Попов А. Д. **Творческое наследие**: В 3 т. / Ред. кол.: Ю. С. Калашников (научн. ред.), М. О. Кнебель, К. Н. Кириленко, Н. Г. Литвиненко, В. А. Максимова, А. А. Попов, В. В. Фролов; ред. В. А. Максимова. М.: ВТО, 1980. **Т. 2. Избранные статьи. Доклады. Выступления**. 479 с.

*Н. Крымова*. Беспокойная мысль художника 5 [Читать](#_TOC314349231)

**Статьи и выступления. 1928 – 1941**

Режиссерский комментарий к «Разлому» 31 [Читать](#_Toc314349233)

Гастроли Театра имени Евг. Вахтангова в Париже 39 [Читать](#_Toc314349234)

Театральный Париж 42 [Читать](#_Toc314349235)

К юбилею МХАТа 44 [Читать](#_Toc314349236)

Взаимный обмен опытом 46 [Читать](#_Toc314349237)

Как я работал над «Поэмой о топоре» 47 [Читать](#_Toc314349238)

Почему мы возобновляем «Доходное место» 55 [Читать](#_Toc314349239)

Творческий путь Театра революции 57 [Читать](#_Toc314349240)

Путь создания спектакля 78 [Читать](#_Toc314349241)

Основы наших творческих позиций 91 [Читать](#_Toc314349242)

Шекспир в Театре революции 97 [Читать](#_Toc314349243)

О состоянии спектаклей ЦТКА и о творческой консолидации труппы 100 [Читать](#_Toc314349244)

Творческое содружество 105 [Читать](#_Toc314349245)

Успех «Славы» 109 [Читать](#_Toc314349246)

Поездка на Дальний восток 110 [Читать](#_Toc314349247)

Театр Красной армии 115 [Читать](#_Toc314349248)

«Тартюф» во МХАТЕ 121 [Читать](#_Toc314349249)

Актер и жизнь 129 [Читать](#_Toc314349250)

Встреча театра с Шекспиром 132 [Читать](#_Toc314349251)

О творческом воспитании актерского коллектива 143 [Читать](#_Toc314349252)

Театральность и реализм 162 [Читать](#_Toc314349253)

**Статьи и выступления. 1942 – 1961**

Концерт в блиндаже 181 [Читать](#_Toc314349255)

Станиславский и Немирович-Данченко 187 [Читать](#_Toc314349256)

О подготовке молодых режиссеров 193 [Читать](#_Toc314349257)

Н. П. Хмелев — Иван Грозный 197 [Читать](#_Toc314349258)

Идейность — основа нашего искусства 224 [Читать](#_Toc314349259)

Искусство великой эпохи 246 [Читать](#_Toc314349260)

Театр и драматург 268 [Читать](#_Toc314349261)

Об актерской технике 280 [Читать](#_Toc314349262)

О некоторых вопросах воплощения типического характера на сцене 292 [Читать](#_Toc314349263)

Заметки режиссера 305 [Читать](#_Toc314349264)

«Я чувствую, что появляется новое движение» 324 [Читать](#_Toc314349265)

Советский многонациональный театр 329 [Читать](#_Toc314349266)

О жизни спектакля. Некоторые проблемы развития чешского театра 338 [Читать](#_Toc314349267)

На конференции по вопросам театра в Лондоне 348 [Читать](#_Toc314349268)

Вахтангов — надежда Станиславского 353 [Читать](#_Toc314349269)

Этика К. С. Станиславского 362 [Читать](#_Toc314349270)

О сокровенной сути нашего искусства 368 [Читать](#_Toc314349271)

Без сердца 380 [Читать](#_Toc314349272)

Наша ответственность 387 [Читать](#_Toc314349273)

Художник глубокой и страстной мысли. К столетию со дня рождения В. И. Немировича-Данченко 395 [Читать](#_Toc314349274)

В суровые дни перестройки 398 [Читать](#_Toc314349275)

Слово о А. П. Чехове 405 [Читать](#_Toc314349276)

Беспокойные мысли 407 [Читать](#_Toc314349277)

Театр, кинематограф, самодеятельность 421 [Читать](#_Toc314349278)

Дело нашей жизни 431 [Читать](#_Toc314349279)

**Комментарии** 446 [Читать](#_TOC314349281)

**Именной указатель** 470 [Читать](#_TOC314349280)

# **{****5}** Н. Крымова Беспокойная мысль художника

В этой книге собраны воедино и систематизированы основные теоретические статьи, доклады и выступления А. Д. Попова с 1928 по 1961 год. Перед читателем — отражение целой человеческой жизни, напряженно-творческой, богатой и сложной. Разумеется, отражение это крайне неполное и полным в такого рода книге быть не может: теоретические высказывания художника всегда лишь одна часть, одна сторона его жизни. Вторая и главная сторона — это творчество, в данном случае — спектакли, поставленные А. Д. Поповым, его прекрасное режиссерское искусство, или, выражаясь более скучным языком, его режиссерская практика.

Статьи Попова от его режиссерской практики отрывать нельзя: в статьях и докладах он выглядит гораздо суше собственных спектаклей, всегда живых и трепетных. Как теоретик он полно раскрылся в двух основательных и завершенных книгах — «Художественная целостность спектакля» и «Воспоминания и размышления». Характерно, что Алексей Дмитриевич никогда, даже в последние годы, уже оторванный от работы в театре, не садился за систематизацию и какой-либо отбор собственных многочисленных статей и выступлений. То, что другие хранят и собирают, для него не представляло живого интереса. Он вообще был равнодушен к архивному собирательству, и я помню, как сам был обескуражен, когда, приступив к «Воспоминаниям», обнаружил скудость того, что называется «архив режиссера». Он почти ничего не хранил — по редкой скромности и потому, что всегда жил сегодняшним творчеством, сегодняшней борьбой, сегодняшним выяснением истины. Наступила и для него пора подведения итогов, но в этой поре для Алексея Дмитриевича было что-то неестественное. Он вспоминал скупо, лицо его при этом не расцветало. Пожилые люди охотно погружаются в прошлое — Алексей Дмитриевич до последних дней жизни охотно погружался в анализ проблемы, в спор. Мне казалось, что «вспоминал» он всегда как-то вынужденно, заставляя себя. А уж перечитывать старые статьи или стенограммы и вовсе не испытывал желания: не желал тратить силы и время на прошлое, — каждый день педагогической практики подбрасывал гораздо более живой материал для размышлений.

Тем не менее рукописное наследие А. Д. Попова оказалось немалым и чрезвычайно интересным. Статьи и выступления, собранные в этом {6} томе, как будто бы продолжают идеи и темы книг А. Д. Попова. В то же время это совсем другой, другого плана теоретический материал. Книгами А. Д. Попов действительно подводил итоги своей практике, своим взглядам в искусстве. Статьями он непосредственно реагировал на проблемы, которые ставят жизнь и сегодняшний театр. В характере Попова вообще был быстрый, непосредственный отклик. Многие его спектакли являлись именно такими, гражданскими и эмоциональными, художественными откликами на события, которыми жила страна.

Его теоретические статьи и выступления тоже были откликом — на ход театрального процесса, на главные вопросы, стоящие перед искусством. На трибуну его всегда подталкивала практика современного театра, поэтому за каждым его выступлением так ощутим живой пульс времени. Он брал слово тогда, когда чувствовал потребность объяснить или отстоять собственную позицию. Он брался за перо, ощущая потребность проанализировать важнейшие тенденции современного советского театра. И потому среди статей и докладов, собранных в этой книге, нет выступлений «вообще».

Трудно найти в этой книге и спокойно академический тон — он был чужд Попову. В любой его статье ощущаешь очень точную, очень сегодняшнюю задачу, ради которой статья написана. Хочется сказать — свою сверхзадачу: это слово отвечает самой сути характера Алексея Дмитриевича Попова.

Обманчивы спокойные, почти учебные названия иных его статей. Например: «Режиссерский комментарий к “Разлому”». Статья опубликована в 1928 году в журнале «Клубная сцена», и этот ее адрес диктует очень точную задачу, которую автор не только не скрывает, но категорически заявляет: «Писать руководство к постановке “Разлома” для клубников — это значит делать ненужное и вредное дело… Данная статья не должна рассматриваться как “самоучитель” в постановке “Разлома”, а как возбудитель к применению тех или иных приемов работы над другими пьесами. Этим настоящая статья может оправдать себя»[[1]](#footnote-2).

Как всегда у Алексея Дмитриевича, сказано резко, без забот о словесном изяществе, зато определенно. Пафос статьи — против подражательства, против рецептуры.

Он брался писать статью или выступать с трибуны, только чувствуя сверхзадачу своего выступления нужной сегодняшнему советскому театру. Он никогда не преследовал узколичных целей. Этим, подлинно хозяйственным отношением к проблемам современного искусства пронизаны все статьи и доклады Попова. Самый недобрый глаз не найдет в этих статьях ни эгоизма (пусть творческого), ни тем более своекорыстия.

И потому неожиданно интересными, глубокими оказываются его выступления по самым, казалось бы, общим и «официальным» вопросам. {7} Например, статья «К юбилею МХАТа»[[2]](#footnote-3) (1928) написана не ради юбилейных слов и комплиментов, а ради того, чтобы установить те существенные генеалогические связи многих ведущих режиссеров 20‑х годов с Художественным театром, которые так легко и так охотно рвались в пылу полемики, свойственной эпохе. Короткое юбилейное выступление, не претендующее на какую-либо теоретическую обоснованность, сегодня звучит замечательным свидетельством исторической дальновидности и объективности Попова — художника и мыслителя.

Объективность анализа, зрелое внутреннее спокойствие вообще характерны для мышления А. Д. Попова. Многие материалы данного тома это подтверждают. Вот короткая статья «Взаимный обмен опытом», написанная в том же 1928 году, когда впервые скрестились копья на проблеме «театра и кино». Достижения кинематографа, открытия Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, принципы монтажа и сила кинохроники — все это некоторых деятелей театра повергло в растерянность, иных заставило отступить от того, что составляет силу искусства театра, как всегда кто-то заговорил и о скорой гибели театра вообще. С каким спокойствием, как коротко и точно наводит порядок в этих спорах А. Д. Попов! А самое удивительное — то, что за пятьдесят с лишним лет, прошедших с тех пор, ни одно слово, им сказанное, не устарело. Не случайно, когда он вступил в спор с М. Роммом и М. Шагинян по поводу судеб театра и кино[[3]](#footnote-4), ему не пришлось менять своих взглядов.

Время только подтвердило и подтверждает правоту его позиции: театр и кинематограф взаимодействуют, взаимопроникают, но никак не уничтожают один другого. Таким образом, возникает многозначительная связь между некоторыми статьями 20‑х годов и последними выступлениями А. Д. Попова, связь, подтверждающая редкостную целостность природы этого художника и человека.

Как уже было сказано, рукописное наследие Попова велико. В содержании его нет четких границ между одним материалом (статьей или стенограммой) и другим — мысли, которые в данный момент занимают Алексея Дмитриевича, он излагает и в статьях, и в речах, и в докладах, повторяя их, дополняя, варьируя в зависимости от аудитории и конкретной задачи своего выступления. Составителям данного тома предстояло из этих многочисленных вариаций отобрать самое существенное, по возможности избежать повторов, учесть развитие и настойчивое, постоянное уточнение мысли, характерное для А. Д. Попова. Это живое движение мысли художника, зависящее от движения жизни и перемен в ней, составило внутреннюю динамику книги. На страницах тома Попов появляется молодым постановщиком лавреневского «Разлома», а завершают книгу статьи ведущего деятеля советского театра, признанного мастера режиссуры, чьи многочисленные ученики {8} работают в нашей стране и за рубежом. За пределами тома остается лишь первоначальный этап становления Попова-художника — театр в Костроме. Все последующие этапы этой большой и сложной жизни нашли отражение в книге. На ее страницах можно проследить, как развивается и формируется личность художника, как накапливает он опыт обобщений, как зрелым и мудрым становится его взгляд на жизнь и искусство.

Процесс формирования творческой личности в данном случае динамичен. Но при всей этой динамике, которую легко почувствует читатель, хочется отметить и другое. В статьях и выступлениях А. Д. Попова очевидно постоянство его взглядов, твердость его художественной меры. Он входит в искусство *режиссером современной советской темы*. Таким он и завершает свой путь. Он начинает художником-энтузиастом, строителем театра. Он сохраняет эту веру в свое призвание до самых последних репетиций в ЦТСА.

Главным идеям своего творчества он оставался верен всегда — удивительно то, как рано и как точно он уловил идеи, которым суждено было на протяжении десятилетий не утерять своей ценности. О чем бы он ни писал, к какой стороне театрального дала ни обращался, общая основа его рассуждений неизменна. Попов никогда не изменял живому, реалистическому и глубоко современному подходу к искусству.

В самой сердцевине всех его рассуждений одна мысль — стержневая, все собой скрепляющая. В некоторых статьях он формулирует ее буквально, в других, напротив, избегает прямых слов, но всегда пронизывает пафосом этой мысли все выступление. Вот эта главная, любимая им мысль, выраженная почти декларативно в статье «Творческий путь Театра Революции»: «Образы волнуют актера потому, что они — живое отображение действительности. Мы в этой действительности живем, боремся, страдаем и радуемся. Всякий отход от жизни, всякое отстранение художника от общественной, социальной… борьбы делает его импотентным, малокровным, творчески бессильным»[[4]](#footnote-5).

Это было сказано в 1933 году, в пору счастливого сотрудничества с Н. Ф. Погодиным. Если не ошибаюсь, это первый раз А. Д. Попов зафиксировал словесной формулой то, чем уже давно жил в искусстве. «Живое отображение действительности» — вот чего он хотел в театре и что высматривал в пьесах, начиная с сейфуллинской «Виринеи», в которой самые опытные глаза «мастеров театра» не видели материала для спектакля. Попов увидел, потому что его художественный глаз был устроен чуть иначе: на другом останавливался, другое ценил. В книге статей Попова очень часто встречается имя Н. Ф. Погодина и названия его пьес. Содружество этих художников стало легендой, вошло в учебники, оно множество раз описано, его суть замечательно раскрыта в статьях «Как я работал над “Поэмой о топоре”»[[5]](#footnote-6), «Творческий {9} путь Театра Революции»[[6]](#footnote-7), в выступлении его на конференции молодых драматургов в 1951 году и др. Но сейчас кажется важным подчеркнуть одну, главную сторону союза режиссера с драматургом. В своих воспоминаниях об А. Д. Попове Погодин описывает очень выразительную реакцию режиссера на его, погодинские, рассказы о жизни. Сначала (это было после «Темпа») он рассказал Попову об уральских заводах и удивительных людях, открывших секрет нержавеющей стали. Все было смутно и лихорадочно в этих рассказах и ничто в них не напоминало пьесу. Попов внимательно слушал. Потом коротко сказал: «Пиши». Ему не важны были каноны драматургии — он и сам готов был их ломать. Важным было новое содержание жизни. Он хотел именно этому содержанию искать формы.

Потом (после «Поэмы о топоре») Погодин рассказал Полову о «командирах пятилетки». И опять услышал: «Пиши». За этим стояло: «Я буду ставить». Так был написан «Мой друг». И опять ломались традиции драматургических построений, и построений сценических, и актерских «амплуа», и привычных ритмов.

{10} Попов упрямо открывал со сцены дверь прямо в жизнь — в те, 20 – 30‑е годы. Он искал для этой жизни постановочную одежду, не оглядываясь на каноны и традиции.

Так формировалась его художественная вера, его эстетическая программа.

Мне кажется, в основе этой программы лежало, как ни странно, очень простое человеческое чувство: любовь к жизни. Привязанность к ней. Это действительно простое, но всемогущее чувство многое в характере и творчестве Попова объясняет. Например, человеческая безыскусственность и простота Алексея Дмитриевича, о которой говорят все, кто знал его, — оттуда, от прямых, без посредников, связей с реальной жизнью. (Интересно: когда пишешь о Попове, пытаешься осмыслить его опыт, когда, наконец, читаешь все, написанное им самим, все время наталкиваешься на одно, видимо, самое существенное для Алексея Дмитриевича слово — «жизнь». Не просто — слово. Скорее — понятие. Эстетический критерий. Основа художественного вкуса. Привязанности в искусстве. Все самое важное, самое главное в творчестве Попова связано именно с этим понятием, ни с каким другим)

Про деятелей искусства часто говорят: «он любил жизнь». Про Полова можно сказать, он страстно был привязан ко всему, что составляло приметы новой советской действительности. Заводы Златоуста, куда в 30‑х годах они отправились с Н. Погодиным, пограничные заставы на Дальнем Востоке, север страны (куда однажды, уже будучи пожилыми людьми, они двинулись с художником Н. Шифриным), московские улицы, по которым Попов выхаживал многие километры, — все становилось объектом пристального и пристрастного его внимания.

Еще про А. Д. Попова можно сказать так: жизнь он во всем предпочитал искусству — вернее, тому искусству, которое содержит в себе «искусственное». (Он не любил отдыхать в Домах творчества, сторонился «разговоров о театре» — уезжал в свою родную Кострому, писал там этюды, ходил на рыбалку. В театре — в спектаклях, на репетициях — был далек от всякой мало-мальски эффектной позы, от всякой вычурности или стилизации.) Не случайно в одной из последних своих статей, написанной как раз в то время, когда вокруг шли жаркие споры о «современной манере игры», он удивил многих, заявив, что современным ему сегодня представляется «антитеатральный» актер.

«Для меня сегодня современным ни театре является антитеатральность», — пишет он в статье «Дело нашей жизни» и выделяет эти слова курсивом. И далее: «Если опросить меня, какое качество должен воспитывать в себе актер, чтобы быть актером подлинно современным, я скажу: надо воспитать в себе волю быть на театре нетеатральным, желание все проверять на сцене жизнью, непримиримый контроль ко всему знакомому по театру, известному как театральный прием…»[[7]](#footnote-8)

Он написал это в те годы, когда театральная молодежь заново открывала для себя наследие Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, написал, {11} прекрасно понимая и радость такого открытия и естественность тяги к «новым театральным формам». И все же он предпочитал самое резкое определение — «антитеатральный», потому что знал, что «театр — искусство условное, и в этой условности есть всегда тенденция ко лжи. Легкий акцент, чуть-чуть нажал, слегка преувеличил… — и исчезла правда»…[[8]](#footnote-9) Вот эту «тенденцию ко лжи», как бы глубоко она ни пряталась, Попов всегда вытаскивал на поверхность и указывал на нее. Он сознательно заострял свое определение «современного актерского стиля», не боясь прослыть ретроградом. Он и тут остался верным себе, своей главной художнической вере.

По статьям и выступлениям А. Д. Попова можно проследить, в чем в разные годы он видел опасность для театра и как старался росту его помочь.

Было время, когда он почувствовал: что-то неладно в драматургии. И тогда — будь то выступление о работе режиссера с авторами[[9]](#footnote-10) или статья «Об актерской технике»[[10]](#footnote-11) — он говорил и писал об одном: о том, какой вред театру приносит утверждение безжизненных схем в драматургии. Когда пьеса фальшива — в работе над ней неприменимы «законы органической жизни в роли», открытые Станиславским. Воспитанный на этих законах, Попов в самом себе почувствовал их бунт, их сопротивление, столкнувшись с неправдой в драматургии. Система Станиславского, как он ее понимал, оказывалась несовместимой с драматургическими схемами. И Попов безбоязненно принимается анализировать этот своеобразный, мучительный для художника конфликт. «… Должно сказать, — пишет он в статье “Заметки режиссера” в 1954 году, — что все перечисленные ходы к органическому живому характеру, то есть природа темперамента, внутренние монологи, “зерно” и физическое самочувствие, не могут иметь никакого отношения к схематически задуманным и написанным образам… Ремесленно сфабрикованный “положительный” или “отрицательный” персонаж не может иметь никаких внутренних монологов. Всякие попытки создать технику писания и играния “положительных” и “отрицательных” персонажей приводят нас только к штампам, ибо они абстрагируют конкретный характер, лишают его индивидуальных черт»[[11]](#footnote-12).

Трудно придумать что-либо более чуждое Попову в драматургии, чем «бесконфликтность». Он очень тяжело пережил те годы. На него, постановщика «Виринеи», «Разлома», погодинских пьес — глубоко живых, острых, социальных, хлынул поток драматургии, утверждающей, что против «хорошего» теперь выступает только «лучшее» и т. д. Попов-художник сопротивлялся. Отказывался ставить. Его убеждали, и иногда он убеждал себя сам. При этом яростное возмущение вызывали у него авторы, легко приспосабливающиеся к «установкам». Горечью пропитаны некоторые страницы этой книги, где он {12} рассказывает о своих отношениях с драматургией в 40 – 50‑х годах. Огромная сцена ЦТСА, напоминавшая, по его словам, «артиллерийский полигон», предъявляла свои требования — монументализм и парадность как бы уже подразумевались самой архитектурой театра. Попову было трудно. Он марался примирить, согласовать свою творческую природу, далекую от всякого парада, с условиями работы, изменить которые было не в его силах.

Исследователю творческого пути А. Д. Попова нельзя закрывать глаза на эти драматические, горькие страницы его жизни В списке поставленных им в ЦТСА спектаклей есть такие, которые отражают сдачу художественных позиций. Ломая и насилуя себя, свой характер, которому были противопоказаны фальшь, помпезность и холод формы, он старался «утеплить» и «очеловечить» то, что изначально было лишено жизненного тепла и правды.

Он изо всех сил держался за идею: театр должен отражать жизнь. Он твердо верил, что всякая измена этому гибельна. Сквозь многие препоны он рвался к этой живой правде, обыскивая мало-мальски возможные связи между драматургией и реальной действительностью, масштабами сцены и внутренним миром человека. И можно лишь удивляться тому, как часто на огромной сцене, где лицо человека трудно рассмотреть, он все же ухитрялся оставаться художником душевным и простым.

В статье «Беспокойные мысли» он подытожил и объяснил свои главные привязанности в искусстве: «Лично я как художник никогда не ощущал потребности приукрашивать жизнь. Меня всегда задевала, восхищала и будоражила современность, сегодняшняя жизнь страны. Как мое личное, кровное дело, меня волновали пятилетки. Я был захвачен тем, как передать на сцене тот энтузиазм труда, который я наблюдал на уральских заводах. Но — именно тот, который наблюдал, а не какой-нибудь другой, мной или кем-либо еще придуманный Важным казалось схватить внутреннюю суть того нового, что происходит в стране, раскрыть изменения в людях, в человеческой психологии, эта психология тогда менялась круто, на наших глазах.

Спустя годы я был увлечен задачей правдиво рассказать о жизни нашей удивительной армии, о ее буднях, о ее новой морали, а потом, в войну — о ее героизме. Каждый раз я ощущал свою задачу как служение правде самой жизни.

Я не понимаю художника, который ставит перед собой другую цель. Да и какую — другую?»[[12]](#footnote-13)

В этих словах выражено самое главное в Попове. По страстной привязанности к жизни — к ее краскам, ритмам, изменениям в ней — Попова в режиссуре, пожалуй, можно сравнить только со Станиславским. Когда-то Станиславский и Немирович: отправились с Гиляровским в трущобы Хитрова рынка: им предстояло вывести на подмостки дотоле неведомых публике персонажей и потрясти зрителей их бытом. {13} В этом легендарном походе было бесстрашие первооткрывателей и неколебимая вера в то, что реальная правда на сцене перекроет все театральные эффекты. То же бесстрашие и та же вера двигали Поповым, когда он с Погодиным и Шлепяновым в 1934 году отправился на Урал, в Златоуст. «У него была своя, большая цель, того смысла и значения, которые называются переворотом в искусстве, — пишет Н. Погодин, вспоминая это время. — Когда он после поездки говорил о новом театре… он знал, какими будут спектакли этого нового театра. На заводах Златоуста он открыл для себя свое новаторство»…[[13]](#footnote-14)

Только неистовая зараженность увиденным могла совершить столь крутые повороты в актерских судьбах, какие Попов совершил в биографиях Щукина, Бабановой, Орлова, Астангова и многих других. Он и свое и актерское мышление резко повернул, перевел на жизнь, чувствуя, что существуют в истории театра моменты, когда перевороты совершаются таким «антитеатральным» путем. Сопротивлялись актеры. Недоумевали помощники. Со скрипом поворачивалась вся театральная машина. Но Попов знал, куда ее надо поворачивать, зачем ломать актерское сопротивление. Он видел цель. «У него, — как говорил Погодин, — была своя чисто революционная задача в сценическом искусстве». И точно так же, как в Художественном театре в свое время прямое, смелое обращение к жизни родило новые формы театральности, так и тут, в погодинских спектаклях, рождались свои, особые формы театра.

Легкого «дара театральности» у А. Д. Попова не было. Он знал это ж иногда этим мучился. Он работал трудно, вскапывал пьесу, как трудную пахоту. Задачи, которые он перед собой ставил, были далеки от желания позабавить или удивить постановочной выдумкой. Где-то рядом буйствовала веселая праздничная театральность — Попов жестко пресекал ей дорогу. Не «развлекают» и его статьи и доклады, чаще всего суховатые по форме, строго требовательные к смыслу, иногда сжатые до тезисности.

Но при всем том именно тему театральной формы статьи А. Д. Попова, собранные воедино, освещают чрезвычайно интересно. Это тем более стоит подчеркнуть, что до сих пор проблема театральности разработана крайне скудно применительно к творчеству таких «поборников правды жизни», как Станиславский, Немирович-Данченко. Распространено банальное противопоставление Мейерхольда Станиславскому. Это и сегодня мешает многое понять в самих этих художниках — в острых гротесковых формах Мейерхольда мешает увидеть их глубоко Жизненное основание, а в режиссуре Станиславского мешает разглядеть безграничность его театральной фантазии.

А. Д. Попов в представлении многих занимает почетное место в ряду деятелей театра «прямых жизненных соответствий». На самом деле в его искусстве, в его исканиях все было намного сложнее и многообразнее.

{14} Начиная с уже упомянутого «Режиссерского комментария к “Разлому”» (1928)[[14]](#footnote-15), в книге явственно проступает тема удивительно целенаправленных, энергичных поисков театральной формы. Никаких общих, размытых рассуждений о смысле пьесы «Разлом» нет. Основная заслуга автора — матросские сцены, — значит, «эстетическим центром зрительного внимания» должен быть корабль. Корабельные сцены по отношению к квартирным сценам должны выглядеть красивее (орудия выкрашены масляной краской, поручни медные и блестящие)[[15]](#footnote-16) и т. д.

Вопрос точности формы предельно заострен, задача — уйти от ненужного бытовизма и психологической разболтанности[[16]](#footnote-17). «Экспрессивная героика» — так определяет режиссер стилистику спектакля, и в его разработке нет ни одного пункта нейтрального отношения к общему замыслу. Все резко, точно, четко. Это — молодой Попов, ученик Станиславского, режиссер Вахтанговского театра.

Далее идут знаменитые погодинские спектакли. Не буду приводить примеры — они разбросаны на многих страницах тома, и заинтересованный читатель их легко найдет. Театральность таких спектаклей, как «Поэма о топоре» и «Мой друг», — возможная тема самостоятельного и необходимого нашему театру исследования. «Мне кажется, там, на златоустовских заводах, Алексей Дмитриевич и поставил всю пьесу»[[17]](#footnote-18), — говорит Погодин про «Поэму о топоре», вспоминая, как бродил Попов в цехах, всматривался в лица рабочих, вслушивался в их речь. Статья «Как я работал над “Поэмой о топоре”»[[18]](#footnote-19) подробно рассказывает, что значит «поставить пьесу» в цехах завода. «Авторский подзаголовок “пьеса в 3‑х действиях” я расшифровал иначе — патетическая комедия»[[19]](#footnote-20) — пишет Попов и далее, точно так же, как в «Разломе», разъясняет законы, по которым создается здание спектакля, его литая, стройная форма. «Новые формы театральности и стиля возникают из нового содержания нашей жизни, нашего быта, из характера нового человека»[[20]](#footnote-21), — скажет Попов в докладе «Театральность и реализм» в ВТО, в 1941 году, и тем самым в простую формулу заключит собственное понимание театральности и ее истоков.

Спектаклям А. Д. Попова была свойственна «коренная русская учительность» — глубоко национальное свойство русского искусства. Он отвергал театр как развлекательное зрелище и театральность как чисто развлекательное свойство. Духовное содержание пьесы, спектакля, роли с годами становилось основной его заботой как художника Он стал мастером рано, со времен «Виринеи», но с годами не приобрел ни одной черты мастера-ремесленника. Он не только не пришел к этому, но, {15} наоборот, с годами обретал все большую неприязнь к театру, духовно неполноценному — это легко проследить по его статьям 40 – 60‑х годов. Его настораживало отсутствие духовности, где бы оно ни проявлялось — в живописи, в кинофильме или в студенческих этюдах. Его опыт заключался не столько в накоплении приемов, сколько в отточенном внимании к уловкам хитрого ремесла. Отсюда такой нескрываемый гражданский гнев, звучащий в статье, названной им «Без сердца», — о ремесленных поделках, выходящих на экран[[21]](#footnote-22). Название статьи характерно для Алексея Дмитриевича. Без сердца нет режиссерского творчества. Три плохих фильма объединены тем, что «в них нет одухотворяющей идеи режиссера»[[22]](#footnote-23) — Попов подчеркивает этот свой вывод. А в статье «Заметки режиссера» развивает ту же мысль: «Только захваченный и потрясенный жизнью художник способен потрясать зрителя»[[23]](#footnote-24). Статья посвящена драматургии, написана в 1954 году, в момент, когда наметились пути «разрушения многих штампов в писании пьес». Оговорив, что не считает себя специалистом в вопросах теории драматургии, Попов тем не менее указывает на самое существенное звено в цепи многих драматургических проблем. «Мы часто забываем, что всякому творческому акту… предшествует волнение, вызванное живой действительностью»[[24]](#footnote-25), без этого нет творчества, есть ремесло, способное ответить на любую конъюнктуру, но не способное стать «искусством». Он извлекает письмо Стасова Репину — Стасов говорит о глубоких нотах, «с которыми ничто остальное в искусстве несравненно — по правде, по истинной перечувствованности до корней души». Критик напоминает художнику, как, прочтя толстовскую «Исповедь», они оба «метались, *словно ужаленные и чуть не смертельно пораненные… У такого только чувства и бывают такие художественные всходы потом. Все остальное без такого “умаления” — ложь, вздор и притворство в искусстве*»[[25]](#footnote-26). А. Д. Попов подчеркивает именно эти слова Стасова. Он знает по себе и по другим, что это такое — «*ужаление жизнью*» и большой мыслью и волнение от нее. И он упрямо настаивает, что иная драматургия — «вздор и притворство в искусстве». «Если драматург не возгорелся великой радостью за человека или страшным гневом против того, что уродует жизнь людей, то не возникнет и волнующего произведения искусства, ибо сам художник не заволновался, зачиная его. Так всегда было в искусстве и только так должно быть в искусстве социалистического реализма…»[[26]](#footnote-27)

Повторяю, это говорилось в 1954 году, когда очень важным казалось поддержать и верно направить свежие побеги в театре. Через несколько лет, когда побеги окрепли, Попов усмотрел некоторую странность {16} в «цветении» одного из них — то, что чуть позже названо было словом «украшательство». И режиссер опять вспомнил передвижников. Он любил их искусство, потому что оно было «ужалено жизнью» и стремился протянуть прямую нить от их традиций к современности. «Значит, человек, прекрасный по существу, но не яркий, не “красивый” внешне, не может являться предметом изображения в искусстве. Значит, чтобы ввести такого человека на сцену или на полотно художника, нужно его предварительно приукрасить, исправить, нарядить. Так ли это? Не правильнее ли будет все-таки искать иных путей изображения прекрасного, более сложных, но и более верных?»[[27]](#footnote-28)

Как на «доведенный до крайности пример украшательства» Попов указывает на картину А. Лактионова «Обеспеченная старость», изображающую старых актеров в доме ветеранов сцены. Не потому это плохо, что «кругом — признаки довольства», а потому, что «нигде, ни в чем нет ни малейшего признака духовного богатства». «А вот Ермолова на портрете Серова, ученый Павлов у Нестерова и одеты неярко, и немолоды, но они необыкновенно богаты — богаты внутренней одухотворенностью…»

Все последние статьи Попова посвящены, в общем-то, одной теме — *духовной содержательности искусства*. Впрямую об этом — статья «О сокровенной сути нашего искусства», непосредственно за ней следует статья, названная «Без сердца», затем «Беспокойные мысли» и «Дело нашей жизни» — все о том же.

Когда уходит духовность, остается ремесло — грубое или изощренное, но ремесло. Самая большая и непростительная ошибка — выдать ремесленное за духовное, идейное. Дальние последствия таких вольных или — по безграмотности — невольных ошибок, такой путаницы в критериях Попов представлял себе очень хорошо и предостерегал от этого всеми силами, до последних дней, до последней своей статьи. Битва за духовно содержательный театр была для него главной, другие битвы были, по существу, участками этой, самой важной. В таком же аспекте можно по-новому увидеть и хрестоматийно известную тему: работа А. Д. Попова с драматургами. Она тоже проходит по целому ряду его статей и выступлений. Характерно, что ни в одной статье он не рассказывает о своих триумфах и успехах, хотя и триумфы и успехи были. Он меряет писателя только одной мерой — какой новый духовный материал он увидел в жизни и принес оттуда в театр. И свою работу с авторами судит только одной меркой: удалось ли ему, режиссеру, верно понять это, самое драгоценное зерно пьесы, и развить, увеличить его в спектакле. В докладе «Работа с драматургами над пьесой» он точно формулирует свою сверхзадачу: «Пожалуй, эта работа сводится в конечном счете к тому, чтобы “выпотрошить” из молодого драматурга все, что он принес нового и познанного им от сегодняшней, современной жизни»[[28]](#footnote-29). Он не боялся так называемой {17} «несценичности» новых пьес, «отсутствия драматургического построения» и т. п. Пугало его другое — раннее ремесленничество.

«Детская болезнь мастерства» (так он это называл) легко заражала начинающего автора. В других театрах от него нередко требовали именно «мастерства», а вовсе не «дыхания жизни», неуловимого и трудно определяемого. Автор добросовестно начинал учиться ремеслу у опытных драматургов и, как правило, утрачивал ту «ужаленность жизнью», с которой когда-то пришел к Попову. Новую его пьесу Алексей Дмитриевич не принимал — драматург уходил в другие театры. Иногда, впрочем, он так и оставался «автором одной пьесы» — той-самой, которую поставил Попов. Режиссер извлекал из драматурга максимум «духовного» — иногда больше, чем писатель сам знал в себе. Идти дальше по предложенной ему режиссером трудной дороге у драматурга не хватало дыхания. Творческий союз с Поповым был непрост, он требовал той же неколебимой веры в «одухотворенное искусство» и того же мужества.

Истоки художественной веры А. Д. Попова-режиссера очевидны. Они — в искусстве Станиславского и Немировича-Данченко, в традициях школы МХАТа. Тема «Художественный театр» как бы «прошивает» собою всю эту книгу, с начала и до конца. МХАТ и все, что с ним связано, являлось постоянным предметом размышлений. А. Д. Попова.

Как и многие другие советские режиссеры, А. Д. Попов вышел из «гнезда» Художественного театра. Возмужав и окрепнув, он никогда не забывал о тех, кому своим рождением обязан. Не в силу просто памяти или сыновней порядочности, а потому, что по природе своей всегда был «из Художественного театра». Да и в самой натуре Алексея Дмитриевича была постоянная потребность ощущать «корни» — корень проблемы, корень явления, свои собственные творческие корни.

Так получилось, что поначалу Попов актером прошел школу Художественного театра. Она осталась в нем на всю жизнь, как основа. Но он очень рано отделился от тех учеников, которые могут работать только рядом с учителем. Идти «рядом» — было не для Попова. Думаю, что, уезжая в 1919 году в Кострому, он сам еще не вполне сознавал в себе это, но интуитивно действовал согласно своим внутренним законам.

Не выдвинув ни малейшей «оппозиционной» программы, он, однако, ушел из МХТ, чтобы строить свой театр.

Есть ученики — помощники. А есть ученики — продолжатели. Первые оказываются беспомощными, когда уходит учитель, и жизнь требует от них самостоятельности. Они могут помогать, но развивать они не в силах. Хуже всего, если они берут на себя функцию продолжателей, ибо нельзя «продолжать» в новых условиях — художественное учение требует развития, иначе оно становится мертвой догмой. А. Д. Попов не принадлежал к такого рода ученикам. Он был из отряда созидателей, строителей театра. Идея создания нового коллектива {18} овладела им раньше, чем была сформулирована своя собственная идейная и эстетическая программа. Программа театра в Костроме была мхатовской, слепком с МХТ, но коллектив в Костроме был уже самостоятельным созданием А. Д. Попова.

Эстетика и этика Станиславского стали основой художественных позиций Попова; методологией, разработанной основателями МХАТа, он пользовался всю жизнь, развивая ее, но никогда не изменяя ей.

Однако, повторяю, он очень рано отказался работать «рядом» — ушел в самостоятельную жизнь. И эта жизнь оказала мощное воздействие и на его этику, и на методологию, в конечном счете формируя и то и другое.

А. Д. Попов никогда не был связан обязательствами прямого «учения». Он учился и у Станиславского и (особенно в последние годы) у Немировича-Данченко. И у Вахтангова. И у Мейерхольда. А больше всего — у жизни.

Отсюда необычайно привлекательное в теоретическом наследии Полова, в его статьях и выступлениях свободное, творческое отношение к учителям — к МХАТу, к Вахтангову, к Мейерхольду. Он чувствует себя в окружении этих основополагающих театральных школ, но он свободно и непредвзято к этим школам относится — учится у всех, {19} своеобразно их синтезирует, именно в этом синтезе постепенно нащупывая свою творческую в театре роль.

В программной статье «Творческий путь Театра Революции» (1933)[[29]](#footnote-30), отмечая, что Станиславский только на склоне лет мучительно пытается оформить свой опыт, а Мейерхольд вообще еще не приступал к этому, Попов о собственной задаче говорит, что она «проще и конкретнее». «Мы считаем, что величайшая культура театра, великолепный опыт таких мастеров современного театра, как Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов, должен быть пристально и критически освоен и творчески оформлен всеми работниками советского театра»[[30]](#footnote-31). Выступая на известной дискуссии о формализме и натурализме в 1936 году, он утверждает, что «сегодня не может быть самостоятельного пути в искусстве, если художник не имеет мужества, честности и серьезности сказать, что все его движение опирается на наивысшую ступень театральной культуры, концентрированную сегодня в имени Станиславского и имени Мейерхольда». «По мере моих сил, — продолжает Попов, — на лекциях, на диспутах, в беседах я говорю, чему я учусь конкретно у Станиславского, у Мейерхольда…»

Слово конкретно — типичное для Алексея Дмитриевича. Ненависть к «рецептуре», к слепому подражательству, всегда точный учет условий, конкретность во всем, всегда — в постановке вопроса, в выводах, в примерах. В этом — Попов. Ему чуждо канонизирование в теории и послушное следование канонам на практике.

Теоретические положения учителей, с которыми он согласен, сейчас же им опробовались, выверялись на практике — с учетом других условий, других индивидуальностей и пр.

Режиссерское мышление Попова гибко и динамично — статьи отражают это движение мысли. Художник все время вбирает в себя новое — и меняется сам. Кроме того, Попов далек от абстрактного теоретизирования. Он прежде всего практик. И теориям учится в самостоятельной практике.

Что касается учебы у Станиславского — это был весьма своеобразный процесс; пожалуй, тут с Поповым и сравнить некого Этот процесс наглядно отражен в его статьях — кстати, данный сборник впервые позволяет разглядеть именно процесс этой учебы. Ведь мы привыкли только к его результату: А. Д. Попов — ученик школы К. С. Станиславского. Как-то забывается, что начиная с 1919 года он не наблюдал Художественный театр изнутри, не сидел на уроках и репетициях Станиславского. Он только как зритель, время от времени, смотрел спектакли МХАТа и питался чужими рассказами о том, куда направлена лабораторная работа Станиславского и как видоизменяется репетиционный метод Немировича-Данченко. Пока не были опубликованы первые документы о «методе физических действий», Попов, как и многие другие, о последних открытиях Станиславского знал нечто {20} приблизительное. Но, кажется, среди всех давних «учеников» Станиславского не было ученика более зоркого, более чуткого, более преданного существу учения. Читая его статьи и выступления, видишь, как внимательно следит он за тем, что делает Станиславский. Попов работает, все время держа в поле зрения Художественный театр. Он совершенно самостоятелен — в режиссерских замыслах, в поисках выразительных средств, но он все время чувствует опору в Станиславском. Он не ждет от Станиславского подсказки или советов — практического общения тут не было — но общением духовным он живет постоянно.

Уже говорилось выше, что в сложной театральной картине 30‑х годов он разбирался с удивительной объективностью. Бурная полемика Мейерхольда с Художественным театром, кажется, требовала обязательно примкнуть к одной из сторон; Полову, однако, более важным представляется связь явлений, на первый взгляд — антиподов: «Сейчас трудно указать на театральное явление, которое не было бы так или иначе связано, а иногда и обязано своим возникновением Московскому Художественному театру. Редкая репетиция В. Э. Мейерхольда проходит без ссылок на методы работы К. С. Станиславского в том или ином периоде его творчества…»

{21} Будущий исследователь теоретического наследия А. Д. Попова, несомненно, обратит внимание на статью «Вахтангов — надежда Станиславского»[[31]](#footnote-32). Мне лично не приходилось встречать подобного анализа самых глубинных внутренних соотношений искусства Вахтангова — Станиславского — Немировича. Попов в этой статье смело набрасывает схему взаимовлияний и отталкиваний. Он не «теоретизирует», рассуждая об истории, он почти физически ощущает природу творчества каждого из крупнейших режиссеров современности. Ему понятно и то, почему Немирович «сознательно строил свою методику работы в полемическом плане по отношению к Станиславскому», и то, почему «это полемическое движение вперед, со срывами и мучительными огорчениями, наблюдал и жадно поглощал Евгений Вахтангов». А. Д. Попов прочерчивает генеалогию Вахтангова, рассказывает смысл его театральной судьбы, объясняет, каким образом «Принцесса Турандот» оказалась «программным» спектаклем, и что последовало из канонизации «вахтанговской иронии». Задача статьи, написанной в 1956 году для вахтанговского сборника (опять-таки начисто лишенной юбилейной сентиментальности), — предостеречь тех, кто в Вахтангове видит «ниспровергателя» кумиров, «барда праздничной театральности». Исторические связи объемнее, истина драматичнее и сложнее. Попов — всегда за сложное, за анализ «вглубь».

