов Евтихий Павлович (1857* – *1926)* — главный режиссер Александринского театра с 1896 г. по 1900 г. и с 1919 г. по 1926 г. Второстепенный драматург и беллетрист. [↑](#endnote-ref-36)
42. *Чехова Мария Павловна* — сестра А. П. Чехова; с 1904 г. по сей день — директор Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Первый редактор писем А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-37)
43. На вопрос о настроении Чехов отвечал: «Здоровье мое ничего себе, настроение тоже, но беспокоюсь, что настроение скоро будет опять скверное: Лавров и Гольцев настояли на том, чтобы “Чайка” печаталась в “Русской мысли”, и теперь начнет хлестать меня литературная критика» (Полн. собр. соч. и писем Чехова, изд. 1949 г., т. 16, стр. 394). [↑](#endnote-ref-38)
44. *Немирович-Данченко Екатерина Николаевна (урожд. Корф)* — жена Вл. И. Немировича-Данченко (1858 – 1938). [↑](#endnote-ref-39)
45. «Я поплыл в театральное дело», — начало создания Московского Художественно-общедоступного театра. [↑](#endnote-ref-40)
46. К. С. Алексеев — по сцене Станиславский. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-8)
47. Общество искусства и литературы — организовано в Москве в 1888 г. К. С. Станиславским, режиссером и драматургом А. Ф. Федотовым и художником Ф. Л. Сологубом. Деятельность общества подробно описана К. С. Станиславским в книге «Моя жизнь в искусстве» и в его дневниках 1877 – 1892 гг.: «Художественные записи», изд. «Искусство», М., 1939 г. [↑](#endnote-ref-41)
48. *Шпажинский Ипполит Васильевич (1844* – *1917)* — драматург, автор многочисленных драм и комедий на исторические и современные темы, в большинстве своем надуманных и далеких от действительности.

    Для драматургии Шпажинского характерно буржуазно-либеральное, идиллическое разрешение наблюдаемых им социальных противоречий. Несмотря на незначительную художественную ценность, эти пьесы имели успех в 80 – 90‑х гг., главным образом благодаря технически умелому построению сюжета и «выигрышным» ролям, какими нередко приходилось довольствоваться даже выдающимся актерам того времени в псевдосовременном репертуаре, продиктованном «Конторой императорских театров» и вкусами буржуазного зрителя.

    *Невежин Петр Михайлович (1841* – *1919)* — драматург и беллетрист, автор множества пьес-однодневок, заполнявших сцены театров «эффектными» драматургическими штампами. Язык его пьес искусственный и вялый. Изображая быт дворянства, купечества, чиновничества, Невежин пытался следовать реалистическим традициям А. Н. Островского, но оставался лишь его бессильным и несостоятельным эпигоном, никогда не поднимаясь в своих пьесах до социального протеста и больших художественных обобщений. [↑](#endnote-ref-42)
49. *Сумбатов Александр Иванович (1857* – *1927)* — по сцене Южин. Выдающийся актер Малого театра, народный артист РСФСР; в течение многих лет возглавлял Малый театр в качестве его директора и руководителя.

    А. И. Сумбатову принадлежит целый ряд пьес, которые в свое время пользовались успехом у зрителя. «Он был драматургом со студенческих лет, его пьесы считались очень сценичными, игрались везде, много и всегда с успехом», — вспоминает Вл. И. Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» (изд. «Академия», 1936, стр. 51). Вслед за юношескими мелодрамами А. И. Сумбатов написал несколько комедий, из которых наибольшим известностью пользовались «Джентльмен» (1897) и «Закат» (1899), долгое {404} время не сходившие с репертуара Малого и Александринского театров, так же как и его драмы «Старый закал» и «Цепи». [↑](#endnote-ref-43)
50. *Гольцев Виктор Александрович (1850* – *1906)* — публицист и критик, постоянный сотрудник «Русского курьера», «Русских ведомостей», «Русского богатства» к ряда других газет и журналов либерально-буржуазного направления.

    С 1885 г. — редактор журнала «Русская мысль», сыгравшего видную роль в организационной подготовке будущей кадетской партии. [↑](#endnote-ref-44)
51. «С половины июня будем репетировать» — репетиции начались с 16 июня 1898 г. в подмосковной дачной местности Пушкино (по Ярославской, ныне Северной, жел. дор.). Первым репетировался «Царь Федор Иоаннович». Работа над «Чайкой» началась только в августе. [↑](#endnote-ref-45)
52. В ответ на предложение Немировича-Данченко приехать до репетиций в Мелехово и поговорить о постановке Чехов писал 16 мая 1898 г.: «… ловлю тебя на слове… Так вот приезжай, пожалуйста… За удовольствие повидаться с тобой и потолковать я готов отдать тебе все мои пьесы». [↑](#endnote-ref-46)
53. «Conférence» — в данном случае — вступительная беседа. [↑](#endnote-ref-47)
54. Из комедий Бомарше в Художественном театре поставлена только одна — «Безумный день, или Женитьба Фигаро» — впервые в 1927 г. [↑](#endnote-ref-48)
55. В дореволюционный период на сцене Художественного театра были поставлены две пьесы А. Н. Островского: «Снегурочка» (24 сентября 1900 г.) и «На всякого мудреца довольно простоты» (11 марта 1910 г.). В советскую эпоху МХАТ поставил «Горячее сердце» (23 января 1926 г.), «Таланты и поклонники» (14 июня 1933 г.), «Грозу» (2 декабря 1934 г.), «Трудовой хлеб» (1 января 1940 г.), «Последнюю жертву» (30 июня 1944 г.), «Лес» (9 мая 1948 г.) и «Позднюю любовь» (25 марта 1949 г.). [↑](#endnote-ref-49)
56. В репертуаре Художественного театра была комедия Гольдони «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица»), поставленная трижды, с разными исполнительницами главной роли: О. Л. Книппер (2 декабря 1898 г.), О. В. Гзовской (3 марта 1914 г.) и К. Н. Еланской (25 апреля 1933 г.). Во время заграничных гастролей МХАТ (1922 – 1924 гг.) роль Мирандолины исполняла О. И. Пыжова. [↑](#endnote-ref-50)
57. Датируется по помете А. П. Чехова: «98, V», число по сопоставлению первой фразы с предыдущим письмом. [↑](#endnote-ref-51)
58. Упоминаемое письмо не сохранилось. [↑](#endnote-ref-52)
59. «Товарищество для учреждения Общедоступного театра» — так называлась первоначально группа лиц, давшая нужную сумму для открытия Художественного театра. [↑](#endnote-ref-53)
60. Письмо А. П. Чехова, см.: «Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова», издание 1949 г., т. 17, стр. 266. [↑](#endnote-ref-54)
61. «Я к тебе непременно приеду», — см. [примечание 45.](#_Tosh0008459) [↑](#endnote-ref-55)
62. «Таратаек я не боюсь…» — ответ на слова в письме Чехова от 16 мая: «Тебе придется взять ямщика за целковый и потом, после езды на тарантасе по нашей дороге, дня три поглаживать себе низ спины» (Письма, т. 17 указ. издания, стр. 266). [↑](#endnote-ref-56)
63. Датируется по помете А. П. Чехова: «98, VIII» и по сопоставлению упоминаемых чисел с «вечным календарем». [↑](#endnote-ref-57)
64. «Охотничий клуб» занимал большое здание на углу б. Воздвиженки и Шереметьевского пер. (ныне ул. Калинина и ул. Грановского). При клубе был театр. Здесь до 1898 г. шли спектакли Общества искусства и литературы, и здесь же состоялась первая встреча А. П. Чехова с артистами нового театра. О ней рассказывает О. Л. Книппер-Чехова в своей статье, помещенной в I томе ее «Переписки» с А. П. Чеховым (стр. 27). Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» (изд. «Академия», 1936, {405} стр. 172 – 174) дополняет статью Книппер-Чеховой некоторыми подробностями. [↑](#endnote-ref-58)
65. «Mise en scéne…» — мизансцена. Так первоначально иногда назывался в Художественном театре подробный режиссерский план постановки пьесы. [↑](#endnote-ref-59)
66. *Ежов Николай Михайлович (1852* – *1920)* — беллетрист, критик, сотрудник «Нового времени». В начале своей литературной деятельности он был многим обязан Чехову, после же смерти Чехова появились его клеветнические статьи об умершем писателе («Исторический вестник», 1909, кн. 8 и 11) и возбудили справедливое возмущение и возражения со стороны лиц, знавших Чехова и взаимоотношения его с Ежовым. [↑](#endnote-ref-60)
67. Первоначально предполагалось, что Московский Художественно-общедоступный театр уже в конце первого сезона выедет на гастроли в Харьков. Эти гастроли не состоялись. [↑](#endnote-ref-61)
68. «Нет обязательства твоего на Москву» — о предоставлении пьесы в распоряжение казенных театров. [↑](#endnote-ref-62)
69. *Кони Анатолий Федорович (1844* – *1927)* — судебный деятель. Большую известность получили 5 томов его воспоминаний «На жизненном пути». В письме к А. П. Чехову от 7 ноября 1896 г., после провала «Чайки» в Александринском театре, А. Ф. Кони восторженно отзывается о пьесе (письмо хранится в Гос. центральном литературном архиве). [↑](#endnote-ref-63)
70. «Дядя Ваня» — пьеса А. П. Чехова, переделанная из «Лешего» в период 1891 – 1897 гг. В письмах нигде нет упоминаний о производимой работе, и пьеса «Дядя Ваня» появилась сразу в сборнике «Пьесы», изданном в 1897 г. В Художественном театре была поставлена в сезон 1899/900 г. Премьера состоялась 26 октября. С тех пор почти не сходила со сцены до середины 1920‑х годов. Вновь поставлена в МХАТ 10 июня 1947 г. (постановка и режиссура М. Н. Кедрова; режиссеры Н. Н. Литовцева и И. Я. Судаков; художник В. В. Дмитриев). [↑](#endnote-ref-64)
71. Датируется по помете А. П. Чехова: «98, IX»; число устанавливается на основании воспоминаний О. Л. Книппер-Чеховой, которая говорит о первой встрече артистов с писателем 9 сентября 1898 г. (Переписка О. Л. Книппер с А. П. Чеховым, т. I, стр. 27). [↑](#endnote-ref-65)
72. Перечислены исполнители пьесы в Александринском театре в 1896 г.:

    Давыдов Владимир Николаевич (1849 – 1925) — Сорин.

    Сазонов Николай Федорович (1843 – 1902) — Тригорин.

    Варламов Константин Александрович (1848 – 1915) — Шамраев.

    Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — Нина Заречная.

    Дюжикова Антонина Михайловна (1853 – 1941) — Аркадина.