Когда в 1950 году он выступил оппонентом М. Н. Кедрова и В. О. Топоркова в дискуссии «О методе физических действий», выступление это, на первый взгляд, можно было принять как реакцию человека, которому не по душе «новое». К только что вышедшей книге В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции», к семинару М. Н. Кедрова в ВТО рванулась театральная молодежь, которой прискучило «литературное» изложение «системы». Все жаждали получить практический «ключ» к работе с актером. Попов не останавливал этот порыв, понимая его причины. Но он понимал и силу сенсации, и гипноз «рецепта». Методологию Станиславского он знал в более полном объеме, чем иные апологеты «метода физических действий». Читая сегодня статью «Творческий путь Театра Революции», удивляешься этому знанию, его конкретности. В 1933 году, когда только еще шла работа над «Тартюфом» и слухи о новой методике репетиций Станиславского скупо просачивались сквозь стены МХАТа, А. Д. Попов раскрывает самое существо этой методики. Действие — как метод анализа и репетиционной работы; отказ от «великого сидения в образе», от театра «статичного» и «разговорного» — обо всем этом Попов говорит прежде всего как о способе своей работы в Театре Революции, то есть о способе, которым были поставлены «Поэма о топоре», «Мой друг» и другие спектакли. Дело тут, конечно, не просто в хорошем знании системы Станиславского. Воспринявший самые основы школы МХАТа, но пустившийся в самостоятельное плавание, Попов все опробовал и проверил сам — и действенную партитуру роли и спектакля, и взаимосвязь физического {22} и психического. Одну из главок упомянутой выше статьи он называет «Действенная реализация образа» — опять-таки дело не в названии, а в том, что все выступление пронизано радостью открытия, пафосом выношенной и проверенной мысли: он, Попов, понял, как нужно работать, он открыл нечто очень важное для себя.

Необычайно интересно впервые опубликованное в данном томе неизвестное до сих пор выступление Попова на обсуждении спектакля «Тартюф» — того «Тартюфа», работа над которым двадцать лет спустя была описана в книге В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции» и вызвала бурную дискуссию. До сих пор наши историки театра не очень внятно оценили смысл и значение «Тартюфа» во МХАТе. Попов дает образное и точное определение этому: «Все, что он (К. С. Станиславский. — *Н. К*.) обостренно познавал в искусстве актера за последние годы, — все это в “Тартюфе”… заснято как бы рапидом, замедленной съемкой… “Тартюф” напоминает часы под стеклянным колпаком, где видно, как работает каждый винтик, каждое колесико… Для людей принципиальных, пытливо ищущих путей в искусстве театральном, это, конечно, событие. А для тех, кто доволен тем, что имеет, чем он располагает, — для тех это не событие»[[32]](#footnote-33).

Попов говорит, как обрадовал его «Тартюф», утвердив в целом ряде беспокоящих вопросов. Когда Станиславский среди многих других элементов учения выделил одно, сказав: «Действие — основа всех основ», все встало на ноги. Все элементы творческого процесса остаются, но намечен самый верный путь их практической реализации. Ясен путь борьбы с «аморфным состоянием актера, типичным для эпигонства МХАТа». «В творческом хозяйстве, которым располагают с помощью Константина Сергеевича современный актер и режиссер, наведен, наконец, строгий порядок»[[33]](#footnote-34). Стоит отметить, что уже тогда, в 1934 году, на рабочем обсуждении спектакля Попов указывает на связь открытий Станиславского с учением Павлова и современной наукой. Он рисует возможную перспективу и для МХАТа — если театр верно осмыслит происшедшее, должно прекратиться «великое сидение в образе», должно уйти дилетантство из сферы словесного действия (там, где были великолепные, чеканные речи, то есть в Шекспире, в Пушкине, в Мольере, в Грибоедове — начинались «завалы» Художественного театра; Попов, как всегда, стремится установить причины).

И, наконец, что очень важно, он стремится выбить почву из-под, ног возможных «единственных наследников» Станиславского (он предчувствовал, что они появятся, и не ошибся в этом). Он сознательно расширяет отряд «наследников»: «Так, как они работали над “Тартюфом”, так работал Вахтангов, так работал Щукин, так работает Хмелев, многие крупные хорошие актеры, ученики Станиславского, творческий путь которых сложился несколько иначе и не в русле традиций МХАТа. Так работали все, у кого внутренняя и внешняя театральная {23} техника не были разобщены…»[[34]](#footnote-35). Попов анализирует «издержки» лабораторной работы — их много. «… Мольер не открыт… это рано и не так просто. … Работа оказалась на полпути, но метод ни в коем случае не опорочен»[[35]](#footnote-36).

Думаю, что огромный методологический смысл репетиций «Тартюфа» и неизбежная эскизность самого спектакля никем, кроме Попова, с такой ясностью и диалектической глубиной не проанализированы.

Интересно, что в борьбе против «статичного» театра Попов солидаризировался именно с Мейерхольдом. Он вообще раньше многих других почувствовал общность в поисках Станиславского и Мейерхольда — при всем различии направлений, в творчестве этих художников воплощенных. Эта внутренняя, глубоко спрятанная общность долго еще была скрыта для большинства исследователей и «учеников». А. Д. Попова более прозорливым сделала опять-таки его собственная практика. Он ставил спектакли, не оглядываясь на то, кому из учителей он верен. Он был верен самому себе и жизни. Еще — автору. Но опыт откладывался в сознании и неминуемо сталкивался с опытом «учителей». Шла постоянная внимательная сверка — своего и чужого. Попов чутко прислушивался ко всем глубинным толчкам театральной почвы. Он не принимал «биомеханику» как систему воспитания актера, но и систему Станиславского отказывался рассматривать в ее общепринятом, старом изложении — он пользуется мейерхольдовскими упражнениями для тренировки физического аппарата актера, поддерживает полемику Мейерхольда со «статичным» и «незрелищным» театром. Но способ борьбы с этим старым театром видит не в приоритете пантомимической выразительности, а в «снятии противопоставлений “внутренней” и “внешней” техники актера»[[36]](#footnote-37).

Интересно, что противопоставление этих понятий, их изоляцию друг от друга Попов усматривает и у Мейерхольда и у Станиславского. Вопрос о степени его правоты требует особого рассмотрения. Важно отметить тем не менее правоту в самой постановке вопроса: внешнее от внутреннего неотделимо, любое предпочтение здесь чревато последствиями. На взаимосвязь этих понятий у Попова был «абсолютный слух», лучшие его спектакли — тому подтверждение, и в целом ряде статей он неизменно эту взаимосвязь утверждает.

Важно отметить и то, что уроки Мейерхольда он не забыл, хотя в течение двух десятилетий был лишен возможности их осмыслять печатно или устно. Активности замысла, волевому напору режиссерской мысли, силе постановочного решения он учился и у Станиславского и у Мейерхольда. Кстати, для апологетов «метода физических действий» сфера постановочного искусства и Станиславского и Мейерхольда {24} в равной мере была закрытой. Метод работы с актером отрывался от режиссерского замысла — в этом была их коренная ошибка. Попов и в других, прежних своих статьях указывал, что такой отрыв не приведет к хорошему — Станиславского нельзя замыкать в границах «системы». Изучать надо не только «систему», метод работы с актером, но вместе с этим и неотрывно от этого систему режиссерских, постановочных принципов Станиславского, великое искусство замысла спектакля.

В том, как в 1950 году ставился вопрос о «методе физических действий», Попов сразу усмотрел неточность по отношению к Станиславскому. Станиславский — это знал Попов — воспитывал актеров, обладающих чувством целого, а сам, с самого начала работы, имел ясный и отчетливый режиссерский замысел. Он никогда не был только посредником между автором и театром. Станиславский — активнейший толкователь пьесы. Весь этот круг мыслей по поводу Станиславского и его наследия изложен в статье «Идейность — основа нашего искусства». Статья была написана в самый активный период занятий А. Д. Попова со студентами на режиссерском факультете ГИТИСа. Он учил студентов «действенному анализу» и тщательно выверял действенное построение каждого этюда и отрывка. Но не менее требовательно он относился к замыслу, к чувству целого у будущих режиссеров — пусть в этюде, пусть в отрывке, но он хотел видеть в ученике мыслителя и толкователя.

Как известно, книгу свою о режиссуре А. Д. Попов назвал «Художественная целостность спектакля». Это книга о режиссерском замысле, о его роли, о том, как связаны между собой форма и содержание. Попова всегда занимала эта связь. Величайшей ошибкой является представление о нем лишь как о дотошном «правдолюбце». Собранные вместе, его статьи и выступления обнаруживают главную и постоянную его устремленность к художественному образу. Это слово: «образ» — он очень любил. Он вкладывал в него очень много. Образ — это значит художественная законченность, поэтическая емкость, чеканная форма, крупная мысль. Как антипод «образу» он придумал слово «безóбразье» — видно, оно нравилось ему и потому еще, что созвучно было с «безóбразием»; он одинаково неприязненно произносил и то и другое. «Безóбразье» — значит, унылая достоверность. «Безóбразье» — это отсутствие обобщений, вялость мысли, душевная пассивность.

Образ его лучших спектаклей — литой, точный. Цепочка созданных А. Д. Поповым спектаклей, звено за звеном невидимо тянется за страницами его выступлений и докладов — от «Виринеи» до последних постановок в ЦТСА. И хотя, за исключением «Разлома» и «Поэмы о топоре», он не комментирует в этой книге своих постановок, отдельные короткие комментарии в статьях проскальзывают, каждый раз будто высвечивая ушедшие в историю прекрасные сценические создания. Иногда одно определение, данное Поповым, сразу живо воссоздает образ спектакля, известного нам только по отрывочным воспоминаниям современников.

{25} К примеру, он говорит, что семейные сцены «Разлома» надо замкнуть в «отдельные небольшие прорезы» — часть столовой, окно и. т. п. «Данное “диафрагмирование” сцен, — пишет он, — позволяет театру уйти от ненужного бытовизма и психологической разболтанности и служит для актера как бы “корсетом”, обязывая его к четкой и насыщенной форме. Актер поставлен в условия постоянного ощущения пластической формы, так как все время вкомпоновывает в диафрагму себя, свои жесты и ракурсы»[[37]](#footnote-38).

Одно слово, один термин, сугубо рабочий — «корсет», — и режиссура Попова становится ощутимой, а хрестоматийно известный «Разлом» оживает… Стоит перечитать статью «Встреча театра с Шекспиром»[[38]](#footnote-39) и остановиться на словах «артистичность человека», чтобы еще раз живо представить себе образ этого, может быть самого изящного, артистического создания А. Д. Попова.

Ни в одну сферу театра Попов не допускает абстракций, определений «вообще» — ни в сферу собственных режиссерских решений, ни в область рабочей терминологии. Характерны уточнения, которые он делает привычным терминам. Темперамент «вообще», — говорит он, — это «бессмысленное вольтажное взвинчивание актерских нервов. Нужно причинно обусловленному темпераменту найти верное качество». И тут же придумывает новый термин: *фактура темперамента*. Нечто физически ощутимое, конкретно осязаемое. (Почему-то вспомнилось на этих словах, что Алексей Дмитриевич страстно любил работать руками — рубанком, ножом по дереву, кистью по холсту. Есть такой термин у краснодеревщиков — *текстура дерева*. Она должна быть осязаема, должна «играть». У Попова были руки рабочего, мастера — большие и умные, внимательные к предмету. Кажется, и спектакли свои он делал этими руками, тщательно, на ощупь проверяя их «фактуру», — это относилось и к декорациям и к актерскому темпераменту…)

То, что мы определяем словом «этика», составляет значительную часть теоретического наследия Попова, но не поддается строгому выделению как «часть». Точно так же, как в практике театра невозможно отделить этические проблемы от творческих, так и тут, в теории, этические нормы Попов предполагает непременным условием и основой искусства. Его внимание к ним огромно. По степени этого внимания мало кто сравним с Поповым. Думаю, потому, что среди многих других, и более многих других, Попов был строителем театра. Не просто режиссером, постановщиком, но организатором коллектива, воспитателем тех, кто в коллектив входит. Эта тема — строительство нового театра — красной нитью проходит через его статьи.

Он работал в Театре имени Вахтангова, в Театре Революции, потом в ЦТСА. Ни один из этих коллективов не представлялся ему до конца театром, о котором он мечтал. Однако каждый из них был отмечен {26} яркой печатью его личности. В уже приводимых воспоминаниях Н. Ф. Погодина откровенно затронут этот сложный вопрос — стремление человека к идеалу: «… Требования, которые всегда предъявлял Алексей Попов к театру, можно назвать святыми, но они уж слишком максимальны. Соотношение этих требований с реальностью, с практикой не могло не быть драматичным. Актер-гражданин, по взглядам Попова, — это уже коммунистическая личность, но даже в наше время это личность будущего. Поэтому свои репетиции он насыщал глубокой педагогикой. Его педагогика сделала чудо, например, по отношению к Михаилу Астангову, но не в силах одного человека делать такие чудеса постоянно, во многих случаях… Я говорю о максимальном и почти невозможном, что виделось этому бескомпромиссному человеку, и думаю, что именно эти неосуществимые требования и дали нам великолепного художника, какие в истории театра идут единицами»[[39]](#footnote-40).

Погодин понял самое существо характера Алексея Дмитриевича Попова: Попов был мечтателем. Строгость и сухость были формами существования характера мечтательного, страстного, ранимого. Разрыв между реальностью и мечтой иногда оборачивался драмой. Но, пережив драму, Алексей Дмитриевич каждый раз упрямо возвращался все к той же мечте и той же требовательности.

В стилистике статей А. Д. Попова начала 30‑х годов невольно отмечаешь печать тех лет: «Наша коллективистическая эпоха принуждает актера к усвоению новых производственных и творческих навыков в сфере его производственных взаимоотношений…» Но за этими несколько неуклюжими, на нынешний взгляд, словами — страстная мечта о новом театре, где не будет разлагающего актерского индивидуализма, где актер будет мыслить не масштабом «моя роль, мой кусок», но — «мой спектакль».

Он ищет способов борьбы с профессиональным актерским эгоцентризмом. Система Станиславского и требования ансамбля не страхуют от этой болезни, ее корни глубже. В чем они? Анализируя путь Театра Революции и затем принципы формирования труппы ЦТСА, Попов, по существу, смело покушается на извечный склад актерской природы, причем покушается в «массовом масштабе». Как ему кажется, выход найден: нужно в корне переделать психологию актера. Нужно научить актера пониманию спектакля в целом, научить его болеть не за свою роль, а за общую идею, в себе видеть члена коллектива. Сделать это можно, введя преподавание режиссуры на актерских факультетах, в студиях, где актер получает начальное воспитание. (Он развивает эту мысль в статье «Творческий путь Театра Революции».)

Пользуясь термином, получившим распространение значительно позже, можно сказать, что Попов боролся за театр единомышленников. Сегодня может показаться спорным выход, им предложенный. Преподавание режиссуры на актерских факультетах так и не было введено {27} в учебные программы. Но сама мысль о новом типе современного актера — об «актере-умнице своего времени», «актере с режиссерским мышлением», — мысль эта многими прекрасными примерами подтверждена на практике. Б. Щукин, М. Астангов, М. Бабанова, Л. Добржанская — этими актерами, участниками лучших спектаклей Попова, не случайно гордится советский театр.

Алексей Дмитриевич не выносил в актере глупости. Он с раздражением относился к распространенным разговорам о том, что не ум для актера главное, интеллект, мол, тоже можно сыграть. Он знал, какой растлевающей силой подчас становятся для театра эти досужие «теории». Он насыщал репетиции педагогикой, стремился «объяснить спектакль» последнему участнику массовки, а у «премьера» выбивал из-под ног почву премьерства. Он хотел, чтобы каждый спектакль был освещен сознательной борьбой за его сверхзадачу. Несмотря на все поражения и трудности, он эти свои позиции отстаивал до конца — до последних репетиций в ЦТСА, до последних занятий со студентами в ГИТИСе. В записных книжках Попова есть такая мысль: «Какие режиссеры нравятся легкомысленным актерам? Те, кто помогает сделать роль, сделать успех на сегодня. Какие режиссеры отвечают думающим актерам? Те, кто учит понимать пьесу и спектакль как целое и находить себя, свою мелодику в этом целом»[[40]](#footnote-41).

Он так много и так часто говорил в своих статьях о роли сознания в творчестве, что мог прослыть рассудочным режиссером. На самом деле он искал новый, современный сплав мысли и эмоций и в режиссуре и в характере актерского искусства. Сплав этот подсказывала жизнь, новая драматургия, и, как всегда, Попов прежде всего слушал жизнь. Еще из последних записных книжек: «… Понятие эмоциональности и форма выявления эмоций в жизни нашей изменились. Следовательно, они должны измениться и в театре. Изменился тип актера. Самый современный тип — *это актер интеллектуального обаяния*»[[41]](#footnote-42) (курсив мой. — *Н. К*.). Но когда кто-то из его учеников, особенно молодых, в театре или в ГИТИСе отвечал на это чисто «головным», рационалистически деловым подходом к работе, он вскипал в гневе: «Неужели современная молодежь так сконструирована, что понимает все башкой, а не сердцем?.. Тормоз ваш — отсутствие эмоциональной реакции. Мне нужен отклик сердца. На все — на пьесу, на жизнь…»

Последние статьи Попова — это отклик его сердца на сложные процессы современного театрального развития. Ничто с годами не притупилось, не заглохло в его душе — ни гражданское чувство, ни интерес к новому, ни аналитическая мысль.

Он всегда был борцом, и это качество — способность к борьбе — Ценил в других. (Об учениках своих сказал однажды: «Не тот ученик, кто у меня учился, а тот, кто дерется».) И в дискуссию об актерском и режиссерском искусстве в последний год своей жизни он вступил {28} именно как борец. Сражение для него не утихло, хотя он уже не ставил спектакли в театре, а только учил студентов. Он рассматривает явления театральной жизни как самый активный ее участник, отмеченный среди других огромным опытом и той мудростью и бесстрашием, которые к концу жизни становятся уделом немногих.

Предпоследнюю свою статью «Беспокойные мысли» он опять-таки начинает с этики. «Воспитание художественной совести» — так называет он первый ее раздел. Совесть — как понятие гражданское, этическое, профессиональное — так он определяет главную проблему сегодняшнего дня. «Совесть художника — это та высшая этика, которая затрагивает вопрос положения художника в обществе». Вот что его волнует. А через год, в самой последней своей статье («Дело нашей жизни») он дополняет сказанное очень для него важными словами: «… именно мужество прежде всего нужно для того, чтобы трезво оценить свое место в обществе, свою перспективу… Совесть жива у многих — нужно мужество, чтобы выразить эту совесть в активном действии… творческое и гражданское горение энтузиастов всегда было, есть и будет самой устойчивой опорой театра»[[42]](#footnote-43). «Горение энтузиастов» Попов, подводя итоги, называет самой устойчивой опорой дела, строителем которого был. Он подчеркнул эти слова — и так получилось, что они стали его завещанием.

В своей последней статье Алексей Дмитриевич был как всегда трезв в оценках и мужествен в понимании неизбежного. Он знал, что человеку не дано прожить один раз начерно, а другой набело: «Нет! Не будет второй жизни! Все наши компромиссы, усталость, равнодушие и скепсис — если мы допускаем их в наши души — остаются при нас. Надо бы чаще думать, что жизнь у человека одна, и если уж он выбрал ее содержанием театр, то надо в этом театре жить красиво, достойно, самоотверженно»[[43]](#footnote-44).

Как все сказанное Поповым в его статьях и выступлениях, эти слова — не декларация. Это реальное понимание человеком и художником своего долга и назначения в искусстве.

# **{****29}** Статьи и выступления 1928 – 1941

## **{****31}** Режиссерский комментарий к «Разлому»[[44]](#endnote-2)

Задачей настоящей статьи является попытка дать краткое изложение режиссерского метода работы над пьесой «Разлом». Объяснять принцип постановки данной пьесы, не касаясь общих принципиальных установок нашего театра, дело в высшей степени трудное, так как каждая пьеса является звеном в общей цепи театральных устремлений нашего коллектива. Писать руководство к постановке «Разлома» для клубников — это значит делать ненужное и вредное дело. Кружковцы работают на основе учета своей клубной аудитории, в специфических условиях клубной сцены, стесненные целым рядом материальных и технических недостатков, и поэтому многое из того, что осуществляется на центральной сцене профессионального театра, не сможет быть перенесено на клубную сцену. Кроме того, всякие каноны и стандарты режиссерского замысла связали бы кружковцев и лишили бы их проявления собственной художественной инициативы в построении данного спектакля.

Поэтому, когда я излагаю наш режиссерский путь в пьесе «Разлом», я вижу единственный смысл этой статьи только в том, что она может расширить театральный кругозор драмкружковцев. Ознакомление с опытом и приемами профессионального театра может подсказать клубным, театральным работникам новые мысли и методы, приложимые в их клубе вообще.

Следовательно, данная статья не должна рассматриваться как «*самоучитель*» к постановке «Разлома», а как *возбудитель к применению тех или иных приемов работы над другими пьесами*. Этим настоящая статья может оправдать себя.

Чтобы легче было понять некоторые частности режиссерских установлений, необходимо ознакомиться с экземпляром пьесы; здесь я ограничусь только кратким изложением содержания «Разлома».

Б. Лавренев взял в своей пьесе за основу факты и настроения в матросской массе и в командном составе крейсера «Аврора», предшествовавшие октябрьскому перевороту {32} (июль — октябрь). И та и другая среда по сравнению с исторической правдой взяты в художественно-обобщенном плане. Краски сгущены. Пьеса Лавренева определяется двумя историческими фактами: июльской демонстрацией и октябрьским выступлением крейсера «Аврора». В этот исторический материал автором вдвинута мелодраматическая фабула, основанная на третьем полуисторическом событии — подготовке контрреволюционной организацией взрыва крейсера.

Развитие пьесы не претендует на верность истории, и в этом смысле к пьесе не должно предъявляться никаких требований. Название крейсера «Аврора» заменено «Зарей», и все действующие лица вымышлены.

Краткое содержание пьесы таково.

В семье командира крейсера «Заря» Берсенева — «разлом». Муж дочери — лейтенант фон Штубе — ярый враг революции, лично и идейно уязвленный ею, в достоянном конфликте с тестем, командиром крейсера, которого поддерживает дочь Татьяна. Матросы во главе с председателем судового комитета Годуном терпят Штубе только из уважения к командиру, принявшему революцию и дружно работающему с ними в качестве выборного командира. На крейсере у фон Штубе есть тайный сторонник и соглядатай — боцман Швач. После трагического финала июльской демонстрации в Петрограде к матросам являются делегаты Временного правительства. Между ними происходит резкая стычка — «разлом». Делегаты с позором оставляют крейсер. Вместе с ними удаляется и Штубе. Офицерская контрреволюционная организация «Защита родины и революции» осведомлена о подготовке выступления крейсера на Петроград и дает Штубе поручение взорвать крейсер. Жена фон Штубе, случайно узнав об этом, бросается предупредить комитет Балтфлота. Крейсер спасен в последнюю минуту. Фон Штубе и Швач гибнут. «Заря», подняв красный флаг, идет на обстрел Зимнего дворца.

Основная заслуга автора — удачная композиция матросских сцен, давшая театру возможность найти лишенные ходульности краски в их обрисовке. Это сразу ставит зрителя на сторону матросов, а их — на первый план как движущую силу спектакля.

Основная мысль спектакля заключена в его заглавии — *разлом*. Разламывается общество, и происходят новые группировки по классовому принципу. Разламывается семья, и возникают группировки внутри семьи — за революцию и против нее. И, наконец, разламывается человеческая психика и порождается маленькая личная трагедия отдельного человека. Вот те движущие силы пьесы, которые надлежит показать режиссеру данного спектакля. Отсюда со всей конкретностью перед режиссером возникает целый ряд задач:

{33} 1. Построить спектакль так, чтобы массовые сцены на корабле, обнажающие социальный разлом, были центральными в пьесе.

2. Разлом в семье и разлом в отдельной человеческой душе должны быть только частью целого, или, вернее, деталью большой картины.

3. Поскольку пьеса является большой социально-исторической картиной, постольку в постановке не должно быть места бытовым мелочам. Вывод: дальше от бытовизма к обобщению и четкому схематизму.

4. Поскольку в пьесе главная пружина, толкающая действующих лиц на отдельные поступки, есть пружина классовой борьбы, постольку отдельные психологические рефлексы не играют центральной роли. Вывод: дальше от психологизма к экспрессивной героике.

Теперь перейдем к реализации поставленных нами задач.

Для того чтобы массовые корабельные сцены стали центральными в пьесе, необходимы были следующие мероприятия:

{34} 1. Как можно больше сократить текст в семейных сценах Берсеневых, то есть в I и III актах. В результате совершенно вымарали попытку объяснения в любви между Годуном и Татьяной (III акт). Значительно сократили монологи Ксении, младшей дочери Берсенева.

2. На роли матросов и участников массовых сцен поставить способных, простых, бытовых актеров, следовательно, подойти к этим ролям как к главным в этой пьесе.

3. Все матросские сцены по возможности построить на физических действиях или на спортивных и ловких движениях (чистка палубы, построения во фронт и т. д.).

4. Для того чтобы толпа была живая, ее необходимо индивидуализировать, то есть каждый член этой толпы должен иметь свой характер и привычки, но в целом толпа живет как коллектив, классово и профессионально спаянный.

5. В смысле зрительского восприятия корабельные сцены по отношению к квартирным сценам должны выглядеть красивее (орудия выкрашены масляной краской, поручни медные и блестящие). В смысле масштаба корабельные сцены должны быть грандиознее всех остальных.

Вывод: корабль должен быть эстетическим центром зрительского внимания.

Для того чтобы разлом в семье и в отдельном человеке был только частью большой социальной катастрофы, необходимо:

1. Создать для всех семейных сцен особый шумовой фон в виде проходящих манифестаций, и только тогда отдельная человеческая трагедия будет перспективно правильной — этим подчеркнется ее интимный и личный характер на фоне больших общественных событий.

2. Декоративно, постановочно замкнуть все семейные и личные сцены в отдельные небольшие прорезы, изображающие собой или часть столовой, или часть прихожей, или окно. Данным оформлением мы, во-первых, масштабно подчеркиваем миниатюрность значения самих сцен, а во-вторых, их интимный характер.

3. Данное «диафрагмирование» сцен позволяет театру уйти от ненужного бытовизма и психологической разболтанности и служит для актера как бы «корсетом», обязывая его к четкой и насыщенной форме. Актер поставлен в условия постоянного ощущения пластической формы, так как все время вкомпоновывает в диафрагму себя, свои жесты и ракурсы.

Чтобы в постановке уйти от бытовых мелочей, от загромождения сцены ненужными подробностями, все действия в квартире даются отдельными кусками в небольшие разрезы. Некоторые сцены показаны зрителю как бы сверху (укреплены на наклонных станках), то есть найден новый угол зрения {35} на очень старую и затрепанную мизансцену (например, сцена на кушетке).

Исходя из основных режиссерских предпосылок, мы пришли к необходимости создания основного музыкального фона для всего спектакля, который слышится за кулисами в виде проходящих манифестаций и митингующей толпы. Данный музыкально-шумовой фон в особенности сопровождает все интимные сцены в квартире Берсенева, подчеркивая их личный и интимный характер на фоне бурного общественного «разлома».

Теперь приступим к последовательному изложению всех сцен пьесы с указанием прорезов, в которых они протекают.

**I акт**. Спектакль начинается короткой увертюрой. Она переходит в шум митинга. Слышен голос надрывающегося оратора и гул толпы. Открывшийся занавес показывает черную стену. В стене три прореза различной формы, закрытые с внутренней стороны специальными заслонами. Открывается средний прорез. Перед зрителем угол стола с чайным прибором. За столом трое — в центре Берсенева, слева (от зрителя) Татьяна, справа — Штубе. Все трое слушают гимн толпы. У Штубе в руках газета. Татьяна набивает папиросы для отца. В следующий момент Берсенева переходит во второй прорез, который тут же освещается и обнаруживает рамку окна. На резкий выпад Штубе («взаимная политика обожания») Берсенева возвращается. Дальнейший разговор продолжается в начальном положении. Ссора между Татьяной и Штубе идет нарастая. На реплику Штубе «не я начинаю» Берсенева встает, привлеченная раздавшейся вдали музыкой, и опять переходит к окну. Слушает. Музыка приближается. Со словами: «и пошлю […], и не думай» Татьяна встает и переходит к матери. За окном слышна проходящая демонстрация. После реплики Татьяны: «Отец. Годун» — обе быстро проходят к столу и готовят чай. Штубе переходит к окну, раздраженно наблюдает улицу. Со словами: «Помните, как у Толстого…» Берсенева уходит. Штубе возвращается в средний прорез. Между ним и женой неудачная попытка объяснения, быстро переходящая в новую ссору. Приход отца. Штубе опять у окна. Ведет себя вызывающе. Татьяна приказывает ему уйти. Дальнейшая сцена появления Берсеневой и следом за ней Годуна идет в среднем прорезе, в котором идет действие до конца акта. Конец акта. Гаснет свет. Закрывается прорез, дается свет в зрительный зал.

**II акт**. Раздается песня матросов. Открывается в правом прорезе часть наклонной палубы. Матросы в разнообразных позах чистят медные части. Работа должна быть дружная и ненарочная. Настроение веселое. Охотно идут на шутку. Друг друга высмеивают. Появление Швача в долевом разрезе лестницы {36} резко ломает настроение. К нему крайне недружелюбны. Проход Штубе по лестнице встречен злобным молчанием. Также злобны реплики ему вслед. Добродушно издеваются над вторым боцманом Еремеичем, высовывающимся в окно иллюминатора. За кулисами раздается дружный ответ команды на приветствие командира. Прорез гаснет. Освещается левый круглый прорез. В нем последовательно проходят четыре сцены: корректная размолвка Берсенева и Штубе, секретный доклад Швача Штубе, нагоняй Швачу со стороны Берсенева, наконец, несколько быстро, на ходу брошенных фраз между Берсеневым и Годуном. Следующая сцена — беседы Годуна с матросами — идет опять в правом прорезе. Все пространство заполнено матросами. На реплику: «Ну, ребята, здоровая буза будет» свет гаснет, в темноте убирается стена с прорезами и открывается вся сцена, изображающая палубу крейсера, на которой идет весь конец акта без перестановок.

**III акт**. После звонка освещается левый прорез, изображающий прихожую. Быстро, как спасаясь от погони, входят {37} Ярцев и Полевой в драных солдатских шинелях. Раздеваются — на них офицерские френчи с погонами. Открывается средний прорез. Берсенева любезно встречает гостей и уходит. Появляется Штубе. В первом разговоре со Штубе чувствуется неуверенность в общей безопасности. Следующая сцена ведется в левом прорезе над наклонным столом, над картой Петрограда, в приглушенных тонах заговора. После звонка карта мгновенно прячется. Полевой бросается в прихожую убрать шинели. Следующая сцена Татьяны и Годуна в среднем прорезе. Годун в прихожей — Татьяна смотрит ему вслед. Сцена Татьяны и Штубе в среднем прорезе — разрыв между ними очевиден. Явление троих матросов с винтовками. Один остается в прихожей, двое бросаются в столовую. Следующая сцена — Полевой — Ксения — выдача тайны — в правом прорезе, большего размера, чем на «заговор». Комната Ксении, она на диване, Полевой на коленях около нее. Ксения ловким кокетством выманивает тайну. Исход борьбы с самого начала легко предвидеть. Финал акта в средней диафрагме. Татьяна {38} настойчива до отчаяния. Ксения подчиняется ее требованию; ее настоящим испугом, единственным серьезным моментом во всей роли, кончается акт.

**IV акт**. Крейсер. Ночь. Открытая палуба (как в конце второго акта). Горят сигнальные фонари. Весь акт идет на открытой палубе без применения прорезов, так как в акте много движений, требующих большого сценического пространства.

Что касается света на сцене, то для больших сцен мы пользовались обычным софитным светом, за исключением ночного освещения четвертого акта. Здесь применяются фонари, сосредоточивающие свет на определенном пространстве и в нужном направлении. На мостике в этом акте установлен прожектор, который освещает финальные массовые сцены. Сцены в прорезах освещаются небольшими софитами, укрепленными на рамах с внутренней стороны.

В этом спектакле необходимо кроме действия на сцене давать впечатление жизни за пределами, видимыми зрительным залом. В первом акте, как частью уже было описано выше, дается голос оратора, гул толпы. Впечатления проходящей демонстрации можно достигнуть следующим образом: хор начинает петь «Варшавянку», постепенно усиливая, как бы приближаясь; в него вплетается мотив «Марсельезы», исполняемый духовым оркестром. Два перебивающих друг друга мотива идут нарастая и затем постепенно сходят на нет. Сигналы горнистов даются трубой. В третьем акте звуки сирены, полицейский свисток и очень далекое пение «Варшавянки» на диалоге Татьяны и Годуна. В четвертом акте звук лебедки, поднимающей якорную цепь, дается простым механизмом из двух зубчатых колес с бьющей по ним металлической полосой.

Вот тот схематический режиссерский комментарий, в котором пришлось из-за краткости статьи и сложности задания опустить совершенно работу с актером и не касаться образов.

*1928 г*.

## **{****39}** Гастроли Театра имени Евг. Вахтангова в Париже[[45]](#endnote-3)

Поездка Театра имени Евг. Вахтангова в Париж состоялась по приглашению Фирмена Жемье[[46]](#endnote-4). Спешность поездки и отсутствие предварительных организационных мероприятий были причиной того, что о приезде театра не знала не только публика, но и театральная общественность Парижа. Из‑за полного отсутствия рекламы нам предсказывали художественный и материальный провал. По приезде в Париж администрация театра категорически отказалась давать взятки французской прессе, которые там практикуются под видом дорогостоящих объявлений. Кроме того, ни в одной из эмигрантских газет театр не печатал обычных объявлений о спектаклях, дабы не перекачивать валюту на поддержку белой печати.

Результаты дали себя знать на первом спектакле: сбор был слабый, но художественный успех первого спектакля «Турандот» сделал свое дело. На следующее утро в десятках утренних газет (и французских и эмигрантских) были помещены большие отчеты, которые решили судьбу гастролей. Вся пресса, за исключением двух монархических газет, отмечала большое мастерство режиссера Вахтангова и ансамблевую сыгранность труппы.

После появления благожелательных отзывов маститой критики спектакли пошли при аншлагах и восторженном приеме зрительного зала. Каждый спектакль «Турандот» имел не менее 10 – 15 аплодисментных реакций среди действия. Спектакль «Виринея» превратился в политическую демонстрацию. Зрительный зал раскололся на две неравные части. С одной стороны, небольшая кучка монархической эмиграции пыталась свистать таким фразам, как: «никакого нет царя», а, с другой стороны, остальная часть зала отвечала на попытки свиста оглушительными аплодисментами — настолько длительными, что актеры переставали играть и держали паузы по полторы минуты. Когда монархисты поняли, что сорвать спектакль нельзя и обструкция не удается, они переменили место действия. Они стали аплодировать фразам, выражающим их идеологию, {40} как, например, «ваше благородие», «за большевиков голосует самая что ни на есть прохвостня» и т. д.

Такие демонстративные аплодисменты были встречены хохотом в другой части зрительного зала.

К театру «Одеон», где происходили гастроли, была вызвана конная полиция, чтобы рассеять толпу в несколько сот человек, не попавшую в театр.

Эмиграция раскололась даже в оценке «Виринеи», на что, признаться, никак не рассчитывали. На следующий день «Последние новости» дали положительный отзыв о спектакле, а монархическое «Возрождение» поместило рецензию под красноречивым заголовком: «ГПУ в “Одеоне”».

Кроме объявленных спектаклей, входивших в программу международного театрального фестиваля, театру пришлось дать добавочные представления, билеты на которые поступили в общую продажу, и два закрытых спектакля: один — для французских актеров, а другой — для Общества друзей Новой России.

{41} Реакционная французская пресса, воспользовавшись успехом советского театра, открыла поход против Ф. Жемье как виновника гастролей Театра Вахтангова. Появились статьи о Жемье (обливающие его помоями) под заголовком «Личный друг Луначарского». Но надо сказать, что Ф. Жемье мужественно держал себя в этой атаке, и на последних спектаклях «Турандот» публика зрительного зала устроила ему овации, к которым с удовольствием присоединился Театр Вахтангова.

Успех гастролей в смысле пропаганды советского театра надо считать несомненным, и Театр Вахтангова счастлив, что ему выпала честь быть его носителем.

*1928 г*.

## **{****42}** Театральный Париж Впечатления советского режиссера[[47]](#endnote-5)

Говорить о серьезных театральных впечатлениях Парижа нам не приходится, так как наш приезд совпал с официальным окончанием парижского сезона, театр Французской Комедии уже закрыл свои двери. На наши сожаления по этому поводу Ф. Жемье успокоительно ответил: «Посмотрите великую могилу Наполеона и вы будете иметь полное впечатление о великой Французской Комедии — это одно и то же».

Кроме этого Ф. Жемье рекомендовал нам познакомиться с работой режиссера Гастона Бати (одного из группы «Авангард»)[[48]](#endnote-6), где мы и смотрели пьесу «Майя». Нас предупредили, что «Майя» является «гвоздем» парижского сезона.

Если бы не было такого интригующего предупреждения, то, может быть, мы были бы приятно удивлены сценической скромностью этого театра, но предъявлять большие требования к «Майя» совершенно не приходится. Спектакль напомнил нам период московской «студиомании», когда в 1920/21 году чуть ли не в каждом доме была «студия», каждая имела «благие порывы» и… малокровные спектакли.

Театр Гастона Бати на общем фоне театральной пошлости выглядит почтенно, но скучно, и для советского зрителя не представляет никакого интереса как по форме, так и по содержанию. А это, как говорили нам, лучшее, что есть в театральном Париже.

Дальше идут бесконечные ревю, которым в Париже — всегда сезон!

Программы Фоли Бержер и Мулен-Ружа блещут грандиозностью затрат и пошлостью вкуса. Каждая программа состоит из 30 – 32 номеров, из которых 2 – 3 номера являются действительно квалифицированными (хорошие танцоры, акробаты, пантомимисты), а остальные 28 номеров демонстрируют 40 голых девушек. Здесь установка опять-таки не на качество, а на количество. Для примера можно указать на два номера. В одном номере показываются две люстры из голых живых женщин, по 6 штук головами вниз!

{43} В другом номере 80 голых ног, просунутых в разрезы бархатного занавеса, и в самый неожиданный момент из-за выносного софита, над первым рядом партера, свешиваются еще 40 голых ног, делающих ритмические па (кресла первого ряда стоят 250 франков).

Надо сказать, что даже в плане парижского социального заказа это бездарно и слабо доходит, доказательством чего служат довольно ленивые аплодисменты партера.

Это почти все, что мы видели за две недели, при непременном желании ознакомиться с театральным Парижем.

Совершенно иное впечатление создает изобразительное и монументальное искусство старой Франции, здесь есть чему учиться и есть от чего приходить в восторг, хотя это и не по прямой нашей специальности.

*1928 г*.

## **{44}** К юбилею МХАТа[[49]](#endnote-7)

В дни юбилея Московского Художественного театра полезнее будет остановиться не на тех ошибках и неудачах театра, которые ежедневно подвергаются анализу и разбору, а на том положительном наследстве, которое оставил нашей эпохе Московский Художественный театр. Сейчас трудно указать на театральное явление, которое не было бы так или иначе связано, а иногда и обязано своим возникновением Московскому Художественному театру. Редкая репетиция В. Э. Мейерхольда проходит без ссылок на методы работы К. С. Станиславского в том или ином периоде его творчества.

Вахтангов как режиссер и его театр как организм обязаны своим ростом театральной культуре МХАТа. Оттолкнувшись от этой культуры, Вахтангов и его театр обрели свой путь.

Почти невозможно найти в Москве театр, в среде которого не было бы нескольких видных театральных работников, так или иначе связанных в прошлом с Художественным театром.

Многие из этих работников уже давно пересмотрели для себя методы работы МХАТа и в разной степени отошли от канонов К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, но мне кажется, что ни один из них не раскаивается в том, что оформлялся он как художник в самом культурном и самом серьезном для своей эпохи театре.

Эти навыки культурного и серьезного отношения к задачам театра никогда не являлись путами и балластом на дальнейшем самостоятельном пути.

Атмосфера живой творческой работы в стенах МХАТа исключала в большой мере насилие над индивидуальным формированием каждого работника. Без критического отношения даже к «истинам» не могло быть подлинной культуры в театре. И только благодаря этому возможно было в стенах МХАТа оформление таких индивидуальных художников, как Мейерхольд и Вахтангов.

{44} Отход от МХАТа происходил не раньше и не позже того момента, когда люди вызревали в самостоятельных принципиальных художников.

Одно это говорит за то, что Московский Художественный театр был творческим организмом, в котором все время бродили свежие и смелые мысли.

История Художественного театра являет собой блестящий пример для современных и будущих театров.

Завтра начнутся споры о сегодняшнем МХАТе и, наверное, будут сличать портрет юбиляра с его более ранним героическим обликом. Но сегодня важнее для нас отметить историческую роль и громадное культурное значение того исключительного явления, которое называется Московским Художественным театром.

*1928 г*.

## **{****46}** Взаимный обмен опытом[[50]](#endnote-8)

Говорить о неорганической связи кино со спектаклем, по-моему, преждевременно. Техника сцены и техника кинопроекции находятся в стадии интенсивного усовершенствования, и в зависимости от счастливого разрешения всех этих вопросов завтра может оказаться совместимым то, что сегодня выглядит неорганично. Ясно, что живой актер в театре всегда будет основным впечатляющим фокусом, но не пользовать кино в качестве служебного и подсобного элемента — это значит обокрасть себя.

Что же касается второго вопроса, то есть влияния приемов кино на театр, то здесь тоже, по-моему, не может быть двух мнений. Вчера в кинематографии не знали, что такое монтаж, а сегодня его знают не только в кино, но и в театре. Так зачем же давать неосмотрительные обеты? Взаимный обмен опытом между театром и кино чрезвычайно плодотворен. Не касаясь здесь положительного влияния культуры театра на игровую кинематографию, мы должны сказать, что опыт и техника кино влияют на театр ежедневно, и это влияние сказывается на сложившихся мастерах театра.

Ничего дурного и отрицательного нет в том, что большие произведения кинематографии влияют на режиссуру театра, как нет ничего ужасного и странного в том, что приемы Золя или голландских художников отражаются в работе того или иного режиссера театра.

Здесь вопрос путать может только тупое подражание кинематографу, да еще в той сфере, в которой театр бессилен соперничать с кино. Такое обезьянство со стороны театра действительно может дать повод к ошибочному выводу, что кино не может и не должно влиять на театр.

*1928 г*.

## **{****47}** Как я работал над «Поэмой о топоре»[[51]](#endnote-9)

Коротко отвечая на вопрос, поставленный в заголовке, я неизбежно коснусь и общего вопроса о моем режиссерском методе. Это слишком общее касательство пусть и послужит в оправдание некоторого схематизма при изложении принципиальных вопросов. Ведь работе над «Поэмой о топоре» предшествовал ряд и других моих постановок, неизбежно сказавшихся на последней (например, «Заговор чувств» Ю. Олеши)[[52]](#endnote-10). И поэтому, анализируя режиссерскую работу по «Поэме», нельзя отрывать ее от предшествующих работ. А этого, между прочим, почти не делает наша теакритика по отношению к работе режиссеров, как будто метод марксистского анализа явлений для рецензента не обязателен.

Тему пьесы Н. Погодина мы определили так: борьба пролетариата за советскую индустрию в условиях военной угрозы международной буржуазии.

На какой основе ведется эта борьба в пьесе?

На основе социалистической реконструкции как производства, так и психики рабочих масс.

Реконструкция производства и человека.

Примеры: рабочие устанавливают агрегат для непрерывного потока в кузнечном цеху, ведут опытные плавки нержавеющей стали — эти сцены связаны с реконструкцией производства на новых основах для себя как класса. А спор кузнеца Евдокима с самим собой о том, как надо ставить агрегат, мучительные слезы Степашки после неудачной, тринадцатой плавки, жены рабочих, «заступающие» место «летунов» на заводе, — все это есть процессы реконструкции человеческого материала, реконструкции старой рабочей психики на новую, социалистическую.

Для того чтобы раскрыть природу рабочего энтузиазма в его деловой сущности, автор пьесы, Николай Погодин, заставляет кузнеца Евдокима ругаться с самим собой в пустом цеху. В этот момент для меня вскрыта природа темперамента пьесы.

{48} В «Поэме» вообще люди разговаривают сами с собой, с уличными фонарями, забывают о еде, мечтают о сне, как о великом удовольствии.

Это дьявольский энтузиазм, но он лишен для меня всякого надрыва, транса и обалделости, потому что имеет конкретную целеустремленность и социальную перспективу, он регулируется разумом.

Актеры не должны забывать, что люди в этой пьесе потные, но бодрые, сосредоточенные, но веселые, обалделые, но зрячие, мечтатели, но штанов не теряют.

Авторский подзаголовок «пьеса в 3‑х действиях» я расшифровал иначе — патетическая комедия. В этом определении я видел театральный жанр спектакля.

Что нам нужно было взять о плана патетики в данной постановке?

1. Масштабность пространственную и масштабность массовых мизансцен, то есть зрительный образ пространства и массовой мизансцены должны быть оформлены патетически.

{49} 2. Монументальность конструкции и основных мизансцен.

3. Приподнятость всей звуковой сферы спектакля, то есть речи актера, музыки и шумов.

Такая установка легко могла быть вульгаризирована тем, что актеры, мобилизовав себя на «котурнах», и заиграли бы «ой ты гой еси красного пролетария», но этого не случилось по ряду причин. И одна из них та, что в моем режиссерском определении (патетическая комедия) есть момент противоречия.

Понятие «комедия» антагонистично понятию «патетика» в представлении актера, и это заставило актера в движении спектакля разрешать и преодолевать ряд формальных противоречий. По режиссерскому замыслу патетическая тенденция, развиваясь в условиях комедийной стремительности спектакля, к концу становится побеждающей.

Переходя к вопросу декоративного оформления, из учета, предшествующего и органической сущности пьесы, художник спектакля, Илья Шлепянов[[53]](#endnote-11), максимально раскрывает сценическую коробку. Установкой единой конструкции он разрешает {50} зрительный образ спектакля. Являясь станком для актера и массы, шлепяновская конструкция как бы фиксирует каждое перемещение актера и массы, и в этом ее большое принципиальное достоинство.

Музыка в этом спектакле играет роль эмоционального усилителя актерского темперамента и тем самым вскрывает эмоциональную и смысловую основу куска или сцены. Всякое музыкальное звукоподражательство заводу нами исключалось как бессмысленная имитация.

Вопросы звукового и шумового оформления в «Поэме» заставили нас серьезно задуматься над одной театральной условностью, которая отказывалась правильно работать в данном спектакле. Я говорю об условной тишине в театре, которая необходима для диалога.

Представление о заводе у массового зрителя неразрывно связано с колоссальным шумом, а главное, тишина на металлургическом заводе неразрывно связана с мертвым заводом, поэтому условная тишина на театральном заводе вызывает иные, вредные для спектакля рефлексы. Нам пришлось специально завоевать право на условную тишину. В паузах и на пантомимических кусках мы решили посылать в зрительный зал волну почти непереносимого шума. Чтобы зритель убедился в необходимости условной тишины, мы идем ему навстречу и условно выключаем шум, чтобы установить условную тишину, а кроме того, мы напоминаем ему об атмосфере, в которой работают действующие лица.

Для этой задачи нам пришлось радиофицировать театр. К сожалению, необходимой мощности в силу технических причин мы добиться не могли.

В работе с актером встал целый ряд проблем, обусловленных не только данным содержанием пьесы, но и вообще реконструктивным периодом нашей эпохи.

Пьеса, после того как была написана, читалась рядом театральных работников, а один крупный театр просто ее забраковал по той причине, что в ней нечего играть. А наше восторженное отношение к пьесе было охарактеризовано пословицей: «О вкусах не спорят». Я думаю, что в данном случае мы имеем дело не с вкусовыми разновидностями, а с вопросами мировоззрения.

Актер обретает темперамент для сценического образа через мысли, носителем которых является образ (сценическое кликушество не в счет). А природа темперамента, так сказать, характер темперамента, определяется целевой установкой, то есть на обслуживание каких целей направлен данный темперамент.

И, конечно, в этом процессе актеру никак не удастся скрыть своего собственного мировоззрения. Оно выявится через {51} оценку тех идей, носителем которых является образ, а главное, тогда, когда актер будет искать качественную структуру темперамента данного образа.

Ведь темперамент какого-нибудь вредителя качественно и структурно иной, чем темперамент, допустим, ударника-рационализатора.

Оба эти темперамента направлены на разные цели, и ассортимент ритмов, тембров и красок каждого данного темперамента отличен от другого. И никакие «театральные системы», формальные методы не помогут актеру, если его разум отказывается понять качественную социальную подлость человека.

В этом корень вопроса для современного профессионального театра и актера. «Поэма о топоре» для нас — пьеса, насыщенная страстностью одоления великих и малых социальных дел. Одоление это полно мук и радостей для человеческого коллектива.

В связи с постановкой «Поэмы» мы проревизовали и отношение театра к лиризму, как к театральной мелодии. В театр стучится лирика, классовая лирика пролетариата. Услужливые няньки и приспособленцы пытаются объявить лирику «идеологически невыдержанной краской», забывая о том, что лирика так же классова, как и искусство в целом. Другое дело, что, наделяя лиризмом образ (будь то образ спектакля или актера), труднее осуществить цельную органическую природу этого образа, претендующего на обобщение с пролетариатом как классом.

С вхождением лиризма в театр, как дополнительной краски, «аллилуйщикам» и приспособленцам (как в драматургии, так и в театре) будет значительно труднее работать.

С усложнением и уточнением «мелодии» неизбежно усилится процесс разоблачения «барабанщиков» как «квалифицированной» профессии.

Лирические сцены в «Поэме», как показали спектакли на публике, не только не снижают идеологической направленности постановки, а, наоборот, заставляют звучать ее с большей страстностью и эмоциональностью.

Следующий вопрос в технике актерского мастерства, на котором нам пришлось остановиться, это вопрос о так называемой четкости актерского движения на сцене.

Мы не будем останавливаться на природе анархического и безответственного актерского движения на сцене, потому что для нас это слишком очевидное «косноязычие» на театре, защищаемое дилетантами под флагом «органической свободы актера». Мы же должны заострить внимание на эстетизации четкого движения, то есть на кокетстве своим четким движением.

{52} Забывая о целесообразности, производственной необходимости и смысловой логике своего движения, актер фетишизирует точность и четкость движения. Здесь же надо говорить и об «абстрагированной» четкости, то есть о четкости вне учета социально-бытовой и производственной природы играемого образа.

Четкое сценическое движение актера вне учета социально-бытовой и производственной природы образа всегда будет моментом эклектическим в целой системе построения актерского образа. Пластическая форма образов «Поэмы» заставила нас этим вопросом специально заняться.

И последнее, на что мне пришлось обратить внимание актеров Театра Революции, — это на новую коллективистическую психику актера.

Ее требует наша эпоха.

Надо прямо говорить, что в производственной психике советского актера осталось очень много от старого актера-индивидуалиста — одиночки, ответственного только за свою роль, {53} за свою сцену, за свой кусок и т. д. Актерский молодняк, не имея такого опытного наследства, к сожалению, наново усваивает эти установки в наших театехникумах.

Наша коллективистическая эпоха принуждает актера к усвоению новых производственных и творческих навыков в сфере его производственных взаимоотношений с режиссерами и с партнерами.

Порождается коллективное и индивидуальное чувство ответственности за весь спектакль, за всю сцену, за весь кусок (а не только мой кусок) и за идеологическую направленность целого через соблюдение точной формы всех частей спектакля.

Обретение этих установок пойдет через воспитание режиссерского отношения к роли, как части целого. Теоретически это не ново, но практически мы далеки от этого. И какие практические обязанности это на нас возлагает — мы не знаем. Как мы сейчас утверждаем, что актер не может не иметь своего отношения к играемому образу, так точно актер не может не иметь режиссерского отношения к куску, акту и пьесе.

Режиссерское отношение актера к каждой секунде сценического времени и к каждому дюйму сценического пространства вытекает из сознательного понимания замысла постановки. Этот факт исключает лакейскую, а также «солдатскую» природу отношений актера к режиссеру.

И напрасно мы будем думать, что если спектакль сделан на основе точного и высокого мастерства, то тем самым аннулируется вышеуказанная «нагрузка» на актера. В. Э. Мейерхольд, являясь блестящим мастером театра, один бессилен узаконить режиссерскую партитуру своих спектаклей, хотя многие из них построены предельно точно.

Система К. С. Станиславского (в частности, «сквозное действие» роли и пьесы) тоже не страхует режиссерской партитуры мхатовских спектаклей. Во всем этом много «личной просьбы» или приказа режиссера, а в результате получается «личное одолжение» или рабское выполнение.

Вместо просьб и призывов к «ансамблевости» надо начать преподавание режиссуры на актерских отделениях в наших техникумах. Пора усвоить, что в специфике режиссуры нет ничего того, что не должен знать и понимать актер.

Например, когда додумаются до того, чтобы преподавать в техникумах законы пространственной композиции, то их будут, конечно, преподавать режиссерам, как будто актеры не компонуют себя в пространстве.

Приблизительно такая картина существует и в наших театрах, а в трамах зачастую с актером обращаются так же, как в кино с «типажом».

{54} Наш актер в большинстве своем недопонимает того, что делает с ним режиссер.

Вопрос о «режиссерском сознании» в корне опрокинет частные и эгоистические установки актера. Это один из принципов, на котором произойдет своего рода «коллективизация театра», а иначе единственным «коллективистом» в театре будет режиссура.

Обычно в конце принято подводить итоги своей работы. Результатами работы над «Поэмой о топоре» я доволен. Считаю, что и Театр Революции проделал большую работу. Оценка массового зрителя чрезвычайно положительна и многообразна. Оценка теакритики в большинстве своем поверхностна и несерьезна как в похвале, так и в замечаниях.

Лозунг «об овладении техникой», по-моему, не делает исключения для теарецензентов.

*1931 г*.

## **{****55}** Почему мы возобновляем «Доходное место»[[54]](#endnote-12)

«Доходное место» Островского — единственный классический спектакль Театра Революции[[55]](#endnote-13). За все десять лет работы в своем устремлении быть политическим театром актуальной тематики, ставящей перед массовой пролетарской аудиторией боевые проблемы, связанные со строительством социализма в нашей стране, с борьбой за мировой Октябрь, мы выбрали из огромного наследства классической драматургии одну из самых социальных пьес русской классики. «Доходное место» в Театре Революции принадлежит поре руководства театром В. Э. Мейерхольдом[[56]](#endnote-14) и сработано этим мастером остро и с большой силой. Оценивая весь пройденный путь, Театр Революции не может не признать, что «Доходное место» и по раскрытию эпохи дореволюционной России — с ее еще робкими, но уже обозначающимися течениями глухого протеста — и по мастерству актерских образов и отчетливо строгого рисунка всего спектакля в целом является несомненно работой примечательной.

Мысли Жадова — героя пьесы, — пытающегося противопоставить старой стяжательствующей продажной иерархической России свою веру в будущее нашей страны, звучат ответом всем бюрократам и кувшинным рылам тех дней. «Людям старого века завидно, что мы так весело и с такой надеждой смотрим на жизнь». Разночинец Жадов ни в какой мере не может быть назван нами революционером. Его борьба с миром Белогубовых, Юсовых, Вышневских, Кукушкиных — мелких и крупных хищников — напоминает подчас одинокое и беспомощное донкихотство. Жадов как бы демократический собрат Чацкого и Рудина. Он говорит: «Общественные пороки крепки, невежественное большинство сильно. Борьба трудна и часто пагубна; но тем больше славы для избранных: на них благословение потомства; без них ложь, зло, насилие выросли бы до того, что закрыли бы от людей свет солнечный…». В силах ли были Жадовы противопоставить «невежественному большинству» свое образованное меньшинство?

{56} Жадовы лишь предтечи тех слоев разночинцев, из которых впоследствии выросли участники политических и общественно-философских кружков.

Н. Г. Чернышевский, посвятивший «Доходному месту» специальную статью, не зря назвал эту пьесу замечательным произведением русской драматургии и одной из выдающихся пьес Островского.

Внутренний мир чиновничества, для которого главной целью являлось «обратить внимание начальства», а главным средством к продвижению по службе и благополучию — лозунг: «Не возражать» и пребывать «без убеждений», выявлен в пьесе Островского со всей хлесткостью и злостью сатирического письма. В. Э. Мейерхольд нашел для «Доходного места» в Театре Революции выразительные сценические краски, В. Шестаков[[57]](#endnote-15) — строгую, но игровую и изобретательную конструкцию, М. Бабанова (Полина)[[58]](#endnote-16), Д. Орлов (Юсов)[[59]](#endnote-17) и исполнители других ролей пьесы — запоминающиеся образы.

Не боясь впасть в преувеличение, но лишь оценивая явления режиссерского и актерского мастерства по существу, мы смеем сказать, что в цикле классических спектаклей октябрьского театра «Доходное место» играет немалую роль. Это спектакль, в котором актеры Театра Революции вкладывают в слова Островского новые социальные мысли и новые отношения наших современников к его образам. В этом спектакле четко намечается и та новая технология сценического искусства, которая особенно дает о себе знать при подходе к классическому материалу.

«Доходное место» — сугубо социальный спектакль, и мы имеем все основания показывать рабочему зрителю образы Островского наряду с образами наиболее боевых пьес репертуара театра: «Первая Конная»[[60]](#endnote-18), «Поэма о топоре» и «Улица радости»[[61]](#endnote-19).

*1932 г*.

## **{****57}** Творческий путь Театра революции[[62]](#endnote-20)

Как всякий живой развивающийся организм, Театр Революции имеет свое историческое «вчера», «сегодня» и «завтра». Для того чтобы понять творческое лицо театра и видеть перспективы его развития, необходимо вспомнить весь десятилетний путь Театра Революции. Театр Революции возник в 1922 году. В то время старые театры дооктябрьской культуры не могли выполнить требований, предъявляемых к ним, ибо новая социальная тематика была им чужда, а в иных случаях и враждебна. Нужны были борцы за новое идейное содержание и за новые сценические формы. Театр Революции понял эти задачи, принял на себя их решение и написал на своем знамени: «Задачей театра является широкое социальное и культурное воспитание массового зрителя, расширение его революционного сознания в духе коммунистической эпохи, выявление нового, коммунистического миропонимания и нового быта через создание присущих театру живых и обогащающих образов»[[63]](#footnote-45).

Как эта формулировка (1924), так и более ранние отражают стремление Театра Революции стать театром-агитатором, театром-пропагандистом.

Но задачи политической агитации, которые взял на себя Театр Революции, сильно осложнялись тем обстоятельством, что репертуара, отражающего новые социальные темы, на театре не было. Поэтому стремление развернуть на сцене во всю ширь социальные конфликты привело театр на первых шагах к переводной революционной драматургии. Первыми работами, показательными в этом смысле, были пьесы Толлера[[64]](#endnote-21): «Человек-масса», «Разрушители машин», а также «Ночь» Мартине[[65]](#endnote-22).

Подлинной советской и пролетарской драматургией театр в то время не располагал.

Первым художественным руководителем Театра Революции {58} являлся Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Мейерхольд времен верхарновских «Зорь» и «Мистерии-буфф» Маяковского[[66]](#endnote-23).

Первыми работами В. Э. Мейерхольда были «Озеро Люль» Файко[[67]](#endnote-24) и «Доходное место» Островского.

На дальнейшем развитии Театра Революции, с его четкой политической ориентацией и экспериментальным характером работ, несомненно сказалось влияние В. Э. Мейерхольда, первого руководителя театра.

Ставя перед собой проблемы не только содержания, но и формы, Театра Революции, естественно, ранее других выдвинул вопросы об идейном перевооружении работников и о кадрах. При театре возникают первые мастерские, так называемая школа «юниоров». И в настоящий момент в основном костяке труппы мы видим значительное количество актеров, окончивших эту школу «юниоров».

Но значение школы «юниоров» заключается не только в том, что существенной частью коллектива актеров является ядро ее учеников. Школа положила начало «учебному цеху» {59} театра, состоящему в настоящее время из техникума, отделения теауниверситета при театре и экспериментально-методической лаборатории, то есть развернутой системе идейного и художественного вооружения кадров театра.

С отходом Мейерхольда от театра начинаются творческие блуждания Театра Революции. Отсутствует постоянное художественное руководство, часто меняются работники театра (режиссеры, художники, актеры), театр мечется от революционного схематизма к бытовым пьесам, от приемов условного театра («Ночь», «Разрушитель машин») к приемам жанрово-бытовым («Воздушный пирог»[[68]](#endnote-25), «Конец Криворыльска»[[69]](#endnote-26)) и, наконец, к героике — «Первой Конной» Вишневского.

Период творческого блуждания и неудач вызывает бурную реакцию в организме театра, обостряет борьбу творческих тенденций, которая выливается в большие дискуссии по творческим вопросам. Дискуссии усиливаются еще больше с переходом в Театр Революции группы актеров из МХАТа 2‑го[[70]](#endnote-27).

Эта борьба привела в конце концов весь основной костяк театра к осознанию необходимости решительной перестройки творческого пути театра.

{60} Период конкретной реконструкции Театра Революции наступил в 1930 – 1931 годах.

На постановке «Поэмы о топоре» образовался идейно-творческий контакт между драматургом Николаем Погодиным, режиссерами Алексеем Поповым и Ильей Шлепяновым, объединившими вокруг себя весь коллектив театра. «Улица радости» Н. Зархи и, наконец, «Мой друг»[[71]](#endnote-28) Н. Погодина закрепляют принципиальные художественные позиции театра и позволяют вести работы по теоретическому оформлению наших основных творческих установок.

### Общие основы творческих позиций Театра Революции

Всякое теоретическое изложение эмпирического театрального опыта для нас затруднительно по двум причинам.

Во-первых, мы не располагаем точным языком науки о театре, мы даже не имеем научного обоснования актерского творчества, во-вторых, практические работники театра, опытом знающие театр и актерское мастерство, не имеют возможности и времени для того, чтобы посвятить себя теоретическому оформлению своих знаний.

Поэтому мы наблюдаем такое явление: о театре и об актере довольно много и довольно гладко пишут люди, не знающие театра, но довольно мало и довольно коряво пишут люди, практически знающие театр.

Не случайно К. С. Станиславский, главным образом занятый законами актерского творчества, только на склоне своих лет мучительно пытается теоретически оформить свой колоссальный опыт. А Мейерхольд еще не приступал к этой задаче. Все это чрезвычайно тормозит процесс оформления театральной науки, без которой нельзя серьезно ставить вопрос о театральном вузе. Эти же самые трудности стоят перед нами, когда мы пытаемся теоретически оформить наш практический опыт и, более того, наметить пути развития творческой мысли в театре.

Правда, наша задача несколько облегчается тем, что мы не считаем себя пролагателями новых путей и «Колумбами» новых Америк в области театра. Наша задача проще и конкретнее. Мы считаем, что величайшая культура театра, великолепный опыт таких мастеров современного театра, как Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов, должен быть пристально и критически освоен и творчески оформлен всеми работниками советского театра.

*Рождение театральной теории и формирование творческого метода театра нашей эпохи немыслимы вне критического освоения этой последней стадии творческой мысли в театре*.

{61} Излагая свои мысли, мы неизбежно полемизируем с рядом творческих установок, существующих на театре. Полемика эта позволяет уточнить наши собственные позиции в вопросах актерского мастерства и одновременно ускоряет процесс формирования науки о театре вообще.

Но необходимо заранее сказать, что, оспаривая ложные, с нашей точки зрения, теории, мы имеем в виду не только официальные высказывания отдельных представителей театров, но и их конкретную практику. Теоретическими высказываниями наши театры бедны, а практикой, покоящейся на определенных идейно-творческих позициях, богаты.

Влияние В. Э. Мейерхольда и Е. Б. Вахтангова на наше творческое мышление огромно и естественно. Так же в свое время естественно было влияние К. С. Станиславского на В. Э. Мейерхольда и Е. Б. Вахтангова.

Мы многому учимся у В. Э. Мейерхольда как у огромного мастера современного театра и расцениваем его не с точки зрения отдельных успехов или неудач, а во всем разбеге его огромного таланта, особенно в истории советского театра. Но это не освобождает нас от критического отношения к нему.

Мы, например, не склонны рассматривать его «биомеханику» как систему воспитания актера или как систему актерской игры, но это не мешает нам пользоваться рядом упражнений в тренировке физического аппарата актера. Ряд законов целесообразного расходования мускульной энергии, найденных В. Э. Мейерхольдом, дополняет и развивает положения К. С. Станиславского о мышечной свободе актера и является на сегодня достоянием всякого пытливого актера.

Непримиримая борьба В. Э. Мейерхольда со статическим и незрелищным театром нам понятна. Но мы думаем, что эту задачу надо разрешать не через приоритет пантомимической выразительности в театре, а через снятие противопоставлений «внутренней» и «внешней» техники актера.

А такое противопоставление понятий («внутренняя» техника и «внешняя» техника), взятых изолированно друг от друга, мы имеем как у В. Э. Мейерхольда, так и у К. С. Станиславского.

Оспаривая ряд принципиальных законов творческой системы МХАТа, мы также далеки от огульного неприятия отдельных положений творческого процесса, утверждаемых К. С. Станиславским. Здесь мы имеем в виду ряд положений: о сосредоточенном внимании на сцене как основе творческого состояния; об органической связи партнеров (актеров) на сцене; о разбивке пьесы и роли на смысловые куски; об определении сценической задачи; о «штампе» как мертвой или чужой форм {62} сценического выражения. Все это осмыслили наши актеры.

Но если бы мы взяли ряд этих творческих положений механически и целиком, то есть без критической переработки их, а следовательно, без изменения, то мы попали бы в плен самой чистой эклектики. Данные творческие положения мы понимаем и изменяем, исходя из наших идейно-творческих позиций.

Например, действенная реализация сценического образа заставляет нас понимать МХАТовское «общение» с партнером не как акт «внутренней» техники (по старым запискам Михаила Чехова: «общение есть воздействие одной души на другую»)[[72]](#endnote-29), а как процесс конкретного взаимодействия актеров. Это не только изменение терминологии («общение» заменяется «взаимодействием»), а идейно-принципиальная борьба с так называемым великим сидением в образе, о чем мы будем говорить ниже.

Так же и решение «сценической задачи» приводит нашего актера к иным взаимоотношениям с драматургическим образом.

Мы остановились на ряде творческих положений К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда не для того, чтобы давать ту или иную оценку системе их взглядов (это лежит за пределами данного изложения), а для того, чтобы понятнее было происхождение и движение наших собственных мыслей на театре.

### Актер-мыслитель

Усвоение элементов актерского мастерства неразрывно связано с тем, чтобы одновременно создавать из актера активного и сознательного строителя новой, социалистической культуры. В нашем деле не может быть так называемых узких специалистов, которые, допустим, по одним и тем же строительным законам строят мосты в Америке и в СССР. Мы призваны строить «мосты» в бесклассовое социалистическое общество, а для этого актеру мало быть «специалистом», постигшим законы театральной науки, но необходимо быть человеком общественным, стоящим на уровне всей величайшей эпохи в истории человечества.

Вопросы коллективистической психики на театре тоже имеют громадное и несколько специфическое значение. Всякая идея получает свое воплощение в театре через стройную систему образов. Не каждый отдельный образ изолированно несет идею произведения, а система образов. Поэтому творческий коллектив нельзя понимать просто как арифметическую сумму слагаемых. Вопросы формирования театрального коллектива неразрывно связаны с творческими вопросами. Вопросы политической грамотности перерастают в вопросы культуры {63} в целом. Что такое культурный актер нашей эпохи? Может ли быть культурный актер советского театра политически неграмотным? Нет, не может. Политически неграмотный актер — не культурный актер. Поэтому некоторые культурные в прошлом театры на сегодня оказываются относительно культурными.

И действительно, если серьезно подходить к вопросам анализа пьесы и образов, то нужно быть во всеоружии того строя мыслей, который владеет нашей эпохой. Как далеко отстоит актер — активный строитель нового, социалистического общества от старого актера богемы, актера-одиночки, бродяги, актера-«жреца». Задача, стоящая перед современным актером, громадна, в особенности если он претендует не только на то, чтобы пассивно отображать действительность, но и содействовать переделке этой действительности. Советский актер должен быть мыслителем нашей эпохи и, если можно так выразиться, умницей своего времени.

Все, что мы говорили об общественном и политическом воспитании актера, имеет прямое отношение к творческой практике актера по следующим разделам:

1. Анализ пьесы и образа.

2. Решение вопроса об актерской возбудимости (перевод, актерской возбудимости из сферы биологического качества в сферу социального качества человека).

3. Коллективистические основы театра.

Работа актера над ролью обнимает собой два периода. Период «застольный» и период конкретной действенной работы. Период «застольный» — это период анализа идейного содержания пьесы, анализа образа, установления кусков в роли, определения задач и определения отношений. Дальше идет осмысливание текста и заучивание его. После всего этого мы переходим от «застольного» периода к конкретной практической работе, то есть мы переходим к действенному определению отношений, к действенному поведению, к действенному нахождению образа. Вот порядок, в котором начинается работа. Временные взаимоотношения этих частей — это у нас в театре вопрос не организационный, а вопрос в значительной мере принципиальный, потому что в так называемом статическом театре «застольный» период протекает чрезвычайно долго и занимает собой почти все репетиционное время до периода «прогонов». «Застольный» период в статическом театре имеет различные виды, различное содержание, по существу оставаясь бездейственным периодом. В статических по существу условиях, вне масштабов, вне возможностей физического действия актера, начинается якобы практическая работа. Ясно, что это не наш метод работы.

{64} Мы начинаем анализ пьесы исследованием основного вопроса, следствием воздействия какой объективной действительности явилась пьеса. Автор, как член определенного класса или социальной среды, отображает объективную действительность, а иногда и стремится ее изменить. Так ли обстоит, дело; в данном произведении? Если так, то каковы тенденции этого изменения? Анализ идет в следующем порядке: определение основной идеи пьесы, определение побочных линий пьесы, их связь и взаимозависимость с основной идеей; определение и анализ социальной среды, на базе которой реализуется сюжетная линия пьесы; определение драматургической формы пьесы на базе ее идейного содержания.

Дальше идет теоретическое определение формы будущего спектакля, как он нам представляется в данный момент, исходя из содержания пьесы. Автор, допустим, назвал пьесу драмой или комедией, а театр в поисках нового качества пьесы может дать ей специфически театральную формулировку, дополняющую и развивающую содержание пьесы. Например, «Поэма о топоре» Погодиным названа пьесой в четырех действиях, а нами будущая театральная форма спектакля определялась как патетическая комедия. Это наше, специфически театральное определение.

Здесь же обсуждаются макет художника, музыка к пьесе, если музыка в пьесе вызывается необходимостью, то есть является элементом театральной формы спектакля. А форма опять-таки определяется содержанием драматургического материала.

Теоретически устанавливается характер движений, мизансцен, основного ритма спектакля. Режиссер, художник и музыкант делятся результатами уже проделанной предварительной работы и «обговаривают» все это с коллективом, взаимно воздействуя на творческое мышление.

В процессе работы, учитывая и фантазию актера и психофизический материал исполнителя, во все эти предварительные теоретические положения могут и должны вноситься существенные поправки по ряду вопросов. Чудак тот режиссер, у которого все до последней буквы уже решено за шесть месяцев до спектакля, и он актеров только «информирует» безоговорочно о решенных вопросах. Но также плох режиссер, который приходит к коллективу актеров, не имея ясной точки зрения на целый ряд принципиальных моментов, которые должны создать будущую форму спектакля.

Режиссер авангарден по отношению к составу исполнителей и имеет конкретный план работ и конкретное представление о форме спектакля.

После общего теоретического определения всех элементов спектакля мы переходим к анализу образов. В этом периоде {65} чрезвычайно важно использовать творческую инициативу всего коллектива, всех участников спектакля, а не уходить на индивидуальное «обговаривание» с актером только его образа. Важно, чтобы образ, который будет играть отдельный исполнитель, творчески был проанализирован и обсужден всеми участниками спектакля. Чрезвычайно важно использовать в этом периоде анализа коллективный опыт познания объективной действительности. Каждый из нас меньше видит, меньше знает ту или иную конкретную обстановку, чем все мы вместе взятые, и поэтому через использование коллектива в анализе отдельного образа мы шире охватим явление — образ, среду, быт. В периоде накопления материала актер — исполнитель данного образа — является конденсатором опыта всего коллектива. В научно-экспериментальной работе, например до революции, работали люди, которые на проработку того или иного вопроса тратили 20 – 30 лет своей жизни, работая замкнуто, одиночками. Сейчас же мы видим, как научную мысль двигают коллективы-институты. Этим самым мы не противопоставляем опыта коллектива субъективному познанию актера. Роль делать будет актер, используя весь свой субъективный опыт познания действительности. Я уже не говорю о том, что каждый участник спектакля, имеющий перед собой роль, принимая участие в анализе образа своего партнера, этим самым уясняет свой образ. Он этим самым лучше выясняет отношения, складывающиеся между персонажами данной пьесы.

Анализ образа производится в непосредственной связи с основной идеей пьесы. Устанавливаются роль и значение данного образа в раскрытии основной идеи пьесы. Здесь же мы определяем классовую природу образа, его социальную характеристику, его профессию, быт, среду.

Дальше мы устанавливаем, куда растет и как развивается данный образ, в борьбе каких противоречий двигается данный образ в пьесе.

Мы теоретически, на основе анализа драматургического материала, подробнейшим образом выясняем отношения нашего действующего лица к окружающим его персонажам. И чем детальнее, чем полнее мы вскроем отношения буквально к каждому персонажу, *тем богаче будет процесс нашего действенного столкновения* в будущей сценической работе. Многогранность сценического образа и его идейная сущность вскрываются через богатство и многообразие отношений к окружающим; не надо забывать ни на одну минуту, что отдельный актерский образ изолированно не существует, что он только звено в системе органически развивающихся образов и что только система художественных образов вскрывает идею произведения.

### **{****66}** Накопление материала

Вопрос о накоплении творческого материала очень остро стоит перед художником театра, особенно при наблюдающемся отставании театра от темпов нашей социалистической действительности. Красочная палитра актера, в смысле ее многообразия, яркости и, главное, верности красок, оставляет желать много лучшего. И не случайно то ощущение красочной свежести, которое идет от самодеятельного и молодежного театра, несомненно положительно влияющего на театр профессиональный. Пристальный глаз художника, зорко вглядывающийся в новые ткани социалистической действительности, — залог верных творческих позиций.

Накопление материала идет в связи с историческим анализом пьесы и через целевые экскурсии в область соседних искусств — живописи, литературы, музыки, вскрывающих данную эпоху.

Багаж старого театрального опыта с нашей точки зрения нуждается в серьезном критическом пересмотре. Мы пользуемся богатством театральной культуры прошлого, мы в восторге от блестящих приемов японского и итальянского театров, мы изучаем Шекспировский и Мольеровский театры, но мы против механического перенесения традиций старых театральных эпох на почву современного советского театра и в особенности мы против того, чтобы втискивать живые образы нашей современности, образы реконструктивной эпохи в старые театральные маски. Такие попытки приспособить инвентарь старого, хотя бы и культурного хозяйства для обслуживания качественно нового социального содержания, с нашей точки зрения, обречены на неудачи.

### Реализация образа

Останавливаясь сейчас на отдельных положениях творческого метода, мы неизбежно разрываем целостность и закономерную последовательность творческого процесса. В данном разделе нас интересуют следующие вопросы: отношение актера к образу, темперамент образа, действенная реализация образа.

Говоря об отношении актера к образу, необходимо опять возвратиться к связи актера с действительностью. Самостоятельное творчество актера начинается тогда, когда он, располагая мыслями и чувствами, полученными от окружающей действительности, находит этим мыслям и чувствам образное выражение. Сценическое воплощение образа немыслимо без понимания идеи произведения и той же действительности, которая породила эту идею. Актер вслед за драматургом осмысливает {67} ту же действительность, которая породила пьесу, если юн хочет быть самостоятельным художником. Под «суфлерство» драматурга актер не сыграет роли, не создаст образа. Говоря об отношении к образу, мы не ставим вопроса о так называемом игрании образа с отношением. Для нас несомненно только одно, что отношение актера к образу, как объекту осмысливания, не покидает актера никогда, в том числе и в момент выхода актера на сцену.

У драматурга процесс создания образа имеет свой конец; он кончил свое произведение, отправил его в типографию, и его связь с образом порвана. В творчестве актера мы не имеем акта полного завершения образа, а главное, акта отрыва актера от образа, потому что художник и материал соединены в одном лице. Сценический образ материализуется только в актере, замыслившем его.

Развитие и изменение сценического образа на спектаклях имеет место, какая бы точная режиссерская партитура ни существовала.

Для нас неприемлемо требование «оставить за кулисами» или в рабочем кабинете свое отношение к образу, а с выходом на сцену абсолютно слиться с играемым образом. Разный состав зрительного зала вносит корректуру в «сегодняшнее» исполнение актера.

### Природа темперамента образа

Актер обретает волнение от смысловой сущности драматургического материала, от мыслей и идей, заключенных в образах данного произведения. Образы волнуют актера потому, что они — живое отображение действительности. Мы в этой действительности живем, боремся, страдаем и радуемся. Всякий отход от жизни, всякое отстранение художника от общественной, социальной, а следовательно, и классовой борьбы делает его импотентным, малокровным и творчески бессильным.

Понимать темперамент актера только биологически или технологически — вреднейшая вещь. Актер прежде всего — социальный человек, а в нашу эпоху — активный строитель нового, социалистического общества. Абстрактный темперамент есть бессмысленный темперамент, напоминающий кликушество. Настоящее волнение актер в театре обретает от мысли, заложенной в тексте, и только этот темперамент, причинно обусловленный, может волновать нашего зрителя.

Поэтому мы прежде всего должны условиться, что «темперамента вообще» не существует, а есть пресловутая актерская взвинченность, которая выдается сегодня за темперамент {68} Кочкарева, завтра за темперамент Чацкого, а послезавтра за темперамент ударника Магнитостроя.

Таким образом, перед нами две задачи: первая сводится к тому, чтобы волнение и темперамент заполучать от конкретных мыслей, заложенных в тексте и подтексте, вместо бессмысленного вольтажного взвинчивания актерских нервов, вторая задача состоит в том, чтобы причинно обусловленному темпераменту найти верное качество.

В процессе анализа пьесы и образа мы устанавливаем для себя, носителем каких чувств, мыслей, какого мировоззрения является образ. И в результате видим, на что же направлен темперамент данного образа. Когда мы выясняем целевую установку темперамента, мы сверх того, что уясняем себе самый образ, еще осознаем и природу темперамента образа.

Уясняя природу темперамента, мы решаем, если можно так выразиться, его фактуру. Фактура темперамента будет зависеть от того, в каком качестве будут взяты голос, походка и жесты.

### Действенная реализация образа

Позволяя себе перефразировать гегелевское определение человека[[73]](#endnote-30) […], скажем, что образ в театре есть не что иное, как ряд его сценических поступков, причем этот ряд сценических поступков существует помимо ряда сюжетных поступков (убил, украл, ударил и т. д.). Автором первых, то есть сценических поступков, является театр (режиссер, актер), автором вторых, сюжетных поступков, является драматург. Ясно, что характер сценических поступков, их качество вскрывают идейную сущность образа, и прежде всего нас интересует поведение, определяющее социально-общественную формацию образа.

Приведем два примера сценических поступков. Первый пример — Штраух[[74]](#endnote-31) — Рубинчик («Улица радости»), когда он рвет портрет римского папы и бросает его в бассейн. Другой пример сценического поступка возьмем из «Поэмы о топоре», когда Бабанова — Анка, охраняя сон Степашки, уносит на руках за кулисы старуху мать. И тот и другой сценический поступок сюжетно и текстово автором не обусловлены.

К примеру, в другом театре у актера не будет сценических поступков, кроме тех, что обусловлены текстом или ремарками автора, образ же будет реализован только через интонацию, грим, костюм. Ясно, что такой театр стоит на иных творческих позициях, чем наш.

Принцип действенной реализации образа обусловливает характер работы театра и актера и конкретную обстановку репетиции. {69} При действенной реализации сценического образа чрезвычайно усложняется значение мизансцен, пространственных перемещений, работы актера с предметом и т. д. Музыка обычно органически входит в спектакль. В результате создается довольно сложная режиссерская и актерская партитура спектакля. Актерский образ имеет детально разработанный рисунок, что мы и видим в спектаклях таких мастеров действенной реализации образа, как Мейерхольд и Вахтангов.

Когда мы ставим себе задачу действенной реализации образа, то для нас тем самым снимается так называемая проблема «внутреннего» и «внешнего» образа, а тем более противопоставление этих абстрактных для актера нашего театра понятий.

Всякое состояние, всякое чувство, отношение образа к окружающему реализуются в театре через сценическое поведение. Особое «внутреннее» содержание образа, не нашедшее у актера своего выражения вовне, для нас абсурд. Когда мы говорим об отрыве «внутреннего» от «внешнего» в процессе работы над образом, мы имеем в виду театральные теории, которые предлагают начинать работу над «внутренним» содержанием образа, а затем искать внешнее оформление этому «внутреннему» содержанию.

«Есть душа роли, но нет еще тела. Начинается акт воплощения, т. е. создается внешний образ. Актер может прекрасно и глубоко жить чувствами созданного им внутреннего образа, но этого мало, он должен еще суметь передать их зрителям […]» (Записки М. А. Чехова о системе К. С. Станиславского)[[75]](#footnote-46).

Позаботиться о внешнем образе актеру предлагается тогда, когда он уже научился решать сценические задачи и на репетициях осуществляет «сквозное действие». У актера есть «душа» роли, внутренне освоенная им, но нет тела. Актер уподобляется Саваофу: он создал «душу», а «помещение» не готово. Временной резиденцией для «внутреннего» образа пока что является физический аппарат актера. Актер-Саваоф спешно, как из глины, лепит тело, которое почему-то называется «внешним» образом. В результате якобы должна получиться увязка «внешнего» с «внутренним», творческое завершение образа. Естественно, что при такой работе «застольный» период репетиций продолжается почти до «генеральных». Мысли и чувства образа стали как бы мыслями и чувствами актера, но действовать актер не может, сценического поведения у него нет, образ пребывает в нем, как великий дух в немощном теле. Душа живет, но тела нет.

{70} Вот такой «внутренний» образ является для нас сценической абстракцией потому, что он не реализован, он не может иметь действительного поведения, даже ходить ему трудно, он не имеет рук и ног. Это какой-то своеобразный облом, не имеющий конечностей. Этому облому легче всего пребывать в неподвижности, и актер не случайно предпочитает сидеть.

Такой статический характер реализации сценического образа порождает пластическое косноязычие театра. Здесь очень кстати вспомнить немое кино. Кино не имело слов, но разговаривало через пластическую природу актера, и очень внятно разговаривало. Это не значит, что мы собираемся утверждать примат пантомимического театра. Ведущим началом в театре, вскрывающим идейное содержание произведения, является слово (и здесь мы расходимся с В. Э. Мейерхольдом), но мы не можем закрывать глаза на все колоссальные возможности пантомимического театра. Мы должны заставить эти возможности служить нам в плане раскрытия идеи спектакля.

Разве Бабанова и Орлов в «Доходном месте» и в «Поэме о топоре» и разве Астангов в «Моем друге» и Штраух в «Улице радости» работают не комплексно, то есть пластически и речево, и разве одно другому мешает[[76]](#endnote-32)?

Возникновению анемичного, сценически бездейственного образа, на наш взгляд, чрезвычайно способствовал колоссальнейший успех чеховских спектаклей в Московском Художественном театре. Эпоха безвременья, бездеятельности породила анемичный образ, «подслушивающий» себя и неспособный к активному выявлению своих желаний. На таком материале система МХАТ получила свое ароматное цветение, отсюда пришло в театр это, как мы называем, великое сидение в образе. В результате этого великого сидения получается полное отсутствие сценического поведения актера, тогда как для нас образ определяется его действенными сценическими поступками.

Конспективно подытожим основные положения — принципы работы над образом.

Образ в природе аналитической и практической работы берется в связи с рядом образов, его окружающих.

Образ конкретно оформляется на основе сценически действенных отношений.

Темперамент и волнение актер нашего театра может заполучить только от проникновения в идею пьесы, от освоения мысли.

Через осмысливание нашей социалистической действительности и драматургического материала мы приходим к волнению и эмоции и только таким образом можем понять и почувствовать социального человека и его социальные поступки. {71} Всякие попытки и теории «хватать» образ эмоционально, непосредственно приводят, как мы видим, к бессмыслице, к театральному кликушеству, а главное, биологизируют образ социального человека на театре. Цепь сценических поступков, необходимых для определения образа, в результате создает чрезвычайно сложную партитуру спектакля у режиссера и очень тонко, детально разработанный рисунок интонаций, движений и ракурсов у актера.

### Режиссерский самоконтроль актера

Если идея спектакля вскрывается через ряд взаимно связанных и взаимно обусловленных образов, то естественно, что никакого изолированного построения, а тем более выявления образа быть не может. Разрешение естественных творческих конфликтов, приведение в стройную систему всех образов спектакля, а главное, стократное исполнение спектакля ложатся на плечи всего творческого коллектива в целом, а не на режиссера, единственного «коллективиста» в театре. В метод воспитания и перевооружения актера мы включаем дисциплину о контрольно-режиссерских функциях в сознании актера. Контрольный глаз на себя во время исполнения роли у актера имеется, но мы расширяем эти контрольные функции до режиссерских и утверждаем, что такие актеры с контрольно-режиссерским осознанием себя на сцене имеются, но в очень небольшом количестве. Наша задача заключается в том, чтобы воспитывать таких актеров.

Какие же это контрольные функции? Контроль заключается в том, что актер следит за тем, как идет сегодня спектакль, акт, данная сцена в эмоциональном, темповом, ритмическом и других отношениях, не засоряется ли смысловая сущность данного куска и т. д. Вот вопросы, которые не могут быть обойдены актерами, но тем не менее мы знаем актеров, у которых отсутствует такое осознание спектакля. Вы можете спросить, и актер вам скажет, как он играл, ни как прошла вся сцена, он не знает.

Как же устанавливается единство режиссерских требований к спектаклю? Значит ли это, что каждый актер сам себе режиссер? Конечно, нет. Спектакль создается усилиями коллектива, а режиссер является конденсатором творческой воли коллектива и оформителем ее. Так вот, на спектакле актер является «полпредом» этого оформителя-режиссера.

Эти особые контрольно-режиссерские навыки нужно всячески культивировать и воспитывать, потому что в них — *специфика театра как коллективного художника*, в противовес живописцу, композитору, драматургу, работающим отъединенно, изолированно.