    Аполлонский Роман Борисович (1865 – 1928) — Треплев. [↑](#endnote-ref-66)
73. В данном случае «мизансцена» — расположение действующих лиц на сцене. [↑](#endnote-ref-67)
74. При окончательном распределении ролей К. С. Станиславский исполнял роль Тригорина; роль Дорна с большим успехом играл А. Л. Вишневский. [↑](#endnote-ref-68)
75. «… Только 8 человек (из 70)» — О. Л. Книппер, И. М. Москвин, М. Л. Роксанова, М. Г. Савицкая, Е. М. Мунт, В. Э. Мейерхольд, Б. М. Снигирев, А. Л. Загаров (Фессинг). В 1901 г. к ним присоединились Н. Н. Литовцева, Е. П. Муратова и (несколько ранее) С. В. Халютина, также окончившие Филармоническое училище по классу Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-69)
76. «6 человек» (из Общества искусства и литературы) — в действительности больше: К. С. Алексеев — Станиславский, М. П. Алексеева — Лилина, М. Ф. Желябужская — Андреева, А. Р. Артем, В. В. Лужский, Е. М. Раевская, М. А. Самарова, А. А. Санин, Г. С. Бурджалов, Н. Г. Александров. [↑](#endnote-ref-70)
77. {406} *Иванов Иван Иванович (р. в 1862 г.)* — историк литературы и театральный критик сначала либерально-буржуазного толка, а затем открыто реакционного. Писал о театре в газете «Русские ведомости», журнале «Артист» и др. [↑](#endnote-ref-71)
78. Роль Маши была передана М. П. Лилиной и сыграна ею с исключительным успехом. [↑](#endnote-ref-72)
79. «Даровитый провинциальный актер» — Дарский Михаил Егорович. [↑](#endnote-ref-73)
80. Училище — драматическое, при Московском филармоническом обществе, Вл. И. Немирович-Данченко чаще называет его «школой». [↑](#endnote-ref-74)
81. Упоминаемое письмо от 21 октября опубликовано. (Полн. собр. соч. и писем, т. 17, стр. 334). [↑](#endnote-ref-75)
82. Газетные заметки, вызвавшие такое резкое определение Вл. И. Немировича-Данченко, в самом деле заслуживают его. Это беспринципные нападки на любые нововведения молодого театра: темноту перед открытием занавеса, раздвигание занавеса (или, как в газете пишут, «полога»), а не традиционный подъем его, черная одежда капельдинеров, подлинные старинные вещи в обстановке «Царя Федора» и т. п. [↑](#endnote-ref-76)
83. «Из прошлого». Отрывок. [↑](#footnote-ref-9)
84. Телеграмма после первого спектакля «Чайки» подана в 0 час. 50 мин. с 17 на 18 декабря. [↑](#endnote-ref-77)
85. 18 декабря в газетах были помещены только краткие заметки о прошедшем спектакле. Большинство их, в виде газетных вырезок, имеется в Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-78)
86. Датируется по помете А. П. Чехова: «98, XII». Дни — по фразе письма: «… начал письмо в пятницу и до понедельника не мог урвать для него часа»; числа — по «вечному календарю», на основании фразы: «23‑го удеру…» [↑](#endnote-ref-79)
87. «Черниговская» — монастырская гостиница в б. Троице-Сергиевском посаде (ныне г. Загорск). [↑](#endnote-ref-80)
88. Алексеева — М. П. Лилина. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-10)
89. Речь Вл. И. Немировича-Данченко о спектакле «Вишневый сад» впервые напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. [↑](#endnote-ref-81)
90. Эту мысль Вл. И. Немирович-Данченко высказывал на репетициях, в беседах с руководителями театров, на заседаниях по вопросам репертуара на протяжении многих лет, возвращался к ней постоянно и в последние месяцы своей жизни. Он всегда считал, что современный репертуар обладает «притягательной силой» для зрителя. С этим связано незыблемое правило Художественного театра: любая работа над классикой уступает первое место современной пьесе, значительной по своей теме и художественным достоинствам, как только она поступает в театр. [↑](#endnote-ref-82)
91. Ольга Леонардовна — Книппер. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-11)
92. Единство времени, места и действия. [↑](#footnote-ref-12)
93. «Вишневый сад» был возобновлен на сцене МХАТ 15 мая 1928 г. Сценическая жизнь этой пьесы в Художественном театре никогда не прерывалась надолго. «Вишневый сад» был одним из первых спектаклей, показанных театром новому, советскому зрителю после Великого Октября. Он был включен и в репертуар заграничных гастролей МХАТ 1922 – 1924 гг. [↑](#endnote-ref-83)
94. 30 января 1944 г. было торжественно отмечено 40‑летие спектакля «Вишневый сад» в Художественном театре. В спектакле участвовали исполнители первого представления: О. Л. Книппер-Чехова — Раневская, В. И. Качалов — Гаев (в первом спектакле играл роль Пети Трофимова), И. М. Москвин — Епиходов, С. В. Халютина — Шарлотта (в первом спектакле — Дуняша).

    11 февраля 1945 г. состоялось 1000‑е представление «Вишневого сада» в МХАТ. [↑](#endnote-ref-84)
95. Из предисловия к книге Н. Е. Эфроса «“На дне” в постановке Московского Художественного театра». Госиздат, М., 1923. [↑](#footnote-ref-13)
96. Поездка Художественного театра в Крым, к Чехову, со спектаклями «Чайка», «Дядя Ваня», «Эдда Габлер» и «Одинокие», состоялась весной 1900 г. Воспоминания об этой исторической в жизни Художественного театра поездке, укрепившей его связь с Чеховым и впервые непосредственно {407} сблизившей его с Горьким, см. также в очерке К. С. Станиславского «А. П. Чехов в Московском Художественном театре» (изд. Музея МХАТ СССР им. Горького, М., 1947) и в его книге «Моя жизнь в искусстве». [↑](#endnote-ref-85)
97. К этому периоду относятся известные отзывы М. Горького на спектакли Художественного театра, характеризующие его отношение к новому театральному делу. В письме к Чехову из Нижнего Новгорода он пишет в середине января 1900 г. по поводу спектакля «Дядя Ваня»: «Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного дела, большого дела… Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо! Мне даже жаль, что я живу не в Москве, — так бы все и ходил в этот чудесный театр» («М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания», изд. Академии наук СССР, 1937, М., стр. 50). После генеральной репетиции «Снегурочки» в одном из сентябрьских писем того же года к Чехову Алексей Максимович восторженно говорит об актерах МХТ и затем обобщает свои впечатления: «Художественный театр — это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный и все самое лучшее в Москве. Не любить его — невозможно, не работать для него — преступление, ей-богу!» (там же, стр. 64). [↑](#endnote-ref-86)
98. Вл. И. Немирович-Данченко приезжал к А. М. Горькому в Нижний Новгород в конце сентября 1901 г. для ознакомления с его пьесой «Мещане». Еще за год до этой встречи, в письме к А. П. Чехову от начала октября 1900 г., Алексей Максимович высоко оценивает первые советы Немировича-Данченко в связи с работой над «Мещанами»: «Очень мне понравился в этот приезд [в Москву] умница Данченко. Я прямо рад, что знаком с ним. Я рассказал ему мою пьесу, и он сразу, двумя-тремя замечаниями, меткими, верными, привел мою пьесу в себя. Все исправил, переставил, и я удивился сам, как все вышло ловко и стройно. Вот молодчина!» («М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания», стр. 67).

    В библиотеке Вл. И. Немировича-Данченко хранится экземпляр первого тома рассказов М. Горького издания 1900 г. с авторской надписью на титульном листе: «Старшему брату по перу, Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, создающему в России новый, действительно художественный театр.

    Удивляюсь вашей энергии и уму — искренно, почтительно преклоняюсь пред вами. Дай вам бог силы и бодрости духа в вашем великом, исторически важном деле. М. Горький». [↑](#endnote-ref-87)
99. Постановка пьесы М. Горького «Мещане» (премьера 26 марта 1902 г.) — один из важнейших этапов деятельности раннего Художественного театра в период революционного подъема накануне первой русской революции. Правда, театр в это время еще не охватывал всего огромного значения образа Нила, первого образа пролетария-революционера на русской сцене, и в своей работе невольно переносил основной акцент на гениальное горьковское изобличение стихии мещанства и буржуазного собственничества. Роль Нила, противопоставленная «мещанам», в исполнении С. Н. Судьбинина не прозвучала со сцены театра с той мужественной и жизнеутверждающей силой, которую вложил в нее великий пролетарский писатель. Однако именно пьеса «Мещане» знаменует в истории Художественного театра начало той основной линии его творчества, которую К. С. Станиславский впоследствии назовет «линией общественно-политической», считая «главным начинателем и создателем» ее М. Горького. Работая над «Мещанами», театр впервые впитывал в себя те основы горьковского революционного мировоззрения, которые потом долгие годы определяли собой его близость к демократическому зрителю. Упорная борьба за пьесу «Мещане» с цензурой и представителями «властей», стремившихся {408} всячески вытравить из нее боевую, непримиримую революционную мысль Горького, была для Художественного театра настоящей политической школой, она включала его в широкое предреволюционное демократическое движение. [↑](#endnote-ref-88)
100. «Из прошлого». Отрывок. [↑](#footnote-ref-14)
101. «Для всей пьесы выработали мы тон новый для нашего театра…» Это свидетельство Немировича-Данченко имеет особое значение. Пьеса «На дне» воспринималась Художественным театром как произведение драматурга-новатора, как пьеса, сочетающая глубокую и бесстрашную правду о «свинцовых мерзостях» буржуазно-помещичьего строя с революционно-романтическим пафосом провозвестника свободного человека. «Бунтарство и протест, с которыми молодой, но уже известный писатель подходил к основам тогдашней жизни, были сродни и бунтарству нашего молодого театра», — пишет в своих воспоминаниях о постановке «На дне» В. И. Качалов. Именно эти качества пьесы — «бунтарство и протест» — В конце концов стали основным «подводным течением» в работе над образами спектакля, требуя от режиссуры и исполнителей глубочайшего проникновения в социально-философскую тенденцию Горького. Для этого необходимо было выработать новые приемы, открыть новые пути сценического творчества, во многом отличные от психологического «подтекста» и «настроения» первых чеховских спектаклей. «Опять перед нами была трудная задача, — говорит о “На дне” К. С. Станиславский, — новый тон и манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны граничащий с театральностью, а с другой — с проповедью…

     … Снова практика привела меня к заключению, что в пьесах общественно-политического значения особенно важно самому зажить мыслями и чувствами роли, и тогда сама собой передастся тенденция пьесы» («Моя жизнь в искусстве», стр. 451 и 457). [↑](#endnote-ref-89)
102. О. Л. Книппер. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-15)
103. В первом спектакле «На дне» роли исполняли: Сатина — К. С. Станиславский, Луки — И. М. Москвин, Барона — В. И. Качалов, Насти — О. Л. Книппер, Костылева — Г. С. Бурджалов, Василисы — Е. П. Муратова, Наташи — М. Ф. Андреева, Васьки Пепла — А. П. Харламов, Клеща — А. Л. Загаров, Медведева — В. Ф. Грибунин, Бубнова — В. В. Лужский, Татарина — А. Л. Вишневский, Анны — М. Г. Савицкая, Квашни — М. А. Самарова, Актера — М. А. Громов, Алешки — А. И. Адашев, Кривого Зоба — Н. А. Баранов. [↑](#endnote-ref-90)
104. «Сегодня» — 18 декабря состоялась премьера «На дне». [↑](#endnote-ref-91)
105. Речь идет о хлопотах в связи с прохождением через цензуру пьесы Ибсена «Столпы общества» (премьера в МХТ состоялась 24 февраля 1903 г.). [↑](#endnote-ref-92)
106. Письмо хранится в Музее МХАТ (архив К. С. Станиславского, № 4671). Без даты. Карандашом, рукой Константина Сергеевича, обозначен сезон: «1902/3». Содержание письма позволяет отнести его к периоду репетиций пьесы «На дне» (т. е. август – декабрь 1902 г.). Печатается впервые. [↑](#endnote-ref-93)
107. Роль Сатина была, как известно, одним из выдающихся артистических созданий К. С. Станиславского. Но пришел он к творческому постижению этого образа далеко не сразу, о чем сам рассказывает в книге «Моя жизнь в искусстве». «Для меня, как актера, явилась трудность, — пишет К. С. в главе “На дне”, — мне предстояло передать в сценической интерпретации общественное настроение тогдашнего момента и политическую тенденцию автора пьесы, высказанную в проповеди и монологах Сатина. Если прибавить к этому босяцкий романтизм, который толкал меня на обычную театральность, то станут ясны трудности и опасные для меня, как актера, рифы, на которые я то и дело наталкивался…

     … Мне пришлось немало работать над ролью, чтобы до некоторой степени отойти от неверного пути, на который я попал первоначально, в заботе {409} о тенденции и романтизме, которые нельзя играть, которые должны сами собой создаться — как результат и заключение правильной душевной посылки» (стр. 456 – 457, изд. 1933 г.). [↑](#endnote-ref-94)
108. «Из прошлого». Отрывок. [↑](#footnote-ref-16)
109. В письме к К. П. Пятницкому от 21 декабря 1902 г. Горький писал о спектакле «На дне»: «Успех пьесы — исключительный, я ничего подобного не ожидал. И знаете, кроме этого удивительного театра, нигде эта пьеса не будет иметь успеха. Вл. Ив. Немирович так хорошо растолковал пьесу, так разработал ее, что не пропадает ни одно слово. Игра — поразительна. Москвин, Лужский, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибунин совершили что-то удивительное. Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изобразить типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя» (цитируется по книге «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания», стр. 272). [↑](#endnote-ref-95)
110. Беседа Вл. И. Немировича-Данченко перед началом репетиций пьесы Л. Андреева «Анатэма» (весна 1909 г.) отражает глубокий идеологический кризис, который переживал Художественный театр в период столыпинской реакции. «Буржуазная интеллигенция, предавшая революцию, пыталась подчинить своему влиянию Художественный театр. Его репертуар и его искусство были в эти годы сложными и противоречивыми. Внутри театра шла борьба между основным, исконным стремлением МХТ к реализму, к социальным темам и влиянием упадочного реакционного искусства декаданса» (П. Марков и Н. Чушкин, «Московский Художественный театр», изд. «Искусство», М.‑Л., 1950, стр. 27 – 28). Если в репертуаре русской национальной классики Художественный театр даже в эти тяжелые годы сохранял и развивал реалистические остовы своего искусства, то в области современной драматургии он с особенной силой испытывал на себе тягостное воздействие буржуазных, реакционно-идеалистических течений. Исчерпав к этому времени драматургию Чехова и лишенный царской цензурой возможности ставить пьесы Горького, театр терял свои связи с демократическим зрителем. «… Театру нечем жить, — говорил К. С. Станиславский в 1910 г., — живая жизнь была, когда были Чехов и Горький. Чехов умер, Горький уехал, новых нет, и еще год, другой, и театр не сможет больше искусственно держаться на высоте. Надо этот театр кончить и начинать другой, общедоступный».