{72} Режиссерский самоконтроль не позволяет актеру замыкаться в ячейку своей роли не только в процессе ее подготовки, но и в спектакле. Актер обязан иметь ощущение целого спектакля и знать основные вехи, по которым строился спектакль.

Процесс построения спектакля происходит на глазах актера, и актер должен быть сознательным воплотителем этого общего замысла. С нашей точки зрения, отсутствие контрольно-режиссерских функций у актера является причиной разбалтывания спектакля в процессе его эксплуатации. Если мы проследим судьбу отдельных постановок в театрах, то мы увидим колоссальную разницу между премьерой и, допустим, пятидесятым спектаклем одной и той же пьесы.

Даже постановки такого признанного мастера, как В. Э. Мейерхольд, быстро разбалтываются и теряют свой четкий рисунок. Причина та же: у актера нет сознательного понимания каждого отдельного участка спектакля, и все зиждется на повиновении авторитету большого мастера. Это не наша позиция.

Ответственность только за свою роль, только за свою сцену удерживает актера на старых индивидуалистических и гастролерских позициях. «Гастролеры» обычно так и говорили: «Это моя сцена, вы мне не мешайте играть, а это ваша сцена, здесь я вам не буду мешать».

Перед актером социалистического театра ставятся задачи по выработке новой, коллективистической психологии художника. Осознание актером своих *частных* задач в связи с *целым*, то есть спектаклем, *охват всего спектакля как закономерно развивающегося процесса* — все это в значительной мере должно определять лицо нашего актера.

### Роль подсознания и интуиции

Сознательно или бессознательно творчество актера на спектакле? Этот вопрос для нас в значительной мере определяет идеологию театра и методологию актерского искусства.

МХАТ и его эпигоны отводят интуиции огромнейшее и ведущее значение во всем процессе творчества. К. С. Станиславский говорит об этом со всей четкостью и ясностью в книге «Моя жизнь в искусстве». Гораздо осторожнее высказывания негласных защитников «бессознания» в актерском творчестве.

Например, Б. Е. Захава, говоря о творческом методе Театра Вахтангова, утверждает: «*Никакой принципиальной разницы между сознательным и интуитивным мышлением и творчеством мы не видим* (выделено мной. — *А. П*.). Этой разницы нет, ибо объект познания и у интуиции и у сознания — один и тот же: объективный, материальный мир, частью которого является {73} сам субъект. Разумеется, ничего таинственного, чудесного и сверхъестественного в безотчетной деятельности высших нервных центров мы также не усматриваем. Правда, эта область еще чрезвычайно мало исследована наукой, и мы здесь имеем дело больше с научными предположениями (гипотезами), чем с точно установленными фактами»[[77]](#footnote-47).

Ничего «чудесного», ничего сверхъестественного, никакой «мистики» в безотчетной деятельности человека нет. Это правильно и бесспорно, но отсюда не следует, что *нет никакой разницы между сознательным мышлением и интуицией в творческом акте*. Для нас эта разница есть.

Правда, в конце Б. Е. Захава «расходится» со Станиславским. Он говорит: «Интуиция, с нашей точки зрения, должна работать, во-первых, по заказу сознания, во-вторых, на основании материала, накопленного сознанием, в‑третьих, — в направлении, указанном сознанием; в‑четвертых, — под контролем сознания»[[78]](#footnote-48).

Конец неожидан для всей статьи и напоминает «цитатные заготовки» для будущих оппонентов. Вопрос сводится совсем не к признанию работы интуиции и подсознания в творчестве, а к определению *ведущей роли интуиции* в творчестве художника. Делается это путем *смазывания принципиальной разницы* между сознанием и интуицией. Если интуиция есть «способ мышления» и познания действительности, да еще как будто более продуктивный для художника, то какой же актер будет заботиться о работе сознания как в самом творчестве, так и в процессе накопления материала через познание действительности?

Если мы хотим (а Театр Революции этого очень хочет) создать театральную науку, научное познание актерского мастерства, то всякое «обожествление» интуиции тормозит нашу работу. Это мешает нам так же, как левацкая *«отмена» интуиции и работы подсознания у актера*. Мы думаем, что с ростом идейно сознательной, мыслящей личности актера будут сужаться характер и знание работы подсознания и интуиции в творческой работе актера. *Кроме того, на каждом отдельном этапе оформления сценического образа роль подсознания имеет для нас различное значение*. Защитники бессознательного творчества говорят: если родился у актера какой-нибудь внутренний импульс, какое-либо движение или интонация, то уже тем самым движение это или эта интонация реализованы, ибо аппарат актера настолько гибок и сценичен, что поддается любой творческой задаче.

{74} На основе этого утверждения делаются выводы, что и *в конечном, завершающем моменте работы, то есть в спектакле, актер будет бессознательно осуществлять свои творческие намерения*. Для этого актеру необходимо только озаботиться *чувством сценизма*. И чем анархичней характер работы актера в спектакле, чем зрительно неподвижней и беднее режиссерская партитура спектакля, тем больше простора и возможностей для бессознательного творчества, то есть импровизационного выявления творческих тенденций. С нашей точки зрения, анархия противна коллективистической природе театра, и если действительно дать волю «внутренним импульсам», бессознательно выявляющимся в тех или иных движениях, то мы будем иметь перед собой спектакль своеобразного «пластического семперантэ».

Чтобы регулировать границы бессознательного импульсивного действия, обычно при такой системе игры актеры уславливаются импровизировать каждый «вокруг своей оси», с запретом больших пространственных движений, дабы избежать хаоса на сцене. Ясно, что в условиях сценической действенной реализации образа, при наличии сложного сценического (актерского и режиссерского) рисунка нет места никакой анархии в поведении актеров на сцене. Речевая, пластическая и музыкальная партитура спектакля требует сугубо сознательного выполнения очень сложного и точного сценического рисунка.

Практика Мейерхольда и Вахтангова подтверждает наши позиции в этом вопросе. Какой процент бессознательного выявления сознательных намерений имеется у актеров, играющих, допустим, «Чудо святого Антония» в постановке Вахтангова[[79]](#endnote-33)? Думаем, что чрезвычайно низкий процент.

Во всяком случае, *для нас спектакль является процессом глубоко сознательной деятельности актеров, в каждом отдельном моменте сознательно реализующих свои образы*.

### Выводы

Ряд наших положений, имеющих идейно-принципиальное значение для театра, остался здесь неразвернутым, например вопрос декоративного и музыкального оформления спектакля. Но мы думаем, что основные позиции, изложенные выше, дают понятия о наших установках и в этой области.

*Декоративный образ и музыкальный образ спектакля, выражая основную идею постановки*, в то же самое время *всемерно должны помогать действенному раскрытию актерских образов*.

Теоретические позиции, изложенные на этих немногих страницах, выверяются в практике творческой и общественной жизни театра, и с каждой новой работой коллектив все ближе и ближе подходит к действительному единству теории и практики.

{75} Это сказалось и в факте организации отделения теауниверситета при театре.

И несомненно, что тяга к учебе связана у нас с борьбой за идейно-сознательные позиции актера в творческом процессе, так как эти идейно-сознательные позиции в творчестве помогают нам решать вопросы созидания науки актерского мастерства.

Актер — социальный человек, сознательная личность, осмысливающая и организующая действительность. Темперамент и волнение он получает от разворота мыслей, заложенных в драматургическом произведении. Мы утверждаем, что для актера глубоко осмыслить и понять образ (сцену, фразу) — это значит уже и заволноваться и почувствовать образ (сцену, фразу). Отсюда для актера — широкая дорога к овладению любым социальным чувством.

Категория социальных чувств становится доступной актеру через идейное осмысливание пьесы, ее содержания в связи с осмысливанием самой действительности. Это поможет нам отказаться от «приблизительных чувств» и примитивного биологизма.

В театре социальной мысли ведущее значение имеет, конечно, речь. В основном мысль выражается через слово. Но отсюда не следует, что мы должны отказаться от зрелищной и пантомимической выразительности театра.

Но на данном этапе формирования Театра Революции мы особо подчеркиваем, что *статический театр, театр-рассказчик, является уделом слепых и радиослушателей*.

Эмоция, импульсивно выраженная и не имеющая специально сценической формы, не может иметь места в сценической практике нашего актера. Мысль порождает у актера эмоцию. Взволнованность, в свою очередь, порождает интонации и движения. Движения выливаются в актерское поведение. В конечном счете мысль обусловливает сценическое поведение актера.

В процессе нахождения актерских красок, характеризующих сценический образ, мы пользуемся работой нашего сознания, подсознания и интуиции. На данном этане работы актера над образом для нас не существует никаких противопоставлений сознания и интуиции.

В процессе работы актера над образом сценические краски, выраженные импульсивно через интонацию или движение, для нас еще не являются художественной продукцией. Эти интонации и движения, во-первых, получают нашу идейно-сознательную оценку и контроль, а во-вторых, после их отбора поступают в репетиционную обработку и фиксируются в точной сценической форме.

Спектакль для нас — стройная, органически связанная система образов, вскрывающих идею произведения.

{76} Отдельный сценический образ реализуется через богатое, многообразное сценическое поведение, а следовательно, весь спектакль имеет чрезвычайно сложную режиссерско-актерскую форму. Процесс осуществления этой формы на спектакле требует от актера особого режиссерского сознания и контроля над своим сценическим поведением.

Форма спектакля и рисунка образа при своем воспроизведении для зрителя требует от актера сознательного осуществления. Следовательно, творчество актера на спектакле в основе своей — глубоко сознательный, а не бессознательный акт.

В процессе работы над ролью наше волнение выразилось в ряде движения; движения эти, как мы уже говорили, зафиксировались в очень четкую форму, и теперь, на спектакле, во всеоружии мастерства, мы воспроизводим не только форму, найденную нами, но и предлагаем волнению заполнить данную форму.

Эмоция органически выливается в данную форму потому, что когда-то на репетициях форма эта была подсказана этим эмоциональным содержанием.

Таким образом, мы подошли к определению наших позиций в вопросе о «переживании» и «представлении».

Должен ли актер «представлять» на сцене, то есть демонстрировать на сцене образ, сделанный им в период длительной работы, оставаясь в момент спектакля рассудочным технологом, имитируя чувства, отнюдь не заражаясь этими чувствами? Или актер в процессе репетиционной работы должен освоить чувства образа, сделать их как бы своими, «переживать» эти чувства в момент спектакля, а если не эти, то «приблизительно» эти чувства, будучи как бы опьянен этими чувствами?

Защитники «представленчества» любят хвастаться своим сугубым рационализмом. Они справедливо презирают всякий анархизм и стихийность в творческом процессе. Они насочиняли десятка два анекдотов о величайших актерах, которые на спектаклях, отвернувшись от зрителя, показывали язык в самых трагических местах своей роли, а зрители были потрясены их игрой. Они утверждали, что их искусство является как бы искусством передразнивания человеческих чувств и страстей.

Сторонники «переживания» считают первых «атеистами», неверящими в «божественное» начало искусства. «Переживальщики» чрезвычайно озабочены тем, как возбудить себя на каждый вечер, как сделать, чтобы «вдохновение» посещало актера на каждом спектакле. Как заманить к актеру нужные ему чувства? Ищут они эти средства актерской возбудимости главным образом в биологической природе актера. И тут и там мы видим искусство как самоцель. Ведь только этим можно объяснить в одном случае анекдоты о показывании языка, а в другом случае «приблизительные» чувства. А где же актер — общественная {77} личность, социальная единица, кипящая в горниле классовых страстей? Для нашего театра актер является носителем определенных мыслей, страстей и чувств, которые владеют им и кладут отпечаток на все, к чему он прикасается, что создает.

Таким образом, актерская возбудимость имеет непосредственную связь с общественным темпераментом актера. Отсюда всякое волнение на сцене мы не можем рассматривать только технологически — оно имеет общественно-социальную основу.

Поэтому мы против имитации чувств и волнений, мы за живое человеческое чувство на сцене, выраженное в четкой сценической форме. Страстность общественного человека нашей эпохи присуща и актеру, но она, эта страстность, должна сочетаться с точным расчетом мастера-актера, сознательно осуществляющего очень сложный формальный рисунок спектакля и образа.

*Это гармоническое сочетание точного расчета с величайшей страстностью отличает не только революционера ленинского склада, оно должно отличать и актера ленинской эпохи*.

В лучших и блестящих спектаклях такого мастера, как Е. Б. Вахтангов («Гадибук»[[80]](#endnote-34), «Турандот»[[81]](#endnote-35), «Чудо св. Антония»), для актера исключена необходимость бессознательного творчества на сцене. Наоборот, актеры в этих спектаклях глубоко, сознательно осуществляют в каждый данный момент очень сложную сценическую форму образа и спектакля. Форма эта была найдена предварительно актером под руководством Вахтангова, и в процессе нахождения этой формы актер несомненно пользовался подсознанием и интуицией, когда находил сценические краски и приспособления, расценивая и отбирая их с помощью сознания.

Но в момент демонстрации этой формы, во-первых, актеру не нужно «нырять» в область бессознания, во-вторых, осуществляя данную сценическую форму, актер наполняет ее живым чувством, то есть волнением от мысли, кстати сказать, тем самым волнением, которое в предварительном периоде работы над ролью делало заявку на эту именно форму.

Наоборот, чем несовершеннее форма спектакля, чем «свободнее», то есть анархичнее, актер в своем сценическом поведении на спектакле, тем больше возможностей для бессознательного импульсивного творчества на самом спектакле.

Отсюда мы делаем для себя вывод, что спектакль для актера нашего театра — это процесс сознательной демонстрации сценического образа на основе волнения от мысли.

Мы против театра, культивирующего *бесформенное* переживание на сцене, так же как против театра *бесчувственного* представленчества.

Но мы *за представление на основе волнения от мысли*.

*1933 г*.

## **{****78}** Путь создания спектакля[[82]](#endnote-36)

Процесс построения спектакля целиком зависит от того творческого метода, который кладется в основу работы театрального организма. Поэтому нельзя дать универсальный рецепт построения спектакля, годный для любого театрального коллектива. Если мы возьмем две полярные театральные системы МХАТ и Мейерхольда и проследим творческий путь создания спектакля с момента первой читки пьесы в театре и кончая генеральной репетицией, то мы увидим огромное принципиальное различие в методе этих театров. Точно так же метод построения спектакля, допустим, в Камерном театре будет отличаться от метода работы над спектаклем в Театре Революции и т. д. и т. д.

Я буду говорить о том методе построения спектакля, который применяется в творческой практике руководимого мною театра.

Прежде всего я начну с момента *режиссерской экспликации*, то есть с той творческой программы постановщика, с которой он выходит на коллектив. Наш театр считает для себя обязательным составлять развернутую *режиссерскую экспликацию* к каждой постановке. Тогда как в ряде театров режиссер к моменту начала постановочной работы имеет перед собой лишь основную идею постановки и ее сценическое воплощение осуществляется постепенно, в работе с актерским коллективом, в процессе всей репетиционной работы.

Правда, за последнее время с легкой руки Всеволода Эмильевича Мейерхольда экспликация режиссера начинает занимать определенное место в современном театре и постановщики обычно начинают работу с доклада режиссерской экспликации. Однако, в зависимости от творческого метода театра, существует два вида режиссерской экспликации: а) *абстрактно-теоретическая*, б) *конкретно-практическая*.

Примером абстрактно-теоретической экспликации служит некое импрессионистское ощущение спектакля, сложившееся у режиссера после прочтения пьесы, когда конкретное сценическое решение постановки еще не выработано и лишь смутно {79} представляется режиссеру. Поэтому, излагая свои представления о будущей постановке, режиссер часто не представляет себе их сценической реализации. Чтобы не быть голословным, приведу пример одной абстрактно-теоретической экспликации. Режиссеру представлялось, что «вся пьеса пойдет на фоне серого неба, серого солдатского сунна». Потом, в разговорах с художником, понятие «небо серого солдатского сукна» превратилось в *свинцовое небо*, а когда приступили к оформлению, то оказалось, что в театре нет понятия «свинец», а есть серебряная фольга и в конечном результате на спектакле понятие «небо серого солдатского сукна» выродилось в роскошный, эстетически броский *серебряный фон* для всего спектакля.

Вот маленький пример того, как абстрактно-импрессионистическое выражение режиссерской мысли может привести совсем не туда, куда хотел театр и куда хотел режиссер.

Мы считаем, что, приступая к работе с актерами над спектаклем, режиссер должен иметь у себя *конкретный* план постановки, то есть начинать с *конкретно-практической режиссерской экспликации*. А это возможно тогда, когда к моменту экспликации уже готов макет постановки, хотя бы в схеме. Стало быть, проделана предварительная работа с художником спектакля, и мысленно решены основные узловые моменты идейного замысла постановки.

Режиссер-постановщик, заказывая композитору музыку определенного характера и звучания, прикрепляет ее к определенным кускам пьесы. В зависимости от замысла режиссера музыка носит иллюстративный, эмоциональный, иронический или сюжетно-бытовой характер. Музыка так же, как и макет оформления, должна раскрывать идею спектакля и помогать актерам в оформлении их образов.

Проделавши всю эту предварительную работу, режиссер выносит ее на труппу. Он говорит с актерами об основных мизансценах, выражающих идейные узлы данного спектакля, и показывает на готовом макете, как он предполагает мизансценировать основные идейно-смысловые куски пьесы, как он думает планировать массовые сцены и т. п. […].

В этом же периоде работы протекают весь теоретический анализ пьесы, раскрытие ее идеи, изучение эпохи, раскрытие классовой сущности действующих лиц. Здесь я должен оговориться: предлагая данный рецепт, я не думаю, чтобы во всяких условиях он был правильным. Что получается? Получается, что режиссер пришел с готовым макетом, у него все ясно, все готово. Все компоненты спектакля решены до встречи с труппой и актеры для режиссера как бы марионетки, безгласная, безликая масса. Это может привести к конфликту режиссера с творческим коллективом или к слепому механическому подчинению актера распорядителю-режиссеру. Так это {80} и случается при гастрольной режиссерской системе, когда режиссер переходит из театра в театр. Когда же работа режиссера протекает в органической связи с определенным творческим коллективом, то получается совершенно другая картина и вступает в силу наша практика. Режиссер является авангардом коллектива, конденсатором его творческой энергии, выразителем его творческих чаяний.

Так как мы, Театр Революции, стоим на позиции органической *творческой связи режиссера-постановщика с коллективом*, то в данных условиях чем больше будет предварительной самостоятельной работы у режиссера, чем глубже и конкретнее он прорабатывает план будущего спектакля, тем организованнее и продуктивнее будет протекать его работа с коллективом актеров.

Теснейший контакт режиссера-руководителя и коллектива будет гарантией того, что руководитель не ошибется, что его режиссерская экспликация будет выражать творческие тенденции всего коллектива. При данных взаимоотношениях режиссера и коллектива в разработанную экспликацию будут {81} вноситься поправки и творческие дополнения, она получит свое развитие и отнюдь не свяжет актеров и не обезличит их как самостоятельно мыслящих художников.

В процессе анализа пьесы и образов инициатива всего актерского коллектива имеет колоссальное значение. Всякое директивное навязывание актеру режиссерских тенденций и красок никогда не способствует самостоятельному росту. Режиссерский «вождизм», режиссерское администрирование неприемлемы для нас в такой же степени, в какой неприемлем «театр актера», то есть театр «единоличников»-актеров.

Здесь мы переходим к вопросу воспитания актера в данной системе работы. Мы должны предъявлять к нему требования как к мыслящей личности. Отсюда наш тезис: *советский театр — актер-мыслитель, умница своей эпохи*.

Если мы действительно не хотим, чтобы актер был пешкой в руках режиссера […], то мы должны всячески способствовать его идейному и культурному росту.

Мы потому предъявляем такие повышенные требования к актеру, что наш советский театр, организующий сознание, {82} волю и чувства многомиллионного зрителя, ставит на театре большие проблемные и философские вопросы. Это совершенно естественно, так как наш театр не забава и не игрушка, а могучее средство воспитания и перевоспитания миллионов, строящих социалистическое бесклассовое общество.

Если старый театр давал одиночек-актеров, общественно мыслящих людей вроде Щепкина, то наша великая эпоха родит сотни актеров, поднимающихся до кругозора Щепкиных и Мартыновых.

Наши советские театральные постановки буржуазная критика Европы и Америки частенько называет гениальными. То же самое происходит и с советскими кинокартинами, имеющими огромный успех за границей, например, «Броненосец “Потемкин”» Эйзенштейна, «Турксиб» Турина, «Мать» Пудовкина, «Путевка в жизнь» Экка[[83]](#endnote-37). Чуть ли не все гениально, что выходит из Советской страны. Мы же здесь у себя дома не считаем Турина гениальным режиссером, и дело здесь не только в личной одаренности и талантливости того или иного кинорежиссера. Дело в том, что у Турина, Экка, Сидорова, Петрова и других есть скромный соавтор — Октябрьская революция, помогающая им создавать крупнейшие вещи. Этого по своей близорукости не замечают буржуазные критики. Они не понимают того, что нас революция и партия учат тому, как любую проблему ставить на большую принципиальную высоту. А главное, сама проблематика наша гигантски выглядит рядом с буржуазными проблемками их пресловутых любовных треугольников или расовых фашистских проблемок.

Луначарский на одном из диспутов дал правильный анализ понятию «гениальность».

Если человеческая личность попадает на гребень исторической волны и наиболее полно выражает в своем лице, в своем творчестве, в своих мыслях идеи своей эпохи, своего класса, то эта личность гениальна[[84]](#endnote-38). Тем более это относится к личности восходящего класса. Вопросы же личной одаренности не снимаются, а, наоборот, становятся на свое место. Наша революция создает предпосылки для расцвета индивидуальности и в том числе индивидуальности художника-актера.

С такой предпосылкой воспитания актера вернемся за режиссерский стол к работе над спектаклем.

Идея спектакля выражается не в механическом соединении отдельных компонентов спектакля (автор, декорации, музыка, свет и др.), а в органической системе всех компонентов, из которых актеру принадлежит ведущая роль […].

*Оформление* спектакля должно образно выражать основную идею спектакля. При этом вовсе не обязательно, чтобы оно имело *единую* декоративную установку. Оформление может быть иным в каждом акте, но оно не может не иметь единого {83} образа, раскрывающего идею спектакля, так же, как музыкальный и ритмический образ спектакля выражает идею спектакля.

Вся эта работа режиссера с труппой проходит пока что сидя за столом (разбор пьесы, теоретическое ее осмысливание, обсуждение отдельных образов, макета и пр.). Это есть первоначальный период работы над спектаклем, так называемый *застольный период*.

Во время застольного периода работы должны разрешиться все творческие конфликты. Хотя режиссер является конденсатором творческой энергии коллектива, но тем не менее он приносит определенный план, и когда этот план обсуждается, в его обсуждении принимает участие весь коллектив. Бывают случаи, когда актер иначе представлял образ, иначе трактовал то или иное место в пьесе. Начинается естественный и нормальный творческий конфликт, который здесь же и получает свое разрешение. Там, где этот конфликт вырастает на базе серьезных, принципиальных, идейных несогласий, основывающихся на различии мировоззрения или творческого метода, там этот конфликт приводит к катастрофе.

В последнем случае не может быть достигнуто единство творческих устремлений режиссера и исполнителя.

Но может быть и другой случай. При обсуждении пьесы, начинается воздействие одной инициативы на другую, происходит взаимное воздействие актера на режиссера, режиссера на актера, актера на коллектив, коллектива на актера, и в результате совместной работы все приходят к одному богатому творческому знаменателю. Очень важно закончить все эти естественные и неизбежные творческие конфликты в застольный период работы, чтобы при переносе репетиций на сцену не устраивать там дискуссий, так как они создали бы ненормальные условия для репетиций и тормозили бы работу над постановкой.

Возникает вопрос: сколько времени должен продолжаться застольный период работы? В одном театре, при одном творческом методе застольный период продолжается два‑три месяца при общем сроке работы над постановкой в четыре месяца. В другом театре при общем сроке постановки в четыре-пять месяцев застольный период продолжается три недели, максимум месяц.

Я возьму в качестве примера разговорный театр. Там застольный период довлеет над работой. Это происходит потому, что природа этого театра статична: в основном образ актера получает свое сценическое выражение через эмоцию актера, интонацию, выражение лица, мимику. Поэтому-то он сидят три месяца за столом. Они репетируют за столом, ищут правдивых переживаний, выразительных интонаций, но *действенного* {84} *решения* спектакля нет. Из трех месяцев работы за столом около месяца отдается теоретической работе над пьесой, а два последующих месяца актеры начинают жить в образах, устанавливают психологическое общение с партнером и т. д.

Потом, когда вскрыта психологическая ткань спектакля, начинают обдумывать планировку сцены, устанавливают входы и выходы. Если есть наружная дверь и дверь во внутренние комнаты, то, следовательно, из одной надо входить, в другую выходить, то есть перемещения актеров имеют только бытовые мотивировки.

Таким образом, мизансценировка сводится к простой «разводке», а режиссер становится «разводящим». Благодаря этому режиссер в течение одного вечера может наметить всю планировку спектакля и утром объявить актерам, откуда нужно входить и куда уходить.

Таким образом получается, что за столом работают четыре месяца, а «разводят» в два‑три дня. Большего времени для литературного статического театра на «разводку» и не надо.

Если мы сделаем идейный анализ такого метода работы над созданием спектакля, то мы придем к выводу, что этот метод является следствием идеалистического мышления этого театра.

Перед нами разрыв формы и содержания в широком смысле этого слова (то есть в репетиционной работе ищется главным образом внутренняя структура образа в отрыве от внешнего выявления его).

Актеры ищут «душу» образа. Потом, когда «душа» образа найдена, надо найти ей внешнее оформление (походка, грим, жесты, характер движения, голос). Таким образом, на репетициях три месяца ищут «душу», а потом в течение одной недели найденную «душу» облекают в «тело», придумывают внешнюю характерность, походку, грим и пр.

Такой сценический образ замкнут в себе и *действует как бы вокруг своей собственной оси*. По существу актер «*сидит в образе*». Это как бы Илья Муромец, который тридцать лет и три года сидел на своей печи и *волновался*, и *глядел*, и *пел, но ходить, действовать не мог*.

Все образы статического театра — в известном смысле Ильи Муромцы: они живут, волнуются и действуют, но «вокруг своей оси». Если образы будут действовать не «вокруг своей оси», а вступят в действенные взаимоотношения друг с другом, то это вызовет анархию сценической жизни, хаос.

Дабы избежать этого хаоса, действенное поведение на сцене сведено к нулю, а каждый импровизирует вокруг своей оси, тем самым не мешая никому.

{85} При данной системе игры можно ничего не фиксировать, выражать свои эмоции так, как выразятся («но вокруг своей оси»), пусть выражаются бессознательно.

Таким образом, перед нами налицо интуитивный момент творчества, импровизированные моменты в игре актера, в пределах замкнутого в себе образа.

Такая система игры позволяет утверждать, что творчество актера на спектакле *бессознательно*. С чем мы согласиться не можем.

Снятие противопоставления «внутреннего» и «внешнего» образа приводит нас к иному пониманию процесса реализации сценического образа. Что я делаю на сцене неразрывно связано с тем, как я это делаю.

Для того чтобы найти правильное решение своего *сценического*, а не *драматургического* поведения, необходимо актеру два‑три месяца работы. Этот процесс реализации внутренних хотений составляет основу действенного поведения на сцене.

Движение актера, мизансцена, не есть только простое психологически или бытово оправданное перемещение действующих лиц по сцене. Мизансцена есть *смысловое, действенное решение сценического образа*. Одновременно с этим мизансцена является пластическим образным выражением мысли отдельного куска. Все средства сценической выразительности помогают действенному раскрытию образа.

Для иллюстрации действенного поведения актера на сцене можно привести игру артистки М. И. Бабановой в спектакле «Мой друг». Она играет маленький эпизод плачущей женщины, которая приходит к директору просить, чтобы выписали ее мужа из-за границы, потому что она не может без него жить. Это очень капризная женщина. Она настойчиво требует, чтобы мужа немедленно вернули из-за границы. Говорить она почти не может, потому что ее душат слезы, и в результате в течение всей сцены она произносит только восемь слов. Она волнуется и не замечает того, что садится на стул директора, а он стоит перед ней как проситель. Волнение выражается в ее *поведении*. Рука механически начинает вертеть ручку стула и ломает ее. Директор берет сломанную ручку, кладет на стол: «Что вам нужно?» Руки механически от волнения начинают шарить вокруг директорского стола и машинально открывают ящик делового стола. Директор закрывает стол. «Что надо?» и т. д. Она, наконец, недовольная собой, начинает рыдать. Выясняется, что у директора есть письмо от мужа для нее, но он об этом забыл. Он дает ей конверт. Она вскрывает его, вынимает оттуда письмо, роняя фотографическую карточку. Все это действие нигде ни в какой авторской *ремарке не написано*. Она вскрывает конверт, вынимает оттуда письмо и карточку, но, не замечая, бросает конверт с карточкой {86} на пол и читает письмо. Он, старающийся скорее избавиться от этой назойливой посетительницы, тянется, чтобы поднять карточку и передать ей; она замечает это движение и бьет его по руке, забирая карточку. То, что она капризно бьет его по руке, подозревая, что он хочет посмотреть карточку, вскрывает ее психологию значительно больше, чем интонации, которые можно использовать на таком скупом тексте. И наконец, после того как она прочитала письмо, посмотрела на карточку, она бросается к директору и целует его с благодарностью.

Я нарочно остановился подробно на этом примере, чтобы показать, что *сценическое* поведение актера вскрывает социальную природу образа, его функцию в пьесе не менее сильно, чем слово.

Но мало того, что Бабанова таким поведением вскрывает образ дамочки, она вместе с тем помогает раскрыть образ своему партнеру (Гай — коммунист, директор, человек ориентирующийся в этой необычной для него встрече). Кроме того, что Гай строит заводы, он должен уметь обращаться и с такими дамочками. Нужно сыграть живого коммуниста, который несколько иронически относится к таким дамочкам: «Истерика, чепуха. Приедет». Владение собой, умение быстро ориентироваться в обстоятельствах, ирония — все эти черты характера Гая очень трудно передать, если бы образ дамочки решался в статической манере игры.

Следовательно, мы должны стараться выразить психологическое состояние образа через конкретное действие. При этом мы должны стремиться найти *то действие*, которое поможет актеру раскрыть идейную сущность сценического образа.

Приведу другой пример действенной реализации образа. В «Улице радости» есть Рубинчик, которого прекрасно играет М. М. Штраух. Рубинчик имеет очень смутную политическую-ориентацию на компартию, в чем-то его сбивают лейбористы. Он очень затрудняется в решении политических вопросов, но тем не менее у него есть правильное классовое чутье. В одном доме с ним живет Спавенто — анархист, который от безработицы торгует портретами римского папы. Доведенный до отчаяния нуждой, Спавенто в ожесточении бросает эти портреты в воздух и расстреливает их из пистолета. Рубинчик — Штраух это видит. Оставшись один на сцене, он смотрит на эти разбросанные портреты. Один из них остался целым. Рубинчик — Штраух поднимает, смотрит на него, потом складывает бережно, рвет на кусочки, бросает в бассейн. Это действенное решение образа. Штраух — Рубинчик свое отношение к папе Пию и подобным вождям вскрыл этим поступком больше, чем если бы он прочел целый монолог […]. Здесь и четкость его отношения, и осторожность, и боязливость — он еще не борец.

{87} Я привел этот пример, чтобы показать, что я разумею под сценическим поведением актера. У нас до сих пор обычно считают, что за сценический образ отвечает *тот актер, который его играет*, и режиссер, который работал с актером. Это неверно. Образ создает не только актер, играющий данный образ, но в полной мере и все окружающие его партнеры, актеры, которые обыгрывают соседствующий образ.

Таким образом, мы приходим к формуле, что образ реализует не только актер, играющий его, но и партнеры, окружающие его. Вот почему М. И. Бабанова, действенно решая свой образ, вскрывает в известной мере и образ Гая, и, наоборот, Астангов, играющий Гая, помогает оформить образ Бабановой. Мы здесь имеем то же, что и в драматургии. Драматургический образ реализуется через сюжетные и драматургические столкновения и конфликты с партнером, то есть психологическое воздействие одной души на другую, в условиях замкнутого в себе сценического образа. Это психическое общение происходит через глаза актеров, интонации голоса и пр. Но это общение никогда не приводит к действенному решению сценических образов. Во МХАТе актеры сидят на сцене, психологически общаются друг с другом и бездействуют.

Мы считаем, что форма психологического общения актеров на сцене недостаточна — необходимо взаимодействие. В этом принципиальная разница. Актеры на сцене вступают в конкретное взаимодействие друг с другом, одним из составных элементов которого является психическое общение с партнером.

Когда мы говорим о действенном сценическом поведении актера и о действенном решении образа, системы образов и всей системы действенного поведения, то приходим к очень сложной партитуре спектакля в целом и к очень сложной партитуре действенного решения каждого образа. Возникает другая проблема: как осуществлять эту партитуру и как сохранять ее на спектакле. Для этого необходимо сделать актера не пассивным исполнителем режиссерского замысла, а актером-мыслителем, являющимся полпредом режиссера. Необходимо воспитать в актере творчески мыслящую личность. То есть мы должны стремиться развивать контрольно-режиссерские функции у актера. Когда я об этом первый раз сказал, то меня высмеяли: «Вот так театр будет, где тридцать человек режиссеров!» Это ерунда. Неверно, что столкнется тридцать режиссерских тенденций. Вопрос в том, что существует *одна* режиссерская тенденция. В создании спектакля принимает участие *весь* творческий коллектив. Каждый актер, играющий в спектакле, является полпредом режиссера, *знает весь замысел спектакля*, знает каждую отдельную сцену, как она построена и как нужно ее играть.

{88} Встает другой вопрос: не помешает ли актеру эта дополнительная контрольная режиссерская функция в его творческой работе? Здесь ничего страшного нет, потому что все равно у актера эти контрольные функции существуют. Я взял это из практики. Актер, играя на сцене, всегда в той или иной степени учитывает реакцию зрительного зала, качество своего, исполнения и пр.

В практике встречаются два типа актера: актер одного типа никогда не знает, как прошла сцена, в которой он играл. Плохо или хорошо играли его партнеры, но он знает, хорошо-или плохо он сам играл свою роль. Актеры другого типа прекрасно замечают все окружающее их на сцене, следят за игрой партнеров и т. д., то есть в данном случае мы сталкиваемся с наличием у актеров режиссерского контроля. Мы считаем, что в актере нужно воспитывать режиссерские качества. Мы считаем неправильным воспитание актеров, существующее в *теакомбинате*[[85]](#endnote-39), где изолированно друг от друга обучаются режиссеры и актеры.

К нам в театр пришли три стажера, окончившие теакомбинат по режиссерскому отделению. Там они проходили законы композиции, режиссуру и пр. Но никакого понятия о воспитании актера, о работе с актером они не имеют. Поэтому они попросили дать им отрывок, в котором они могли бы поработать в качестве актеров. Мы дали им отрывок и педагога, так как считаем, что режиссер должен на практике овладеть мастерством актера, а следовательно, быть педагогом.

Точно так же я считаю неправильным такое полное разделение воспитания режиссеров и актеров для кино и театра, которое проводится в ГИКе и ЦЕТЕТИСе[[86]](#endnote-40).

Это не значит, что я снимаю специфику работы актера в кино и специфику работы в театре, специфику режиссера и актера. Территориально эти два учебных заведения могут быть разобщены, но элементарный курс для теа- и киноактеров, для теа- и кинорежиссера должен быть общим. Должен существовать единый театральный комбинат, где принимают актеров и режиссеров для театра и для кино. Срок обучения четыре года. Первый год или два (в зависимости от программы) все учащиеся проходят мастерство актера. Практически овладевают элементами актерского творчества, а с конца второго года начинается специализация по кино- и теауклону, специализация по актерской и режиссерской работе.

В результате такого метода обучения молодой режиссер, два года осваивавший элементы актерского мастерства в своей режиссерской работе, сможет практически помочь актерам в работе. В противном случае получается режиссер-теоретик. Он принесет в театр теоретически грамотную экспликацию, но {89} она будет абстрактно теоретической, так как практически осуществить ее с актерами он не в состоянии.

Мы считаем, что актер должен стать полпредом режиссерского замысла. В отношении к актеру у нас серьезные расхождения с В. Э. Мейерхольдом. Мейерхольд, ставя спектакль, создает сложную режиссерскую партитуру спектакля. Но ни в каком другом театре нет такого невероятного разбалтывания спектакля. Разница между премьерой и двадцатым спектаклем ужасающая, а сотый спектакль — нечто вроде «перевода с японского», когда даже профессиональный глаз не может уловить мейерхольдовский замысел.

Это происходит потому, что большинство мейерхольдовских актеров бессознательно выполняют то, что от них требует режиссер. У этих актеров отсутствуют режиссерские контрольные функции. Вот почему мы стараемся воспитать в актере контрольно-режиссерские функции и весь метод работы с актером проводим в нашем театре с ориентацией на режиссерскую инициативу, включая в метод воспитания актера и его режиссерскую работу. В этом году это еще сделать трудно, но с будущего года я разобью попарно двенадцать человек на актерском отделении и пусть каждая пара ставит отрывок[[87]](#endnote-41). Это будет иметь колоссальное значение для воспитания актера и нормальных взаимоотношений актера с режиссером. Как актер должен в режиссерском плане поставить отрывок, так и режиссер должен сыграть два‑три отрывка.

Отсюда совершенно ясно и наше отношение к интуитивному творчеству. Мы вовсе не отменяем интуицию, но не признаем за интуицией ведущее начало в процессе творчества. Художник не может отказаться от интуиции. Все равно, гони природу в дверь — она войдет через окно. Когда художник идет по улице, когда едет в трамвае, в нем совершается внутренняя творческая работа. Но то, что дает интуиция, это еще полуфабрикат, сырье, которое предстоит максимально точно и сценически выразительно оформить. Я мог случайно найти нужную мне сценическую форму, но я буду ее корректировать, в этой работе будет принимать участие моя мысль. Следовательно, процесс актерского творчества — процесс сознательный.

О бессознательном творчестве говорит МХАТ и за ним следует Захава, который считает себя последователем Вахтангова. Чтобы не разойтись с Вахтанговым, Захава проводит теорию, которая заключается в том, что нужно воспитать, органически освоить чувство сценизма, и тогда, возможно, будет бессознательное творчество[[88]](#endnote-42). Здесь Захава скатывается на позиции МХАТа. Станиславский тоже учит, что нужно заниматься голосом, чтобы он был послушным орудием в руках {90} актера; нужно заниматься пластикой, ритмикой, гимнастикой, чтобы тело было выразительно и подвижно.

И Захава и Станиславский — оба утверждают метод интуитивизма как основной, ведущий метод творческой работы и расходятся лишь в терминологии: Станиславский говорит о тренированном актерском теле, а Захава придумал особое чувство сценизма. Это совершенно естественно вытекает из их общих идеалистических концепций.

Когда поставлен спектакль и зафиксирована его партитура, то последующие повторения спектакля не есть простое механическое повторение раз найденной сценической формы.

Спектакль изменяется в зависимости от состава аудитории, реакции зрительного зала и т. д. Появляются некоторые дополнительные краски, различие в интонациях, в ритме спектакля и пр. Но партитура спектакля в основном не изменяется.

Но, для того чтобы осуществлять эту партитуру, актеру на спектакле необходимо быть вооруженным ясным сознанием и тенденцией художника, выверяющего в процессе воздействия на зрителя свой замысел. Следовательно, конечный процесс реализации образа, то есть *спектакль*, глубоко сознателен, а не интуитивен.

*1933 г*.

## **{****91}** Основы наших творческих позиций[[89]](#endnote-43)

Аполитичный театр и эстетический примат искусства — все это в результате огромной семнадцатилетней работы революционных театров и в результате работы марксистской научной мысли в области театра сдано в архив или выслано «наложным платежом» в адрес буржуазно-капиталистической Европы и Америки. Сейчас в силу доступного разумения каждый художник, режиссер и актер понимает, что он организатор общественного сознания миллионов трудящихся масс, он понимает, что в эпоху величайших социалистических революций *искусство не может быть беспартийно*.

В свете этих мыслей должна рассматриваться наша практика и вся наша творческая методология. Вопросы культуры, или, вернее, культурности художника, неразрывно связаны с вопросами его политической квалификации. Политически неграмотный и отсталый театр не может называться культурным театром, хотя бы до революции он был общепризнанным культурнейшим учреждением.

Происходит переоценка ценностей и понятий, понятия стареют и берутся жизнью в кавычки. Даже для того, чтобы расценить свое собственное культурное наследство, накопленное десятилетиями, надо быть на уровне идей нашего величайшего времени. Надо понять ленинскую мысль — «хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством…»[[90]](#footnote-49), а поняв ее, нельзя останавливаться и «окапываться» в своем культурном наследстве.

В нашу эпоху актер и режиссер высокой квалификации представляется нам, как умница своего времени и мыслитель социалистической эпохи. Что раньше было уделом актеров-«одиночек» (Щепкин, Мартынов), становится необходимостью для всякого сознательного художника театра нашей современности.

{92} Таковы высокие требования к нам, но параллельно с этим у нас есть все данные для формирования творческой личности в нашей Советской стране. Этого не понимает западноевропейская буржуазная критика, которая принуждена расценивать почти все произведения советских художников и режиссеров чрезвычайно высоко, приписывая это исключение индивидуальной «гениальности» художника, не желая видеть в этом удивительном факте *главного автора — Октябрьскую революцию*. Им выгодна такая «биологизация талантов», но мы, не снижая роли личности и таланта, должны знать условия, способствующие расцвету творческой индивидуальности в нашей стране.

Актер и режиссер-мыслитель нам необходимы потому, что мы хотим строить и *строим театр социальной мысли*.

Утверждение приоритета мысли на театре не случайно в методе нашего театра и многообязывающе для нас. Актер и режиссер на театре должны понять и осмыслить живую, многообразную действительность и художественные образы, порожденные этой действительностью. Эмоция, волнение, которыми {93} одухотворяются сценические образы, являются следствием глубокого познания жизни. Мысль порождает волнение и темперамент у актера. Отсюда «возбудимость» и «темпераментность» у актера для нас — *понятия не только технологического, но и социально-общественного порядка*.

Художники, писатели, актеры на данный день лучше ощущают действительность, нежели познают и осмысливают, и это наша слабость, а никак не «специфика» творчества.

Поэтому мы враждебны ко всякого рода интуитивистским теориям творчества и подозрительны к теориям «интуитивного мышления». Мы против теорий, уводящих от истины.

В театре социальной мысли ведущим началом несомненно является слово — речь актера, но это не значит, что мы против зрительной пластической выразительности театра. Мизансцена, движение, жест должны иметь смысловой зрительный образ через цепь; через систему этих зрительных образов так же, как и через слово вскрывается единая мысль всего спектакля.

Мы знаем, что органическая система сценических образов выражает идею драматургического произведения. Но мы также видим, что простое арифметическое сложение ряда сценических образов лишает спектакль идейной направленности и неизбежно снижает качество каждого образа в отдельности. Значит, каждый сценический образ не может существовать изолированно.

Может ли один режиссер быть автором этой органической системы образов? В наше время, с нашими требованиями к театру не может. Отсюда вырастают новые задачи перед актером. Задачи воспитания и формирования коллективистической психологии художника. Старое понятие «ансамбля» углубляется до понятия идейно сознательного творческого коллектива.