     Ряд «условных» постановок Художественного театра («Драма жизни», «Жизнь Человека» и др.), осуществленных им в «новых формах» отвлеченно-символистического искусства, наглядно свидетельствовал о непримиримых противоречиях между символизмом и реалистической сущностью МХТ. В поисках современной пьесы театр идет в это время по ошибочному пути. Одной из таких ошибок было и обращение МХТ к пьесе Л. Андреева «Анатэма». Оценке пьесы Андреева Вл. И. Немировичем-Данченко была неверной. Режиссер, явно переоценивая возможности автора, напрасно искал в этом пустопорожнем, надуманном, декадентском произведении «идей свободы» и повода для создания спектакля, в котором прозвучал бы «вопль мировой нищеты». Пьеса Андреева — писателя, в то время уже глубоко враждебного идеям демократической революции, безнадежно заблудившегося в дебрям анархического индивидуализма и мистики, подменявшего идеи социальной борьбы крикливым богоборческим пафосом, — не поддавалась переосмыслению театра.

     Беседа Немировича-Данченко, в которой он пытается наметить пути социального переосмысления пьесы и безоговорочно утверждает реализм и демократизм как основу жизни театра, сохраняет для нас свой историко-познавательный интерес.

     Впервые беседа об «Анатэме» была напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. [↑](#endnote-ref-96)
111. {410} Подлинник письма находится в Гос. центральном театральном музее имени А. Бахрушина (№ 9287/79973). Письмо написано по поводу предстоявшей весной 1915 г. гастрольной поездки Художественного театра в Петербург, но охватывает важнейшие проблемы искусства МХТ накануне Октябрьской революции.

     *Гуревич Любовь Яковлевна (1866* – *1940)* — литературовед и историк театра, близкий друг и историограф Художественного театра, автор и редактор многочисленных статей и воспоминаний о МХТ. Принимала деятельное участие в редактировании и издании книг К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и «Художественные записи 1877 – 1892 гг.».

     В письме от 8 апреля 1915 г. Вл. И. Немирович-Данченко отвечает Л. Я. Гуревич на ее предостережения и советы по поводу репертуара гастрольной поездки, вызванные, очевидно, отрицательными отзывами московской печати на последний («пушкинский») спектакль Художественного театра (премьера — 26 марта 1915 г.).

     Письмо неоднократно цитировалось в выдержках (статья Л. М. Фрейдкиной «Новатор-реалист» в жури. «Театр» за 1938 г., № 10 – 11; книга В. Я. Виленкина — «Вл. И. Немирович-Данченко. Очерк творчества»; «Ежегодник МХАТ» за 1947 г. и др.). [↑](#endnote-ref-97)
112. К. С. Станиславский подробно анализирует причины своей неудачи в роли Сальери в одной из замечательных глав книги «Моя жизнь в искусстве» — «Актер должен уметь говорить».

     «Для себя самого — я жестоко провалился в роли Сальери, — пишет К. С. — Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача».

     Неуспех в пушкинском спектакле послужил для гениального актера поводом не только для глубокой и смелой самокритики, но и для огромной дальнейшей работы в области стихотворной драматургии. По свидетельству его учеников, он с изумительным совершенством читал монолог Сальери в последние годы жизни. [↑](#endnote-ref-98)
113. Ср. высказывание Вл. И. Немировича-Данченко на ту же тему в письме к И. М. Москвину 1910 г., где Владимир Иванович писал об отсталости театра от жизни, от ее «боевых нот»: «С этим надо кончить решительно и очень энергично, а то мы с “Месяцами в деревне” да “Мудрецами” окончательно уйдем от нашей дороги свободного и художественного театра, от той дороги, где были “Штокман”, “На дне”, “Бранд” и “Мещане” и т. д. … Разве Вы не чувствуете, до чего мы отстали от тех, кто идет впереди? От тех, кто, в сущности, и создал нам нашу славу?

     Конечно, нас будут много ругать, Яблоновский будет писать истерические статьи, люди с усыпленной совестью будут вопить, что их тревожат. Но это надо встретить мужественно. Иначе, когда — очень скоро! — наступят боевые дни, мы будем бежать на запятках» («Ежегодник МХАТ» за 1947 г., стр. 203). [↑](#endnote-ref-99)
114. Драма И. Д. Сургучева — «Осенние скрипки», бессодержательная и художественно слабая пьеса. Была поставлена Художественным театром в сезон 1914 – 1915 гг. [↑](#endnote-ref-100)
115. Статья была напечатана в томе «Литературного наследства», посвященном творчеству М. Е. Салтыкова-Щедрина, М., 1933. [↑](#endnote-ref-101)
116. Художественный театр работал над пьесой Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» в 1914 г. Премьера состоялась 14 декабря. Режиссеры спектакля — Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский и И. М. Москвин; художник — Б. М. Кустодиев.

     Обращение театра к сатирической комедии Салтыкова-Щедрина было значительным этапом в истории МХТ периода первой мировой войны. Оно свидетельствовало не только о возросших творческих возможностях актеров Художественного театра, но и. о стремлении руководителей театра {411} противопоставить свою идеологию и мастерство запросам буржуазной публики, заполнявшей в те годы зрительный зал МХТ. Художественный театр не желал подчинять свое творчество вкусам пресыщенного и равнодушного буржуазного зрителя, искавшего на сцене дешевой забавы, острых, щекочущих нервы ощущений или шовинистических откликов на события дня. В противовес театральному эстетизму и псевдосовременному пошлому репертуару, пользующемуся успехом у буржуазной публики, Художественный театр ставит вслед за пьесами Гоголя, Грибоедова, Тургенева, Л. Н. Толстого, Островского произведения Салтыкова-Щедрина и Пушкина («Маленькие трагедии», 1915 г.). Сатира Салтыкова-Щедрина дает возможность театру в годы империалистической войны с большой изобличительной силой показать на своей сцене отвратительные черты капитализма — власть чистогана, звериный инстинкт собственничества. [↑](#endnote-ref-102)
117. Элементы идеализма в искусстве дореволюционного Художественного театра всегда вызывали резко отрицательное отношение Вл. И. Немировича-Данченко (см., например, главу «“Толстовское” в Художественном театре» в книге «Из прошлого»). В советскую эпоху Владимир Иванович, работая с актерами и режиссерами МХАТ, последовательно и непримиримо боролся с малейшими проявлениями идеалистического, или, как он говорил, «сентиментального», подхода к явлениям жизни и искусства, считая их вредными пережитками былого аполитизма театра.

     Определяя свое понимание «сентиментализма» как «одного из главных ядов театрального искусства», Вл. И. Немирович-Данченко говорил в одной из бесед с актерами МХАТ:

     «Это все, что успокаивает, приятно радует, утешает и усыпляет, но усыпляет важнейшие проблемы жизни. По-моему, театр, охваченный сентиментализмом, всегда являлся признаком усталости: и усталости общественной мысли, и усталости от общественной борьбы. Тогда обычно начинают раздаваться такие фразы: “У нас, знаете, в жизни так много тревог, так много волнений, что хотя бы в театре успокоиться”. Это уже самый опасный момент». И далее: «Сентиментальность — это известный тип “осладкования” всего, нежелание смотреть на явления природы и столкновения людей сильно, мужественно, не боясь конфликтов, отстаивая то, что считаешь правильным, не пугаясь таких разговоров: ах, знаете, этого публика не выносит… Это не то что сентиментальная обрисовка чего-нибудь одного, но это общая склонность» (из стенограммы беседы Вл. И. Немировича-Данченко с актерами МХАТ от 2 апреля 1934 г., Музей МХАТ). [↑](#endnote-ref-103)
118. «Смерть Пазухина» была включена в репертуар заграничных гастролей МХАТ 1922 – 1924 гг. Роль Живоедовой во время гастролей перешла к О. Л. Книппер-Чеховой, роль Живновского играл М. М. Тарханов. По возвращении Художественного театра на родину этот спектакль был показан в Москве одним из первых (9 сентября 1924 г.); он шел в основном составе исполнителей, к которому теперь присоединились О. Л. Книппер-Чехова, М. М. Тарханов, Б. Г. Добронравов (в роли Баева). [↑](#endnote-ref-104)
119. Спектакль был возобновлен в репертуаре МХАТ 26 февраля 1939 г. Роль Прокофия Пазухина наряду с И. М. Москвиным играл теперь С. К. Блинников, Фурначева — М. М. Тарханов, Живоедовой — Е. Ф. Скульская, старика Пазухина — А. И. Чебан, Лобастова — А. В. Жильцов, Живновского — В. В. Готовцев, Баева — В. А. Орлов. [↑](#endnote-ref-105)
120. *Бокшанская Ольга Сергеевна (1891* – *1948)* — секретарь дирекции МХАТ и личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко. Работала в Художественном театре 30 лет, пользуясь особенным доверием и уважением обоих основателей, старейших артистов и всего коллектива МХАТ благодаря своей исключительной преданности театру (см. статью о ней О. Л. Леонидова в «Ежегоднике МХАТ» за 1948 г., т. 1). Переписка {412} Вл. И. Немировича-Данченко с О. С. Бокшанской, опубликованная лишь частично в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г., является одним из ценных источников при изучении истории МХАТ.

     Подлинник письма от 16 марта 1924 г. — в Музее МХАТ. Письмо было послано из Москвы в Нью-Йорк, где гастролировала основная часть труппы Художественного театра во главе с К. С. Станиславским. Немирович-Данченко подготовлял в это время слияние труппы МХАТ с актерской молодежью, воспитанной в студиях, и особенно напряженно думал о будущем репертуаре театра.

     Письмо печатается впервые. [↑](#endnote-ref-106)
121. «Пугачевщина» К. А. Тренева была первым произведением советской драматургии, поставленным на сцене МХАТ (премьера — 19 сентября 1925 г.). Она имела принципиально важное значение для Художественного театра, который начинал этой постановкой свое творческое содружество с советской драматургией. Несмотря на противоречивую характеристику Пугачева, данную автором, и некоторую нечеткость режиссерского решения спектакля, тема народного гнева и восстания звучала в отдельных сценах с огромной, захватывающей силой. Роль Пугачева играли И. М. Москвин и Л. М. Леонидов.

     Беседа с Немировичем-Данченко, руководившим постановкой, была опубликована в журнале «Искусство — трудящимся», № 20, 20 – 26 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-107)
122. Оформление спектакля (художник А. Ф. Степанов) оказалось в результате крайне неудачным. Формалистические декорации были одной из главных причин неполного успеха «Пугачевщины» на сцене МХАТ. [↑](#endnote-ref-108)
123. «Четырехлетний перерыв» — со времени предшествующей постановки — «Ревизора» Н. В. Гоголя (1921).

     Во время гастролей МХАТ за границей (1922 – 1924) в помещении Художественного театра давала свои спектакли Музыкальная студия имени Вл. И. Немировича-Данченко, а также другие студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-109)
124. Телеграмма печатается по подлиннику, хранящемуся в Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-110)
125. [↑](#endnote-ref-111)
126. Стенограмма речи на 35‑летнем юбилее МХАТ с личной правкой Вл. И. Немировича-Данченко хранится в Музее Художественного театра. Выправленная стенограмма разбита Немировичем-Данченко на главы, что можно объяснить его намерением опубликовать ее в печати. Частично речь была опубликована в брошюре «К постановке “Егор Булычов и другие”», М., 1934. Здесь печатается также с некоторыми сокращениями. [↑](#endnote-ref-112)
127. Этот отклик на приезд М. Горького из-за границы, где он лечился, был напечатан в газете «Вечерняя Москва» 15 мая 1931 г. за подписью «МХТ 1». В Музее МХАТ хранится рукопись Вл. И. Немировича-Данченко, полностью совпадающая с напечатанным в газете текстом. [↑](#endnote-ref-113)
128. Письмо без даты. Опубликовано в «Ежегоднике МХАТ» за 1948 г., т. 1. Год и месяц устанавливаются по дате премьеры «Егора Булычова», о которой идет речь в письме (6 февраля 1934 г.). Печатается по машинописной копии, хранящейся в Музее МХАТ; на ней пометка: «Не отправлено». Отношение Вл. И. Немировича-Данченко к пьесе «Егор Булычов» характеризует его письмо к М. Горькому еще от 22 декабря 1932 г.:

     «Сейчас прочел “Егора Булычова”… давно, очень давно уже я не читал пьесы такой… пленительной. … Молодо, ярко, сочно, жизненно, просто, — фигуры, как из бронзы… Бесстрашно, широкодушно. Такая пьеса, такое мужественное отношение к прошлому, такая смелость правды — говорят о победе, окончательной и полнейшей победе революции, больше, чем сотни {413} плакатов и демонстраций» (цитируется по подлиннику, хранящемуся в Архиве А. М. Горького). [↑](#endnote-ref-114)
129. Очевидно, приветственная телеграмма театра М. Горькому в связи с премьерой «Егора Булычова». [↑](#endnote-ref-115)
130. Роли, перечисленные Вл. И. Немировичем-Данченко, в спектакле исполняли: Павлина — В. О. Топорков, Глафиры — В. Н. Попова, Меланьи — Ф. В. Шевченко, Шуры — А. О. Степанова, Варвары — В. С. Соколова, Булычова — Л. М. Леонидов, Тятина — И. М. Кудрявцев, Достигаева — А. Н. Грибов, Пропотея — В. К. Новиков, Таисии — М. А. Ладынина, Лаптева — С. Г. Яров, Трубача — В. В. Грибков, Антонины — И. С. Вульф. [↑](#endnote-ref-116)
131. Художником спектакля был К. Ф. Юон. [↑](#endnote-ref-117)
132. Письмо опубликовано в «Ежегоднике МХАТ» за 1948 г., т. 1 (печатается по подлиннику, хранящемуся в Архиве А. М. Горького). [↑](#endnote-ref-118)
133. Печатается по подлиннику, хранящемуся в Архиве А. М. Горького. Впервые опубликовано в больших выдержках в книге «Горьковский семинарий» С. Д. Балухатого. Была напечатано в «Ежегоднике МХАТ» за 1948 г., т. 1. [↑](#endnote-ref-119)
134. См. «Ежегодник МХАТ» за 1943 г., стр. 223. [↑](#endnote-ref-120)
135. В 1935 г. А. М. Горький написал новый вариант пьесы «Васса Железнова», предназначавшийся для МХАТ 2. Посылая одновременно пьесу в новой редакции Вл. И. Немировичу-Данченко для ознакомления, А. М. Горький писал ему: «Посылаю Вам второй вариант пьесы, конечно, не для того, чтоб Вы ставили ее, а чтоб только осведомить Вас об этом случае из жизни неудачного “драматурга”» («Ежегодник МХАТ» за 1948 г., т. 1). [↑](#endnote-ref-121)
136. См. [предыдущее письмо](#_Tosh0008460) Вл. И. Немировича-Данченко к А. М. Горькому. [↑](#endnote-ref-122)
137. В письме от 1 января 1936 г. А. М. Горький обещал: «… вероятно, весною предложу Вашему вниманию некую пьесу!» [↑](#endnote-ref-123)
138. «Спектакль к 20‑летию» — т. е. к 20‑летию Великой Октябрьской социалистической революции. [↑](#endnote-ref-124)
139. Эти строки написаны Вл. И. Немировичем-Данченко в день кончины великого пролетарского писателя, 18 июня 1936 г. На другой день они были напечатаны в газете «Правда» под заголовком «Театр горьковского мироощущения».

     Черновик рукописи хранится в Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-125)
140. Речь Вл. И. Немировича-Данченко, произнесенная в связи с награждением Художественного театра орденом Ленина (27 апреля 1937 г.). Напечатана в газете МХАТ «Горьковец», № 14, от 1 мая 1937 г. Заголовок дан редакцией газеты. [↑](#endnote-ref-126)
141. Реплика Анны Карениной из предпоследней картины спектакля «Анна Каренина»; один из самых сильных моментов в исполнении А. К. Тарасовой. [↑](#endnote-ref-127)
142. Речь идет о спектакле «Анна Каренина». Алла Константиновна — Тарасова. Николай Павлович — Хмелев. «Средниками» в Художественном театре называли актеров среднего — по возрасту — поколения, пришедших из бывших студий МХАТ и впоследствии возглавивших его труппу. [↑](#endnote-ref-128)
143. Материалом для статьи «Театр мужественной простоты» послужила Вл. И. Немировичу-Данченко стенограмма его беседы с труппой Художественного театра перед началом репетиций «Горя от ума» 2 ноября 1937 г. в связи с предстоявшим 40‑летним юбилеем МХАТ (см. в «Ежегоднике МХАТ» за 1945 г., т. 1, стр. 344). Статья была напечатана в газете «Известия» 26 октября 1938 г. Текст беседы при переработке значительно сокращен автором. [↑](#endnote-ref-129)
144. {414} Ср. в письме Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской в Нью-Йорк от 24 декабря 1923 г.: «Новая жизнь… с резкой определенностью подняла идеологию и потребовала точнейшей терминологии: это хорошо, а это подло, это здорово, правдиво, а это — лживо, уклончиво и т. д. И в особенности резко, революционно-прямолинейно встала идеология в искусстве и его людях. И с каждым днем безоговорочнее ставятся взаимоотношения и задачи жизни. И компромиссы и уклончивость все явнее становятся принадлежностью людей мелких, трусливых, путающихся в жалких противоречиях» (Музей МХАТ). [↑](#endnote-ref-130)
145. Речь идет о гастролях МХАТ в Париже летом 1937 г. В репертуаре театра были спектакли: «Враги», «Любовь Яровая» и «Анна Каренина». [↑](#endnote-ref-131)
146. Спектакль «Братья Карамазовы» (по роману Ф. М. Достоевского), занимавший два вечера подряд, был поставлен Художественным театром 12 октября 1910 г. Л. М. Леонидов играл роль Дмитрия Карамазова, В. И. Качалов — Ивана Карамазова, И. М. Москвин — штабс-капитана Снегирева, Л. М. Коренева — Lise. Несмотря на замечательное мастерство исполнения, а вернее, именно благодаря ему, этот спектакль прозвучал со всей силой болезненного надрыва Достоевского, воплотив невыносимо гнетущую, безысходную атмосферу романа.

     Обращение к романам Достоевского «Братья Карамазовы» и в особенности «Бесы» (спектакль «Николай Ставрогин», 1913 г.) резко противоречило демократическим устремлениям театра. Недаром эти спектакли вызвали гневный протест великого друга Художественного театра — Максима Горького, дважды выступившего в печати по поводу инсценировок Достоевского — «затеи сомнительной эстетически и безусловно вредной социально» («О карамазовщине», газета «Русское слово» от 22 сентября 1913 г., № 212). Защищая русскую молодежь от разлагающего влияния «достоевщины», М. Горький писал во второй своей статье в газете «Русское слово» от 9 ноября 1913 г.: «Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и науке».

     Художественный театр, поставив романы Достоевского, оказался на грани реакционного лагеря, и об этом красноречиво свидетельствовала та горячая «защита от Горького», которую театр получил на страницах всей правой прессы со стороны яростных поборников «чистого», буржуазного искусства. [↑](#endnote-ref-132)
147. По поручению Вл. И. Немировича-Данченко текст его речи был прочитан на торжественном заседании, посвященном 40‑летию МХАТ В. И. Качаловым.

     Речь опубликована в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г., стр. 631. [↑](#endnote-ref-133)
148. Напечатано в брошюре «Спектакли Московского ордена Ленина Художественного Академического театра Союза ССР имени М. Горького в г. Ленинграде. 1938 г.», Л., 1938, изд. ленинградских Домов культуры. [↑](#endnote-ref-134)
149. Напечатано в газете «Ленинская смена» (г. Горький) 10 мая 1939 г. в связи с гастролями МХАТ. [↑](#endnote-ref-135)
150. Летом 1940 г. Вл. И. Немирович-Данченко продиктовал стенографистке несколько набросков статей, назвав продиктованное: «Для себя, разные мысли». Каждая статья имеет в стенограмме свой заголовок: «Зерно спектакля», «Второй план», «О простоте актера», «О театре романтическом и реалистическом».

     Как раз в это время Владимир Иванович, особенно часто возвращался в разговорах к своему давнишнему намерению — написать книгу о творчестве {415} актера. Можно предполагать, что данные наброски, связанные единой внутренней темой, и были первым этапом в осуществлении этого замысла. Однако в дальнейшем работа была автором прервана: начался сезон, и возобновилась напряженная творческая деятельность Вл. И. Немировича-Данченко в Художественном и Музыкальном театрах, как всегда поглощая все его силы. Стенограммы так и остались невыправленными.

     Конечно, их нельзя рассматривать как законченные статьи (стенограмма о «втором плане», например, явно представляет собой только начало задуманной автором главы книги). Но очевидная ценность высказанных в них мыслей, складывающихся, несмотря на схематичность изложения, в целостную концепцию актерского творчества, подсказывает необходимость объединить эти наброски (под условным названием «Заметки о творчестве актера») и опубликовать их в настоящем сборнике. В разрозненном виде они уже печатались в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. («Зерно спектакля», «Второй план») и за 1944 г. («О театре романтическом и реалистическом») по мере обнаружения стенограмм в архиве Немировича-Данченко. К этим стенограммам здесь присоединяется тематически примыкающая к ним часть выступления Владимира Ивановича на собрании труппы МХАТ 29 августа 1940 г. (печатается впервые). При подготовке к печати материал стенограмм был подвергнут незначительному сокращению и минимальной стилистической правке. [↑](#endnote-ref-136)
151. Под «художественным максимализмом» (выражение, часто употреблявшееся Вл. И. Немировичем-Данченко) Владимир Иванович имел в виду свое неизменное требование к актеру бесстрашно и мужественно идти до конца в своем углубленном восприятии идейного существа образа и в отыскании наиболее ярких выразительных средств при воплощении своего замысла. «На сцене ничего не может быть “чересчур”, если это *верно*», — любил он повторять актерам на репетициях. [↑](#endnote-ref-137)
152. Письмо Немировича-Данченко к режиссеру спектакля «Анна Каренина» В. Г. Сахновскому см. на [стр. 283](#_page283). [↑](#endnote-ref-138)
153. Заголовок, данный этой заметке Вл. И. Немировичем-Данченко, не вполне отвечает ее содержанию. По-видимому, в дальнейшем изложении Владимир Иванович собирался дать развернутое определение «второго плана» — творческого самочувствия актера в роли. Но статья осталась незаконченной. [↑](#endnote-ref-139)
154. Соленый — персонаж пьесы А. П. Чехова «Три сестры». В дальнейшем Немирович-Данченко несколько раз пользуется примерами из этого спектакля для иллюстрации своих мыслей о «физическом самочувствии» актера в роли.