Театр — это в подлинном смысле слова коллективный художник. Это далеко не новое утверждение, к сожалению, не нашло своего отражения в методологии и практике театров, а главное, в воспитании актера. В результате мы часто видим, что актеры мыслят и чувствуют себя в процессе построения и исполнения спектакля изолированно, полагая, что об органической целостности спектакля, о стройной системе образов заботится один режиссер. Отсюда вреднейшее разграничение обязанностей и нелепая «специализация» в наших техникумах и теавузах по классу актеров. Актеры, например, не обязаны слушать курс режиссуры. Предполагается, что они потом поступят в распоряжение режиссера и он их будет компоновать в сценическом пространстве, освещать и разводить по мизансценам, заказывая темы и ритмы, в которых актеры будут играть свои образы, как будто образ актера — «специальность» {94} актера, а мизансцена, сценический ракурс, ритм — это «специальность» режиссера.

Исходя из этого, мы кладем в основу воспитания актера *понятие о целостности актерско-режиссерского творческого процесса и о режиссерском отношении актера ко всему, что он делает на сцене как в процессе подготовки спектакля, так в процессе его исполнения*. Актер должен быть воспитан в непрерывном режиссерском контроле по отношению к себе как к актеру, осознании своего образа как звена в системе образов спектакля. Только это решает проблему театра как коллективного художника, а не доверие или любовь к руководителю-режиссеру.

Вопросы же творческого единоначалия решаются просто. Когда мы говорим о режиссерском контроле со стороны актеров, то мы разумеем не тридцать режиссерских тенденций, а одну, сформулированную постановщиком и являющуюся общепризнанной творческой тенденцией коллектива.

Органическая связь образов и их взаимное влияние предполагают развитие сценических образов через их взаимодействие. Отсюда вытекает наше утверждение о действенной природе сценического образа, в противовес статическому или, как мы выражаемся, «фасадному» сценическому образу; сценический образ определяется богатством и многообразием своего сценического поведения. Из сказанного ясно, что мы не можем даже в процессе формирования образа делить его на «внутренний» и «внешний». «Внутренний» актерский образ — это абстракция: как «хороший» человек определяется его поступками, так и актерский образ слагается из ряда сценических поступков.

Под сценическим поступком мы меньше всего разумеем те, которые предопределены драматургом (убил, построил завод, занял деньги и т. д.). Автором сценических поступков и сценического поведения является театр (актер, режиссер).

Действенная реализация сценического образа исключает всякую возможность так называемого «великого сидения в образе», при котором ощущения и переживания не выражаются в ряде конкретных сценических действий, а имеют только слабое отражение в глазах и интонациях актера. Для нас это вопрос не только степени экспрессивности сценической выразительности, а вопрос принципиальный, связанный целиком с новой идеологией театра, то есть с отображением нового человека на сцене. «Великое сидение в образе» не случайно получило свое творческое цветение в театре в эпоху безволия человека как общественной личности, «подслушивающего» свои переживания, пассивно выражающего их и неспособного ни к какому действию. Такое малокровие человека, как социальной {95} единицы, породило на театре соответствующее сценическое выражение.

Драматургическая мысль порождает у актера эмоцию. Взволнованность от мысли, в свою очередь, порождает интонации и движения. Движения выливаются в известное сценическое поведение актера.

Форма спектакля и сложнейший рисунок образа при воспроизведении своем для зрителя требуют от актера их сознательного осуществления. Следовательно, *творчество актера на спектакле в основе своей есть глубоко сознательный, а не бессознательный акт*.

Нам остается определить наши позиции в вопросе о «переживании» и «представлении» на сцене. Должен гаи актер «представлять» на сцене — то есть демонстрировать образ, сделанный им в период подготовки пьесы, оставаясь в момент спектакля рассудочным технологом, имитируя чувства, передразнивая страсти, отнюдь не заражаясь этими чувствами?

Или, наоборот, актер в процессе репетиционной работы должен освоить чувства и волнения драматургического образа, сделать их как бы своими и «переживать» эти чувства и момент спектакля, выражая их непроизвольно через свой физический аппарат?

Защитники «представленчества» справедливо презирают всякий анархизм в сценическом поведении актера и стихийность в творческом процессе, но они идут дальше и увлекаются передразниванием человеческих чувств и страстей.

Сторонники «переживания» считают первых «нигилистами», не верящими в божественное начало искусства, и оберегают «тайны вдохновения» от прикосновения «грубых щупалец разума». «Переживальщики» ищут средства актерской возбудимости главным образом в биологической природе актера.

Актер как общественная личность, кипящая в горниле классовых страстей, выпадает из поля зрения тех и других. С нашей точки зрения, актерская возбудимость имеет непосредственную связь с его общественным темпераментом. Всякое волнение и эмоцию на сцене мы не можем рассматривать только с точки зрения технологии нашего искусства, оно неизбежно имеет общественно-социальную почву. Поэтому мы против имитации волнения. *Мы за живое человеческое чувство на сцене, но выраженное в четкой и конкретной сценической форме*. Страстность общественного человека нашей эпохи присуща и актеру, но она, эта эмоциональная наполненность актера, сочетается со стратегическим расчетом мастера, сознательно оформляющего образ.

Это гармоническое сочетание точного расчета с величайшей ответственностью отличает не только революционера ленинского склада, но должно отличать и актера ленинской эпохи.

{96} Спектакль для актера нашего театра — это процесс демонстрации сценического образа на основе волнения от мысли, от идеи.

Мы против *бесформенного* переживания и *бессознательного* творчества на спектакле и против *бездушного* представленчества, пытающегося через «знаки состояния» и знаки «волнения» сымитировать живое человеческое чувство […].

Перевооружаясь мировоззренчески, мы стараемся критически освоить громадное культурное наследство таких мастеров нашего театра, как Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов. И чем органичнее пойдет освоение этой высокой театральной культуры для нашего театра, тем вернее будет наша самостоятельная поступь и крупнее ее шаг.

Наши победы будут победами нового театра социалистической эпохи.

*1935 г*.

## **{****97}** Шекспир в Театре революции[[91]](#endnote-44)

Работа над трагедией Шекспира «Ромео и Джульетта» в Театре Революции[[92]](#endnote-45) приближается к концу. Начались уже поактные прогонные репетиции, дающие возможность судить о реализации наших замыслов, добиваться их более четкого осуществления и вносить в них те или иные коррективы, основываясь на практике прогонов. Мы проделали огромную, напряженную и иногда мучительную работу по преодолению тех трудностей, которые заключены в материале Шекспира, и еще более напряженную работу нам предстоит выполнить сейчас.

Не все преодоленное и достигнутое нас удовлетворяет и радует, но основное, что мы, мне думается, достигнем, это то, что спектакль «Ромео и Джульетта» в нашем театре прозвучит верно. Шекспир не предстанет в нашей трактовке ни «грубым дикарем», ни философом-резонером, трактующим «отвлеченные проблемы любви», каковым обычно трактовали его буржуазные искусствоведы и театры.

Мы полагаем, что нам удастся показать подлинное лицо Шекспира, Шекспира-реалиста. Шекспира — мужественного и полнокровного, с гениальной чуткостью и прозорливостью отобразившего в своих произведениях исторические противоречия эпохи разложения феодальных отношений.

В пьесе и спектакле показана родовая вражда и междоусобица, проходящая красной нитью по всему спектаклю начиная со сцены «Бой». Вскрыто бессилие в лице герцога и монаха Лоренцо разрешить трагические конфликты, несмотря на декоративное могущество одного и философский гуманизм другого. Борьба и столкновения, развертывающиеся в пьесе, являются внутриклассовыми, и любовь трактуется нами силой, разлагающей общественно-политические отношения, а не примиряющей их, как это обычно трактовалось по традиции и как это может показаться при поверхностном прочтении самого Шекспира. Действительно, над телами погибших детей Монтекки и Капулетти подают друг другу руки, но мы, зная последующую историю развития буржуазных отношений, не {98} можем не ощущать фальши этого рукопожатия и, не прибегая ни к каким насилиям над автором, помогая ему лишь как гениальному художнику, надеемся средствами театра вскрыть лицемерие этого примирения.

Образы Ромео и Джульетты полны противоречиями своей эпохи. Их гибель закономерна. Им некому передать «эстафету» гармонии мыслей и чувств. У последующих поколений мысли и чувства вырождаются в мыслишки, страстишки и чувствишки.

Только наша замечательная молодежь, юноши и девушки нашей страны социализма, могут глубоко понять и почувствовать величие образов Ромео и Джульетты.

Спектакль развертывается в предельных для нашей сцены масштабах. Большое значение придано ритму и характеру движения и мизансцены как зрительному образу. Едва ли не впервые на сцене нашего театра появится богатство красок {99} в костюме и декорации. Радиофикация позволит нашему оркестру достичь значительной мощности звучания.

Мы долго работали над спектаклем и, как всегда в таких случаях бывает, неохотно его выпускаем, хочется еще доделать, достичь еще большей выразительности, большей четкости, кое-что изменить, кое-что поправить и т. д.

Основное, к чему сводилась наша работа, заключается в том, чтобы заставить звучать образы Шекспира как понятные, близкие нам. Воскресить их средствами искусства и заставить их жить в атмосфере нашего сегодня.

*1935* г.

## **{****100}** О состоянии спектаклей ЦТКА и о творческой консолидации труппы[[93]](#endnote-46)

Определяющим для всякого театра является его *мировоззренческая сущность, его мироощущение*. Это основной момент творческой консолидации для театра на сегодняшний день. Здоровое мировоззренческое нутро, четкие задачи, идейный и драматургический багаж, тематика, ясное чувство социальной правды — вот те моменты, которые определяют на сегодняшний день организм советского театра. Если говорить о чувстве социальной правды, то можно с большой уверенностью сказать, что это чувство у актеров ЦТКА развито гораздо основательнее, чем у актеров некоторых других театров, что красочная палитра нашего театра иная, чем палитра актера хотя бы Камерного театра, иная в том смысле, что актер ЦТКА на сегодняшний день в ведущем своем «кулаке» *зорче и пристальнее вглядываться в ткани новой социальной действительности во всех ее опосредствованиях*.

Наряду с этим общим благополучным моментом, объединяющим весь […] пестрый и разнобойный коллектив, каким мне рисуется ЦТКА, мы наблюдаем большой разрыв, который имеет место между моментом содержания и моментом формы.

*Если содержание должно быть оформлено, а форма со своей стороны должна быть содержательна*, то в этом смысле в ЦТКА существует основательная неувязка […].

Первое, что бросается в глаза при просмотре спектаклей театра, это пестрота, разностильность всей продукции […]. С одной стороны, виден разнобой по линии различия артистических индивидуальностей. В театре очень много хороших актеров, но создавались они не через студию, не через объединявшего всех художников руководителя. Один пришел из провинции, другой из МХАТа, третий вообще никакого специального театрального воспитания не получил. У одного одни творческие тяготения, у другого другие […].

И другой ряд различий […]: постановки находятся в творческой непоследовательности одна от другой. И это понятно {101} почему: потому что каждый режиссер приносил в театр свои творческие установки […].

Каково состояние движущих творческих сил ЦТКА на сегодня?

Если взять для примера коллектив Театра Революции, то можно сказать, что в труппе театра самое уязвимое место — это ее сердцевина. В Театре Революции есть хорошая макушка труппы — сильная во всесоюзном масштабе, довольно благополучно с молодняком и неблагополучно с так называемым середняком […]. В Театре Красной Армии есть сильный и могучий «кулак», который обеспечивает театру спокойствие, крепкая середина и очень неблагополучно в театре с *молодняком*. Театру нужно работать и работать, чтобы создать кадры. Этот разрыв ведущей части труппы с *молодняком* особенно заметен в «Гибели эскадры»[[94]](#endnote-47), особенно в массовых сценах спектакля. Вообще говоря, массовые сцены в «Гибели эскадры» разрешаются на уровне толлеровских требований к массе, то есть нет в массе отдельных индивидуальностей, человек тонет, сливается с массой, все работают в одну краску, на один ритм.

В этом (в разрыве верхушки с «*молодняком*»), и сила и слабость театра. Имея сильную передовую когорту, театр имеет «слабый хвост» […].

Если мы будем говорить о ведущих актерских фигурах советского театра, о фигурах актеров, которые являются «камертонными» среди актерского советского «*молодняка*», рожденного Октябрем, то такими фигурами, с моей точки зрения, является Бабанова и Щукин[[95]](#endnote-48).

Называя этих актеров, я вовсе не хочу сказать, что это те актеры, которым мы должны подражать или лучше которых мы ничего не можем создать на театре, но я хочу сказать, что это те актерские индивидуальности, которые в творческой своей структуре обрели какую-то гармонию по линии, например, таких моментов, как форма и содержание, органика эмоций и формальное их выявление, которые нашли согласование между мыслью и чувством, интуицией и сознанием и т. д.

И если Бабанова еще не изжила в себе некоторых формальных заскоков, а Щукин […] боится быть формалистом и излишне проверяет себя МХАТом, то все же эти фигуры в основной ведущей тенденции их творческой сущности являются органическими фигурами советского театра, позволяющими снять раз навсегда вопрос о театре представления и о театре переживания и заменить идеалистическое *или* материалистическим *и* […].

Как нащупать то основное звено, за которое театру (ЦТКА) нужно сейчас ухватиться?

{102} Мне кажется, что основное звено — это вопрос борьбы за культуру актера и театра в целом. Вопрос этот не только касается нашего театра. Вопрос этот касается всех театров. Кто раньше других овладеет этой культурой — тот и станет в ведущие ряды советского театра […]

Не может театр называть себя культурным, если коллектив (Театр имени Вахтангова) позволяет прийти Акимову[[96]](#endnote-49) и своей постановкой свести глубочайшую идею Гамлета к идее борьбы за престол[[97]](#endnote-50). Это значит дойти «до ручки». Это значит, что в данный момент идейный и культурный уровень театра был настолько низок, что позволил Акимову прийти и сделать подобное.

У Театра Красной Армии не было, как я говорил, художника-руководителя, который бы выпестовал коллектив театра […].

Когда мы говорим о культуре актера, мы, кроме всего остального, под этим подразумеваем культуру его вкуса […], его требование к себе, правильное его отношение к зрителю в смысле преодоления им (актером) «хвостистских» настроений по отношению к зрителю […]. Массового зрителя надо вести за собой, это правда, но это не значит, что мы должны допускать угодничество по отношению к нему. Зритель наш растет, и растет не по дням, а по часам. Сегодня он посмеется над вашей игрой в комедии, но завтра задним числом осудит вас. И когда вы в ответ на его осуждение скажете ему, что ведь он, зритель, сам вчера, сидя на спектакле, смеялся, — он вам ответит: «Да, правда, но это было вчера». Одна из основных актерских болезней — это жадность к смеховой реакции. Она, эта реакция, единственно ощутима актерами. Актеры забывают о многих других ценнейших реакциях зрителя. Они забывают, что существует такая очаровательная реакция зрителя, как улыбка, что есть еще реакция напряженнейшей тишины в зрительном зале и т. д. и т. д.

Актеру часто кажется, что он прозвучал в зрительном зале. Громкая смеховая реакция зрителя его удовлетворяет. Для того чтобы убедиться, что часто это удовлетворение бывает результатом глубокого заблуждения, я советую актеру не в своей сцене через щелку понаблюдать за зрительным залом. Вот раздалась громкая смеховая реакция. Но если вы подсчитаете громко смеющихся, то убедитесь, что смеялись только *сто* человек, *пятьсот* человек остались серьезны, а *триста* человек улыбнулись и сейчас же сняли улыбку. Вот арифметика зрительного зала. А вам кажется, что вы прозвучали! Но у кого вы прозвучали?

[…] Можно, сказать, что по линии драматических красок актеры ЦТКА щепетильнее и тоньше, чем по линии комедийных красок. По линии драматической краски актеры целомудреннее, строже к себе. Драматическую краску актер регулирует, {103} комедийную — нет. Такое положение становится особенно опасным в тех пьесах, в которых трудно оторвать драматическую ситуацию от комедийной, в тех пьесах, где драматическая и комедийная ситуации перемежаются, как это происходит, например, в «Мещанах»[[98]](#endnote-51). С сожалением приходится констатировать, что часто в подобных случаях происходит переключение актерами некомедийных реакций в комедийные. У актера одно место комедийно звучит, а другое нет. Дай, думает он, я сделаю так, чтобы и оно зазвучало. И хотя это другое место и не должно комедийно звучать, он старается и здесь добиться «звучания». Бывает и так, что актер видит, как комедийное место принимается у партнера. Тогда он думает: «У товарища звучит, а у меня нет? Надо дожать — мне обидно». И дожимает. «О, я, значит, не хуже, меня тоже принимают!» Но, добившись «приема», актер сам того не заметил, как он съехал с «тонкого баланса».

Все это упирается в вопрос поднятия вкуса, в вопрос гигиены актерского роста.

Актера слишком часто волнует мысль, что он не дойдет. И, волнуясь, от этой мысли, актер нажимает. А зрителю становится обидно. Ему обидно потому, что ему, зрителю, не доверяют. Ему не доверяют, что он поймет с первого намека. Зрителю обидно, что актер, намекнув ему, боится, что он, зритель, не понял и что ему нужно дообъяснить, то есть дожать. Зрителю обидно, что актер считает его дураком.

В комедии лучше не доиграть. Настоящий комедийный актер играет комедию легко, как бы едва касаясь пальцами […].

В какой же мере в […] постановке «Гибель эскадры» форма являет собой то содержание, которое принес в театр Корнейчук — автор пьесы?.. Постановщик спектакля основной упор сделал на борьбе с результатничеством, которое в театре имеет довольно крепкие корни и которое укрепилось в актерах (в большинстве случаев благодаря негигиенической обстановке работы на периферии). В «Гибели эскадры» можно заметить в качестве основного недостатка *разрыв формы* и *содержания*. В то время как содержание пьесы можно определить термином: «героическая трагедия», режиссерские установки по линии формы взяты педагогические: не наигрывать. Эти педагогические задачи находятся в явном разрыве с формой, предуказанной драматургом. Актеры по заданию постановщика старались не наигрывать […] отсюда все снижено […] Актеры старались не наигрывать, но не выдерживали и начинали играть […].

Но если, по словам Константина Сергеевича [Станиславского] ты вырываешь у актера штамп, то посади что-нибудь на место штампа, иначе на этом месте будет дырка. После того как постановщик «Гибели эскадры» убрал у актеров какие-то {104} штампы, он должен был попытаться правильно наметить какие-то задачи […], ответить на вопрос, как же играть героическую трагедию, предложенную автором. Но на это у него не хватало времени, этого постановщик сделать не ус цел, несмотря на то, что, я уверен, Юрий Александрович [Завадский] великолепно понимал необходимость постановки таких вопросов.

Такой педагогический подход был бы уместен и оправдал бы себя, если бы мы имели дело с таким литературным материалом, как «Мещане». Но на «Гибели эскадры» только педагогикой заниматься нельзя, так как это входит в прямое противоречие с материалом […].

Если говорить о стиле, то отсутствие стилевого решения спектакля нагляднее и острее всего заметно на поведении массы в спектакле […].

Некоторым ведущим актерам приходится в отрыве от массы на свой страх и вкус разрешать вопросы стиля […].

Нужно не только организовать жизнь образа на сцене, а организовать и выражение […].

Для МХАТа мизансцена в основном — психологически-бытовой момент […]. Только в порядке ломки мхатовских традиций появляются среди мхатовских мизансцен мизансцены, имеющие идейно-смысловое выражение (как, например, сцена на колокольне в «Бронепоезде»)[[99]](#endnote-52) […].

Театр в основном это зрелище. Разумеется, ведущим выражением мысли на театре является слово, но из этого не следует, что мы можем отказаться от всего комплекса выразительных средств театра: от тела, движения, мизансцены и т. д. и т. д. Отказываться от всего этого смешно и нелепо. Слово должно в театре быть оснащено всем комплексом пантомимических моментов. В этом действенная природа сценического зрелища. В противном случае мы будем иметь театр только для слепых и радиослушателей, где ведущим моментом является только слово, только интонация […].

*1935 г*.

## **{****105}** Творческое содружество[[100]](#endnote-53)

Нет более почетной задачи для советского художника, нежели отдавать свои силы делу обороны и защиты нашего социалистического Отечества. Этому делу, этой задаче мы стараемся служить в нашей области, в области театра. Цель моего выступления здесь заключается в том, чтобы рассказать вам о том, чем наш театр располагает как коллектив, рассказать о наших творческих ресурсах, о нашей работе в деле создания оборонного репертуара […].

Мы считаем для себя возможным и полезным принимать активное и деятельное участие в самом процессе создания пьесы. Мы на этом настаиваем, ибо далеко не всегда бывает, что автор приносит в театр совершенно законченное, готовое драматургическое произведение […].

Авторы лучших пьес оборонной и военной тематики в самом процессе написания, а не только их сценической реализации, были связаны с работой Центрального театра Красной Армии, начиная от первых военных пьес — «Междубурье», «Военком», «Испытание»[[101]](#endnote-54) и других — и кончая лучшими произведениями военной и оборонной драматургии — «Первая Конная» Вишневского, «Мстислав Удалой» Прута, «Гибель эскадры» Корнейчука, «Бойцы» Ромашова[[102]](#endnote-55). Во всех этих пьесах в большей или меньшей степени принимал непосредственное и творческое участие Центральный театр Красной Армии.

Мы сейчас готовимся к 20‑й годовщине Октября, готовимся к открытию нового театрального гиганта в Москве — нового помещения Центрального театра Красной Армии[[103]](#endnote-56).

Мы не только творчески мобилизованы для сценической интерпретации тех произведений, которые вы можете написать, но мы всячески подготовлены для того, чтобы принять участие в самом творческом процессе создания пьесы, то есть мы предлагаем себя в качестве творческих консультантов в обсуждении сценария будущей пьесы, и считаем это одним из моментов, чрезвычайно плодотворных для драматурга и для театра.

{106} В какой форме это делать — мы можем решить вместе с драматургами.

И дальше — вам, драматургам, небезынтересно ознакомиться с творческими и техническими ресурсами, которыми располагает в данном случае Центральный театр Красной Армии.

Я не буду хвалиться и говорить вам о том, какой у нас коллектив. Я только скажу, что к моменту открытия театра — нового здания к 20‑й годовщине Октября, это, безусловно, будет один из мощнейших художественных организмов Москвы. В этом порука — огромное внимание к театру Наркомата обороны и само положение, которое приобретает Театр Красной Армии.

Второй вопрос о новом строящемся театре. Я только что приехал из Харькова, где смотрел открывающийся Красно-заводский театр[[104]](#endnote-57). А также был в Ростове и смотрел открывшийся Ростовский театр[[105]](#endnote-58). Конечно, новое «бытие», в котором живут и работают актеры и режиссеры, должно определить сознание драматурга. Когда я вошел в Ростовский театр и остановился у входа в партер, то увидел «лилипутов». Между прочим, я слышу текст, но быстро устаю слушать даже великолепный текст Фурманова[[106]](#endnote-59), если этот текст не получает рельефа, выпуклости от действенной реализации сценических образов, если этот текст не положен на богатое сценическое действие. Если мое внимание и внимание 2500 зрителей работает только в одном направлении — в направлении слуха, то оно быстро утомляется. А у нас много авторов, которые «рассказывают» в своих произведениях великолепные идеи, но не показывают их в действии. Находятся такие режиссеры, которые считают, что и Шекспира надо больше рассказывать, нежели показывать в действии то, что написал Шекспир. Покороче об этом рассказать и уйти в сторонку, ибо Шекспир, дескать, важнее, чем Мейерхольд и даже Радлов[[107]](#endnote-60). С этой чепухой нужно покончить. Как только мы вылезем из наших маленьких театриков, напоминающих крольчатники, вылезем на настоящую сцену, так чрезвычайно остро встанет вопрос о действенной природе театра и драматургии. Спектакли, рассчитанные на слепых и радиослушателей, должны ставиться в радиотеатрах. Они не смогут волновать 2000 зрителей, ибо лишены зрелищности.

Вы пишите пьесы — я перечислю то, чем вы, драматурги, располагаете в Центральном театре Красной Армии. В этом театре могут идти психологические пьесы, потому что в нем 1700 мест. Мы имеем железобетонный портал, он может быть сужен, как фокус, до метра, до 3 – 5 метров, и его можно раздиафрагмировать до 25 метров, то есть сделать в два раза большую сцену, нежели сцена любого театра в Москве. {107} Эта сцена имеет глубину 60 метров, что позволяет драматургу написать о парашютном десанте, а нам реализовать десант в 50 парашютистов. На сцене можно осуществить любую кавалерийскую атаку в 400 – 500 человек. Можно написать диалог на шлюпках. Показ и демонстрация нашего вооружения не входит в задачу театра, но мы способны создать любую атмосферу для ваших героев-бойцов и одновременно глубоко вскрыть их психологию. В данном театре возможны любые методы писания пьесы. Вы можете написать актовую пьесу из 47 эпизодов, причем между этими эпизодами не будет антрактов.

Таким образом, никаких ограничительных условий в области техники вы, как драматурги, не имеете. Единственное ограничительное условие, которое существует, заключается в том, что дыхание этой будущей драматургии и масштабы образов должны быть идентичны тем масштабам, которыми располагает новая сцена.

Конечно, мы еще не учитываем — и только на опыте Ростова это легко проверяется, — как момент, казалось бы, чисто-формальный (масштаб и богатство оборудования) влияет в прямом смысле на качество продукции […].

Я утверждаю, что такие пьесы, как «Далекое»[[108]](#endnote-61), конечно, проигрывают в условиях такой сцены, потому что будет очень трудно действенно реализовать эту разговорную драматургию — с одной стороны, а с другой стороны, просто «потолочек» Афиногенова, о котором он очень настойчиво беспокоился, не выдерживает критики в этом помещении. Он, «потолочек», естественно, поднимается […].

Я хочу кончить тем, с чего начал. Чем теснее будет содружество драматургов с театрами Красной Армии, чем раньше оно начнется, тем плодотворнее это будет и для театра и для драматургов […].

Мы сейчас работаем над пьесой Виктора Гусева […] «Слава»[[109]](#endnote-62), над пьесой Мстиславского о 1905 годе[[110]](#endnote-63) и только что выпустили спектакль, посвященный старой царской армии, — «Господа офицеры»[[111]](#endnote-64) […].

Мы хотим иметь пьесы к 20‑й годовщине Октября, к осени будущего года […].

Я убежден, что старые споры о том, кто кого поведет: драматург ли театр, или театр драматурга, несущественны и отпадут сами собою. Никому не нужно будет тесниться. Ненужно будет тесниться режиссеру и уступать свое место драматургу, так же как не нужно будет тесниться автору. Эта теория о перманентных уступках растет из явного неблагополучия в отношениях. Когда супруги живут мирно и любвеобильно, то никогда не встанет вопрос о том, кто из них кому должен уступить и кто из них «ведущий» и «главный». {108} И когда начинается разговор, что «я главнее», то дело уже плохо […].

Режиссеру, который наблудил во взаимоотношениях с автором или наблудил во взаимоотношениях с актером, может прийти в голову теория о том, что ему нужно потесниться. Никогда не приходится тесниться тогда, когда эти отношения творчески благополучны.

Вот при таком творческом содружестве, которое Центральный театр Красной Армии предлагает драматургам в разрешении оборонной драматургии и оборонного спектакля, я думаю, мы можем создать такие произведения, которые будут работать средствами искусства так же блестяще, как работают наши танковые и авиачасти.

*1936 г*.

## **{****109}** Успех «Славы»[[112]](#endnote-65)

Голос молодого поэта давно уже звучит со страниц советских журналов и газет. Любовь к великому Отечеству трудящихся, восхищение перед героизмом и мужеством советских людей, высокая патриотическая гордость, рождаемая успехами нашей техники, ростом нашего богатства, могучим подъемом сил нашей Красной Армии и Флота, — вот содержание стихов Гусева[[113]](#endnote-66), простых, ясных, с нарочитой приближенностью к разговорной речи. Молодой поэт некогда работал и учился в театре. Он знает дух театра. Ему близко слово, предназначенное для подмостков, освещенных огнями рампы.

«Слава» — пьеса в стихах о советском героизме — не случайное явление в творчестве талантливого двадцатисемилетнего автора. «Слава» — в известной мере итог юношеского этапа в развитии поэта-публициста, это сумма его молодого опыта.

Военный инженер Мотыльков, его мать, старый актер Медведев, Лена, профессор Черных — все эти умные и сильные люди трогательны в своем простом, естественно изливающемся героизме. Здоровое чувство юмора, присущее автору, весьма обогащает созданные им образы. Советские актеры и советская публика полюбили их. Стихотворный язык пьесы воспринимается легко […] он очень прост, он разговорен, он родился из жажды автора быть понятым зрителем.

Поэт, воспитанный революцией, Виктор Гусев не знает порочных особенностей прежних «жрецов» от искусства: самовлюбленности, стремления к шумихе и рекламе. Он скромен и прост, как скромен, прост и сердечен его поэтический язык.

Конечно, «Слава» имеет и существенные недостатки. Действие пьесы развертывается еще слабо, драматические конфликты притуплены. Но эти недостатки не снижают большой творческой удачи молодого драматурга. «Слава» — излюбленный спектакль на громадном числе наших сценических площадок[[114]](#endnote-67).

Молодой советский драматург работает упорно, и можно смело предсказать его новые, значительно большие успехи.

*1937 г*.

## **{****110}** Поездка на Дальний восток[[115]](#endnote-68)

Товарищи, мы — режиссерская секция — решили сегодня собраться после большого перерыва. У насесть ряд вопросов текущего порядка, которые необходимо разрешить. Первым вопросом повестки дня стоит сообщение об опыте работы, проделанной Театром Красной Армии на Дальнем Востоке. Правда, мы были там недолго — всего два с половиной месяца[[116]](#endnote-69) […]. Думаю, что мне не нужно агитировать того или другого работника или целый коллектив ехать на Дальний Восток. Слишком очевидна огромность художественной задачи — показать одной из отдаленнейших наших армий квалифицированный театр, художественно «обслужить» бойцов, командиров, политработников и их семьи.

Надо честно сказать: когда театр собирался ехать на Дальний Восток, то он к своей поездке подходил прежде всего как к политическому мероприятию огромной важности […]. Но то, что мы там увидели и ощутили: особую атмосферу, жадное внимание зрителя, его огромную тягу к культуре, искусству, его требовательность, показало нам, что мы не только отдаем, как мы предполагали, но и чрезвычайно много полезного, важного берем для себя.

Мы почувствовали, что если для всякого художника чрезвычайно существенно обогащение через непосредственную, прямую связь со зрителем, то для Центрального театра Красной Армии огромное и особенное значение имеет теснейшая связь с армейским зрителем […].

К. С. Станиславский говорит, что в самовоспитании актера первостепенную роль играет его человеческая, творческая совесть, это когда художник изо дня в день умеет быть собранным, волевым, находиться в отличной творческой форме, не распускаться до положения «шаляй-валяй» и спустя рукава пребывать на сцене и т. д.

И в этом смысле наша поездка на Дальний Восток имела огромное значение. Каждый спектакль, каждое выступление театра, каждый концерт был экзаменом, премьерой, и это {111} премьерное волнение, чувство ответственности не покидало нас изо дня в день […].

Должен сказать, что я впервые увидел, как коллектив в целом и отдельные актеры могут быть максимально талантливы, максимально мобилизованы на каждом спектакле, как они могут работать на пределе своих творческих сил.

Мы привезли одиннадцать пьес, двенадцатую приготовили там, и каждое возобновление старой пьесы превращается в премьеру, каждый следующий спектакль — в праздник […].

Театр ответственнейшим образом репетирует, настолько это возможно в условиях постоянных переездов по огромному краю, обновляет оформление, полирует, чистит его… Вы спросите — отчего так? А вот отчего. В зрительном зале — цвет армии, крупные и талантливые командиры-штабисты, боевая молодежь. Это ленинградцы, москвичи, киевляне, одесситы, тбилисцы, люди, видевшие настоящий театр, хороших актеров. Они изголодались по искусству высокого качества, жадно тянутся к нему. Они требовательны и не прощают пониженного качества искусства, исполнения «спустя рукава».

И так изо дня в день. Сегодня — танкисты, завтра — летчики, послезавтра — Хетагурова со своими комсомолками из Харькова, Ленинграда, Одессы, Киева, Москвы и т. д. […].

Актеры устали. Утром был спектакль. Вечером спектакль. Между спектаклями — концерт […]. Концерт идет в такой вот небольшой комнате, как эта. Присутствует 150 бойцов. Три года они ничего не видели, даже полухалтурной группочки актеров. У них такие глаза, такая огромная эмоциональная взволнованность, они так тепло принимают, что актер не может ни «нажимать», ни распуститься. Потом актеры едут на следующую «точку» — на машине, за 45 километров, по плохой дороге. Приезжают. Опять тесная комната, и 12 актеров дают концерт для 8 бойцов. Оказывается, это труднее и ответственнее, чем играть для 5 тысяч зрителей, потому что здесь, в непосредственной близости, до предела взволнованные, внимательные лица, 8 пар блестящих возбуждением глаз буквально впиваются в актера, боясь пропустить даже один миг выступления. Как тут поддаться усталости? Как играть в полсилы?

Почему только 8 бойцов в зале? — Такая обстановка. Эти 8 бойцов не смогли выехать на концерт. Не позволила служба. К ним имеет смысл привезти 12 актеров. И они сами и их трудное и опасное дело на границе стоят этого. А потом театр едет на заставу — на одну из самых крайних точек обороны Дальнего Востока. Когда приезжают актеры, их прежде всего уговаривают лечь спать. Когда они отказываются спать, тогда ведут на ужин. Сначала — ужинать, потом — выступать. Мы {112} говорим: «После ужина трудно выступать». Нам отвечают: «Нет, вы 5 часов ехали, устали и должны ужинать».

Кормят великолепным ужином, который готовили жены командиров […]. Дело происходит в ночь на 7 ноября — в самую тревожную ночь, когда особенно вероятны провокационные вылазки врага […]. Концерт даем в казарме. Бойцы висят на верхних нарах, сидят на столах, на нижних нарах, на лавках, на полу. Остается лишь маленький пятачок для актеров, чтобы развернуть концерт. Опять — непосредственность, радостное волнение приема, от которого хочется лучше и талантливее работать.

Начальник заставы говорит еще до начала выступлений наших актеров: «Я не знаю вашего концерта, может быть, он будет очень интересным, хорошо уже и то, что Вы к нам приехали».

Стоит побывать на заставе, чтобы ощутить нерушимость и прочность границ Советского Союза.

После концерта начальник заставы привел нас в свой кабинет. Мы долга просидели и поняли, как серьезно и ответственно поставлено дело, как хорошо охраняют нашу страну, наш труд, наше искусство […].

В такой вот обстановке, в сочетании собранности, спокойствия командиров и бойцов Красной Армии, с необычайным энтузиазмом по отношению к театру, к искусству, к актеру и проходила работа. Трудно передать всю живость и непосредственность реакции зрителя на наши выступления. Один боец почти весь концерт сидел «под конвоем» товарищей, его держали за руки, потому что он ахал, охал, вскрикивал, вскакивал с места, а товарищи его останавливали. Актеры едва удерживались, чтобы не рассмеяться.

С Д. В. Зеркаловой[[117]](#endnote-70) был потрясающий случай. Она выступала в небольшом зале на 150 человек. Играли отрывки из «Трактирщицы» — сцену Мирандолины с кавалерами. По ходу действия хозяйка гостиницы опускается на колени, следует фраза: «Помогите мне встать, дайте руку!» Красноармеец, стоящий у занавеса, не выдержал, выбежал на сцену и стал ее приподнимать. Зрительный зал ахнул. Тогда он испугался, бросился к занавесу, дал занавес. Зеркалова, ничего не понимая, смотрит на него. Он вытянулся по-военному и заявил: «Я понял все. Простите, товарищ Зеркалова. Я забылся…»

За два с половиной месяца я не помню ни одного спектакля пониженного тона. Если наш театр год проработает в такой обстановке, то это особым образом скажется на его творческом состоянии, формировании его как живого, коллективного органа. Выступления на Дальнем Востоке дисциплинируют театр, воспитывают его каждодневно […].

{113} Но там есть и невероятные трудности. Хабаровск имеет великолепную сцену, великолепный театр. Во Владивостоке есть несколько хороших театральных помещений, выстроены новые, прекрасные здания клубов. Но наряду с этим нам приходится выступать в казарме, в старых клубах на 100, 150, 200 человек. Бывает тесно, не всякий спектакль можно играть. Мы выбираем […]. А не играть нельзя […]. Иногда приходится стоять весь спектакль за сценой. Когда наступает время отправляться на сцену, актеры испытывают необычайное счастье — можно, наконец, рассвободиться, подвигаться, физически передохнуть.

В октябре и ноябре за 36 дней театр дал 80 спектаклей и 70 концертов. Эта цифра очень значительная. Она стала возможна только при условии разделения театра на две группы с самостоятельным репертуаром.

Одна осталась в Хабаровске, а другая часть поехала дальше […]. 8 ноября театр имел одиннадцать мероприятий за день — пять спектаклей и шесть концертов.

Концерты (естественно, бесплатные) идут, как киносеансы. Если мы приезжаем в часть, то, конечно, мы даем не одно выступление, а несколько. Устраиваем первый концерт — приходят одни зрители, через маленький перерыв в зале сидят уже другие зрители, помещение тесное и не может вместить всех разом. За вычетом времени переездов, минимального отдыха, ужинов и обедов, мы успеваем дать в день до четырех концертов.

За два месяца и шесть дней, то есть по 1 января сего года, театр сыграл 132 спектакля и выступил более чем в 160 концертах. Но этим не ограничивается работа коллектива. Обеими группами ведется большая консультативная работа в армейской самодеятельности. За два месяца было осуществлено около 60 выездов в части для инструктажа и консультации самодеятельных кружков. По заранее утвержденной программе проведен двухнедельный семинар руководителей самодеятельности в целях повышения их квалификации […].

Наряду с этим ведется работа и культурно-просветительного порядка. Композитор театра (он же дирижер) руководит хором в 100 человек, состоящим в основном из жен начсостава при хабаровском Доме Красной Армии. Художники театра Шифрин и Федотов[[118]](#endnote-71) ведут консультативную работу с художниками-любителями и отбирают лучшие работы на олимпиаду армейской самодеятельности, которая готовится к 20‑й годовщине РККА.

Вместе с тем мы продолжаем свою обычную производственную творческую деятельность. Именно на Дальнем Востоке была вчерне закончена планировка «Укрощения строптивой»[[119]](#endnote-72). Еще будучи в Москве, мы предполагали показать премьеру 20 ноября {114} и опоздали, правда, всего на девять дней, что неудивительно при такой нагрузке. 20 ноября мы стремились завершить спектакль со всей серьезностью, чтобы не смазать и не погубить полуторагодовую работу театра. 29 ноября мы впервые сыграли «Укрощение строптивой» в Хабаровске. Параллельно другая группа ведет репетиции «Голубей мира» Всеволода Иванова.

Как это можно? Можно. Актеры устают физически, но крепко спят и хорошо едят, потому что нервы их устают не зря. Ощущение удовлетворенности, сознание того, что работа их нужна, великолепный прием, огромное радушие, с которым их принимают — все это самым положительным образом влияет на нервную систему. Актеры не чувствуют всей меры нагрузки, тогда как для Москвы и московских условий такое длительное напряжение было бы просто немыслимо. Энтузиазм театра, энтузиазм зала позволяет нам справиться с огромной нагрузкой.

Давать оценку «Укрощению строптивой» мне неловко. Я могу только сообщить официальную точку зрения; этот спектакль оценивается, как большая культурная победа театра в освоении Шекспира.

Спектакль Шекспира получил исключительный прием. Я не знаю, будет ли у нас такая волнующая премьера в Москве? Будет ли такая исключительная по тонкости реакция зала, как это было в Хабаровске? Нужно сказать и о театральной критике. Когда я стал присылать в Москву рецензии из газет Дальнего Востока, меня спросили: отчего такие умные и глубокие рецензии и кто их пишет? Эти рецензии не идут в сравнение с некоторыми московскими рецензиями.

Нам сказали, что, собственно, рецензентов, театральных критиков на Дальнем Востоке пока нет. Просто находят человека, который знает Горького, горьковских «Мещан», например, или того же Шекспира, и просят дать в газету по возможности глубокий и серьезный анализ спектакля. В результате мы имеем великолепную рецензию, которой в Москве — надо прямо сказать — могло бы и не быть. И дело не в том, что нас хвалят, а именно в степени осведомленности, в самом качестве разбора работы театра […].

Так мы предполагаем работать до 1 июня, охватив весь Дальний Восток.

*1938 г*.

## **{****115}** Театр Красной армии[[120]](#endnote-73)

Ни одна армия в мире не имела и не может иметь своего театра. Только Красная Армия — армия рабочих и крестьян, плоть от плоти советского народа — формирует свое яркое, самобытное искусство. Легче всего было бы создать еще один театр для Красной Армии, для обслуживания воинских частей. Но ведь эту миссию с успехом осуществляют театры всей нашей страны, культурные шефы Красной Армии. При создании Центрального театра Красной Армии речь шла о новом качестве советского театра, о творческом организме, призванном средствами театрального искусства отобразить жизнь Красной Армии во всем ее многообразии, раскрыть ее внутреннюю природу.

Речь шла о создании искусства, помогающего формировать коммунистическое сознание воина Рабоче-крестьянской Красной Армии, борца за коммунизм. Образы лучших людей нашей эпохи — вооруженных сынов народа, отдающих всю свою жизнь святому делу защиты социалистической родины, — должны были найти свое воплощение на сцене Театра Красной Армии.

Сложность этой величайшей задачи и предопределяет трудности, стоящие перед подлинным Театром Красной Армии. Они, эти трудности, начинаются хотя бы с того, что основные герои наших спектаклей, если хотите, внешне мало сценичны. Наши герои как будто одинаковы, похожи друг на друга, начиная с общей формы и кончая одинаковыми нормами поведения. Но это только первое и ошибочное впечатление. На самом деле каждый боец и командир глубоко самобытен, индивидуален, неповторим в своих субъективных особенностях и качествах.

Чтобы раскрыть внутренний мир героя, показать во всей его глубине и моральной красоте, актер Театра Красной Армии должен, как никто другой, проникнуть в сущность образа, тончайшими средствами своего мастерства воссоздать каждую черточку человека — бойца единственной в мире армии. Тут не прикроешься внешним характерным штришком.

{116} В преодолении этих трудностей рос и закалялся творческий коллектив Центрального театра Красной Армии. Решить задачу создания подлинного красноармейского театра можно было только в глубокой органической связи с Красной Армией. Не наезжать в части для того, чтобы «набраться впечатлений», а жить одной жизнью с армией, с ее замечательными людьми — основа основ нашего театра.

Драматургия театра Красной Армии и его творческий метод чрезвычайно многогранны. Наши задача — правдиво отобразить чудесных людей армии и создать большие монументальные полотна, рисующие патриотические чувства всего нашего народа.