     Б. Н. Ливанов начал работу над ролью Соленого с наброска карандашом; этот рисунок очень помог ему в дальнейших репетициях. [↑](#endnote-ref-140)
155. В Гос. институте театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИС) актерское мастерство преподают многие актеры и режиссеры МХАТ, а также ряд режиссеров других театров, связанных с МХАТ своей творческой биографией. [↑](#endnote-ref-141)
156. В Художественном театре шли следующие пьесы Шекспира: «Венецианский купец» («Шейлок»; 1898 г.), «Двенадцатая ночь» (1899 г.), «Юлий Цезарь» (1903 г.), «Гамлет» (1911 г.), «Отелло» (1930 г.). Под руководством К. С. Станиславского «Двенадцатая ночь» была поставлена также в Первой студии (1917 г.). [↑](#endnote-ref-142)
157. Вл. И. Немирович-Данченко выступил 29 августа 1940 г. на «сборе труппы» МХАТ перед началом сезона с большой программной речью. Во второй части своего выступления, печатаемой нами, он развивал те мысли, которые были высказаны им в наброске статьи «О театре романтическом и реалистическом». В Музее МХАТ хранится стенограмма этой речи, озаглавленная: {416} «Глубже вникнуть в задачи нашего искусства». Она разбита Немировичем-Данченко на главы и частично выправлена им. На стенограмме — надпись карандашом, рукой Владимира Ивановича: «Предполагалось к печати в нашей газете. Не проверено». В газете «Горьковец» № 17 (117), от 1 октября 1940 г. напечатан отчет о выступлении Вл. И. Немировича-Данченко перед началом сезона. [↑](#endnote-ref-143)
158. «Мочалка» — прозвище штабс-капитана Снегирева, одного из персонажей романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-17)
159. М. Загорский выступил с утверждением, что единственный театр, который может сыграть Шиллера, — это Художественный театр. Это был Для меня большой сюрприз. [↑](#footnote-ref-18)
160. Напечатано в «Ежегоднике МХАТ» за 1945 г. под названием: «Из архива Вл. И. Немировича-Данченко».

     В архиве Вл. И. Немировича-Данченко, среди набросков статей и разных заметок о театральном искусстве, относящихся к зиме 1941/42 г., находятся шесть не выправленных им стенограмм, без заглавия. Они содержат отдельные мысли о театре, которые Владимир Иванович продиктовал стенографистке, очевидно, готовясь к беседам с труппой Театра имени Руставели в Тбилиси. Эти стенограммы не были им выправлены. Материал подготовлен к печати О. С. Бокшанской. В настоящем сборнике он печатается с некоторыми сокращениями. [↑](#endnote-ref-144)
161. Нотабене (лат.) — примечание, требующее особого внимания читателя. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-19)
162. Не следует усматривать в этом высказывании Вл. И. Немировича-Данченко какой бы то ни было недооценки активного постижения идеологического содержания пьесы в целом и каждого отдельного образа, необходимости твердых установок в смысле идейной целеустремленности спектакля. Все последние годы он неустанно подчеркивал на репетициях «примат идеологии» (по его собственному выражению) в современном искусстве Художественного театра как главное отличие советского периода в жизни МХАТ от его дореволюционного прошлого, требуя от актеров четкого социального анализа эпохи, быта и характеров. В своих работах он искал прежде всего классового содержания той жизненной правды, которую всегда утверждал на сцене. Но это непременное требование Немировича-Данченко к советскому актеру и режиссеру предполагало не отвлеченно-рационалистическое, а полноценное *творческое претворение* художником своих политических знаний и убеждений в спектакле. [↑](#endnote-ref-145)
163. Под «символизмом» Вл. И. Немирович-Данченко имеет здесь в виду, конечно, не литературное направление конца XIX – начала XX века; речь здесь идет о поэтическом обобщении, о создании типических образов, исключающих мелкий натурализм. [↑](#endnote-ref-146)
164. «Беседы с молодежью» впервые опубликованы в журнале «Театр» (№ 1 за 1937 г.). Затем, с привлечением новых стенографических материалов они были напечатаны в «Ежегоднике МХАТ» за 1946 г. Подготовила к печати О. С. Бокшанская.

     Актерская молодежь всегда привлекала и интересовала Немировича-Данченко. С молодыми учениками в классах Филармонического училища делал он свои первые самостоятельные спектакли. С молодежью он занимался и в школе Московского Художественно-общедоступного театра в первые годы его существования. «При создании Художественного театра даже одним из важнейших импульсов этого создания для меня была проблема школы», — вспоминал он через сорок с лишним лет. К молодым актерам он внимательно присматривался в студиях, возникавших при МХТ, помогая им выпускать спектакли. Молодые актерские силы из этих студий он влил в 1924 г. в труппу МХАТ и сразу же стал действенно помогать их творческому росту рядом с великими артистами, составляющими славу Художественного театра. В 1937 г., выступая накануне 40‑летия МХАТ на собрании труппы, он говорил: «Театр наш всегда стремился иметь непрерывную связь с молодежью… Это важно потому, что, в сущности говоря, какими бы мы опытными себя ни считали, все же, если бы мы не жили вместе с молодежью, если бы не получали от вас — молодежи — толчков (независимо от вашей воли или от нашей, а совершенно естественным путем), наше искусство остановилось бы».

     {417} Владимир Иванович пользовался каждым случаем, чтобы воспитывать, учить приходившую в театр молодежь, передавать ей свой опыт и знания В основном он проводил эту свою воспитательно-педагогическую линию на репетициях, в процессе режиссерской работы, но считал необходимым время от времени устраивать специальные беседы с молодыми актерами театра. Мы публикуем три стенограммы таких бесед. (Примечание О. С. Бокшанской.) [↑](#endnote-ref-147)
165. В журнале «Театр» этот материал опубликован в несколько сокращенной редакции. Здесь приводится полная стенограмма. [↑](#endnote-ref-148)
166. Немирович-Данченко имеет в виду Московское филармоническое училище, где вел с 1891 г. по 1901 г. драматические классы. Отсюда пришли в Художественный театр ученики Владимира Ивановича: О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, М. Г. Савицкая, Е. П. Муратова, М. Л. Роксанова, Н. Н. Литовцева, С. В. Халютина и др. [↑](#endnote-ref-149)
167. Любительский спектакль, о котором рассказывает здесь Немирович-Данченко, — «Гражданский брак» Чернышова (лето 1877 г.). Среди любителей, участвовавших в этом спектакле, был и А. И. Сумбатов-Южин, с которым Владимир Иванович всю жизнь был связан дружбой. [↑](#endnote-ref-150)
168. *Градов-Соколов Леонид Иванович (1846* – *1890)*. Он первым посоветовал студенту-любителю Немировичу-Данченко всерьез идти на сцену. Позднее, в Москве, об этом же настойчиво говорил с Немировичем-Данченко выдающийся актер Малого театра Правдин. Вскоре открылась и реальная возможность последовать этим авторитетным советам: антрепренерша Казанцева предложила Владимиру Ивановичу вступить в труппу своего театра в Ростове-на-Дону. После долгих, серьезных раздумий он решил отказаться от предложенного ему договора и, сыграв еще несколько любительских спектаклей, никогда уже больше не возвращался на сцену.

     Однако, не сделавшись профессиональным актером, Немирович-Данченко на всю жизнь сохранил в себе особое дарование, которое сам иногда называл своей «внутренней актерской потенцией». Это дарование составляло одну из ценнейших особенностей его режиссуры. Оно не только проявлялось в его замечательных репетиционных «показах» актерам того или другого куска роли, но и в его способности от начала до конца работы над пьесой почти сливаться с исполнителем в глубоком проникновении в образ, ощущать лично, непосредственно все, что мешает и что помогает сценическому созданию. «Если судить по его показываниям на репетиции, он — прирожденный актер, который лишь случайно не специализировался в этой области» (К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», стр. 318.) [↑](#endnote-ref-151)
169. «Трудовой хлеб» А. Н. Островского — спектакль молодежи МХАТ — был поставлен на сцене филиала МХАТ (1 января 1940 г.). Режиссеры А. Н. Грибов и Н. А. Подгорный, руководитель постановки В. Г. Сахновский. С молодыми актерами было проведено 217 учебных занятий и 112 репетиций. [↑](#endnote-ref-152)
170. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» была заново поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко (режиссер — Е. С. Телешева, художник — В. В. Дмитриев) 30 октября 1938 г., к 40‑летнему юбилею МХАТ. Это была четвертая сценическая редакция «Горя от ума» в Художественном театре. Впервые комедия была поставлена К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко в 1906 г., а затем дважды возобновлялась — в 1914 г. и в 1925 г. [↑](#endnote-ref-153)
171. Как раз в это время в театре началась работа над пьесой А. П. Чехова «Три сестры». *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-20)
172. На репетициях Вл. И. Немирович-Данченко часто подчеркивал критический реализм Островского, сатирико-изобличительную направленность его творчества. Не случайно поставленная Немировичем-Данченко еще в 1910 г. пьеса Островского «На всякого мудреца довольно простоты» {418} была воспринята значительной частью критики и зрителей Художественного театра как современная сатира, заставившая враждебно насторожиться реакционную прессу. [↑](#endnote-ref-154)
173. «Блокада» — пьеса Вс. Иванова — была поставлена на сцене МХАТ 26 февраля 1929 г. Режиссеры — И. Я. Судаков, Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#endnote-ref-155)
174. В одной из бесед с молодыми актерами Художественного театра Владимир Иванович говорил: «… При всей великолепной энергии и внимании, которые вы отдаете вашим работам в театре, — таким неблагодарным, как участие в народных сценах, — мне кажется, вы недостаточно используете эту вашу работу для себя. Для театра достаточно используете, а вот для себя — нет. (Может быть, это не относится ко всем, но все же к некоторым из вас.) Еще когда я был преподавателем Филармонического училища (теперешнего ГИТИС) и мечтал о своем театре, я считал, что школа не может обойтись без театра, что школьники должны быть всегда в театральной атмосфере и участвовать в так называемых народных сценах. Это первая ступень, когда вы еще свободны от большой ответственности исполнителя роли и вместе с тем каждый день на глазах у публики можете проиграть для себя целую роль, проверяя на сцене свое самочувствие, свои физические действия, свое сквозное действие, свое проявление зерна спектакля и т. д. И вот это надо проделывать с очень большим вниманием. У вас должно быть самочувствие исполнителя большой роли. И вы должны ее играть незаметно для публики, чтобы приучить свой организм к исполнению всех актерских задач. Мне кажется, что к этому нужно относиться серьезно в своих же собственных творческих интересах». [↑](#endnote-ref-156)
175. Осенью 1943 г., во время Великой Отечественной войны, решением советского правительства при МХАТ была создана Школа-студия имени Вл. И. Немировича-Данченко с актерским и постановочным факультетами. [↑](#endnote-ref-157)
176. Стенограмма находится в Музее МХАТ. Не была выправлена Вл. И. Немировичем-Данченко. [↑](#endnote-ref-158)
177. Répéter — повторять. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-21)
178. [↑](#endnote-ref-159)
179. Спектакль «Земля» (пьеса Н. Е. Вирты, написанная по мотивам его романа «Одиночество») был поставлен в Художественном театре 5 ноября 1937 г., к 20‑летию Великой Октябрьской социалистической революции. Режиссеры — Л. М. Леонидов и Н. М. Горчаков; художник — В. Ф. Рындин. [↑](#endnote-ref-160)
180. «Из прошлого». Глава десятая. (Отрывок.) [↑](#footnote-ref-22)
181. Статья «Лицо нашего театра» была издана в декабре 1942 г. на правах рукописи, стеклографически, в количестве 300 экз. для распространения внутри Гос. Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и в 1946 г. напечатана в «Театральном альманахе» ВТО, книга 3 (5). [↑](#endnote-ref-161)
182. Слияние коллективов Оперного театра имени К. С. Станиславского и Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко в единый Гос. Музыкальный театр имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко произошло 1 сентября 1941 г. [↑](#endnote-ref-162)
183. «Запрещаю». *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-23)
184. Либретто к опере Т. Н. Хренникова «В бурю» написано А. М. Файко и Н. Е. Виртой по роману Н. Е. Вирты «Одиночество». Новый текст для «Травиаты» Верди в постановке Музыкального театра имени Немировича-Данченко принадлежит поэтессе Вере Инбер. [↑](#endnote-ref-163)
185. Записка составлена в 1938 г. в связи с намерением Немировича-Данченко провести в Музыкальном театре углубленное обсуждение творческого метода его актеров. На рукописи, хранящейся в Музее МХАТ, надпись Владимира Ивановича: «П. А. Маркову — для составления опросного листа, о котором я ему уже говорил при совещании с артистами-певцами Музыкального театра». Печатается впервые. [↑](#endnote-ref-164)
186. Статья «Любовь Яровая» была написана Немировичем-Данченко {419} перед самым выпуском спектакля в МХАТ (премьера состоялась 29 декабря 1936 г.). 27 декабря статья была напечатана в газете МХАТ «Горьковец» и в газете «Вечерняя Москва». [↑](#endnote-ref-165)
187. Немирович-Данченко, очевидно, имеет здесь в виду часть театральной критики, которая в те годы, прикрываясь «левыми» псевдореволюционными фразами, скрывая под ними свою эстетско-формалистическую сущность, по любому поводу упрекала МХАТ в чрезмерном «психологизме» и «бытовизме», а на самом деле пыталась задержать последовательное движение театра по пути социалистического реализма. [↑](#endnote-ref-166)
188. Роль Любови Яровой в спектакле МХАТ исполняли К. Н. Еланская и В. Н. Попова. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-24)
189. Роль Ярового исполнял Б. Г. Добронравов. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-25)
190. Роль Пановой играла О. Н. Андровская. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-26)
191. Об этом подробнее — в статье об «Анне Карениной», стр. 280. [↑](#endnote-ref-167)
192. Письмо режиссеру спектакля «Любовь Яровая» написано Вл. И. Немировичем-Данченко в начале сентября 1939 г., т. е. спустя почти три года после премьеры. Оно является одним из ценных свидетельств того постоянного, пристального внимания, с которым Владимир Иванович относился к сценической жизни спектаклей Художественного театра. Сколько бы лет ни шел спектакль на сцене МХАТ, он не переставал интересовать его, вызывая в нем все более глубокие требования к актерам и режиссуре. Владимир Иванович любил приезжать на «старый» спектакль неожиданно, иногда запрещая сообщать актерам о своем приезде, садился на приставной стул с правой стороны бельэтажа, смотрел одно-два действия и так же незаметно уезжал из театра. В других случаях он смотрел спектакль от начала до конца, сидя на своем обычном месте, в 8‑м ряду партера, или в ложе дирекции. Тогда он сообщал свои замечания режиссерам тут же, в антрактах, а в ближайшие дни вызывал их к себе или сам собирал исполнителей для беседы в репетиционном фойе. Все это он считал необходимым не только для сохранения текущего репертуара театра на однажды достигнутой художественном уровне, но и для того, чтобы постоянно углублять задачи спектакля, помогая творческому росту исполнителей, особенно молодежи.