Почти десять лет Центральный театр Красной Армии работает над разрешением этих задач. Он стал тем творческим организмом, где формируются пьесы, отображающие жизнь Красной Армии, мобилизационную готовность нашего народа, возвышенную героику гражданской войны. «Первая Конная» Вишневского, «Бойцы» Ромашова, «Гибель эскадры» Корнейчука, «Мстислав Удалой» и «Год девятнадцатый» Прута[[121]](#endnote-74), {118} «Слава» Гусева, «Голуби мира» Иванова[[122]](#endnote-75) и, наконец, «Падь Серебряная» Погодина[[123]](#endnote-76) — все эти пьесы начали свою жизнь со сцены Центрального театра Красной Армии и отсюда вошли в репертуар почти всех театров нашей страны. Из самого перечня этих пьес видно, как театр шаг за шагом приближался к отображению современной Красной Армии, время от времени возвращаясь к темам гражданской войны.

Работа над спектаклем «Падь Серебряная» была для нас важным этапом на этом пути. Пьеса создавалась и драматургом и театром необычно. Автор прожил несколько месяцев на Дальнем Востоке, на заставах, с прообразами будущих своих героев. Театр, опираясь на запас своих дальневосточных впечатлений, дополнял и поправлял драматурга, черпая из первоисточника жизнь, которую наблюдал Погодин.

Мы полюбили пьесу, потому что почувствовали в ней подлинную атмосферу Дальнего Востока. Это непередаваемое сочетание бодрости, многообразной и свободной жизнедеятельности людей с постоянной настороженностью и боевой готовностью. Я понял, что это философское зерно будет в пьесе, когда Погодин {119} после первой поездки на Дальний Восток рассказывал мне о своих впечатлениях. «Однажды, — говорил Погодин, — я приехал на заставу и, знакомясь с начальником, посетовал:

— Повезет ли мне, увижу ли я боевую тревогу?

— Да, это мы всегда для вас можем сделать, — ответил начальник.

— Что вы, беспокоить людей зря!

Начальник засмеялся:

— Это ведь наша учеба.

Вышли в коридорчик. Вижу, двое бойцов сидят на скамейке — один поет, другой аккомпанирует на балалайке. Сквозь открытую дверь видна накаленная плита, боец греет руки.

Прозвучал сигнал тревоги. Дробный топот ног отовсюду — и через несколько секунд вся застава была под ружьем.

Отбой, и мы возвратились с начальником в комнату, где нас ждал недопитый чай. По пути в коридорчике знакомая картина, словно ничего не случилось, те же бойцы играют, те же продолжают разговор о процессе, и над пламенем очага греет руки красноармеец».

{120} Уже в этом рассказе драматурга раскрывалось содержание будущей пьесы, был ключ к идейному смыслу спектакля.

Постоянная мобилизационная готовность пограничников, не мешающая им жить полной, яркой жизнью, ассоциируется с жизнью всего советского народа. Мы работаем, учимся, воздвигаем гигантские сооружения, создаем высокое искусство, ни на минуту не забывая о капиталистическом окружении, готовые в любую минуту встать на защиту границ нашей Родины.

В «Пади Серебряной» эта особенность воздуха, которым мы дышим, передана искренне, правдиво. Возвращение ли это Мансурова и Долгого из боя, или Шатрова и Цыгорина — из госпиталя, вечеринка ли на заставе, когда бойцы предупреждены, что ночью возможно нападение, — люди остаются всегда самими собой, не ходульными героями, а простыми людьми, умеющими веселиться и без всякой рисовки и псевдотрагических переживаний быть готовыми на подвиг.

Восьмимесячное пребывание театра на Дальнем Востоке, на тех же заставах, где был Погодин, с теми же людьми, которых потом пришлось играть, помогло нашим актерам правдиво показать их на сцене.

Станиславский говорил, что творческая гигиена имеет огромное значение для формирования художника. Ежедневное пребывание в творческой атмосфере не позволяет актеру скатываться к равнодушному ремесленничеству, к отбыванию некоей сценической повинности. В частях Красной Армии мы нашли ту подлинную творческую атмосферу, которая служит источником высокого вдохновения для нашего коллектива.

*1939 г*.

## **{****121}** «Тартюф» во МХАТЕ[[124]](#endnote-77)

Поскольку мы считаем себя последователями творческого учения Константина Сергеевича, то надо будет начать с «Тартюфа», с анализа «Тартюфа»[[125]](#endnote-78), как последней стадии работы Константина Сергеевича […]. Событие или не событие «Тартюф» на театральном фронте? Думаю, что тут точка зрения довольно ясна и определенна и спорить тут не о чем. На этот вопрос нужно ответить так: для кого как. Для зрителя советского никакого события это не представляет, с моей точки зрения. Это просто недоработанный спектакль, недовскрытый — не больше. В то же время в спектакле нет ничего страшного или порочного, это просто «эскиз на тему» […], если под темой разуметь Мольера.

А для нас, для театральных работников, конечно, «Тартюф» — событие огромной важности, но тоже для кого как[[126]](#endnote-79). Для людей принципиальных, пытливо ищущих путей в искусстве театральном, это, конечно, событие. А для тех, кто доволен тем, что имеет, чем он располагает, — для тех это не событие.

Я не буду говорить, имеет ли право экспериментировать театр и режиссер на публике, на зрительном зале, когда получается в результате очень интересный эксперимент и отсутствует спектакль.

Принципиально говоря, не имеет права театр заниматься такими вещами. Я поэтому считаю, что экспериментального театра в самом глубоком смысле слова, как мы понимаем, быть не может для широкой публики. Он может быть в театральной Мекке — Москве — для театральных работников. Может быть экспериментальный театр, зрительный зал которого наполняется театральными работниками и который дает в год 10 – 20 спектаклей.

Что касается последней, предсмертной работы К. С. Станиславского — гениального художника нашей эпохи, то я считаю, что экспериментальный характер работы позволяет допустить, оправдать и объяснить такой спектакль.

{122} Почему «Тартюф» — событие, и я, в частности, остро ощущал его как событие?

Потому что в «Тартюфе» все, что волновало Константина Сергеевича всю жизнь, все, что он обостренно познавал в искусстве актера за последние годы, — все это в «Тартюфе» нашло свое отражение, было, как мы теперь говорим, заснято «рапидом» — замедленной съемкой […]. «Тартюф» напоминает часы под стеклянным колпаком, где видно, как работает каждый винтик, каждое колесико.

Особенно это интересно, потому что в «Тартюфе» ощутим Константин Сергеевич последних лет, уже после того, как он прошел через горнило глубочайшей самокритики, которую мы видим в ряде его книг, в частности и в особенности — в первой книге «Моя жизнь в искусстве» […]

Еще до «Тартюфа», если вы помните, года два тому назад, стали просачиваться волнующие слухи об интересных и практических исканиях, новых практических опытах К. С. Станиславского.

Эти слухи, эти отдельные отзвуки меня очень волновали, потому что они были созвучны и в какой-то мере отвечали на беспокоившие меня вопросы […].

Когда я познакомился с материалами репетиций «Тартюфа», посмотрел спектакль, то обрадовался именно потому, что получил подтверждение многим своим еще недостаточно четким стремлениям в работе с актером, получил и ответ на некоторые важные вопросы […].

«Тартюф» показал, что весь метод Константина Сергеевича чрезвычайно вырос и окреп, перешел в более конкретную форму, как бы материализовался […].

Раньше объяснялись элементы, и актер призывался их переживать, выполнять. Ему следовало добиваться общения, воздействия одной души на другую, как формулировал Константин Сергеевич […].

Теперь он сказал:

— Действие — основа, — все — осталось почти так же, и все, однако, встало на ноги.

Разумеется, в искусстве актера была и остается проблема переживаний, штампа и искренности, органики и неорганичности поведения, остаются все элементы творческого процесса — общение, активность, проблема взаимоотношений исполнителей на сцене и т. д., но на сегодняшний день все это выглядит несколько иначе […].

Константин Сергеевич теперь утверждает действие как основу сосредоточенности, свободы и творческого состояния. Эмоция заполучается актером наилучшим, наискорейшим, органичным способом, когда он находит верное физическое действие […].

{123} Как фиксировать хорошее исполнение? Когда фиксируешь форму, ничего не получается. Надо фиксировать содержание удачного творческого акта, а воспроизведение всей партитуры физического действия обеспечивает возвращение эмоции, возвращение чувства.

Здесь Станиславский как-то смыкается с учением Павлова на высшей, более сложной основе […]. Это, в конце концов, решение проблемы условного рефлекса, или, как в бытовом смысле Павлов называет, привычки.

Действие — основа ритмической партитуры спектакля. Мы говорим: ритм — основа нашего искусства. А как бороться за этот ритм? Какие рельсы приготовить для того, чтобы в этом ритме покатился спектакль? Этими рельсами является развитая партитура физического действия.

Действие — основной способ реализации сценического образа. Характер действия, отбор действий, самый процесс действования наилучшим образом выразят задуманный, «запланированный» актером образ.

Когда мы, режиссеры, требуем действенного поведения актера на сцене, действенной реализации образа, мы заботимся о том, чтобы образ не рассказывался актером или его партнерами со сцены, а именно показывался, реализовался в поступках. Мы требуем системы поступков, авторами которых являлся бы театр, актер и режиссер (а не только тех, которые дает персонажу драматург). Мы хотим, чтобы роль обрастала системой поступков в сценической среде, чтобы поступком являлась каждая деталь, мелочь нашей физической жизни […]. При этом очень важно, на что положено то или иное действие, с чем оно смонтировано, с чем оно контрастирует и т. д. и т. д.

Действие — «панацея» от всех актерских бед, от передразнивания, играния чувств, от аморфного сценического поведения, когда актер «переваливается» из одного эмоционального состояния в другое и ничего не делает, ничего не добивается, а все его хотения существуют лишь в потенции.

Проблема «хотения» — это от заклинательства актера, к которому в былые годы прибегал Станиславский. И случалось так, что актер верно определял, твердо так, свое «хочу», свое «сквозное действие», шел на сцену и — терпел неудачу. Константин Сергеевич утверждал, что актер недостаточно освоил задачу, не овладел сквозным действием […]. А дело было как раз в том, что «хотение» актера, его «сквозное действие» не вылилось в конкретное сценическое поведение, развернутые в сценических условиях задачи актера абстрагировались от его поступков и оставались потенциально скрытыми.

Аморфное состояние актера страшно типично в работах эпигонов Станиславского. На целом ряде спектаклей Художественного театра хотелось крикнуть актерам словами Перчихина {124} из горьковских «Мещан»: «Ничего вы не делаете, никаких склонностей не имеете». Они, как Татьяна[[127]](#endnote-80) (из той же пьесы) располагались по своим кушеткам и «переживали», ничего не делая.

«Тартюф» — первый спектакль, про который я не могу сказать: «Ничего вы не делаете, никаких склонностей не имеете», хотя ритм у спектакля ужасный. Очень интересный факт: ритм неверный, тяжелый, страшно затянутый, и все-таки в «Тартюфе» нет этой невероятной аморфности и скуки, «неспешности», «развалистости», которые я ощущал даже в таких спектаклях, как «Бронепоезд 14‑69».

Я все время чувствую, что «Тартюф» — это современный спектакль, хотя он, с моей точки зрения, и далек от идеала […].

Все основные элементы актерского мастерства, открытые Константином Сергеевичем, сконцентрировались, увязались в общем действовании, которое стало основой основ спектакля. В творческом хозяйстве, которым располагают с помощью Константина Сергеевича современный актер и режиссер, наведен, наконец, строгий порядок.

Я говорю *действование*, включая в это понятие физическое действие и действие словесное, потому что они едины.

Какие принципиальные сдвиги произошли во всем творческом мышлении К. С. Станиславского после утверждения примата действования в противовес примату переживания?

Раньше Константин Сергеевич устанавливал примат переживания, чувства, состояния: верно почувствуешь — верно скажешь, верно почувствуешь — найдешь верный физический постав […]. Отсюда шел разрыв внутреннего и внешнего. Может быть, этот разрыв теоретически и не утверждался, но практически он существовал. Не случайно гуляла такая терминология: «внутренняя техника актера» — «внешняя техника актера», — «внутренний образ» — «внешний образ», «внутренняя характерность» — «внешняя характерность». И не только гуляла эта терминология, а практически проводилась в жизнь людьми, которые работали по четыре месяца в застольный репетиционный период. Именно так было в Художественном театре в 1912 – 1916 годах […].

А через три-четыре месяца актеру говорили: надо думать о характерности, надо искать характерность. А если заглянуть в записки 1912 года, то там как раз и увидишь: лишь после того как есть «душа» роли, надо позаботиться о теле, то есть о внешней характерности, о походке и т. д.

С приматом действования, физической линии действий в предлагаемых обстоятельствах актеру нельзя работать поочередно внутренней техникой и внешней техникой […]. Топорков[[128]](#endnote-81) целую революцию провозглашает, заявляя, что в «Тартюфе» {125} была совершенно другая репетиционная атмосфера. Он говорит:

«Я смотрю — в одном углу тренируется Бендина над тем, как открывать и закрывать дверь. В другом углу тренируется актер, как ему присесть в этом месте на диван, в третьем месте я тренируюсь, как взбегать по лестнице и сбегать по лестнице. Все работают над образами и в то же время все тренируются над какими-то фантастическими моментами роли и все здесь приобретают, шлифуют какие-то куски этой роли»[[129]](#endnote-82).

Конечно, это совершенно другое в методологии и практике художественного театра и Константина Сергеевича. Снимается какое бы то ни было условное или безусловное подразделение на внутреннюю и внешнюю технику, с первых же шагов работа актера завязана в комплексе.

Раньше благодаря великому «вживанию» в образ в течение пяти-шести месяцев за столом, во МХАТе с годами вырабатывались художники-дилетанты, умевшие проследить тончайшие внутренние линии роли, установить логические переходы из состояния в состояние, но почти не способные все это реализовать в пространстве, в движении, в слове. За исключением, конечно, отдельных актеров, которые решали это в практике. Такие актеры и были и есть во МХАТе.

К концу своих дней пришел Константин Сергеевич к выводу, что за гибель высокой культуры сценического слова отвечает Московский Художественный театр. Он любил выражаться высоким слогом, имел на это право и говорил, что хранить мировое искусство обязан МХАТ. Если МХАТ что-нибудь не сохранил, он отвечает за это перед всем мировым искусством.

Преемником основных принципов художественного реализма является МХАТ, продолжателем дела Щепкина, Садовского, Ленского является МХАТ, а не Малый театр […].

Но тут есть одно «но», огорчительное для Константина-Сергеевича, — великолепная школа сценического искусства слова и речи не перешла от великолепных стариков Малого театра Художественному театру. Ей глупо и примитивно подражали эпигоны Малого театра, они не несут этой традиции великолепной, но и МХАТ ее также не принял, не несет.

Здесь большой обрыв в славных традициях реалистического мастерства, о котором вспоминал Константин Сергеевич в последние дни своей жизни. Он говорил, что это МХАТ отвечает за падение культуры сценической речи, сценического слова, потому что он пренебрегал всю свою богатую творческую жизнь этой проблемой. Говорить во МХАТе не умели и не учились, потому что приматом всего было переживание: верно почувствуешь, верно скажешь. Верно чувствовали и ужасно скверно говорили. В особенности это там сказывалось, где {126} были великолепные, чеканные речи, то есть в Шекспире, в Пушкине, в Мольере, в Грибоедове. «Завалы» Художественного театра начинались на этих авторах.

Те принципы, которые Константином Сергеевичем заложены в «Тартюфе», исключает это пожизненное дилетантство, которое имело место во МХАТе. Так, как они работали над «Тартюфом», так работал Вахтангов, так работал Щукин, так работает Хмелев[[130]](#endnote-83), многие крупные хорошие актеры, ученики Станиславского, творческий путь которых сложился несколько иначе и не в русле традиций МХАТа. Так работали все, у кого внутренняя и внешняя театральная техника не были разобщены. Такие актеры были и во МХАТе и вне МХАТа.

Теперь движение к образу идет не односторонним путем смены субъективных ритмов переживаний, а решительным изменением всей физической сути актера: походки, жеста, постава фигуры, ритма движения в пространстве, ритма речи и т. д. […]

Каждая авторская сцена требует теперь от режиссера не только определения задачи, основного хотения, но и ответа на вопрос: на чем, на каком физическом действии сцена реализуется?

Многие путают и здесь (в ЦТСА) и во МХАТе этюды и импровизацию «до» пьесы, «внутри» пьесы и «после» пьесы с тем, что разумел Константин Сергеевич, когда искал физическое действие, физическую линию роли.

И замечательно, что Топорков излагает процесс работы путем этюда и физического действия. Он говорит: «… Наши репетиции не были похожи на обычные. Мы несколько дней потратили на то, чтобы играть, как Тартюф переезжает на новую квартиру, как Тартюфу Оргон нанимает новую квартиру. Несколько дней мы репетировали, как мы обставляем для Тартюфа квартиру». Эти навыки давал актерам Константин Сергеевич […].

Три года тому назад, до того как стали известны стенограммы репетиций Тартюфа, я говорил, что меня интересуют движение и пластика, движение в пространстве и движение в слове (движение в слове переливается в движение в пространстве, движение в пространстве переходит у актера в движение в слове), то есть одно вызывает другое, тащит, как шлейф, за собой.

Эта сила движения живет в спектакле до тех пор, пока не упадет последний занавес, и чем она цельнее, чем меньше обрывов этой цепочки, чем меньше висящих вниз концов, тем целостнее, гармоничнее, ритмичнее спектакль.

Вообще проблема «цепочки», с точки зрения понимания сути физического действия, имеет, по-моему, огромное значение еще и потому, что нам нужно находить практические, организующие {127} нас моменты. «Цепочка» эта, непрерывность, взаимосвязь действий, организует нас в плане ежеминутной борьбы за действование в сценических условиях. Если вы озабочены набиранием звена к звену, вы этим самым и ставите проблему действования и в слове и в пространстве.

Примеров такого действования в слове очень много в исполнении Топорковым роли Оргона. Это то, что я называю рельефностью, обнажением мысли, снятием с мысли всякой переживальческой шелухи, которая заставляла скверно говорить на сцене […].

Правда, в желании как можно лучше орельефить мысль, как можно крепче завести пружины мысли […] Топорков иногда скатывается к каким-то вульгарным моментам, он почта живописует руками.

Говорит: «Дрожу весь», — и показывает руками дрожь […]. «Живописующие» руки — это уже на грани пародийности […].

Но я понимаю актера. В экспериментальной работе трудно обойтись «без побитых горшков». Эти преувеличения, крайности происходят и от влюбленности в новую методологию, от желания почувствовать ее вкус, ощутить, осознать рельеф мысли.

Несмотря на некоторые вульгаризмы в осуществлении задачи, я испытал огромное удовольствие от Топоркова — Оргона, от какого-то исключительного обнажения мысли в ряде мест роли. У меня было чувство, что в театре подобное бывает редко, когда актером дается совершенно обнаженная мысль, и я «глотаю» ее легко, с огромным удовольствием, эту очищенную от всякой шелухи мысль. Такое впечатление, что отшелушенные вкусные орехи ешь.

А вот издержки. Отчасти я уже говорил о них. О том, что иногда начинается «изображенчество», разложение ритма каждого слова. Каждое слово прочитывается и пережевывается, причем пережевывается по-коровьи, через три желудка проходит. В результате невероятно замедляется ритм и возникает новая неправда в отношении Мольера […]. Тут стилистически не найденный прием, тут нужно в целом ряде кусков прямо на публику «выхлестывать» монологи откровенно театрально. В спектакле же их пытаются оправдать психологической мотивировкой.

Отсюда немольеровский ритм, немольеровский темперамент у многих исполнителей, за исключением, может быть, Топоркова. Еще предстоит решить Мольера по линии образов.

Почему Топорков более убедителен и почему он более мольеровский персонаж, чем другие? […] Он наметил и реализовал основную человеческую страсть — доверчивость. Он оправдал пушкинский анализ Мольера и Шекспира. Пушкин говорил, что если шекспировский образ Скупого многогранен, {128} многообразен, то в мольеровского Скупого положено одно пламя, одна страсть в основу характера, поэтому он менее емок. Одна страсть, ведущая страсть образа раскрыта у Мольера всегда[[131]](#endnote-84).

В данном случае остался этой идее верен только один Топорков, который в своем образе раскрыл ведущую страсть — доверчивость, доведенную до страсти […].

Необходимо в каждом мольеровском персонаже найти эту основную ведущую страсть.

Я глубоко убежден, что здесь заложены зерна нового в учении Константина Сергеевича, нового и в то же время старого: поставлена с головы на ноги вся система Константина Сергеевича. В результате у меня создается впечатление, что этим ключом, которым открывается «Тартюф», открывается любая шкатулка — открывается и Мольер, и Шекспир, и Горький, и Пушкин.

Но в данном случае Мольер не открыт, и это естественно — это рано и не так просто. Это — эскиз […]. Работа оказалась на полпути, но метод ни в коем случае не опорочен.

Вот то, что мне хотелось сказать по поводу «Тартюфа», как о живой демонстрации ряда интересующих нас положений, творческих по линии действия.

*1940 г*.

## **{****129}** Актер и жизнь[[132]](#endnote-85)

Какой-то особой формы воспитания молодых актеров не существует и не должно существовать. На молодежи сугубым образом отражаются, сказываются в ярко выраженной форме болезни средних и старших поколений. Опытный актер может выбраться из трудного положения благодаря своему опыту, может обойтись ассортиментом приемов, проверенных в жизни, или даже штампов, которые могут быть плохие, хорошие, средние, культурные и некультурные, заразительные, незаразительные. Молодому прикрыться нечем.

Что сейчас является неблагополучным у среднего актерского поколения? Думаю, что его безынициативность, творческая несамостоятельность, зажатость. Сколько мне ни приходилось наблюдать театров — Театр Вахтангова, Театр Революции и ЦТКА, — я не мог найти актера, который свободно, радостно, легко и активно, убежденно работал. Или это самоедство, или это безынициативность, пассивность, послушное следование за режиссером. Чем больше думаешь, тем больше приходишь к заключению, что актеры советского театра среднего поколения потенциально талантливее, чем они проявляются в практической жизни. Я убежден в этом. Ведь не выявленная трагедия актера иногда вырывается в одной фразе: «Черт! Вчера дома сидел — выходило». Это не фраза. Это — истина. Это результат скованности, оторванности от товарищей, отсутствия настоящей творческой атмосферы и помощи в глазах партнера, боязни художественного руководства и режиссуры, неуверенности в себе и того, о чем говорил Юрий Александрович[[133]](#endnote-86), — невероятного самолюбия, принимающего подчас совершенно болезненную форму. Все вместе взятое и создает актерский зажим.

А что же говорить о молодом актере? Ведь у него нет ни опыта профессионального, ни элементарного умения приобрести хотя бы рабочую свободу для того, чтобы начать репетировать, когда у него неуверенность и скованность в еще большей степени, чем у старшего по возрасту товарища? […]

{130} Если взять путь М. М. Тарханова[[134]](#endnote-87), сыгравшего семьсот ролей еще до поступления в Художественный театр; на старой провинциальной сцене он был поставлен в такие условия, что должен бороться за себя в одиночку, выплыть во что бы то ни стало, с помощью чего угодно — обаяния, наглости, талантливости, чего хотите […]. Итог моего рассуждения сводится к следующему: […] когда смотришь спектакли сегодняшней периферии, профессиональные или любительские, видишь в них и штампы и определенное бескультурье, но в актерах отмечаешь безусловную творческую смелость. А у нас в столицах актерская радость, актерская серость возникает не оттого, что мы бедны дарованиями, а потому, что актер закрыт на все кнопки, на все пуговицы застегнут […]. Его «сквозное действие» — не сделать бы чего, не побеспокоить бы самого себя и режиссера. Не дай бог еще и травмируешь их излишней смелостью. Получается нивелировка, сглаживание углов, шероховатостей, унылое благополучие. Убита актерская инициатива. Для возрождения ее нужна система самостоятельных показов, заданий, нужно создать такую обстановку в театре, при которой каждый молодой актер (если он не покрылся плесенью, если он не интересуется лишь марками, книгами или рыбной ловлей) в год показал бы хотя бы два‑три отрывка.

Пусть будет выбор совершенно самостоятельный, пусть объективно ошибочный. Даже провал заставит актера задуматься. А если ему инициативу не предоставляют, он пять лет ходит с тем, что прав. Здесь же он убедился в том, что он этого делать не может и что ему нужно искать для себя другие пути.

Юрий Александрович говорил о юморе[[135]](#endnote-88). Я вспоминаю, что у нас в театре и раньше и теперь некоторые актеры интересно раскрывались в «капустниках», в пародийных, шуточных выступлениях. Сейчас в театрах, к сожалению, почти не устраиваются такие вечеринки […].

Мне недавно рассказывали такой случай. Вот во МХАТе идет репетиция. Репетирует Тарханов. И этот самый Тарханов, который прошел огонь, воду и медные трубы, который сыграл семьсот ролей, не может репетировать всерьез и валяет дурака, чем приводит в Полную растерянность режиссуру. Режиссеры пишут друг другу записки: «Что это, он так думает играть?» — «Не знаю, не мешайте». Это он делает несколько дней — толкает партнера в бок, орет, подпрыгивает, при этом страшно потеет и очень тратится, а потом, в конце репетиции говорит одну фразу, только одну, но очень серьезно, и спрашивает режиссера — верно ли он эту фразу сказал. Режиссер говорит: «Вот за эту фразу вам спасибо. А теперь разрешите вас спросить, почему вы так играли?» — «Да как {131} же, я же комик, я не могу иначе, я должен даже драматическую роль раскрыть через дурачество». Я думаю, что здесь дело в том, что, шаля, Тарханов хотел почувствовать себя творчески, хотел преодолеть скованность свою в репетиционном состоянии […].

Потом актер снял шутки и озорство и попробовал роль всерьез […]. Что же говорить о молодом актере, если даже Тарханову нужно освобождать, развязывать себя на репетиции какими-то хитрыми способами, приспособляясь к себе, обманывая собственную зажатость и робость. Актеру необходима система самостоятельной работы. Весь вопрос в том, чтобы создать благоприятную атмосферу для внеплановой работы актера, для самостоятельных показов, чтобы они не были «очень страшными».

*1940 г*.

## **{****132}** Встреча театра с Шекспиром[[136]](#endnote-89)

Советский театр с каждым годом все больше и больше уделяет места гениальным пьесам Шекспира. С полным правом можно сказать, что Шекспир обрел в Советском Союзе вторую родину. Естественно, что и Театр Красной Армии с огромным увлечением отдался работе над постановкой пьесы Шекспира «Укрощение строптивой». Нашу работу над «Укрощением строптивой» мы рассматриваем как первый подступ к наследству Шекспира. Театр Красной Армии обязан ставить пьесы не только об армии, но и для армии. Ни одна армия мира не ставит себе таких высоких гуманистических целей, как наша Красная Армия. И поэтому гуманизм Шекспира близок и понятен нашим бойцам и командирам.

Почему театр остановился на пьесе «Укрощение строптивой»? Я об этом говорю только потому, что не раз задавался вопрос, почему такая «идеологически сомнительная» пьеса выбрана Центральным театром Красной Армии. Ведь пьеса как будто утверждает феодальную мораль: «жена да убоится мужа своего».

Буржуазная критика, как и буржуазное искусство, в течение более двух столетий приспособляли Шекспира к масштабам своего убогого понимания величайших гуманистических идей. Мы считали своей задачей — разоблачить вредное и вздорное утверждение, будто пьеса «Укрощение строптивой» представляет собой проповедь феодального домостроя.

Энгельс сказал об эпохе Возрождения, что это была эпоха, породившая титанов по силе мысли, страстности и характеру. Человек эпохи Возрождения поднялся до высоты гармонии мысли и чувства. Абсолютное решение проблемы гармонического человека возможно только в бесклассовом обществе, за которое мы сейчас боремся. Грядущий ренессанс коммунистического общества будет неизмеримо богаче и выше. И все же мы с большим интересом окунаемся в мир мыслей и чувств человека эпохи Возрождения — эпохи, которая рождала титанов. Творчество Шекспира представляет в этом отношении {133} незаменимый источник. Его комедия «Укрощение строптивой» повествует о молодом, решительном и самонадеянном мужчине Петруччио, который хочет выгодно жениться — взять приданого побольше. Друзья говорят, что эта проблема очень легко разрешима, потому что по соседству есть богатая невеста, но она чересчур строптива; если это его не смущает, то все в порядке. Петруччио считает это пустяками, он слишком хорошо знает звон золота, чтобы смущаться такими мелочами, как строптивая невеста. Наконец, он встречается со строптивой Катариной, укрощает ее, и все приходит к счастливому концу. Этот сюжет существовал и до Шекспира[[137]](#endnote-90). Он претерпел множество изменений, но только в «Укрощении строптивой» он послужил основой гениального произведения величайшего гуманиста.

Гениальный художник Шекспир показал, как Петруччио, укрощающий Катарину, сам укрощается. Но и Катарина становится другой — не такой, какой она вошла в пьесу. Что же произошло? Шекспир в «Укрощении строптивой» значительно сложнее и глубже своих предшественников — авторов повести о строптивой. До Шекспира сюжет укрощения был очень прост: феодал укрощал свою жену, обрекая ее на голод, лишая ее сна и т. д.

Шекспир привнес в пьесу жестокую борьбу за человеческое достоинство. Петруччио — не самодур и солдафон, каким его изображали. Он — умница, и этот умница влюбился.

В итоге Катарина и Петруччио взаимно побеждены силой любви друг к другу.

Гуманист Шекспир говорит, что только на основе любви и уважения друг к другу возможен союз мужчины и женщины. И это делает Шекспира величайшим нашим союзником в борьбе за счастливого, гордого и сильного человека.

Как мы показали первую встречу Катарины и Петруччио — завязку пьесы? Петруччио сразу готов укротить строптивую, а она выходит с тем, чтобы сейчас же дать отпор, какой и не снился этому наглецу. И вдруг… возникает завязка взаимного чувства. О развитии этого чувства повествует весь дальнейший ход пьесы. Когда в предпоследней картине Петруччио и Катарина впервые целуются — зритель аплодирует, потому что это отвечает его желаниям: эти два человека должны быть вместе. Зритель аплодирует, потому что любовь, наконец, победила обоих. В спектакле мы старались всячески раскрыть этот процесс взаимного укрощения силой любви.

Мы следили за тем, чтобы Петруччио, «укрощая» Катарину, все время параллельно с этим искал в ней новые качества, увлекающие его. Катарина тоже меняла тактику самозащиты, переходя к более тонким приемам борьбы, находя более тонкое оружие: «сила наша в нашей слабости». В финале {134} оказывается, что Катарина сильнее Петруччио. Она перевооружилась. Таким образом, финальная, последняя картина не застает нас врасплох.

Шекспир создал замечательный образ Катарины. Она воевала с Петруччио, и вдруг в последней картине или, вернее, в антракте, за кулисами, перед картиной, произошел непонятный перелом — Катарина превратилась в беззащитного кролика. При этом весь характер, вся природа образа находятся в явном противоречии с этим превращением. В чем же тут дело?

Прежде всего необходимо освободиться от влияния навязанных нам неверных идейных концепций. Надо поверить реалистическому гению Шекспира, который не мог исказить правдивый образ в угоду феодальной морали: «жена да убоится мужа своего». У Шекспира в пьесе нет укрощенной, смирившейся жены. От прямого сопротивления Катарина перешла к более тонким приемам самозащиты. Положение женщины в феодальном обществе неизбежно толкало ее на известного {135} рода хитрость, лукавство и т. д. В финальном монологе Катарина ясно говорит об этом:

Не будем обнаруживать желаний  
И вкусов наших, — пользы в этом нет.

Исчерпывается ли этим все богатство образа Катарины? Конечно, нет! И Шекспир не был бы гуманистом, если бы вопрос о счастливом союзе мужа и жены разрешал таким советом: женщина должна приспособиться к характеру мужа и прятать свои желания.

В том-то и народность и вечность Шекспира, что он отвечает на этот вопрос так, как отвечали на него передовые умы человечества. Счастье мужчины и женщины, радостный союз мужа и жены возможен только на одной основе, самой верной и самой крепкой, — на основе любви двух сильных натур, уважающих друг друга. Все это именно и показал Шекспир в «Укрощении строптивой». И это должен был показать театр.

{136} Катарина, выполняя требование Петруччио в последней картине, понимает, что он зарвался, а может быть, даже держал пари (она угадала), и ему некуда податься. Выполняя его каприз, она всем существом говорит ему: я выполнила твое требование как просьбу, потому что люблю тебя; но не злоупотребляй этой любовью, береги нашу любовь, цени ее, она — залог нашего счастья.

Здесь мы должны коснуться побочной линии — Бианки и Люченцио. В спектакле это дополнительная краска, которая подчеркивает основную: Петруччио — Катарина. Все наши усилия сводились к тому, чтобы показать образы в их развитии. Бианка в спектакле должна была производить впечатление хитренькой девушки, «себе на уме», которая внешне кротка, а внутренне строптива, но раскрывается она только в последней картине. Люченцио представлялся нам «купеческим сынком» эпохи Ренессанса. Это — вырвавшийся из-под отцовской опеки баловень, которого очень быстро прибрала к рукам (укротила) Бианка. Эта пара — Люченцио и Бианка — существует в пьесе для того, чтобы можно было понять и ощутить {137} масштабы основных фигур: Петруччио и Катарины. Так, и в «Ромео и Джульетте» существует любовь к Розалине только для того, чтобы мы могли понять всю силу и пламень любви Ромео и Джульетты.

Теперь коснемся пролога к «Укрощению строптивой». Слая мы из спектакля убрали. Сначала думали ставить спектакль с прологом. Потом увидели, что пролог помешает той основной идейной концепции, которую нам хотелось вскрыть. Но почему же он не мешал автору и помешал театру?

Ответим на этот вопрос.

Есть основание думать, что шекспировский текст Слая либо утерян, либо вообще текст Слая существовал в качестве импровизации актера, как в комедии дель арте. У Гоцци находим такие ремарки: «Панталоне в это время острит», как и о чем острит — это предоставлялось импровизации актера. У Слая есть всего две реплики в первом акте, когда начинается спектакль, а потом из четырех актов он выпадает совершенно. И вот перед нами стояла задача: или заказать кому-нибудь остроты «под Шекспира», или, сохранив Слая, сделать его пантомимической фигурой в спектакле.

Можно было, конечно, из Слая сделать «острящую маску просцениума». На этот путь стал театр Грановской с режиссером Гутманом[[138]](#endnote-91). Слай острил в течение всего спектакля, и дело не в том, как острил — могли быть остроты более и менее остроумные, — но он тем самым превращал спектакль в представление типа комедии масок. Это — последовательно, если рассматривать «Укрощение строптивой» как *комедию положений*. Тогда должен быть иной стиль игры, и усы у Петруччио должны быть на резинке и костюмы другие, а Слай должен выступать как слуга просцениума и т. д. Это другая концепция. Прямо скажу: мы не хотели превращать спектакль в игру ради игры, в своеобразную турандотовщину. «Турандот» для своего времени был хорошим спектаклем, но там игра ради игры являлась единственным содержанием спектакля и имела свой смысл. В «Укрощении строптивой» есть серьезная философская проблема. Сыграть «Укрощение» так, чтобы зритель все время чувствовал сцену на сцене, — это, может быть, формально и интересная задача, но нам она казалась уводящей от больших философских обобщений пьесы.

Мы очень бережно отнеслись к Шекспиру. Отказываясь от пролога, старались компенсировать наши потери. Слай дает хорошее звучание плебса в спектакле. Выводя из спектакля Слая, мы одновременно ввели в него полдюжины «слаеобразных» слуг — у Петруччио и Баптисты. Армия слуг, органически вплетенных в действие, работает как бы в тембре и тональности отсутствующего Слая.

{138} Вообще отсутствие текстовых сокращений в пьесе не может служить доказательством уважения к автору, так же как и количество введенных режиссером интермедий или пантомим не означает искажения идеи произведения. Весь вопрос в том, чтобы все это отвечало основной мысли автора.

Теперь вернемся к конкретной работе над спектаклем. К вопросу о том, как практически насытить спектакль воздухом эпохи Ренессанса.

Эпоха Возрождения — эпоха необычайной жизнерадостности. Искусство в то время пронизывало всю жизнь, оно вышло на улицы. Народ внимал стихам и песням своих поэтов и композиторов, народ сам пел и играл. Иногда театральное действие становилось бытом. Я имею в виду «розыгрыши», в которых принимали участие целые кварталы: люди сговаривались и убеждали какого-нибудь наивного гражданина, что он, допустим, не медник, а знатный граф. Это, конечно, порождало массу веселья, но иногда кончалось и трагически (известны, например, случаи, когда жертвы подобного «розыгрыша» сходили с ума). Не случайно, что как раз этот момент нашел свое отражение в ряде пьес Шекспира.

Полнокровие жизни, густой быт ренессансной эпохи и артистичность человека — вот без чего, по нашему мнению, немыслим шекспировский спектакль, все равно будь то трагедия или комедия.

Несколько слов о быте.

Есть режиссеры, у которых быт ассоциируется с бытовщиной. Отрицая быт в спектакле, такие режиссеры любят «играть в театр», и эту собственную забаву называют театральностью, тогда как это самая плохая и дешевая театральщина. Нам кажется, что нелюбовь к быту на сцене проистекает от излишней любви к театральщине. Быт и театральщина несовместимы, тогда как быт и театральность отнюдь не исключают друг друга. Языком выразительной театральности можно рассказать о каком угодно быте.

У Шекспира масса вкусных бытовых красок, черт, и это делает его исторически конкретным, осязаемым, а если режиссер в своем творчестве боится приемов и красок бытового характера, то это свидетельствует о его незрелости — философской и художественной.

Желая раскрыть бытовую атмосферу дома Баптисты и дома Петруччио, мы вытащили на сцену массу всяких слуг. Отсюда возникло много бытовых сцен-интермедий, в которых участвуют слуги.

В работе над спектаклем мы больше всего избегали «театральной условности», с одной стороны, а с другой — ненужной символизации фигур, то есть доведения образа до одной {139} страсти; мы знали, что здесь нам угрожает эклектизм — смесь Мольера с Шекспиром, с явным креном в сторону первого.

Перед нами встал вопрос: что такое «Укрощение строптивой» — комедия характеров или комедия положений?

Если бы мы стали на путь разрешения этого «или», то мы бы проиграли с точки зрения художественного качества и идейного решения спектакля. Мы сняли это вредное и схоластическое «или», поставив вместо него союз «и». Мы ответили так: Шекспир прекрасно сочетает технику построения комедии характеров и технику построения комедии положений. У него великолепно разработаны характеры и блестящие сценические положения. Герои «Укрощения строптивой» великолепно и тонко чувствуют. Итак мы сказали себе, что это — *комедия и характеров и положений*. Это помогло нам, оставаясь на базе шекспировского реализма, вскрыть психологию героев, не лишая спектакль блестящих сценических положений и сохраняя в Шекспире то, что он усвоил от народного театра масок.

Борьба за полноценный, глубокий, сценический характер была нелегкой. Оглядка назад, на практику других театров, мало помогала, а если и помогала, то скорее «от обратного», то есть были ясны именно те ошибки, которых мы сами боялись. Мы очень боялись превращения актеров в вешалку для эффектных «оперных» костюмов и в докладчиков остроумного текста.

Нужно сказать, что в пьесах Шекспира почти все люди остроумны, все они великолепно и глубоко чувствуют, и поэтому в театре часто получается Своеобразная «обезличка» образов. Вот почему особенное внимание мы обратили на раскрытие характеров, вплоть до того, что придумывали биографии действующим лицам. Баптиста, допустим, — домовитый, хитрый старичок, который не доверяет слугам, и т. д. Впрочем, он может быть и другим. Он только не имеет права быть никаким. Шекспировские образы нужно расцветить бытовыми красками. Мы убеждены, что английские актеры в эпоху Шекспира привносили эти черты биографии своим персонажам.

Эпоха Возрождения — эпоха величайших исторических потрясений и вместе с тем резких контрастов. Нищета, убожество и роскошь сталкиваются лицом к лицу. Громадные площади с памятниками величайшего искусства, а рядом в переулке — вонь, грязь. Безудержный разврат — и поэмы, воспевающие любовь высочайшей чистоты. Злодейство и коварство — и высокое благородство. Вера в силу ума — и костры, на которых сжигают ученых. Все эти контрасты питали нас. Ими подсказана, в частности, трактовка загородного домика Петруччио: он показан в спектакле каким-то вертепом холостяцкой {140} банды оборванных, полуголодных, но веселых, жизнерадостных людей. Грубость и цинизм сочетаются в них с необычайной чистотой. Катарина стыдлива в своем пробуждающемся чувстве к Петруччио, но в то же время на «солдатские», соленые остроты она отвечает не менее «деликатным» образом. В этом прелесть шекспировского образа, его полнокровность.

Всякая шекспировская пьеса — большая школа для театра: Шекспир не дает отставать ни одному элементу актерской техники. Он ведет актера к высокой театральности, действенности и глубокой, реалистической правде в театре.

Что ощущает актер, впервые столкнувшийся с пьесой Шекспира? Его поражает прежде всего сила страсти шекспировских характеров. Здесь скольжение по эмоции, поверхностное понимание идеи произведения предвещают полнейший провал.

Масштабность — вот понятие, неотделимое от Шекспира. Она должна ощущаться в оформлении художника, в мизансцене режиссера, в актерском темпераменте. Это не значит, что все в шекспировском спектакле пишется «во весь рост» или набирается с большой буквы.

Следующее качество шекспировского спектакля — это его предельная музыкальность. Он должен быть музыкален даже в тех частях, где музыки в нем нет. Само собой разумеется, что нашей задачей было насытить спектакль «Укрощение строптивой» музыкой.

Каков ритм спектакля? Клокочут страсти действующих лиц, бьет ключом фантазия, брызжет остроумие, кипит шелк одежд. Это натолкнуло нас на характер ритма шекспировского спектакля. Мы искали этот ритм и в эмоциональной природе актера, и в его сценическом движении, и даже в том, как он пользуется плащом.

Резкая смена больших пространственных движений масштабно малыми неразрывно связана со стилем монументального спектакля. Поэтому большое движение массы в масштабах всего зеркала сцены и жест отдельного актера взаимно связаны. Масштабно малое движение вызывает большое, и, наоборот, масштабно большое движение, заканчиваясь, переходит в малое. В смене этих движений — прелесть шекспировского спектакля.

В этом спектакле с особой четкостью должно было найти свое отражение наше понятие мизансцены, а именно: мизансцена не есть только целесообразное движение или расположение действующих лиц на сцене, но и зрительный образ, выражающий мысль целой сцены. Поэтому говорить о характере мизансцены — значит повторить все, что мы говорили о стиле, монументальности спектакля, о характере движения и т. д.

{141} В своей постановочной работе мы нашли верные позиции в решении спектакля, отталкиваясь от критики предшествующих своих и чужих работ. Больше всего мы боялись разыграть «Укрощение» бездумно весело, бойко и легко. Смотришь многие наши шекспировские спектакли (мы имеем в виду его комедии), и кажется, что это Гольдони. Очень часто приходилось говорить актерам: «Только не бойтесь, что это будет очень серьезно, что это не будет смешно. Берите курс на реализм, на серьез, и тогда заразительный смех обязательно зазвучит со сцены».

Борьба с абстрактной театральщиной прежде всего проявлялась в вопросе оформления спектакля. Внеисторизм декоративного оформления всегда является результатом пренебрежения к эпохе, к чувству быта. Наша эстетика спектакля в значительной степени продиктована была ревизией всей бутафорщины и оперности, которые наслоились на Шекспире. Нам надо было найти среду для реалистической комедии, обобщающую и Италию и Англию — среду, в которой органически могут жить образы нашего спектакля. Мы сказали себе, что самое страшное для Шекспира на сцене — это фанера, клей, мел и прочие атрибуты бутафорщины. Посмотрите картинки художников эпохи Возрождения, старинные английские гравюры, и вы придете к заключению, что материя всех видов (в том числе и ковер-гобелен) являлась обязательной бытовой принадлежностью человека эпохи Возрождения. Мы остановились на гобеленах. Эта ткань украшает и разделяет пространство. При помощи гобелена можно разделить комнату пополам, отделить балкон от интерьера и т. д. Остановившись на гобелене, художник тем самым решил и принцип оформления, то есть нашел единое стилевое решение в оформлении спектакля. Материя явилась единой оформляющей средой спектакля как в интерьерных картинах, так и в экстерьерных. В последних гобелены изображали пейзажи (площадь в Падуе или сад), а на гобеленах для интерьерных сцен художник спектакля Н. А. Шифрин изобразил бытовые мотивы (рукоделие и т. д.).

Таким образом, гобелен стал работать в спектакле одновременно и как бытовой аксессуар эпохи (висящий ковер-занавес) и как театральный занавес, изображающий место действия.

В выполнении мебели, дверей и т. д. театр также отказался от фанеры, бумаги и клея. По эскизам художника Шифрина мы заказали резчику по дереву орнаментику эпохи Возрождения.

Чтобы уйти от оперной итальянщины (хотя действие комедии и происходит в Италии), режиссура и художник ориентировались на Англию — на английскую гравюру, на северную {142} «жестокость». (Между прочим, гобелен более характерен для севера, как бытовой аксессуар, чем для Италии.) В гамме красок боролись со слащавостью, сопутствующей нашим театральным представлениям об Италии.

Театр считал для себя обязательным смотреть на Италию как бы через английские очки. Мы внесли в оформление жестокость и суровость, не боясь резкого конфликта с итальянской солнечностью и веселостью.

В конце необходимо сказать несколько слов о проблеме новаторства в области постановок классических пьес, и в частности пьес Шекспира.

В спектакле «Укрощение строптивой» мы меньше всего спорили с самим Шекспиром, хотя некоторые товарищи, видевшие спектакль, отказываются верить в такую нашу скромность. Видимо, смелость в отношении к классику-драматургу понимается как борьба с ним режиссера-постановщика.

Но ведь новаторство никогда не было результатом желания быть оригинальным и смелым. Новаторство актера и режиссера — результат глубокого интеллектуального и эмоционального прозрения в гениальное произведение драматурга.

Неоригинальное, плоское решение классической пьесы мы наблюдаем тогда, когда театр скользит по содержанию, читает только вывеску текста, видит только вывеску образа. Когда театр не умеет или не желает глубже вчувствоваться и вдуматься в произведение, он придумывает оригинальные «трактовки» и «спорит с автором».

Гениальное произведение искусства бесконечно и неисчерпаемо. Картины Леонардо да Винчи, «Войну и мир» Толстого, «Гамлет» Шекспира нельзя познать до конца или высказаться о них исчерпывающе. Над «Гамлетом» Шекспира не будет опасно работать трем театрам, если они каждый по-своему, глубоко и проникновенно раскроют гениальное произведение. Это более верный способ не быть похожим друг на друга, чем желание стать неповторимым и оригинальным.

«Укрощение строптивой» сейчас нам трудно было бы поставить иначе, но несомненно, что если мы будем ставить эту комедию через два‑три года, то поставим иначе, так как увидим в Шекспире совершенно новые вещи и будем удивляться, как это мы не видели их раньше.

Таков закон творческих взаимоотношений с классическими произведениями.

*1940 г*.

## **{****143}** О творческом воспитании актерского коллектива[[139]](#endnote-92)

В результате побед Великой Октябрьской социалистической революции искусство в СССР достигло огромного расцвета; несравнимо возросла идейная его весомость; несравнимо поднялись, в частности, идейность и культура советского театрального искусства. Советский театр является сейчас театром ведущим, самым передовым театром в мире. Советский художник, вооруженный величайшими идеями Октябрьской революции, имеет возможность разговаривать в искусстве во весь голос и творить произведения, достойные нашей великой эпохи.

Борьба за социалистический реализм стала у нас программой каждого сезона, каждой постановки. Не случайно поэтому мы изучаем сейчас труды величайших художников реалистического искусства и не случайно правда и искренность в искусстве, положенные в основу учения Константина Сергеевича Станиславского, стали ведущими принципами советского театра.

Общий подъем культуры и всевозрастающие требования масс к искусству в нашей стране постоянно напоминают нам, однако, о том, что мы не можем успокаивать себя достигнутым. Отдельные наши постановки не представляют еще собой настоящего художественного обобщения. Об этом все чаще говорит нам зритель. Это очень серьезный сигнал.

Искусство нашей эпохи требует глубочайшей идейности, настоящей взволнованности, на основе которых мы только и можем искать совершенную сценическую форму.

Отдельные режиссеры и актеры причину склонности некоторых театральных работников к нивелировке, причину серости отдельных театров видели и видят в «жестоком ударе», который нанесен формализму. Оригинальность и дерзость замысла постановки некоторыми режиссерами понимаются с позиций формальных приемов, тогда как оригинальность и смелость в реалистическом искусстве всегда были следствием глубочайшего вскрытия содержания, а не самоцелью.

{144} Огромное значение в связи с этим имеет для нас мировоззренческое перевооружение и вооружение. Марксистско-ленинское мировоззрение необходимо каждому из нас как основа творческого мышления, как залог дерзости и смелости в искусстве. Марксистско-ленинское мировоззрение освобождает нас от оглядок в нашем творчестве.

Но мы часто недооцениваем это или подходим к вопросу вульгарно-упрощенчески, ограничиваясь цитатно-начетническими «познаниями» в области марксизма-ленинизма.

Такой большой и взыскательный к себе художник, как А. П. Чехов, необычайно серьезно и глубоко ставил вопрос о мировоззрении. В одном из писем к Григоровичу, с болью в сердце, со свойственной ему огромной искренностью, не боясь, что он этим себя как-то «уронит», Чехов жаловался на то, что у него нет целостного мировоззрения: «Хорошо Льву Толстому — он может писать большие романы, он имеет мировоззрение, а я пока лишу маленькие рассказы и в лучшем случае повести; я могу написать о том, как женился или умер тот или иной человек, но мне трудно написать, как прожил он жизнь, потому что пока у меня нет настоящего мировоззрения»[[140]](#endnote-93).

Вот такой глубочайшей самокритики, глубочайшего понимания своих задач часто недостает нам.

Мировоззрение необходимо нам для того, чтобы быть целостными, блюсти единство теории и практики. Мы хорошо научились разговаривать о творческом методе театра и в то же время в повседневной практике, на репетициях, в работе с актером, с художником, с автором остаемся часто людьми беспринципными. Можно и должно учиться у МХАТа, который не на словах, а на деле подчинил всю машину театра, начиная с афиши, программы, занавеса, ковра, фотографий, фойе, коридора, сцены, спектакля, автора, своим идейным и эстетическим принципам. У нас нет другого такого театра, который во всей своей практике был бы так целостен и последователен, как МХАТ.

Подчеркиваю, что я отношу сюда не только творческие, но и этические вопросы, так как мы говорим о строительстве коллектива на принципиальной и творческой и этической основе.

Напрасно думают некоторые товарищи, что реализм как направление «мешает» многообразию творческих оттенков, «сужает» красочную гамму. В этом можно заподозрить такие направления в искусстве, как символизм, экспрессионизм и т. д., но только не реализм. Реализм — это самое свободное мышление в искусстве, это самое емкое направление.

Можно оглянуться на примеры соседних искусств. Пушкину, Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Толстому, Горькому и целому {145} ряду других гениев русской литературы не тесно в рамках одного и того же реалистического направления.

Социалистический реализм, отображающий жизнь в динамике, в движении, в перспективе развития форм жизни, утверждает в искусстве это многообразие, это богатство форм.

А какие огромные творческие возможности раскрывает социалистический реализм перед национальным искусством, перед национальным театром! Вспомните спектакли Грузинского театра имени Руставели, Украинского театра имени Шевченко, которые приезжали в Москву. Эти театры своими замечательными постановками еще раз заставили убедиться, насколько мы богаты и до какой степени форма, найденная органически, на основе социалистического реализма, может вскрыть одним спектаклем и душу народа и лицо театра.

Борьба за творческий метод нередко не выходит у нас за рамки декларативных разговоров, главным образом на страницах газет, вне театра. Внутри театра у нас мало спорят и разговаривают по творческим вопросам, потому что обманывать и втирать очки легче на стороне, чем внутри самого театра.

{146} Когда внутри того или иного театрального коллектива зарождается настоящий, не казенный разговор — по душам, — тогда возникает в театре и творческая жизнь, и сейчас же это отражается на его продукции — спектакле.

Мы нередко декларируем творческий метод театра, придумываем для него всякие наименования, изобретаем принципиальные тезисы, которые должны «отличать один театр от другого», потом… складываем эти тезисы в папку и приглашаем во все пять театров… художника Рындина[[141]](#endnote-94). И один и тот же художник оформляет пять совершенно различных постановок.

Когда мы боремся за творческое лицо театра, значение режиссера и художественного руководителя поднимается у нас на чрезвычайно большую высоту. И это естественно и справедливо, потому что художественному руководителю и режиссеру, работающему с коллективом, а не гуляющему в каждом сезоне по двум-трем театрам, такому режиссеру принадлежит ведущая роль в творческом становление театра. Я считаю, что удалось внести ясность в вопрос взаимоотношения режиссера и актера. С трибуны Всесоюзной конференции режиссеров можно спокойно сказать, что ведущей фигурой советского театра является актер. И это можно спокойно говорить именно режиссеру, так как сейчас стало до конца ясно, что режиссер не является паразитической фигурой, вредной персоной, мешающей творческому единению между автором и актером. Вряд ли кто скажет теперь: уберите режиссера, автор протянет руку актеру, и возродится настоящий театр, каким был, например, Малый театр.

Эту белиберду, эту ахинею плели на страницах советской печати не так давно люди, враждебные советскому искусству. Это вредная, если не вредительская, чепуха и искажение истории. Ссылаются, например, на старый Малый театр, где не было режиссеров. Но если юридически в Малом театре не существовало режиссеров, то там существовал Щепкин, там в другую эпоху существовал Ленский, которые и являлись определяющими, ведущими художественными руководителями и режиссерами этого великого театре. И хорошо, если в наших театрах появятся такие художественные руководители, как Щепкин и Ленский.

Но режиссер, являющийся руководителем творческой работы целого коллектива, организатором всего творческого процесса, должен вместе с тем признать, что ведущей творческой фигурой в театре является актер. Отсюда можно сделать вывод, что деспотизм режиссера, хотя бы и талантливого, неприемлем для советского театра. Также неприемлемо и стадное руководство актерской массой, когда коллектив понимается как нечто амебообразное, пухлое и безликое, безынициативное, {147} неспособное выделить из своей среды лицо, которое могло бы руководить, вести за собой коллектив, организовывать сложный творческий процесс, всю творческую жизнь театра.

Если такой коллектив неспособен выделить руководителя из своей среды или неспособен найти на стороне творчески ему близкого человека, который мог бы воспитывать и сам перевоспитываться внутри этого коллектива, — значит, такой коллектив — это улей без матки. А улей без матки работает плохо и держит он себя на полуголодном пайке до тех пор, пока не вырастит матку.

Говоря о системе взаимоотношений режиссера и актера, нужно прежде всего сказать об умении — им должен обладать каждый режиссер — учиться у коллектива, с которым он работает, умении прислушиваться к голосу коллектива.

Ряд неудачных постановок этого сезона в Театре Красной Армии и в других театрах не увидели бы света, если бы руководители театров своевременно прислушались к голосу актерских коллективов.

Конечно, никакими постановлениями Комитета по делам искусств авторитета художественного руководителя и режиссера не поднимешь и не утвердишь. Но если самим режиссером или руководителем театра авторитет завоеван — укрепить его в дальнейшем нетрудно, особенно если режиссер пытается оформить творческое лицо того или иного театра.

Авторитет режиссера утверждается самой работой этого режиссера, а завоевывается авторитет умением творчески и принципиально объединить коллектив в работе.

Режиссер приобретает авторитет умением помочь актеру в его профессиональном росте. Каждая новая роль — не случайная встреча режиссера с актером, а этап, продолжающий и развивающий взаимоотношения режиссера и актера.

Режиссер, умеющий развязать и использовать фантазию актерского коллектива, не только отдает себя коллективу, но и приобретает многое от коллектива, растет в коллективе. Надо понять, что развязывание творческой фантазии нужно нам не только для того, чтобы сделать тот или иной спектакль, а и для того, чтобы учиться у актера настоящим, замечательным вещам в искусстве.

Режиссер должен воспитывать в актере (и это тоже утверждает его авторитет) «чувство целого», он должен научить актера видеть свою роль в целом, в спектакле, чувствовать себя в спектакле деталью целого. В актере часто живут — и это естественно — индивидуалистические тенденции. Но каким бы ни был актер эгоистом в смысле своего творческого кредо, он всегда страдает, когда не чувствует себя в ансамбле, когда у коллектива нет лица. Есть актеры-эгоисты, но нет такого {148} талантливого урода, который был бы доволен тем, что режиссер не мешает ему делать то, что он хочет.

Борьба за высокий общественно-моральный, этический уровень советского актера входит в систему воспитания актера как художника, входит и в процесс формирования творческого лица театра.

Бродячая жизнь актерства кончилась, отошла в область преданий. Кончились моральное унижение, бесправие и нужда актера. Но «родимые пятна» проклятого прошлого еще существуют кое-где в форме склоки, богемы, пьянок, цыганщины и т. д.

В период принципиальной творческой борьбы, которая нередко возникает в том или ином коллективе, являясь выражением творческого здоровья этого коллектива, всегда оживляются склочнические элементы. К принципиальной борьбе, возглавляемой обыкновенно тем или иным режиссером, моментально примазывается все самое отсталое, все самое бездарное в коллективе, и все самое бездарное становится чрезвычайно активным и необычайно «принципиальным».

Это надо всегда учитывать, когда ведешь ту или иную принципиальную борьбу в коллективе. Нужно сразу четко отгородить себя от склочников и нужно разоблачать элементы, которые примазываются к принципиальной борьбе в целях глубоко личных, эгоистических.

Надо также решительно бороться с болезненным актерским и режиссерским самолюбием, с манией «преследования», с манией величия.

Есть режиссеры и актеры, которые думают, что они недооцениваются, или им кажется, что их везде преследуют, что им везде мешают работать, что им везде связывают руки, не дают возможности «размахнуться», «развернуться». Когда же им дают эту возможность — «развернуться», — получается у них все очень посредственно. Правда, они сейчас же находят «объективные причины», которые «помешали» раскрытию их «гениальности», и пр.

Режиссеры и актеры имеют дело в искусстве с очень тонким инструментом. Режиссеры и актеры играют, как говорит Гамлет, «на душе»; они должны поэтому относиться к своему инструменту с очень большой заботой, принимая все меры к тому, чтобы репетиционная, творческая обстановка была абсолютно здоровой, а если обстановка будет здоровой, можно с успехом строить текущий спектакль, с успехом растить коллектив театра.

А сколько мы ежедневно зря треплем нервы друг другу! Мы распускаемся, не щадим друг друга, не умеем и не желаем найти индивидуальный подход к художнику, который заслуживает этого. Этим мы мешаем своей работе.

{149} Как это ни грустно, но надо прямо сказать, что в нашем искусстве, в режиссуре, без хитрости не проживешь, и хитрить нам приходится, когда мы имеем дело с болезненно выраженными чертами характера того или иного художника, если он излишне самолюбив, если он излишне подозрителен.

Тут большие трудности. Нам нельзя терять принципиальной линии, нам нельзя отмалчиваться и не говорить правду, но правду, в нашем деле надо говорить хитро. Это наша специфика.

Например, актер что-то делает не так, но горит, и с горящими глазами спрашивает вас: «Хорошо?» И если вы видите, что можете повернуть его одним движением рычага в верную сторону, то должны ему сказать: «Хорошо, только это нужно развить и сделать вот так, тогда будет совсем хорошо». Он делает то, о чем вы его просите, как вашу маленькую поправку, а на самом деле делает противоположное тому, что он делал пять минут назад, но делает действительно хорошо и верно. Это педагогическая хитрость, и без нее не проживешь.

Не знаю, здесь ли М. Ф. Астангов[[142]](#endnote-95), с которым я работал над «Моим другом». Ему было трудно играть руководителя завода, бывшего слесаря, а когда он, измученный неудачами наших репетиций, однажды пришел ко мне с горящими глазами и сказал: «Я ночь сегодня не спал, и я нашел — это же Леонардо да Винчи!», я удержал инстинктивно руку, которая хотела схватиться за голову, и сказал: «Может быть. А что вы Думаете?» Я знал, что если я скажу: «Ничего подобного», он завянет на две недели. Я ему сказал: «Может быть, но только загрузим руки и ноги, на ноги наденем бурки, руки у вас скрипача, а не слесаря, а так вообще — творческий темперамент Леонардо да Винчи».

Борьба за утверждение режиссерского авторитета неразрывно связана с изучением актерского материала; с этого, собственно, режиссеру и нужно начинать свою работу в коллективе. Нужно быть педагогом, нужно уметь чутко относиться к проявлению той или иной актерской индивидуальности, нужно уметь считаться с актерским самолюбием и т. д. Все это, однако, не должно приводить к беспринципности или к нарушению естественной творческой демократии. Был, например, такой случай. Актер говорит мне: «Мне очень неприятно слушать ваши замечания публично, делайте мне замечания отдельно, у вас в кабинете». Такая постановка вопроса никуда не годится. Если одним актерам, которые рангом пониже, мы будем делать замечания публично, а с другими актерами, которые повыше рангом, — уходить в кабинет, это будет неверно, вредно. В практике Художественного театра этого никогда не было. В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский таким актерам, как В. И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов[[143]](#endnote-96), делали замечания и говорили все до конца {150} при всем актерском коллективе, и это никого никогда не обижало.

Нужно только, чтобы форма замечаний была серьезна, строга, не носила и тени «ущемления» самолюбия актера. Но борьба за творческую консолидацию коллектива не может вестись только руководством театра; в эту борьбу должен быть вовлечен, пусть сначала маленький, здоровый актив коллектива. Пока в театре не начато обсуждение своих спектаклей совершенно откровенно и до конца, нечего и говорить о творческой консолидации, о творческом росте коллектива. Если коллектив неспособен после спектакля, в 11 – 12 часов ночи, встретиться и до двух часов откровенно разобрать работу друг друга, тогда нечего и говорить о творческом росте этого коллектива.

Это нужно делать чрезвычайно осторожно на первых шагах, потому что самокритика в искусстве, в среде работников театра — вещь чрезвычайно деликатная именно потому, что тут не все четко учитывается, как на производстве: сколько выполнил, сколько не выполнил, сколько брака и отчего этот брак. Оттого ли, что актер что-то не усвоил, или в этом виноват режиссер, или пьеса, или условия работы. А самолюбие таланта обнажено до крайности. Этого нельзя не учитывать.

Поэтому нужно организовать маленький актив актеров, который выступает в очень деликатной форме. С этого, собственно, и нужно начинать, тогда режиссеру можно опираться на выступления товарищей. Как бы ни был высок авторитет режиссера, актеру всегда кажется, что его мало знают, плохо понимают.

Итак, вернемся к изучению актерского материала, к определению природы каждого отдельного актера. Режиссер должен изучать актера не только на репетициях, но и в фойе, в столовой, в общежитии. Изучение актерского материала необходимо потому, что мы знаем десятки примеров, когда какой-нибудь неустановившийся актер и жизнь-то свою кончает, оставаясь раздвоенным, — одним он был на сцене, а другим в жизни. Когда-то он, в начальном периоде своей актерской деятельности, вывихнулся, так всю жизнь и прожил вывихнутым — он, оказывается, не своим голосом разговаривал, не своей походкой ходил, причем это вовсе не значит, что он перевоплощался в каждой роли, просто в каждой роли он ходил Актером Ивановичем, но этот Актер Иванович: вовсе не был самим собой, тем Степаном Петровичем, которым его создала природа, и этот Степан Петрович ничего общего не имеет с Актером Ивановичем — у Степана Петровича, оказывается, очень приятный голос, умные и выразительные глаза, и он вообще обаятелен. А Актер Иванович ходит по сцене, как связанный, и «напряжен на сто двадцать процентов».

{151} И вот, чтобы ему помочь, чтобы найти ход к нему, начать раскрывать природу его обаяния, мы должны его изучить не на репетиции, не на спектакле только, а в общежитии, в быту.

Говоря о работе с актером, необходимо коснуться вопроса об амплуа. Некоторые товарищи предлагают вернуться к старому амплуа, потому-де, что «актер забыт», «забыта индивидуальность актера». Думаю, что это неверно. Ярлычки ничего не дадут для «раскрепощения» творческой природы актера. Да и драматургия не ответит этой нашей тенденции реставрировать амплуа, потому что большинство советских пьес не разойдется в такой труппе, которая раньше не случайно и вовсе не глупо строилась по «Горю от ума»; так построенная труппа могла играть все, что имелось и что будет написано. Этого забывать нельзя. А сейчас мы не можем вернуться к этому принципу организации труппы и вообще к возрождению актерского амплуа.

Кроме того, амплуа способствует штампу: Отелло — всегда герой, Гамлет — герой-любовник, а Макбет — всегда резонер.

Недавно я перечитал «Макбета». В свое время пьеса казалась мне скучной. На этот раз я извинился перед высокой памятью Шекспира: пьеса оказалась далеко не скучной… Почему же произошла со мной такая неприятность? Да потому, что в юности, когда я смотрел «Макбета» в театре, роль Макбета всегда играл герой-резонер, а в резонеры шли актеры, не имевшие темперамента, поэтому я решил тогда: скучная пьеса! Оказывается же, что пьеса ничем не отличается от «Гамлета», от «Отелло», и весь вопрос в распределении ролей по амплуа.

Бороться с пренебрежением к спецификации актерского материала нужно путем выявления индивидуальности актера, а не путем рассортировки по амплуа. Записать актера в «простаки» — это не значит помочь раскрытию его индивидуальности.

Когда я говорил, что органическое мировоззрение необходимо нам, чтобы решить ряд принципиально творческих вопросов, я имел в виду первый и основной вопрос — о ведущей роли сознания в творческом процессе актера.

В этом вопросе мы нередко приходим ко всяким крайностям. Мы или стоим за бессознательное творчество, или уж чрезвычайно рационалистичны в нашей работе — хотим в искусстве все оговорить, все до последнего оттенка.

В этих своеобразных перегибах таится даже нечто оскорбительное для нашего искусства. Попробуйте в музыке до конца договориться без самой музыки! Попробуйте рассказать улыбку Джоконды! В своем деле, прежде чем начать его, мы хотим сначала до всего договориться. Это нас с самого начала {152} толкает к схеме. А договариваясь о схеме, мы забываем, что это только схема, и потом воспроизводим ее на сцене. Это основная беда. Мы ничего не оставляем языку искусства.

В этом смысле у нас вся репетиционная работа, по-моему, неверна. Процентов восемьдесят пять рабочего времени в театре мы тратим на разговоры: как понимать, как играть, как взаимоотноситься и т. д. и т. д. И только на первых генеральных репетициях происходит впервые проба актера.

Нужно сделать наоборот: на разговоры тратить процентов двадцать времени, а на пробу процентов восемьдесят, а потом уж играть спектакль.

Когда мы говорим о ведущей роли сознания в нашей творческой работе, мы вправе стремиться к предельной ясности в этом вопросе.

К той формуле, которая есть у Константина Сергеевича: «через сознательную психотехнику артиста — подсознательное творчество органической природы»[[144]](#endnote-97), я отношусь только как к частной и служебной, направленной на поиски того или иного «приспособления» или «краски». Мы сознательно ставим задачу и бессознательно находим выявление этой задачи в действии. Вот в этом плане я и понимаю тезис Константина Сергеевича о подсознательном творчестве. Распространять же его на всю практическую деятельность режиссера и актера, на весь процесс создания спектакля, когда зарождается замысел, когда он реализуется на репетициях и потом фиксируется и воспроизводится на спектакле, я не могу. Не могу потому, что не представляю себе спектакля, явившегося лишь плодом сознательной психотехники, так же как не могу назвать плодом только сознательной психотехники две гениальные книги К. С. Станиславского («Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой») и ряд глубоких социальных образов, которые создал Станиславский (Крутицкий, Сатин, Штокман, Гаев и т. д.).

Все это есть плод работы сознания художника и мыслителя — Станиславского. Этого К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» не подчеркнул, потому что больше всего боялся сказать актеру: «Будь сознательным в творчестве», больше всего боялся, что актер перегнет в другую сторону, станет «головастиком» в искусстве. Мне как-то рассказывали, что он очень расстроился, когда к нему пришли молодые режиссеры. Он скис и почувствовал себя плохо. Когда ж его спросили, в чем дело, действительно ли ему было плохо, он ответил: «Нет, я не знал, что я им скажу. Они какие-то все очкастые и все пишут».

У нас есть хорошие, растущие молодые режиссеры; они много знают, но подчас они излишне много рассуждают. Наша молодежь, говорит Л. М. Леонидов, много знает. Она знает, {153} как изготовляется яичница, знает, что надо взять сковородку, яйца, что яйца надо разбить и вылить на сковородку, что надо не забыть посолить яичницу, — все знает, и все это делает, но яичница не получается, не получается потому, что сковородка-то… холодная.

Говоря об организующей и ведущей роли сознания в творчестве, не будем забывать, что процесс творчества — процесс глубоко эмоциональный, иначе нашему сознанию нечего было бы организовывать.

Искусство требует от творца-художника взволнованности, огня, стихийности, которые нуждаются, конечно, затем в организации. У нас же многие актеры и режиссеры этот самый огонь часто лишь только имитируют — получается холодный бенгальский огонь, который никого не зажигает.

Одним из вопросов, который тоже еще очень неясен, является вопрос о задуманном актером образе.

Может ли вообще быть запроектирован сценический образ, к которому стремится актер? К. С. Станиславский чрезвычайно осторожно высказывается по этому вопросу и очень боится преждевременного представления об образе со стороны актера, боится того, чтобы актер не начал с места в карьер играть результат, передразнивать образ.

В итоге такой борьбы с результативностью в нашем искусстве возникают тенденции «запретительного характера». Но бесполезно бороться с возникающим в нашей фантазии образом или отдельными чертами этого образа, потому что эта борьба противоестественна. Весь вопрос в том, какое это представление, не является ли оно заскорузлым театральным штампом.

Работа актера над образом начинается еще до распределения ролей, причем иногда самым активным является этот первый период творческой проекции образа. В тот момент, когда в театре появилось объявление о читке пьесы, которая называется «Отелло», у актеров уже началась работа над образом, несмотря на то что роли еще не распределены. Уже каждый выбрал себе роль; он уже начал работать, уйдя из театра в этот день. Даже когда на стене в театре появилось объявление о том, что читается, допустим, пьеса «Челюскинцы» (хотя такой пьесы, кажется, нет), то уже у актера начался процесс распределения ролей, процесс каких-то подготовительных творческих мероприятий, каких-то представлений о системе будущих образов пьесы.

И вот здесь важно, чтобы эти представления не опирались на штампы, с одной стороны, а с другой стороны, чтобы эти представления проекционного характера были в средствах моего психофизического материала, причем мой психофизический материал я не рассматриваю как нечто неподвижное, не {154} поддающееся известному развитию. Здесь важно, чтобы актер не попал в плен традиций, иногда очень хороших, иногда мертвых, но тем не менее традиций, которые закрывают на все застежки творческий аппарат данного актера.

В. И. Немирович-Данченко высказался как-то о плене и силе традиций в этом отношении. Его мысль сводилась приблизительно к тому, что трудности в исполнении роли Фамусова чрезвычайно велики именно из-за театральных традиций, связанных с этим образом. Это очень глубокая мысль[[145]](#endnote-98).

В. И. Немирович-Данченко говорил, что за свою жизнь он наблюдал очень много актерских провалов в этой роли, и вот когда он думал о причине этих провалов, то пришел к убеждению, что они являются следствием потрясающей силы театральных традиций, которые возникают у актера, когда в один прекрасный день он получает тетрадь, на которой написано: «Фамусов». Всего того времени, которое отводится актеру для работы над ролью Фамусова, едва-едва хватает на то, чтобы выйти из плена традиционных представлений об исполнении этой роли рядом актеров, а ему надо все-таки прорваться к Грибоедову и стать лицом к лицу с автором.

Как же должен работать актер? От себя ли отталкиваться, двигаясь к образу, или от своего представления об образе? Этот вопрос является вопросом схоластическим. И дело не в этом. Важно, чтобы актерский замысел был в средствах актерского психофизического материала и чтобы этот материал развивался, складывался в образ, который возникает в творческой фантазии актера на основе драматургического материала. Иначе актер будет гулять по сценическим ситуациям, меняя бородки и костюмы, то есть играть сам себя во всех ролях, утешаясь тем, что в истории русского театра был Варламов, который тоже всю жизнь играл якобы только себя. При этом к Варламову часто прибавляют Давыдова и Комиссаржевскую. Такая оговорка служит лишь ширмой для самоуспокоения и оправдания лени в своих собственных глазах. Это философия дилетантов и лентяев. Проблема творческого роста актера неразрывно связана с тем, какой сложности задачу ставит он перед своим психофизическим материалом в каждой отдельной роли. Вот что определяет темпы и качество его художественного роста. Восемь — десять ролей делают из него в таком случае великолепного мастера; в другом же случае такое, как мы говорим, «подминание образа под себя» приводит актера к тому, что он на всю жизнь остается дилетантом.

Если мы видим, что в коллективе актеров есть тенденция передразнивать образ, играть результаты, штамповать, то в педагогических целях следует ставить вопрос так: сначала давайте утвердим на сцене актера-человека, то есть вернем его в такое человеческое состояние, которое является отправным, {155} а потом будем двигаться в направлении того замысла, который не может не возникнуть у художника, столкнувшегося с тем или иным материалом драматического произведения.

Если этот оплодотворяющий конфликт между проекцией сценического образа и «я» актера получает свое разрешение в смысле преодоления психофизического материала актера и перевода субъективных качеств его темперамента, ритма речи, характера движений, постава тела, походки, тембра голоса и т. д. в новые качества — качества, заказанные драматургом и актерской фантазией, — тогда сценический образ становится не костюмом на актере, который легко сбрасывается или мешковато сидит, а той шкурой, которая снимается с кровью. Это, с моей точки зрения, и является правильным пониманием щепкинского реализма в актерском творчестве.

Я уже говорил о том, что нам предстоит серьезная работа с ненужной и излишней болтовней как режиссеров, так и актеров, но это не значит, что вообще надо прекратить разговоры и аннулировать «застольный период» и аналитический период, сославшись на то, что К. С. Станиславский в своей студии[[146]](#endnote-99) в последние годы отменил «застольный период». Халтурщики и ремесленники чрезвычайно обрадовались этим слухам и заявили, что К. С. Станиславский под конец своей жизни пришел к тому, что они твердили всю жизнь, — «работать надо». Поэтому долой-де застольный период, долой период анализа, а надо прямо идти на сцену и заниматься разводкой по мизансценам.

Конечно, товарищи, это вульгарное ремесленничество не имеет ничего общего с тем, что делал К. С. Станиславский в своей студии. Но что мы девяносто или восемьдесят процентов своего времени тратим на разговоры и только пятнадцать процентов на пробу, это верно. Нужно очень серьезно подумать о характере наших репетиций и о том, чтобы готовиться к репетициям как актеру, так и режиссеру.

Мы позволяем себе идти на репетицию «разболтанными». Ничего путного, подлинно творческого не может выйти из таких репетиций.

Мы должны оберегать атмосферу репетиций, и мы должны готовиться к репетициям.

Нужно коснуться еще вопроса о режиссерском показе. Показ — это действенный знак режиссера, более полно выражающий его мысль. Плохой показ, однако, может причинить много вреда. Полезен может быть тот показ, который бередит творческую фантазию актера, возбуждает актера к самостоятельной работе, который помогает актеру вскрыть свою индивидуальность, то есть свой психофизический материал.

Хороший показ объясняет и освещает целый ряд моментов в роли, но не носит утилитарно-прикладного характера.

{156} Так, насколько я помню, показывал Синельников[[147]](#endnote-100), так показывал В. И. Немирович-Данченко. Иначе обстояло дело с показом Константина Сергеевича Станиславского. Общее мнение актеров таково, что показ Владимира Ивановича более плодотворен и более продуктивен для актера, чем показ Константина Сергеевича. Но это объясняется другими причинами: подавлял актерский материал Константина Сергеевича; это убивало актера, ему уже трудно было идти на сцену после Константина Сергеевича. Актеры не боятся показа В. И. Немировича-Данченко, ибо он показывает всегда сущность, тенденцию, направление, не подавляя своим показом актера.

Борясь за раскрепощение творческой природы актера в репетиционных условиях, мы должны особо поставить вопрос о так называемой «условной выгородке». Эту «условную выгородку» нужно сводить к минимуму условности. Чем ближе приближается актер к тому, что будет на сцене, тем лучше. Пусть у нас будут временные костюмы, бутафория, пусть будет не подлинная шпага, но как только мы решили, что актер может начать действовать, ему нужно создать такие внешние условия, в которых его физический аппарат не врал бы, а находил себе конкретную опору, чтобы могло возникнуть то, что К. С. Станиславский называл малой физической правдой. Малая физическая правда порождает у актера большую правду чувства. Это во-первых.

Во-вторых, соответствующие условия воспитывают актера как мастера-технолога — он учится работать с плащом, со шпагой, с телефоном, со счетами и т. д. и во всем достигает артистицизма. Поэтому выгородочка из нестроганых палочек, с тремя-четырьмя табуретками и условным обозначением лестниц отнюдь не годится, она не может ответить основным нашим задачам — в поисках действенной реализации сценического образа, решения образа в действии.

Когда мы определяем, а потом практически находим линию действия в роли, нам необходимо говорить об импровизационности актерского самочувствия. Если актер будет пробовать, искать, он неизбежно должен импровизировать, и он должен иметь право на брак в процессе репетиций. Актер, импровизирующий на репетициях и на спектакле, считается по праву заклятым врагом режиссера, потому что он все «может» и неспособен сохранить никакого режиссерского рисунка. Такой актер не может и не умеет ничего фиксировать. Но есть и другие актеры, которые грешат другим, это так называемые добросовестные фиксаторы. Они все добросовестно фиксируют. Если режиссер не борется с таким добросовестным ремеслом, идейно-художественный результат сценической работы безрадостен: скука, как иприт, уничтожает все живое, что было найдено в репетициях.

{157} Чем подробнее, деятельнее разработана партитура спектакля, тем активнее и богаче должно быть импровизационное начало актерского творчества. Импровизировать в условиях заказанного — вот путь подлинного искусства. Как бы ни была подробна партитура спектакля, у актера есть и остается много возможностей для импровизации. Но если этого нет, начинается скучное воспроизведение намеченного, того, о чем условились. Работа большого художника-мастера на сцене всегда производит впечатление непосредственности, свежести, будто все действия актера только сейчас «случайно возникли». Такая «непосредственность» — результат большого труда. Скрыть следы труда, снять с искусства пот — это задача мастера.

Способность к импровизации, умение «призабыть» все знаемое, умение «призабыть» все, о чем условились партнеры, о чем условились с режиссером и т. д., и как бы вновь, «якобы впервые» все воссоздать — такая способность и делает актера большим художником, большим мастером на сцене. Вне этого умения мы видим или дилетанта, который вообще не умеет ничего, или псевдомастера, который на все, что делает, показывает сейчас же пальцем: «А обратите внимание на то, как я это сделал! Все посмотрели? До всех дошло? А то я могу и еще раз показать!» Вот это и есть, в лучшем случае, «детская болезнь мастерства».

Сквозное психологическое состояние, связанное с тем, что Константин Сергеевич называет сверхзадачей, является чрезвычайно важным моментом в создании сценического образа. Нахождение этого сквозного состояния, связанного с природой темперамента образа, со страстью образа, с его одержимостью, будет гарантировать актера и от серости и от формализма.

В каждой роли надо искать эту внутреннюю психическую одержимость. А у нас больше всего и чаще всего бывает так, что отдельные черты характера — чудаковатость, странноватость, нелеповатость, смешноватость — приковывают к себе основное внимание актера. Это то, на что актера страшно легко направить, что он облюбовывает в своей работе. А то, что этот комсомолец, может быть, и смешноватый, одержим определенной идеей, определенным стремлением, то, что этот колхозник имеет свою страсть и в той страсти его сущность, — это забывается. Когда же эта страсть образа не вскрывается, а выпячиваются только характеризующие ее детали, тогда получается нехудожественное и неправдивое отображение человека нашей эпохи.

Последнее время очень много говорят о падении искусства постановки. Качества педагога и постановщика не должны быть взаимно исключенными. Педагогические и воспитательные намерения режиссера никогда не могут быть самоцелью. {158} Зрителю до этого дела нет, хотя он чрезвычайно заинтересован в хорошей подготовке театральных кадров.

Форма каждого отдельного сценического образа должна быть соподчинена форме всего спектакля, и все педагогические воспитательные намерения режиссера должны укладываться в заданиях постановщика.

Музыкальная среда спектакля, художественное оформление, принципы освещения — все это связано с формальными и стилистическими приемами осуществления сценических образов, это и выражает стиль театра.

Я говорил о художнике. О композиторе можно сказать то же самое. Хороша, мне кажется, только та театральная музыка, хорошо только то сценическое оформление, которое становится моментально плохим в другом актерском коллективе. Не может быть такой хорошей музыки и такого хорошего оформления, которые одинаково хороши в двух совершенно разных творческих коллективах.

Воспитывать и выращивать актера — это значит прививать ему в работе над образом чувство формы не только отдельно взятого сценического образа, а чувство формы всего спектакля.

В этом смысле у нас незаслуженно забыт К. С. Станиславский как постановщик. Нас Станиславский сейчас интересует только как воспитатель актера, как автор так называемой «системы». Это очень неверно. Станиславский становится понятен только тогда, когда мы не забываем одновременно о Станиславском-постановщике, о Станиславском-актере, создавшем ряд блестящих сценических образов. Постановщика Станиславского надо изучать. Постановщик в Станиславском помогает педагогу, а педагог помогает постановщику. Вот в чем сила и мощь Станиславского как постановщика.

И вообще мы очень плохо изучаем культуру нашей отечественной и мировой режиссуры. У нас нет ни одной книги по истории режиссуры. Это позор, но это факт, и об этом должны думать организации, которым надлежит об этом думать, — Всесоюзный комитет по делам искусств и наше издательство «Искусство». Ни по истории режиссуры, ни по теории режиссуры ничего нет. Мы плохо знаем и плохо изучаем соратника К. С. Станиславского — В. И. Немировича-Данченко, а у него есть чему поучиться — огромной, серьезной, аналитической мысли этого художника, великолепной его культуре, тонкому пониманию драматурга.

Немирович-Данченко умеет тонко понять актера и умеет передать это понимание уму и сердцу актера. Мы должны научиться раскрывать стиль и природу автора так, как это делал и делает Немирович-Данченко. А это значит овладеть всей его культурой и найти то, чем владеет Немирович-Данченко {159} как режиссер, — это органическое единство интеллекта и эмоции. Вот чем характерен и типичен Немирович-Данченко — органическим единством острой мысли и бурного, страстного темперамента в искусстве. Делает его фигуру интересной для нас также глубочайшая его принципиальность и преданность делу искусства.

Мы удивляемся тому, как твердо и гордо прошел свою жизнь В. И. Немирович-Данченко рука об руку с К. С. Станиславским, хотя всю жизнь ему приходилось быть как бы дополняющей фигурой, несмотря на то, что В. И. Немирович-Данченко является и соавтором творческого метода Художественного театра и создателем Художественного театра. Высокая принципиальность, преданность искусству Московского Художественного театра — результат огромной исторической заслуги в первую очередь В. И. Немировича-Данченко.

Я это говорю к тому, что когда у нас объединяются в одном театре два‑три режиссера, то неизменно на втором месяце они взаимно отрицают друг друга. На периферии нет такого очередного режиссера, который бы не думал, что главный режиссер никуда не годится и что он вообще художественным руководителем является по недоразумению. Это чрезвычайно мешает работе. Правда, и главный режиссер часто думает, что его второй режиссер подкапывается под него и является его соперником.

Все это говорит о том, что интересы дела, интересы искусства у таких людей не являются основными. То, что К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко прошли свою жизнь вместе и выполнили клятву, данную друг другу в «Славянском базаре», — это я лично считаю самой блестящей, самой прекрасной «постановкой» в жизни и того и другого!

Если мы хотим, чтобы культура нашего искусства развивалась, если мы хотим, чтобы росло творческое лицо каждого из наших театров, мы должны очень внимательно следить за работой и ростом каждого актера. А для него рост — каждая новая роль, как новый этап в его творчестве.

Авторитет завоевывается не только тем, что вы родили очень интересную мизансцену или даже помогли актеру в работе над тем или иным образом. Авторитет принципиального художника рождается тогда, когда вы помогли актеру не в вашей даже постановке, а в постановке вашего товарища режиссера, который рядом с вами работает. Это говорит о вашей принципиальности и о том, что вам дорог вообще актер как художник. И с этого надо начинать завоевание авторитета. У нас неблагополучно обстоит вопрос с кабинетной работой актера.

Кабинетной работы актера не существует по целому ряду причин. Совершенно неправильно, что у нас не запланировано {160} на несколько лет вперед использование классического наследства. Если мы не можем планировать на долгое время советский репертуар, потому что не знаем, какие пьесы у нас будут завтра, то мы знаем нашу классику. Почему в наших ведущих театрах, театрах стационарно работающих актеры не ходят с ролью в кармане, с той ролью, которую актер будет играть через два, три, четыре года? Раньше об этом думал сам актер, а не антрепренер, не режиссер. Актер думал: «Гамлета мне придется играть», и он брал «Гамлета» и три года над ним работал, потом тихонько ехал в Тамбов или еще в какую-нибудь глушь, там устраивал себе генеральную репетицию, потом работал еще два года и только потом уже включал его в свой репертуар.

Значит, у него был период вынашивания роли, вынашивания образа.

Почему сейчас этого нельзя делать планово? Это можно делать и нужно делать. Нужно разверстать репертуарный календарь нашей классики, с тем чтобы лучшие, талантливые актеры стационарно работающего театра жили с любимой ролью, ходили с этой ролью, волновались и вынашивали ее.

В заключение я хочу сказать еще о смелости дерзаний и оригинальности. Помните слова Тетерева в «Мещанах»: «Нарочно оригинальным не будешь, пробовал — не выходит». Слова эти необходимо запомнить многим актерам и режиссерам.