     Письмо опубликовано в газете «Горьковец» 9 октября 1939 г. [↑](#endnote-ref-168)
193. Б. Н. Ливанов — исполнитель роли Шванди. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-27)
194. А. И. Чебан — исполнитель роля Кошкина. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-28)
195. Из дальнейшего содержания письма видно, что слово «плакатность» употребляется Немировичем-Данченко здесь, как и выше, в особом, «внутритеатральном» смысле и в данном случае отнюдь не является термином. [↑](#endnote-ref-169)
196. То есть слишком тихо говорить на сцене. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-29)
197. Б. Я. Петкер исполнял роль полковника Малинина, В. В. Готовцев — «деятеля тыла» Елисатова (первый исполнитель этой роли — П. В. Массальский), В. А. Попов — электротехника Колосова. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-30)
198. О. А. Якубовская — одна из исполнительниц роли Горностаевой. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-31)
199. А. А. Андерс исполнял роль полковника Кутова. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-32)
200. Статья «“Анна Каренина” на сцене МХАТ» была написана Вл. И. Немировичем-Данченко перед выпуском спектакля. Впервые напечатана в газете «Правда» от 22 апреля 1937 г., затем — в книге «“Анна Каренина” в постановке Московского ордена Ленина Художественного Академического Театра Союза ССР им. М. Горького», изд. МХАТ, М., 1938 г. [↑](#endnote-ref-170)
201. Ср. главу: «“Толстовское” в Художественном театре» в книге Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого», где эта тема освещена им подробнее. [↑](#endnote-ref-171)
202. Напечатано в журнале «Театр» № 2, за 1937 г., и в книге «“Анна Каренина” в постановке Московского ордена Ленина Художественного Академического Театра Союза ССР им. М. Горького».

     Письмо написано Вл. И. Немировичем-Данченко 20 августа 1935 г. из-за границы, где он проводил летний отпуск. В это время работа по подготовке спектакля «Анна Каренина» в Художественном театре еще только начиналась, и Владимир Иванович хотел заранее направить репетиции по определенному пути, как он это делал обычно в предварительных общих беседах с исполнителями и режиссерами. Непосредственно в репетиционную работу над «Анной Карениной» он вступил с 20 января 1937 г. и руководил выпуском спектакля (премьера 21 апреля 1937 г.). [↑](#endnote-ref-172)
203. Волков Николай Дмитриевич — автор инсценировки романа «Анна {420} Каренина». В первоначальном варианте пьесы пять первых сцен занимали приезд Анны в Москву и первые встречи с Вронским. Возражая против такого начала спектакля, Немирович-Данченко относился к инсценировке в целом вполне положительно. [↑](#endnote-ref-173)
204. Дмитриев Владимир Владимирович — художник спектакля «Анна Каренина». *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-33)
205. Из стенографических записей репетиций Вл. И. Немировича-Данченко по спектаклю «Анна Каренина» нами отобраны те стенограммы, которые были выправлены по поручению Владимира Ивановича в 1937 г. Они отражают работу режиссера над созданием в спектакле «сквозного действия» светского общества, бесчеловечность и фарисейская лживость которого предопределяют гибель Анны Карениной.

     Стенограммы печатаются здесь впервые, с небольшими сокращениями. [↑](#endnote-ref-174)
206. Персифляжи (франц. persiflage) — злоязычие, насмешки, зубоскальство. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-34)
207. Н. П. Хмелев — исполнитель роли Каренина. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-35)
208. М. А. Дурасова — исполнительница роли графини Лидии Ивановны. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-36)
209. М. И. Прудкин — исполнитель роли Вронского. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-37)
210. А. К. Тарасова — исполнительница роли Анны Карениной. [↑](#footnote-ref-38)
211. А. О. Степанова — исполнительница роли Бетси Тверской. [↑](#footnote-ref-39)
212. В. В. Кириллин — исполнитель роли Тушкевича. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-40)
213. Опера Т. Н. Хренникова «В бурю» — один из самых значительных спектаклей, поставленных Немировичем-Данченко в Музыкальном театре. «Наше искусство найдет себя по-настоящему только в советской опере», — говорил Владимир Иванович на репетиции, стенографическая запись которой публикуется в этом сборнике. Талантливая опера Хренникова, написанная на сюжет романа Н. Е. Вирты «Одиночество», дала Немировичу-Данченко, выдающемуся режиссеру-новатору оперной сцены, благодарный материал для создания монументального героического спектакля. В атмосфере народной борьбы против буржуазно-кулацких попыток помешать победоносному шествию Великой Октябрьской социалистической революции разворачивалась в этом спектакле его основная эпическая тема — тема ленинской, большевистской правды, несущей спасение и свободу трудовому крестьянству, открывающей перед ним путь к новой, счастливой жизни.

     Оперу о героических днях гражданской войны Немирович-Данченко не представлял себе в трафаретно-приподнятом «оперно-героическом» стиле. Он достиг подлинного пафоса в глубине простых чувств простых людей. Он наполнил свою постановку торжеством революционной идеи и создал музыкальный спектакль, идейная насыщенность которого вырастала из мужественного постижения правды жизни.

     Опера «В бурю» была поставлена 8 октября 1939 г. Режиссерами, помогавшими Немировичу-Данченко ставить эту оперу, были П. А. Марков и П. С. Златогоров. Художник спектакля — Б. И. Волков.

     В публикуемой нами беседе с актерами-певцами затронуты важнейшие принципиальные вопросы творческого метода Немировича-Данченко в области оперного искусства, а в дальнейшем течении репетиции стенограмма фиксирует некоторые существенные моменты его практической режиссерской работы над созданием драматического образа «поющим актером». Печатается впервые.

     Сохранилось 35 стенограмм по спектаклю «В бурю». Они собраны в архиве Музыкального театра; в дальнейшем, в одном из выпусков «Театрального наследия» Вл. И. Немировича-Данченко, предполагается издание этого материала полностью. [↑](#endnote-ref-175)
214. А. Е. Кузнецова — исполнительница роли Натальи. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-41)
215. Ю. А. Прейс — исполнительница роли Натальи. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-42)
216. В комической опере «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-43)
217. Н. Ф. Кемарская — первая исполнительница роли Елены в том же спектакле. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-44)
218. З. М. Эфрос репетировал роль Леньки. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-45)
219. В своей постоянной борьбе против «сентиментализма» как «яда», отравляющего актерское творчество, Немирович-Данченко особенно настороженно относился к улыбке на сцене и часто видел в ней уход от «мужественной простоты» в создании образа. Так, на одной из репетиций пьесы «Три сестры» он говорил А. К. Тарасовой, Н. П. Хмелеву и другим исполнителям: «Следите за улыбкой, обратите на это внимание. Нет более обманчивого штампа, чем улыбка. Как только актер заулыбался, я сейчас же проверяю: почему он улыбается? Мне кажется, что улыбка скрывает содержание, снижает его. И если ее снять, содержание будет гораздо глубже и мужественнее… Эта улыбка так в вас, актеров, въелась, что миллионами причин вы ее оправдаете… Да, улыбка может быть характерностью, когда человек всеми своими мыслями улыбается. Улыбка из содержания, {421} а не вообще…» (Стенограмма репетиции 21 декабря 1939 г., Музей МХАТ.) [↑](#endnote-ref-176)
220. В терминологии Вл. И. Немировича-Данченко «аффект» — сильное, страстное душевное движение, не контролируемое актером, но подготовленное логикой его сквозного действия, верно установленного в процессе репетиций. [↑](#endnote-ref-177)
221. П. С. Златогоров — один из режиссеров спектакля «В бурю». [↑](#footnote-ref-46)
222. Пьеса Л. М. Леонова «Половчанские сады» была поставлена в МХАТ В. Г. Сахновским. Руководил постановкой Вл. И. Немирович-Данченко. Премьера состоялась 6 мая 1939 г.

     Стенограмма печатается впервые.

     В заметке о «Половчанских садах», напечатанной в газете «Вечерняя Москва» 9 мая 1939 г., В. Г. Сахновский писал, характеризуя пьесу: «Пьеса рассказывает о героике будней, о подвигах, совершаемых людьми нашей страны в их повседневной жизни и работе… Пьеса написана в форме как бы драматической поэмы и требует своеобразной сценической интерпретации… Все образы пьесы поэтичны».

     Несмотря на то, что спектакль «Половчанские сады» не удержался надолго в репертуаре МХАТ и не может быть отнесен к его этапным постановкам, он имел несомненное значение в творческой биографии Вл. И. Немировича-Данченко последних лет. Владимир Иванович, отнюдь не закрывая глаза на недостатки данной пьесы Леонова (талант которого он вообще высоко ценил), считал работу над ней принципиально важной для Художественного театра.

     Он искал в этой работе новых творческих путей для воплощения советской драматургии на сцене МХАТ. Он требовал от актеров и режиссеров большей смелости, мужественности и глубины восприятия задач, поставленных перед театром самой современной жизнью («Я боролся со сниженностью задач, тона, сценического поведения, с “простецкостью”, — читаем мы в одной из стенограмм репетиций. — Я говорил: не *бояться больших идей, больших слов*!»). Осознание этих задач коллективом театра в процессе работы над пьесой, затрагивающей волнующие темы современной действительности, казалось Владимиру Ивановичу чрезвычайно важным. «Половчанские сады» были одним из тех спектаклей, в которых он искал и намечал путь дальнейшей борьбы за органическое сочетание в искусстве театра глубокой идейности и жизненной правды с поэзией больших, героических чувств. [↑](#endnote-ref-178)
223. Вступительная беседа с актерами перед началом репетиций пьесы «Три сестры» характерна для первого этапа работы Немировича-Данченко над спектаклем. Задача таких бесед всегда, и особенно в последние годы жизни, заключалась для него в том, чтобы поделиться с исполнителями своей основной мыслью о пьесе, своим отношением к автору, его идеям и художественной палитре. Обычно уже в первой беседе о пьесе Владимир Иванович намечал ее идейное «зерно» и «сквозное действие», но делал это всегда осторожно, оговариваясь, что предлагаемое им может еще измениться или углубиться в процессе дальнейшего «вживания» в пьесу. Он никогда не выходил к актерам — участникам спектакля с готовым режиссерским планом, а тем более — с установленной трактовкой отдельных образов. Он предпочитал набрасывать исполнителям контуры своего видения пьесы в целом и заражать их своим ощущением атмосферы будущего спектакля. Но в та же время считал совершенно необходимым с самого начала работы отчетливо представлять себе ее идеологическую направленность и ее основной поэтический колорит, идущий от стиля автора. Определив главное направление предстоящей работы, Владимир Иванович впоследствии постоянно возвращался к этим своим мыслям, но уже в процессе совместной работы режиссера с актером, от которой он ждал предельно глубокого творческого постижения и зерна, и сквозного действия, и «сверхзадачи» спектакля.

     {422} В последнее время, начав работу над пьесой («Враги», «Любовь Яровая», «Горе от ума», «Три сестры»), он обычно на некоторое время отходил от нее, предоставляя помогавшему ему режиссеру руководство репетициями. Когда что-то уже было наработано, Владимир Иванович просматривал сделанное без него, давал развернутый анализ достижений и неудач и с этого момента уже включался в репетиционную работу непосредственно, вплоть до выпуска спектакля на сцену.

     В Музее МХАТ хранятся 54 стенограммы репетиций «Трех сестер», проведенных под его руководством, начиная с публикуемой здесь вступительной беседы и кончая первыми генеральными репетициями нового спектакля. Впервые беседа напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. Текст был подготовлен к печати при жизни Владимира Ивановича, по его личным указаниям. [↑](#endnote-ref-179)
224. Пьеса А. П. Чехова «Три сестры» впервые была поставлена Художественным театром 31 января 1901 г. Режиссеры: К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. Художник — В. А. Симов. Исполнители первых представлений, составившие прославленный ансамбль этого спектакля: В. В. Лужский — Андрей Прозоров, М. Г. Савицкая — Ольга, О. Л. Книппер — Маша, М. Ф. Андреева — Ирина, А. Л. Вишневский — Кулыгин, М. П. Лилина — Наташа, К. С. Станиславский — Вершинин, А. Р. Артем — Чебутыкин, В. И. Качалов — Тузенбах, Л. М. Леонидов — Соленый, И. М. Москвин — Родэ, И. А. Тихомиров — Федотик, М. А. Самарова — Анфиса, В. Ф. Грибунин — Ферапонт. [↑](#endnote-ref-180)
225. Пьеса Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты» была поставлена Художественным театром 22 января 1942 г. Репетиции вели первоначально Л. М. Леонидов и М. И. Кнебель. С 12 января 1941 г. в работу вступил Вл. И. Немирович-Данченко, который придавал большое значение содружеству талантливого драматурга Погодина с Художественным театром. Им было проведено 38 репетиций, а также ряд просмотров эскизов и декораций художника В. В. Дмитриева. Завершалась работа над «Кремлевскими курантами» без Владимира Ивановича, во время пребывания театра в Саратове; здесь с помощью Н. П. Хмелева спектакль дорабатывала М. И. Кнебель. Особое внимание Вл. И. Немировича-Данченко в процессе репетиций, проходивших под его непосредственным руководством, естественно, было сосредоточено на сценах, в которых драматург и театр стремились творчески воплотить образы гениальных вождей революции — Ленина и Сталина С непримиримой настойчивостью, с огромным увлечением и темпераментом вел Владимир Иванович эти репетиции, добиваясь от исполнителей предельной мужественности и мобилизации всех творческих сил для выполнения этой ответственнейшей задачи. Подхватывая и развивая каждую отдельную удачу актеров, он редко оставался вполне удовлетворен результатами работы. Он выдвигал все новые и новые требования к себе как режиссеру и ко всем участникам репетиций. Так, работая с А. Н. Грибовым над сценами, в которых действует по пьесе Ленин, он добивался органического внутреннего сочетания в этом образе предельной человеческой простоты и искренности с качествами гениального пламенного вождя революции, величайшего государственного деятеля, вдохновенного преобразователя мира. Утверждая именно эти качества как главнейшие, он боролся с малейшим снижением их, с любым проявлением сентиментальности или ложной мелкой «простоты». «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!» — говорил он актеру.

     Спектакль «Кремлевские куранты» в конечном итоге далеко не полностью {423} воплощал эти стремления Вл. И. Немировича-Данченко. Образ Ленина на сцене МХАТ не был таким, каким он представлялся на репетициях Владимиру Ивановичу и исполнителю роли — А. Н. Грибову. Воплощению замысла препятствовали существенные недостатки пьесы, в которой автор придает преувеличенное, обобщающее значение теме восстановления кремлевских курантов и в то же время недостаточно глубоко раскрывает грандиозный смысл и масштаб государственной деятельности Ленина, в частности — гениального ленинского плана электрификации. Эти недостатки пьесы не были преодолены театром и не могли не отразиться на исполнении А. Н. Грибовым роли Ленина.

     В Музее МХАТ хранятся все стенограммы репетиций спектакля «Кремлевские куранты», проведенных под руководством Вл. И. Немировича-Данченко. Отрывки из двух стенограмм (от 5 и 7 марта 1941 г.), впервые публикуемые в настоящем сборнике, отчасти отражают те творческие искания и требования, которые были характерны для этой его работы. [↑](#endnote-ref-181)
226. А. Н. Грибов — исполнитель роли Ленина. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-47)
227. К. М. Бабанин — исполнитель роли Рабочего. [↑](#footnote-ref-48)
228. Замечания Вл. И. Немировича-Данченко по спектаклю «Последние дни» («Пушкин») впервые опубликованы в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. Отбор стенографических записей и предварительная подготовка их к печати были выполнены Н. В. Минц.

     Пьеса «Последние дни» («Пушкин») М. А. Булгакова была поставлена режиссерами В. Я. Станицыным и В. О. Топорковым 10 апреля 1943 г. Художник спектакля — П. В. Вильямс.

     Вл. И. Немирович-Данченко впервые увидел этот спектакль весной 1943 г. на одной из черновых генеральных репетиций, после которой он провел несколько бесед с режиссурой и встреч с исполнителями. Они происходили частью на квартире у Владимира Ивановича, частью в театре. Таким образом, Владимир Иванович принял участие в выпуске спектакля, — это была его последняя режиссерская работа в Художественном театре.

     Выпуская любой спектакль в Художественном театре, Немирович-Данченко работал с актерами и режиссерами глубоко своеобразно — он ставил перед собой особые задачи, которые отнюдь не исчерпывались исправлением или украшением данной постановки. В подобных работах он сравнительно мало времени уделял отделке деталей и поискам дополнительных красок. Его волновало и увлекало другое. Казалось, особенно в последние годы, что Владимир Иванович как бы пользовался случаем по каждому частному поводу «зацепить», как он говорил, некоторые общие основы актерского творчества, казавшиеся ему особенно важными для углубления задач и мастерства Художественного театра, актера МХАТ. Бывало так: посмотрев сцену или даже не досмотрев ее до конца и начиная разговор с исполнителем, Владимир Иванович как бы становился на его путь в пьесе и шел с ним по этому пути. Он заставлял себя самого и актера вновь понять и ощутить место данного лица в общем замысле спектакля, его место по отношению к главной идее пьесы, *основную* направленность роли, которую он не позволял засорять никакими мелкими психологическими «правдами» и мелко-житейскими подробностями (его любимое выражение было: «Куда направлен ваш темперамент?»). Возвращая актера иногда чуть ли не перед самым выпуском спектакля вновь и вновь к исходным точкам его сценической жизни в данной пьесе, Владимир Иванович зорко проверял его целенаправленность от начала до конца спектакля. И часто оказывалось, что после занятий с ним актеру открывались более широкие и заманчивые возможности, чем уже достигнутые и осознанные и что новый пересмотр роли сулил актеру большее творческое удовлетворение.

     Но самая большая ценность этих встреч для актеров заключалась в том, что замечания Владимира Ивановича, как будто касавшиеся {424} именно данной роли и только данного спектакля, на самом деле приобретали гораздо более широкое значение, незаметно охватывая в живом синтезе важнейшие элементы работы актера над образом. Именно поэтому его беседы на репетициях потом на долгие годы служили основой для дальнейших поисков его учеников.

     Владимир Иванович никогда не говорил актеру отвлеченно-теоретически ни о «зерне» образа, ни о «втором плане» роли, т. е. о том, что таится для актера за ее текстом и что составляет и полноту, и непрерывность, и целеустремленность сценического действия. Все это возникало в его занятиях с актерами, как казалось, само собой, но, в сущности, по его требовательному желанию, по его глубоким намекам, по его необыкновенно точным, то есть в самое существо образа нацеленным «наводящим вопросам», по отдельным черточкам его режиссерского «показа», который никогда нельзя было актерски скопировать, но который часто одной какой-нибудь разительной деталью вдруг освещал актеру весь образ.

     Раскрытие в образе его основной сущности — «зерна» и «второго плана», умение актера в простом жизненном поведении раскрывать сложную и глубокую внутреннюю жизнь образа — это Владимир Иванович ценил в актерском творчестве выше любого виртуозного мастерства. В этом он видел особенность актерского искусства Художественного театра. Когда зритель смотрит спектакль, говорил Владимир Иванович, он хочет за внешним поведением актера разгадать ту сложную внутреннюю жизнь, которой он наполнен. Эта сложная внутренняя жизнь, этот «груз», который актер должен нажить в себе с помощью особой направленности мысли, фантазии и темперамента, — для него самое важное содержание актерского творчества.

     Публикуемые материалы представляют собой отрывки стенографической записи занятий Немировича-Данченко с исполнителями и режиссерами спектакля «Последние дни». Они взяты из нескольких стенограмм, не выправленных Владимиром Ивановичем. Из характеристик отдельных образов отобраны лишь некоторые фрагменты, наиболее поддающиеся расшифровке, несмотря на очевидное несовершенство записи. В процессе репетиций многие персонажи пьесы были характеризованы Владимиром Ивановичем значительно шире и полнее.

     Читая эти и другие стенограммы репетиций Немировича-Данченко, вообще необходимо иметь в виду, что в них зафиксированы только некоторые моменты его режиссерской работы, причем отсутствуют такие порой важнейшие ее стороны, как своеобразный режиссерский «показ», жест, интонация, столь важные в работе режиссера с актерами, наконец, самая последовательность его режиссерских указаний и требований.

     В связи с основными мыслями, высказанными Владимиром Ивановичем во время выпуска спектакля «Последние дни», нужно иметь в виду своеобразный замысел пьесы М. А. Булгакова. Как известно, в пьесе отсутствует персонифицированный образ самого Пушкина. Но, несмотря на то, что его нет среди действующих лиц, он должен быть, по мысли автора, постоянно ощутимым, главным героем спектакля. Пафос спектакля — в торжестве бессмертного гения Пушкина, в той народной любви, которая окружает имя поэта, затравленного светским обществом во главе с венценосным жандармом Николаем I. В пьесе, хронологически охватывающей последние месяцы жизни Пушкина, действуют его друзья, среди которых мы видим не только его преданного слугу Никиту, поэта Жуковского, лицейского товарища Данзаса, Александру Гончарову, но и прогрессивную демократическую молодежь столицы, стекающиеся к дверям его квартиры на Мойке народные толпы, потрясенные и возмущенные безвременной гибелью поэта. Им противостоит клика врагов Пушкина, возглавляемая Николаем I и его сатрапами из III Отделения «собственной его величества канцелярии». Среди врагов {425} Пушкина, охваченных страхом и ненавистью к его свободолюбивой лире, — аристократический проходимец Петр Долгоруков, реакционный поэт и драматург Кукольник, законодатель литературных репутаций самодур Салтыков, жандарм Дуббельт, светский убийца — Дантес. За каждым шагом поэта неусыпно следит приставленный к нему сыщик Битков — персонаж, вымышленный драматургом, но вполне правдоподобный для реального окружения Пушкина. Для сквозного действия пьесы важно, что даже этот профессиональный шпион, запоминая наизусть «по должности» пушкинские строфы, невольно проникается сознанием бессмертия поэта, всенародная слава которого не подвластна его гонителям. [↑](#endnote-ref-182)
229. Школа-студия имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР имени Горького была открыта осенью 1943 г. [↑](#footnote-ref-49)
230. В. Я. Станицын — режиссер спектакля и исполнитель роли Жуковского. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-50)
231. Битков в пьесе «Последние дни» — домашний шпион, приставленный к Пушкину III Отделением. В последней картине сопровождает гроб Пушкина. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-51)
232. Воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко о Г. Н. Федотовой были напечатаны в качестве вступительной статьи к книге Георга Гояна «Гликерия Федотова» (изд. «Искусство», М.‑Л., 1940). [↑](#endnote-ref-183)
233. Характеристика Г. Н. Федотовой и М. Н. Ермоловой, а также вообще Малого театра 80 – 90‑х гг. дана Вл. И. Немировичем-Данченко ранее, в книге «Из прошлого», в связи с воспоминаниями о постановке его пьес. [↑](#endnote-ref-184)
234. Пьеса А. Суворина и В. Буренина «Медея» шла на сцене Малого театра в 1883 г. [↑](#endnote-ref-185)
235. В период между 1882 и 1901 гг. Вл. И. Немирович-Данченко написал одиннадцать пьес: «Шиповник» (1882 г.), «Наши американцы» (1883 г.), «Темный бор» (1884 г.), «Лихая сила» (1886 г.), «Счастливец» (1887 г.), «Последняя воля» (1889 г.), «Новое дело» (1890 г.), «Елка», «Золото» (1894 г.), «Цена жизни» (1896 г.), «В мечтах» (1901 г.). В содружестве с А. И. Сумбатовым им была написана пьеса «Соколы я вороны».

     Почти все эти пьесы впервые увидели свет рампы в Малом театре. Обычно одновременно они шли в Петербурге, на сцене Александринского театра, и потом широко распространялись по провинции. Далеко не равноценные по своим художественным достоинствам, они все были «репертуарными», то есть пользовались успехом у зрителей и любовью актеров и обычно надолго удерживались в репертуаре. Две из них — «Новое дело» и «Цена жизни» — были отмечены Грибоедовской премией, присуждавшейся за лучшую пьесу сезона; за пьесу «Золото» Немирович-Данченко получил премию имени украинского писателя Вучины. Пьеса «В мечтах» шла на сцене Художественного театра в 1901 г.

     Главные роли в пьесах Немировича-Данченко играли такие выдающиеся актеры Малого театра, как М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина, Н. М. Медведева, Е. К. Лешковская, А. П. Ленский, А. И. Южин, К. Н. Рыбаков, Н. И. Музиль, О. О. и М. П. Садовские, М. А. Решимов, а в Петербурге — М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, В. В. Стрельская, В. П. Далматов, Н. Ф. Сазонов.

     «Моему любимому автору», — написала на своем портрете, подаренном Немировичу-Данченко, Г. Н. Федотова, по настоянию которой в Малом театре в 1882 г. был поставлен его первый драматургический опыт — комедия «Шиповник».

     Такие пьесы Немировича-Данченко, как «Золото», «Новое дело», «Цена жизни», отличаются глубоким знанием жизни главным образом нового поколения купечества 80 – 90‑х гг., ярким бытовым колоритом, строгим драматургическим мастерством. Среди бездумных, ремесленно-ловко построенных псевдосовременных «психологических драм» и комедий Невежина, Шпажинского, Крылова, Карпова, наводнявших в то время сцену, пьесы Немировича-Данченко выделялись серьезностью и социальной значительностью затронутых в них проблем (например, «Цена жизни»), психологической правдой образов. Именно этими качествами, наряду с неизменной сценичностью сюжета и диалога, объясняется интерес к драматургии Немировича-Данченко выдающихся актеров-современников и зрителей.

     {426} Для самооценки Немировича-Данченко-драматурга характерен его отказ от Грибоедовской премии за лучшую его пьесу «Цена жизни» в пользу чеховской «Чайки», написанной в том же году. В драматургии Чехова Немирович-Данченко видел уже тогда гениальное воплощение того нового содержания театра, к которому сам как писатель мог только стремиться. [↑](#endnote-ref-186)
236. А. А. Федотов (1863 – 1909) — был артистом Малого театра (с 1893 г.). [↑](#endnote-ref-187)
237. В свой 50‑летний юбилей Г. Н. Федотова играла роль царицы Марфы в отрывке из пьесы А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». [↑](#endnote-ref-188)
238. Об отношении Г. Н. Федотовой к К. С. Станиславскому и руководимому им Обществу искусства и литературы см. в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (изд. 1933 г., стр. 166 – 167 и 234 – 236) и в его юношеских дневниках, изданных под названием «Художественные записи» (изд. «Искусство», М.‑Л., 1939). [↑](#endnote-ref-189)
239. Приветственный адрес Г. Н. Федотовой от Художественного театра был написан Вл. И. Немировичем-Данченко. Текст взят из книги Г. Гояна «Гликерия Федотова». [↑](#endnote-ref-190)
240. В ответ на это обращение Г. Н. Федотова писала труппе МХТ: «… Еще в те далекие дни, когда кружок молодых людей, охваченных любовью к искусству, дружной сценической работой посеял то зерно, из которого вырос Московский Художественный театр, я всей душой участвовала в этом деле, помогая по мере сил моих любовью и советом. С чувством глубокой признательности выслушав привет вашего, ныне славного, театра, радостно принимаю ваш обет — непрестанно служить тем великим заветам, которыми вдохновлялись мы и отошедшие великие учители наши.

     Всей душой любящая вас *Гликерия Федотова*». [↑](#endnote-ref-191)
241. Стенографическая запись лекции Вл. И. Немировича-Данченко о М. Н. Ермоловой находится в его архиве, в Музее МХАТ (папка 15, № 26). Текст напечатан на машинке, на 11 больших листах, из которых 4 выправлены рукой Владимира Ивановича; на остальных имеются его отдельные пометки. Невыправленная часть стенограммы, к сожалению, не поддается обработке: о смысле некоторых фраз можно только догадываться. Четыре первых листа записи печатаются здесь впервые.

     Судя по упоминанию в конце стенограммы предстоящего «через два месяца» «пятидесятилетнего юбилея артистки», лекция была прочитана Немировичем-Данченко в декабре 1919 г. (празднование юбилея первоначально предполагалось 12 февраля 1920 г.). [↑](#endnote-ref-192)
242. Печатается по черновой рукописи Вл. И. Немировича-Данченко, хранящейся в музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-193)
243. Статья напечатана в журнале «Красная нива», № 14, от 1 апреля 1928 г. [↑](#endnote-ref-194)
244. Письмо не датировано. Написание его следует отнести к последним дням декабря 1894 г.

     Подлинник — в Гос. центральном театральном музее имени А. Бахрушина. [↑](#endnote-ref-195)
245. «Золото» — комедия Вл. И. Немировича-Данченко в четырех действиях. Пьеса была поставлена одновременно — 2 января 1895 г. — в Москве, в Малом театре (бенефис К. Н. Рыбакова), и в Петербурге, в Александринском театре.

     Вл. И. Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» пишет: «Первая генеральная репетиция в истории русского театра состоялась в 1894 году… во время постановки моей пьесы “Золото”».

     После этой репетиции, очевидно, и было написано Владимиром Ивановичем письмо М. Н. Ермоловой. В «Золоте» она играла роль Валентины {427} Кочевниковой, наследницы большого купеческого состояния, которым пользуются в своих целях ее родственники, темные дельцы. Валентина тщетно ищет выхода из окружающей ее буржуазной лжи, фарисейства, власти золота.

     В Александринском театре эту роль играла М. Г. Савина. [↑](#endnote-ref-196)
246. Письмо Немировича-Данченко является ответом на приветствие М. Н. Ермоловой в связи с 25‑летним юбилеем МХАТ. Печатается впервые по черновику, хранящемуся в Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-197)
247. 25‑летний юбилей МХАТ официально не праздновался, так как основная часть труппы гастролировала в это время за границей. [↑](#endnote-ref-198)
248. Чествование А. И. Южина по случаю 25‑летия его артистической деятельности в Малом театре состоялось 24 января 1908 г. От Художественного театра был прочитан приветственный адрес. На другой день в честь юбиляра был устроен банкет в Литературно-художественном кружке. С приветствием от МХТ выступил Вл. И. Немирович-Данченко (см. «Ежегодник императорских театров», сезон 1907/908 г.).

     Речь Владимира Ивановича печатается нами впервые полностью по черновой рукописи, находящейся в Музее МХАТ (архив Немировича-Данченко, папка 43, Ю № 1). [↑](#endnote-ref-199)
249. Печатается впервые по черновику письма, хранящемуся в Музее МХАТ (архив Вл. И. Немировича-Данченко). [↑](#endnote-ref-200)
250. По инициативе Г. Н. Федотовой в Малом театре в 1882 г. была поставлена первая пьеса Вл. И. Немировича-Данченко — комедия «Шиповник». [↑](#endnote-ref-201)
251. Статья написана 26 октября 1936 г. и впервые опубликована в сборнике «А. А. Яблочкина, К 50‑летию сценической деятельности», изд. «Искусство», М.‑Л., 1937. [↑](#endnote-ref-202)
252. О детских и отроческих годах Вл. И. Немировича-Данченко, проведенных в Тбилиси, см. в его статье «Первые театральные воспоминания», «Новый мир», 1943 г., № 1. [↑](#endnote-ref-203)
253. Боюсь, что ошибаюсь. Кажется, Светланова была еще слишком юна и играла только Глашу. [↑](#footnote-ref-52)
254. Статья «Об артисте Климове» написана или продиктована Немировичем-Данченко в Тбилиси в 1942 г.

     Народный артист СССР Михаил Михайлович Климов скончался в Тбилиси 9 июля 1942 г.

     Статья печатается по машинописной копии, хранящейся в Музее МХАТ (папка 15, № 28). [↑](#endnote-ref-204)
255. Статья о В. В. Лужском (1869 – 1931) впервые была напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1946 г. [↑](#endnote-ref-205)
256. Роль Креона. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-53)
257. Воспоминания о В. А. Симове написаны Немировичем-Данченко в связи с юбилеем художника (50 лет работы в театре) в Форме письма к юбиляру. Подлинник — в архиве В. А. Симова, в Музее МХАТ. Опубликовано в журнале «Театр и драматургия», М., 1933, № 1. [↑](#endnote-ref-206)
258. Иван Иванович Титов (1876 – 1941) — главный машинист сцены МХАТ. *(Ред.)* [↑](#footnote-ref-54)
259. Подлинник — в архиве Н. П. Хмелева. Письмо опубликовано в «Ежегоднике МХАТ» за 1945 г., т. II.

     Письмо написано Вл. И. Немировичем-Данченко из Голливуда в ответ на письмо Н. П. Хмелева, которое не сохранилось в архиве Владимира Ивановича. [↑](#endnote-ref-207)
260. Стенограмма находится в Музее МХАТ. Частично была опубликована в «Ежегоднике МХАТ» за 1945 г., т. II. В настоящем сборнике печатается также в несколько сокращенном виде. [↑](#endnote-ref-208)
261. Отклик на кончину Б. В. Щукина был напечатан в газете МХАТ «Горьковец» 9 октября 1939 г. [↑](#endnote-ref-209)
262. Под этим заголовком отклик Вл. И. Немировича-Данченко на кончину А. В. Луначарского был опубликован в «Литературной газете» 29 декабря 1933 г. На машинописной копии в Музее МХАТ — дата: 27.XII.1933 г. [↑](#endnote-ref-210)
263. {428} Подлинник этого отзыва Вл. И. Немировича-Данченко хранится у семьи Треневых. Печатается по машинописной копии. [↑](#endnote-ref-211)
264. Неоконченная заметка о драматургии А. Е. Корнейчука находится в архиве Немировича-Данченко, в Музее МХАТ (папка 9, № 36). Эта черновая рукопись Владимира Ивановича, очевидно, представляет собою первый набросок его приветствия, предназначенного для одной из украинских газет.

     По содержанию рукописи ее следует отнести к 1935 – 1936 гг. [↑](#endnote-ref-212)
265. Печатается по машинописной копии, хранящейся в Музее МХАТ. Письмо написано в связи с 20‑летием литературной деятельности Вс. Иванова. [↑](#endnote-ref-213)
266. Речь Вл. И. Немировича-Данченко над могилой К. С. Станиславского на Ново-Девичьем кладбище была записана стенографически и на другой день напечатана в газете «Правда», Стенограмма не была выправлена Владимиром Ивановичем. В настоящем сборнике печатается в несколько сокращенном виде. [↑](#endnote-ref-214)