Если режиссер думает: «Мне нужно заполучить такой прием, которого не было бы у соседа», — его ждет катастрофа, потому что режиссеров стало больше, чем приемов. Еще хуже, если режиссер вообще ломает идейную концепцию классического произведения (думая, что таким образом он достигнет «оригинальности») и ставит пьесу вопреки здравому смыслу.

«Классическим» примером может служить акимовский «Гамлет». Акимов, стремясь быть «оригинальным», трактует «Гамлета» как борьбу за власть, борьбу за престол. Такая «оригинальность» обречена, конечно, на еще большую неудачу.

Нам нужно беспокоиться о другом — о мировоззренческом вооружении и о том, чтобы как можно глубже запускать наши творческие щупальца в материал произведения.

Пять «Гамлетов», поставленных пятью разными режиссерами, безусловно, не будут похожи друг на друга, потому что каждый режиссер по-своему вскроет содержание пьесы. Содержание классического искусства — это бесконечность. «Война и мир», прочитанная в тридцать, сорок, пятьдесят и шестьдесят лет, каждый раз будет восприниматься по-разному, так как каждый раз будет открывать разные стороны одному и тому же человеку.

{161} Поэтому «Гамлет», поставленный в тридцать, сорок, пятьдесят, шестьдесят лет одним и тем же режиссером, тоже будет разным, — в каждом отдельном случае он по-новому будет выражать индивидуальность художника, в зависимости от глубины его мышления, силы творческой взволнованности и прочее.

Вот глубины мышления и взволнованности мы и должны добиваться прежде всего. Эти качества помогут отобразить человека нашей замечательной эпохи.

Раскрывая со всей взволнованностью советского художника черты нового человека — строителя коммунистического общества, мы будем находить новые, более совершенные творческие формы и поднимем наше искусство на еще большую высоту, сделаем его достойным великого советского народа.

*1940 г*.

## **{****162}** Театральность и реализм[[148]](#endnote-101)

Я считаю, что тема моего доклада не более значительна, чем тема докладов С. М. Михоэлса[[149]](#endnote-102) и Ю. А. Завадского[[150]](#endnote-103), так как все эти три темы, по существу, охватывают единый процесс режиссерского мастерства. Я заранее оговариваюсь, что я своей темы не исчерпаю, а академического доклада тоже делать не собираюсь, потому что не знаю, как это делается. Целью нашего совещания являются разработка и освещение ряда творческих вопросов режиссерской практики. Науки о режиссуре фактически пока еще не существует; теория режиссуры находится в самом младенческом периоде, но практика мировой и советской режиссуры огромна и богата опытом. Вот отсюда вполне понятно и естественно желание осмыслить этот опыт, но в то же время и естественны те трудности, которые стоят перед нами, не очень сильными теоретиками.

Успехи советского театра в целом в его многонациональных формах всем нам известны и очевидны. Но также очевидно и то, что эти успехи не отвечают в достаточной степени тем великим задачам, которые поставлены перед искусством наглей страны, и тем обязанностям, которые возложены на него нашим народом и партией. Поэтому мы часто говорим об отставании нашего мастерства, нашего искусства от тех гигантских задач, которые перед нами ставит жизнь. И поэтому вопросы нашего творчества и технологического вооружения с каждым годом становятся все острее.

Наш театр призван воспитывать и формировать человека социалистического общества; этой задаче может служить только искусство большой и глубокой правды, а главное такое искусство, содержанием которого является сам человек. Все эти прописные истины, о которых мы не перестаем говорить и о которых я говорю с некоторым конфузом, тем не менее не являются еще программой нашей практики. Это надо прямо сказать, мы еще не добились того, чтобы материалом искусства, определяющим все его идеологические и технологические вопросы, являлся человек.

{163} И, по-моему, на этом совещании мы должны с этого начать. Вот почему спектакль, будь он современный или классический, если он не раскрывает правды о современном человеке, о его борьбе за прогрессивные начала, которыми мы уже реально пользуемся, сейчас является пустоцветом для нашего советского зрителя. И как только тому или иному произведению советского искусства удается раскрыть подлинно человеческую сущность, опосредствованную в своей среде, в своем быте, сущность Чапаева, сущность Чкалова, сущность Суворова, сущность того или иного персонажа чеховской пьесы, сущность Уриэля Акосты, Лира, то это есть торжество нашего искусства, советского искусства, торжество его идеологии и его методологии. Это так. Этому нас учит жизнь, и все отдельные удачи или отдельные неудачи блекнут перед этой основной победой, которую одерживает советский художник в этом основном пункте.

С этих позиций становится понятным и наше отношение к реализму как к идейному направлению в театре, обогащающему наше познание и наши чувства. И поэтому нам претит натурализм, фотографирующий явления, регистрирующий под порядковым номером тот или иной характер, но не раскрывающий их сущности.

А надо сказать, что в нашей театральной среде понятие реализма и понятие театральности часто противопоставляются друг другу. Может быть, это не всегда осознано нами, может быть, это результат недомыслия, может быть, это результат заблуждения, а может быть, это результат и какой-то хитрости. Если провести голосование, в особенности тайное, то, может быть, кое-кто и проголосует за театральность, а не за реализм, не понимая или недопонимая того, что реализм — это метод мышления, реализм — это идейное направление в искусстве, а театральность — это форма, то есть выражение нашей мысли наилучшими средствами театра.

Теоретически как будто это ясно. Практически в нашей работе, в нашей практике, на наших спектаклях это не всегда подтверждается. Театральность в защите не нуждается. Без театральности нет театра, не существует театра, мы его не мыслим. Театральность — это сценический язык режиссера и актера. Но мы забываем о том, что язык дается нам для того, чтобы говорить интересные и глубокие мысли, а не для того, чтобы болтать попусту, и когда болтовня становится основным содержанием нашей работы, тогда она перерастает в эстетство или в формализм; защитниками театральности очень часто являются люди, которым, по существу, нечего сказать.

В борьбе с натурализмом и серостью на театре некоторые наши режиссеры склонны понимать театральность, как некое «ассорти» из 20 – 25 приемов китайского и японского театра, {164} приемов комедии дель арте, штампов мольеровского театра, симметричных мизансцен, восьмизначных мизансцен и т. д. и т. д., или пользуются методами откровенного обнаружения приемов игры. Ассортимент довольно небольшой, как видите, и его нетрудно приспособить к любому драматургическому содержанию, главным образом, правда, к пьесам так называемого классического или полуклассического репертуара.

Когда дело касается советской пьесы, весь этот багаж определенной театральной культуры и традиции оказывается неприложимым. Тогда начинают говорить о серости спектакля и об отсутствии ясной, четкой, интересной, богатой формы. Разве это не так? Для меня это звучит так. Мы чувствуем себя обедненными, когда видим, что ассортимент приемов не прилагается к данному спектаклю. И это называется театральностью. А ведь понятие театральности гораздо шире, гораздо более емко, чем это скромное «ассорти».

В самом деле, что входит в понятие театральности? Тут и композиционное единство спектакля, тут и его ритмическая партитура, тут и четкость и выразительность актерского и режиссерского мастерства, тут и раскрытие стиля данного автора, данного произведения. И главное, сюда входит воздух данной пьесы, в котором только и могут жить эти образы, образы этого спектакля, воздух, которым они могут дышать, кислород делает их полнокровными и живыми. И в связи с этим мы забываем о том, что каждой эпохе, каждому автору присуща своя театральность. Мы забываем пример чеховской «Чайки», когда ее убила театральность Александринки и возродила новая театральность Станиславского и Немировича-Данченко, театральность определенного времени, эпохи, определенного автора и стиля. И вот, когда мы ставим теперь вопрос о театральном решении спектакля, то мы хотим через основную специфику нашего искусства раскрыть новое содержание, найти новые формы этой театральности, театральности социалистического реализма. Человек эпохи Возрождения, изображенный в трагедиях Шекспира […] — это более высокий характер, чем маски комедии дель арте, чем образы Мольера. Если сравнить «Скупого» Мольера и «Шейлока» Шекспира, то характер последнего развернут на более высокой психологической основе. То же следует сказать о Макбете или Гамлете […].

Для нашего традиционного мышления в искусстве естественным является искушение приспособить старые формы сценической выразительности и театральности для выражения абсолютно нового содержания. Отсюда естественно желание приспособить эти старые формы к новым задачам, из чего, конечно, ничего хорошего у нас не получается. Усвоение стиля социалистического реализма для художника неразрывно связано {165} с его четкими идейно-политическими позициями, как борца за дело коммунизма, как активного строителя социализма. Дряблость, пассивность, нерешительность художника приводят к расплывчатости и неясности не только его идейных намерений, но к нечеткости формы его искусства. Это вещи абсолютно для нас неразрывные. И труднее всего здесь работать формальным методом или работать хладнокровно. Только непримиримость борцов за дело пролетариата, любовь и нежность к росткам нового социалистического мира подсказали и четко выявили стилевые приемы как Горького, так и Маяковского. И не случайно эти два художника, несмотря на различность творческих индивидуальностей и художественной манеры, на сегодняшний день являются теми пионерами социалистического, в подлинном смысле этого слова, реализма, произведения которых вошли в фонд нашего советского искусства, искусства социалистического реализма.

Найти нужную нам форму, найти верное решение образа, верный стиль без страстного и любовного проникновения в человека нашей эпохи, нашего мира нельзя. Образ Чапаева в режиссуре Васильевых[[151]](#endnote-104), давно созданный Б. В. Щукиным образ Павла в «Виринее» (который является, пожалуй, первым художественно полноценным образом большевика на советской сцене)[[152]](#endnote-105), Васька Окорок у Баталова[[153]](#endnote-106) — вот все, что вспоминается за все наши два десятилетия.

Ряд больших актерских удач, имевших место в кино и в театре, говорит нам о том, что во всех этих громадных удачах сказался новый пролетарский гуманизм советских актеров, а если говорить о «Чапаеве», — то и советских режиссеров. Этот пролетарский гуманизм актеров сказался с такой же художественной силой, какую мы знали у больших корифеев старого театра […]. Когда Садовский играл студента Мелузова в «Талантах и поклонниках»[[154]](#endnote-107), когда Ермолова играла любую свою роль, то это была страстная защита человека. В те времена не продавалась и не предавалась за чечевичную похлебку дешевых смеховых реакций или аплодисментов человеческая сущность роли. Даже такой персонаж, как Мурзавецкий в «Волках и овцах», промотавшийся и спившийся дворянин, был дорог и близок актерскому сердцу. Кажется, его играл Садовский[[155]](#endnote-108). И если бы зрители смеялись над ним там, где актер не хотел, это было бы личным оскорблением для актера. А у нас нет такого отношения не только к советскому образу, но и к классическому персонажу […].

Здесь сидит уважаемый мною Д. Н. Орлов, которого я приветствую, и все-таки я считаю, что он (он со мной целиком согласен теперь теоретически) предает Робинзона в «Бесприданнице», предает за отдельную, лишнюю смеховую реакцию в зрительном зале. Это мое убеждение, может быть, ошибочное, {166} а может быть, и нет. Кого он предает? Своего предка — актера, русского актера, голодного, забитого и униженного. Я не хочу передергивать и усложнять вопрос. Он играет, он намечает кусок в роли, в котором он (это, кажется, последний акт) специально раскрывает душу этого персонажа, то есть углубляет тему гуманистического отношения к образу. Так он для себя и строит этот кусок, а в целом ряде других мест, когда нет этой настороженности, какой-то в этом смысле пристрастной защиты своего персонажа, неизбежно идет разбазаривание и искажение образа, хотя этого Дмитрий Николаевич, конечно, не хочет. Значит, я говорю о каком-то повышенном и бдительном отношении актера к сущности человека-роли […].

Наши советские актеры и режиссеры, вооруженные большими, высокими идеями пролетарского гуманизма, должны еще более любовно раскрывать сущность нашего социалистического человека, выступая в советских пьесах, и глубокую человеческую сущность героев других времен в классических пьесах.

Может быть, я очень путанно излагаю свою мысль, но моя мысль сводится к тому, что в меру способностей и талантов актер обязан заботиться о человеческой судьбе изображаемого лица. Ведь и раньше были актеры разных талантов и разных способностей в том же Малом театре в эпоху его высшего расцвета. Я представляю себе актеров разного диапазона, которые стояли рядом с писателями-народниками, с Глебом Успенским, с Белинским, с Чернышевским, с передвижниками, которые в своих сценических образах проводили защиту определенных идей через человека. Вот этой гуманистической направленности в советском актере я на сегодняшний день мало усматриваю, новой направленности нашего пролетарского гуманизма.

Когда беседуешь с актером, он говорит: «Мое дело маленькое, пусть драматург напишет полноценный образ, тогда я как-нибудь свое дело сделаю». Неверно это. Когда драматург дает подчас неполноценный материал, смахивающий на схему, то актер его дописывает, его доусовершенствует. Это мы видим всегда в своей практике.

Почему в галерее блестящих образов, созданных Щепкиным, числятся и такие роли, которые драматургически написаны были очень плохо. Что это за пьесы? Это «дребедень», но Щепкин ухитрился играть их блестяще, потрясающе. Значит, это можно, когда этого хочет и это любит актер, и это нельзя, когда актер отвечает: «Ну что ж, это фигура под номером семь, здесь есть два сюжетных хода, я их и выполню». Так и записывается этот сценический образ, как пешка, под рубрикой номер семь и не больше.

{167} Больше всего в этом смысле мешает актеру жанристская тенденция, бородавочки, анекдоты, погоня за «ясностью», желание ярко сыграть эпизод. Садятся на текст, на текстовый признак, и погибает сущность.

И вот мне думается, что актеру прежде всего непростительно это равнодушие […]. Говорить о нашем мировоззренческом перевооружении, о марксистско-ленинской учебе, о строительстве коммунизма во всем мире мы можем, но этого недостаточно. Мы должны стать ближе к реальному человеку нашей эпохи, полюбить человека, испытать эту страстную защиту человека, увидеть в нем его эпитафическую сущность, то есть, прежде чем играть роль, спросить себя, хотя бы этот персонаж проходил только через 1 – 2 явления, что можно об этом человеке написать в эпитафии, что этот человек принес в мир, и ответить на этот вопрос — для чего эта роль и что это за человек […].

И вот, когда я называл удачи, разве актеры имели дело с хорошими ролями? Разве Васька Окорок — роль с этой точки зрения? Нет, не роль. А разве покойный Баталов не потрясал в своем эпизоде на колокольне всех зрителей? Потрясал. Значит, это можно, значит, это факт. Вот только об этом я и говорю.

Здесь для нас колоссально важна взволнованная и глубокая работа нашей театральной критики, анализ тех художественных произведений театра, которые несут в себе зерно этого нового социалистического гуманизма. К сожалению, за нашей театральной критикой большой долг. Ничего на эту тему не написано, ничего серьезно, глубоко не проанализировано, не вскрыто, каким же методом тому или иному конкретному актеру удавалось одержать те немногие победы, которые мы имеем. А это самое нужное, по-моему, для каждого актера и режиссера сейчас. Между тем у нас таких критических работ почти нет. Критика наша занимается пока пересказом пьес, а в оценках актерской и режиссерской работы господствует вкусовщина.

Новые формы театральности и стиля возникают из нового содержания нашей жизни, нашего быта, из характера нового человека […].

Решить проблему стиля театра, отталкиваясь от великолепной актерской индивидуальности, конечно, невозможно. Стиль приносится в театр новым содержанием жизни и искусства, а не теми или иными хорошими традициями отдельных мастеров.

Человек в его борьбе, в его идейной направленности, его быт, как элемент содержания его жизни, — это должно нас волновать и интересовать прежде всего. А у нас (теперь я перехожу к быту) в театре быта боятся; быт ассоциируется {168} с бытовщиной; быт ассоциируется с натурализмом; в паническом страхе перед натурализмом отметается быт данной эпохи, быт данной пьесы, быт данного образа, в котором может только раскрыться человек. Мы забываем о том, что быт может быть оформлен, конечно, и натуралистично, но тот же быт может быть очень театральным, очень ярким, он может быть оформлен полноценными театральными красками.

Кроме того, мы часто один быт подменяем другим бытом, по признаку некоторого сходства, эстетику одной эпохи заменяем эстетикой другой эпохи, потому что эта эстетика нам кажется «вкуснее», а, может быть, и театральнее. Теоретически все как будто бы с этим соглашаются, а практически часто ошибаются. И здесь у меня есть счет Ю. А. Завадскому. Мы с ним часто встречаемся, говорим как раз на эту тему. Говорили, в частности, и по поводу «Укрощения строптивой», которую ставили оба[[156]](#endnote-109) […]. И я так же грешу в отношении быта на сцене, как и он в своих работах.

Вот «Бесприданница». Зачем понадобились Юрию Александровичу этот деревянный портал и этот «епишкинский» писаный занавес? Что это — «Лев Гурыч Синичкин» или «Таланты и поклонники»? Лариса имеет какое-нибудь отношение к провинциальному театральному быту? Никакого! Значит, это сделано для вящей «театральности»? Ведь как только открылся размалеванный занавес, так Юрий Александрович показал мне великолепный портал спектакля из людей. Стояли у беседки, у кофейни две фигуры: молодая фигура официанта и фигура его хозяина. Молодой парень смотрит на мир, мир этих людей, мир этой Волги каким-то удивленным расширенным зрачком — вот он какой этот мир! И я вспомнил «детство» Горького и вспомнил то, что формировало молодого, юного Горького таким, каким он стоит в великолепной скульптуре Мухиной. И рядом стоял старый, прожженный волк с прищуренным глазом и также смотрел куда-то в глубь этой жизни, как волжский Бен-Акиба, — «Всякое здесь на Волге бывало!». Вот великолепный портал из людей, который вводит меня в атмосферу спектакля, в его быт. И я должен был зачеркнуть тот первый портал и от него отмахнуться, чтобы перейти к этому порталу, который мне ответил, и я сказал: «Вот это хорошо!» Несмотря на то что актеры в первой сцене еще недостаточно органичны, что у них еще напряженная статика, но мысль для меня ясна. Вот вам верно угаданный быт и стиль Островского.

А вот вошел Карандышев к Ларисе и застал Паратова[[157]](#endnote-110). Он замер и смотрит чуть мимо Паратова очень долго, положил на это весь кусок. В нашем деле нельзя разбирать, где кончается актер и где начинается режиссер, — это наше общее приобретение, — за все отвечаем и все делим поровну. Поэтому {169} я в такой же степени отношу это и к режиссеру и к актеру. И это Островский. Так смотрит Карандышев, так смотрит всякая собака — чуть мимо угрожающей ей опасности, готовая к бешеной самозащите. И это здорово!

Но почему нам дальше нужно было отказаться от быта, эпохи, среды, всей той атмосферы, которая создает и формирует человека Островского? Зачем понадобились французские импрессионисты Ренуар, Матисс […], зачем нужно было заменить Волгу Сеной, не в декоративном отношении — там Дмитриев пытался нарисовать Волгу, — а во всей стилистике образа Ларисы? И зачем вы Робинзона до спектакля возили в Париж, чтобы он приехал оттуда а ля парижским жокеем, тогда как в пьесе его только дразнят Парижем и в конце концов выясняется, что это только трактир «Париж». Неужели для вящего, вселенского обобщения трагедии проданной женщины?

Об этом именно написали Голубов[[158]](#endnote-111) и Мацкин[[159]](#endnote-112), неужели вы хотели авансом оправдать их рецензию? Вы же не знали, что они напишут такую рецензию.

Если исходить из материала Марии Ивановны Бабановой и допустить поворот образа в зависимости от материала актрисы — в нашем деле, правда, не установлены нормы, до какого градуса этот поворот допустим, — то здесь, по-моему, этот градус перейден. И тут уже ничего не сделаешь, не исказив Островского. Надо было уговорить Марию Ивановну на инсценировку «Иветты» Мопассана и ставить с ней «Иветту» — это было бы великолепным спектаклем.

Правда, воздух и стиль спектакля Островского в том, чтобы раскрыть его время, его быт, быт человека той эпохи, а право глубоких обобщений надо оставить зрителю. Он сам вспомнит и Мопассана, и «Бовари», и Чехова, посмотревши Ларису Островского. Дайте ему допуск к этой фантазии, без которой он вообще засыхает у нас в театре […]. Во имя органической целостности, стилевого единства произведения нам нельзя не только переезжать с Волги на Сену, но даже из Саратовской губернии нельзя безнаказанно перевозить Добчинского и Бобчинского в Петербург — нельзя потому, что они не вмонтируются туда […].

В том-то и сила искусства, что мы строим образ от конкретности данного явления, в исторической его непреложности, и человек опосредствуется в своей среде, в своем быту, он выражает свой быт и им выражается. Это принцип реалистического искусства, это принцип реалистического решения образов. И, по-моему, тогда, когда мы этому принципу изменяем из желания именно этого вселенского обобщения, то мы и проигрываем в нашей работе, в наших творческих намерениях.

{170} Театральность спектакля — это его закономерно выраженное содержание, содержанием подсказанное видение пластической формы и ритма его движения. Эти два момента — пластическая форма и ритм движения спектакля — создают его композиционное единство и целостность. И поскольку спектакль — это развивающееся действие, то и ритм действия является, с моей точки зрения, основой композиционного решения спектакля. Некоторые режиссеры его видят заранее, некоторые нащупывают его в процессе работы, а некоторые испытывают и то и другое, но в разных работах, иногда увидят, иногда не увидят. Вот этого пластического и ритмического образа я в «Деле» Сухово-Кобылина не нашел[[160]](#endnote-113), и спектакль, с моей точки зрения, не поручил целостного пластического, композиционного, ритмического решения. Это мод беда. Почему так случилось — не знаю. Очень трудно говорить о своих работах. Где-то, в каких-то отдельных кусках я ощутил этот ритм, и именно эти куски получились […], а целого нет, и спектакль распадается на отдельные звенья, не имеет воздуха, не имеет ритма, который и сообщает целостность спектаклю. В «Укрощении строптивой», мне кажется, я увидел, почувствовал общий ритм, и спектакль удался.

Есть ли такой этап в режиссерской деятельности, когда строится ритмический образ спектакля? По-моему, нет такого. {171} И когда меня спрашивают, допустим в ГИТИСе: когда же вы приступаете к этому ритмическому объединению спектакля, на каком этапе — после застольного периода или в период мизансценировки, или в период генеральных, я становлюсь в тупик: нет как будто, нет такого этапа. Когда он начинается? Начинается с читки пьесы. Поэтому всегда хочется читать пьесу самому, потому что хочется проверить это свое ощущение ритмического целого. И поэтому читаешь сам, если автор позволяет. Значит, в любой репетиции, в момент первой читки за столом и в последующие моменты, в первоначальном даже импровизированном движении актера все время живет это чувство, чувство ритмического целого спектакля.

Когда оно все время живет, тогда работа спорится, и тогда начинаешь сам угадывать, что, кажется, выйдет. Когда этого не чувствуешь, то начинаешь догадываться и говоришь: кажется, не выйдет. Это может быть осознанное и неосознанное — пластический образ и ритм спектакля. В одном случае это осознано, в другом случае не осознано. Вот если этот вопрос является темой нашего совещания, если позволено говорить о своей практике, то я должен признаться, что в «Укрощении строптивой» я увидел этот ритм спектакля в кавалькаде, в лошадиной сцене, и она стала камертонной для всего спектакля. И теперь уже лошадей можно отнять, но галопа у актеров не отнимешь […].

И разматывание этого пластического и ритмического образа всегда идет от какой-то одной светящейся туманности, если можно так импрессионистически выразиться. Эта дразнящая туманность может быть в начале, может быть в конце пьесы, может быть в середине. Вот в «Ревизоре» (я его не ставил, а хочется) для меня уже ясно, что все пойдет под знаком этой финальной сцены, этого момента апоплексии. И я это почувствовал раньше, чем прочитал материалы по «Ревизору», и в частности книжку Данилова[[161]](#endnote-114), которая рассказывает историю «Ревизора». И когда я прочитал, как Гоголь мучился, что у него не выходит финал, я понял причину его мучений. Потому что для него как для автора этот финал камертонен. Если найден строительный материал, из которого делается этот апоплексический финал, то найден принцип игры «Ревизора», принцип решения всех образов спектакля […].

Но для разматывания этой дразнящей туманности, как я ее назвал, режиссеру необходимо чувство целого в характере общего настроения спектакля, в характере его ритма, в характере общего стиля спектакля, в характере его цветового и звукового решения, в характере тембрового звучания спектакля. Здесь, по-видимому, и таится композиционный дар режиссера. И естественно, что он может быть развит в практической деятельности режиссера, как это мы и видим.

{172} Вот я смотрел спектакль «Школа злословия» Шеридана[[162]](#endnote-115). Мне спектакль понравился в целом, и очень мне понравился Яншин[[163]](#endnote-116). Это неловкое слово: понравился. За этим большее скрывается. Яншин показал какое-то изящество чувствования, тонкость и деликатность решения образа, такое раскрытие сущности образа и сущности спектакля и вещи, что это очень радует.

Но вот тут начинается «но», когда от такой совершенной и большой детали, как центральный образ, не проектирован спектакль на другие образы. И Андровская[[164]](#endnote-117) хорошо играет, но это уже другая стилистика и другой прием […].

И вот удачный, тонкий, шеридановский, английский Яншин входит в соприкосновение с псевдосатирическими носастыми персонажами. А Яншин в другом плане. И у него больше театральности и больше шеридановского, чем у этих претендующих на сатиричность персонажей. У них вдруг появляются какие-то диккенсовские ноты, а Андровская превращается в Мери Пирибингль[[165]](#endnote-118) и уже в диккенсовских слезах решает примирение с Яншиным. И это непонятно, это рвет стилевую ткань спектакля.

Теперь об Акимове. Вот если бы Акимова прокорректировать Яншиным, это было бы великолепно. А Акимов нагородил какой-то громоздкий павильон, напоминающий пестроту разукрашенного газоубежища. Когда смотришь на потолок, то просто страшно, что он обрушится и придавит такого актера, как Яншин. И в общем весь павильон мне напомнил другой павильон, который, когда он стоял, он как-то смутно беспокоил, но, когда в финале театральные рабочие начинали его разбирать и сцена превращалась в апофеоз, то он вызывал чувство глубочайшего недоумения. Я говорю о декорациях Бенуа к «Мнимому больному» Мольера[[166]](#endnote-119). Это была страшно тяжеловесная штука с утолщениями, с лепниной, слуги выбегали на просцениум, украшали ширмочку Константина Сергеевича, а рабочие МХАТ, прячась за этими ширмочками, разбирали необычайно тяжеловесный павильон, который исчезал, и появлялся мольеровский апофеоз. После спрашивали: что это произошло? Это был ураган и смерч. Константина Сергеевича иногда физически зашибали, потому что там шла необычайно сложная, трудоемкая работа. Это до такой степени было не в стилистике Мольера, не в его прозрачности, это был такой стилизаторский натурализм Бенуа, который просто поражал.

Такое же у меня было чувство, когда я смотрел акимовский тяжеловесный павильон. Здесь какие-то две разные эстетики: эстетика режиссера спектакля в полный унисон с Яншиным и эстетика модного женского журнала, эстетика Акимова. Эти две эстетики никак не координируются и одна {173} другую не уничтожают, а уничтожить нужно было, конечно, эстетику модного журнала.

Для того чтобы по верно найденной детали искать верное целое, режиссеру, по-видимому, нужно иметь вдохновенное воображение. И тут В. Г. Станиславский[[167]](#endnote-120) совершенно прав, когда он в ГИТИСе акцентирует на этом вопросе: как экзаменовать режиссера, с чего начинать? Начинать надо с этого качества: есть ли у режиссера воображение, вдохновенное воображение для того, чтобы по малозначащей детали, увиденной оком воображения на картине или прочитанной в мемуарах современников, уметь воссоздавать жизнь целого, жизнь целой эпохи и на этом построить единое целое спектакля, его правду, его воздух, его театральность, его атмосферу […].

На этом совещании при разности подходов к теме, при разности индивидуальности всех трех докладчиков (вы меня поправите, если я ошибся) достигнуто в принципиальном смысле полное единомыслие в понимании природы театральности и у меня, и у Завадского, и у Михоэлса. Если это дошло до сознания, если мы выяснили, что входит в этот сложнейший и тончайший комплекс театральности, то мы в каком-то смысле выполнили свою задачу и тем самым помогли друг другу разобраться в этом.

Я даже не ожидал, что нам это удастся, несмотря на то, что мы провели два предварительных совещания — я не ожидал, что мы так согласованно будем бить в одну точку в понимания истинной природы театральности […].

Я не боюсь повториться, чтобы еще, может быть, размотать в оставшееся мне небольшое время понятие театральности как специфической формы, органической для данного спектакля, которая дает жизнь всем образам пьесы, которая дает стилевое единство всем приемам режиссуры. Все то, что очищает от шлака эмоцию актера, что очищает от шлака сценическое движение, отбрасывает все, что является лишним, замусоривающим, что мешает спектаклю принять выпуклую, строгую, конкретную скупую форму; все, что очищает от шлака интонацию; все, что придает в первую очередь музыкальность и четкость ритмической партитуре спектакля, все это служит театральности.

Вот если спектакль так сработан; если спектакль несет в себе эту высшую совершенную сценическую форму, то он не может не быть театральным. Если к тому же прибавить то, что я говорил с самого начала, — если мы нашли форму, глубоко органически выражающую данное содержание, если идейный замысел спектакля вскрыт наиболее выразительными театральными средствами, тогда спектакль не может быть не театральным […].

{174} У самого Константина Сергеевича как у актера мы это видели не раз. Вспомните дверную ручку из роли Крутицкого[[168]](#endnote-121) («На всякого мудреца довольно простоты»). Он начинал пантомимический кусок с большой паузы. До текста он очень долго играет медной дверной ручкой, развлекается ею, напевая какую-то мелодию полкового марша. Этот пантомимический кусок — «визитная карточка» образа Крутицкого.

Давайте не шарахаться в сторону, не делать таких выводов, что Станиславский — это якобы аморфная сценическая жизнь, а что действенное решение сцены и образа ведет к беготне по сцене. Беготня плохо, потому что это бессмыслица, но призывать на сегодняшний день режиссуру и актера оперировать только интонацией или только переживанием и забывать о том, чему учил Константин Сергеевич в последние годы, это значит, с моей точки зрения, возвращать вспять культуру театра и культуру актера […].

Театральность нами понимается как высшая форма сценической выразительности, всего художественного строя данного произведения и данного художника, а не как отмычка и «ассорти», о которых я говорил в своем докладе […].

Театральность, в нашем понимании, есть огромнейшее поле деятельности для выявления творческой индивидуальности, а механическое использование суммы тех или иных приемов приводит к нивелировке режиссерских индивидуальностей. Если я буду механически пользоваться рядом приемов мольеровского театра, приемами комедии дель арте или японского и китайского театра, если, забыв о существе данного конкретного произведения, не попытаюсь заново найти его форму, тогда я стану сразу похож на многих и потеряю себя. Вся разница будет заключаться только в том, что кто-то знает 25 приемов, а я — на пять меньше […].

Говорили еще о том, что Станиславский бывает разный. Нет, Станиславский один. Но Станиславский так огромен, что его хватит на всех. Только брать его нужно не механически, а ввинчиваясь в самое существо идей, за которые боролся Станиславский […].

Я знаю одного режиссера, который говорил: «Я обожаю трюк, в особенности если он хороший, я все за него отдам; однажды я видел в Париже, как один актер в последнем акте снял с себя брюки и колотил ими тещу, при полной овации зрительного зала».

Товарищи, вы не можете догадаться, о каком режиссере я говорю? Этот режиссер — К. С. Станиславский. Это он рассказывал данный анекдот своим актерам. Только я сейчас нарочно изменил интонацию, чтобы вас спровоцировать. «Я обожаю трюки, если они хорошие. Я видел одного актера в Париже, он так в течение всей пьесы ненавидел свою тещу и эту {175} ненависть пронес через весь спектакль, а в последнем акте снял с себя брюки и почему-то брюками ее бил. Это было совершенно очаровательно!» — это Станиславский! Но если я поеду по Советскому Союзу и буду читать лекции о трюке и ссылаться при этом на авторитет Константина Сергеевича, то это будет неверно […].

Говорилось: «Оставьте актеру его тип игры — один актер может быть кокленовского типа, другой — мочаловского, третий — климовского, четвертый — остужевского типа, ради бога, уважайте актера и оставьте его в покое». Если режиссер только наблюдатель этого «разнообразия», то как тогда вообще прикажете понимать природу театра и как быть с органической системой образов, как понимать стилевое, композиционное единство спектакля? Как можно в одном спектакле иметь одного актера кокленовского типа и не трогать его, другого актера — мочаловского типа — и не трогать его? […] Мы будем говорить о творческом методе советского театра, о том, какой нам ближе — кокленовский или щепкинский тип. И если нам ближе щепкинский тип, то это не насилие над творческой индивидуальностью актера, а его воспитание. Воспитание в определенном идейно-творческом плане […].

А приемы, вы знаете, как они гуляют во времени. Приемы японско-китайского театра насчитывают две тысячи лет, приемы комедии дель арте на полторы тысячи лет ближе, Мольер — это уже другие приемы. Значит, в разное время, в разные эпохи, в разных бытовых условиях рождаются разные приемы и мы не имеем права механически ими пользоваться.

Когда здесь выступали некоторые товарищи и упрекали меня в том, что я нападаю на симметрию и вообще на традиции, то я должен сказать, что я не верю, чтобы меня можно было так понять, будто бы я против культуры, против освоения приемов и т. д. Приемы нужны, но не механическое их использование. Я должен так переварить, скажем, приемы японского театра, чтобы даже специалисты не узнали в них приемов японского театра. Мы не можем отбросить всю предшествующую культуру, культуру театра, но мы обязаны пользоваться ею творчески. И поэтому, когда мне приписывают то, что я возражаю против симметрии, мне странно это слышать. Я бы просто из чувства осторожности не говорил этого, потому что вы завтра придете на мой спектакль и увидите там симметрию. Значит, я этим пользуюсь. И как же не пользоваться этим приемом в шекспировских вещах, когда там все время пары, близнецы и т. д.? Я возражал только против механического применения этих приемов.

Это все равно, что строить мизансцену по картинкам, по иконографическому материалу. Разница существует и в этой области использования предшествующей культуры. Один режиссер {176} на иконографический материал смотрит, как на шкатулку. Он возьмет картинки, позаимствует оттуда две‑три мизансцены и считает, что им стиль эпохи схвачен и выражен. А ведь «содрать» у Веласкеса или у Дюрера две‑три мизансцены вовсе не значит передать дух Ренессанса. Художник-режиссер должен использовать максимум иконографического материала. Но он должен обязательно все это «призабыть» к началу работы над спектаклем, и вот тогда родятся оригинальные, новые мизансцена и образ, а в них проявится и тот художественный материал, с которым знакомился режиссер ранее […].

От изображения до преображения — дистанция огромного размера, и чтобы ее пройти, нам нужен Константин Сергеевич со своим учением. Изображение мы имеем в любом количестве, а вот к преображению все пути и дороги чрезвычайно сложны, мучительны, и здесь мы должны быть вооружены той огромной культурой, которой владеет К. С. Станиславский, наследием Станиславского, но не как талмудом, а как действительно великим учением о законах творчества […].

У нас имеется целый ряд актеров и актрис, очень талантливых, наделенных недюжинным темпераментом, но тем не менее у них процесс перенесения образа в спектакль это всего лишь демонстрация чертежа. Актер как бы говорит: «Зрители, обратите внимание — здесь я задумал так-то, а здесь у меня такая-то идея. Посмотрели? Так. Теперь пойдем дальше. Вот здесь у меня такое решение: я быстро сбегаю с лестницы — этот ритм ассоциируется с бумажками, которые летят вместе со мною» и т. д. […].

Непосредственный художник засыхает, его место занял технолог. Все это касается целого ряда талантливых актеров — и М. И. Бабановой, и Глизер, и Орлова, и Коонен, и Гиацинтовой, и Бирман[[169]](#endnote-122) — целого ряда актеров, из которых все бесспорно талантливы и у которых нередко имеется большой темперамент. И тем не менее ходит себе по сцене «чертеж на двух ножках» и демонстрирует себя в пространстве. Все они рациональны, излишне холодны, все оторваны от зрительного зала […].

Что это значит? Значит ли это, что я проповедую мочаловщину или стихийность актерского творчества. Конечно, нет. Замысел остается и идея тоже. Но со всем этим я, актер, расстаюсь на пороге моей артистической уборной и смело «ныряю» в спектакль.

Режиссеры тоже любят указывать пальцем на свои режиссерские приемы. А ведь всем этим мы сами себя ставим в чрезвычайно невыгодное положение — мы заставляем зрителя быть критичным, мы его не зажигаем, а превращаем в аналитика: «Ага, чертеж — хорошо, {178} я посмотрю: это у вас хорошо, но вот только тут, извините, не то, не то…» Зритель у вас попадает в положение человека, которому демонстрируют чертеж. Мы его не берем в плен, мы его не захлестываем своим волнением, своим чувством, темпераментом. Наше подсознание спит, а ведь оно для нас тайник великолепных красок и неожиданностей, которые делают сценическое искусство неповторимым, и не искажает в то же время всей партитуры спектакля, разработанной и найденной в процессе подготовки спектакля.

Глубоко рационалистический, скучный, бухгалтерский акт демонстрации сценического образа — вот что является результатом этой демонстрации чертежа. Отсюда создается бухгалтерская психология зрительного зала. Зрительный зал отвечает той же манерой: ах, вы так работаете, тогда и мы будем проверять вас.

Об этом нам необходимо говорить. Это производит удручающее впечатление и накладывает пятно на природное обаяние артиста. У него есть свое обаяние, но от того, что он мне все время говорит: «Вы понимаете, вы понимаете!» — это меня раздражает, как тот собеседник, который, говоря элементарные вещи, через каждые пять слов переспрашивает: «Вы понимаете, вы понимаете?» Он меня оскорбляет, не доверяя моим умственным способностям. То же самое мы начинаем испытывать, когда нас тычут в этот чертеж: «Вы понимаете, вы понимаете!» Да, понимаю, идите дальше. Это значит, что не доверяют уму и сердцу зрителя. И вот эти чертежи мешают росту актера и искусства в целом, задерживают правильное понимание природы актера, вдохновенность его творчества, творчества вдохновенного человека о вдохновенном человеке.

*1941 г*.

# **{****179}** Статьи и выступления 1942 – 1961

## **{****181}** Концерт в блиндаже Из путевого блокнота[[170]](#endnote-123)

Наша бригада едет на передовую линию. Сложные чувства обуревают артистов. Много лет мы кровно связаны с Красной Армией. Мы — артисты ее Центрального театра, и все эти годы всюду жили одной жизнью с ее людьми — в учебе, в походе. Теперь нам предстоит встреча с ними в атмосфере боя, в пылу той деятельности, к которой Родина готовила их давно. Найдет ли наше искусство свое место в этой обстановке? Вот что волнует всех нас, хотя многие уже не впервые на фронте. Первые же часы пребывания в передовых частях рассеяли все сомнения. Сердца наших бойцов и командиров открыты для страстного искусства, в котором они справедливо видят один из источников своей моральной силы. Нас трогали до слез и смущали та любовь и радость, с которой встречали нас бойцы. Мы понимали, что наши концерты воспринимаются как символ внимания Родины к своим воинам — и в этом львиная доля их успеха.

Провожать воина в бой, напутствуя его песней и словом, встречать героя с поля брани гимном его отваге — что может быть желанней истинному артисту?! Мы узнали это счастье в полной мере и удивительно быстро сроднились с людьми, освоились с обстановкой. Мелодии нашего баяна органически вплетались в звуки артиллерийской музыки и казались естественными нотами в грозной симфонии войны.

Сотни людей прошли перед нами. Они были для нас не просто зрителями, а учителями. У них учились мы боевой правде Красной Армии, чтобы воплотить живые образы на сцене. Это взаимное обогащение чувствуется на фронте, как нигде. И поэтому в кратких записках дневника нашей бригады главное действующее лицо — наш боец, командир. Вот отрывки из дневника.

*28 февраля*. Деревня, где мы должны выступать, почти разрушена: еще вчера по ней били немецкие минометы.

Встретили нас в батальоне радостно. Пригласили в «зрительный зал» — полуразрушенную темную избу. Где-то близко {182} слышны орудийные выстрелы. У входа — охрана, усиленное наблюдение за воздухом.

Слабые лучи, просачивающиеся через единственное оконное стекло, освещают белые ряды бойцов. Они сплошь в маскировочных халатах, с автоматами.

Эти полтораста человек, слушающие сейчас наши песня, с боями шли от самой Москвы. Люди возмужали в боях. Вот храбрец — юный лейтенант, награжденный орденом Красного Знамени. Его выдвинули начальником штаба батальона. Комиссар и комбат подшучивают над его молодостью, но у карты все шутки кончаются — этот юноша, опытный боевой командир.

В блиндаже нас ждут фронтовые блины со сметаной. Во время товарищеского обеда экспромтом организуем второй концерт. Вечером нас провожают как близких людей, и долго {183} сквозь скрип полозьев слышны прощальные возгласы: «Не забывайте нас, друзья!»

Не забудем, родные…

*1 марта*. Страшная досада! Мы с начальником политотдела товарищем Павленко облюбовали деревню, чтобы дать на передовой шесть концертов для частей соединения. Но деревню немцы бомбят нещадно, пришлось оттянуть «сцену» на два километра. Дали два концерта, а для остальных — нет зрителей: нельзя их привести с позиций. Особенно жалко, что минометчики так и не слышали нас.

Решили ехать к бойцам. Осведомляемся, есть ли там где выступать.

— Сарай один есть, — уклончиво ответил комиссар.

Договорились встретиться с минометчиками утром у них «дома».

Когда мы добрались до пробитого насквозь сарая, там спешно заканчивались какие-то работы. В одной половине сарая был блиндаж. За ночь минометчики усилили его двумя накатами {184} бревен, насыпали земли. Получилась кроме всего прочего эстрада.

Бойцы, довольные, приготовились слушать. Кто-то кричит дежурному связисту:

— Сообщи фрицам: ресторан закрыт, пива больше нет.

Заиграл баян. Выступают певцы. Шумные аплодисменты заглушают близкие разрывы вражеских мин.

После особенно лихого перебора баяниста в наступившей тишине кто-то протянул с восхищением:

— Да‑а… С такими пальцами хорошо на автомате сыграть.

Время от времени часть наших зрителей отвлекается. У командиров появляется в руках карта. Кое‑кто идет к телефону. Звучит негромкая команда. Все дышит неповторимой боевой жизнью.

Необычайный подъем овладевает нами. Ну, как не удивляться силе искусства! Вот связист — он раздваивается: лицо его обращено к «сцене» и полно неподдельного восторга, но время от времени, не отрывая глаз от артиста, он кричит что-то серьезное в трубку. Другие связисты держат свои телефонные трубки, «транслируя» концерт по сети — для товарищей, находящихся на посту на огневых позициях.

{185} Когда мы прощались, один из бойцов сказал:

— Спасибо, товарищи. Теперь мы на своей трехрядке дадим немцам концерт.

И в честь советского искусства батарея шлет серию мин в расположение врага.

*3 марта*. Днем дали три концерта. Вечером состоялся четвертый, особый. Мы узнали, что командир одной из рот, герой, любимец бойцов, повредил себе ногу и лежит в избе. В 10 часов вечера явились к нему всей бригадой и для него одного провели всю концертную программу. Надо было видеть его смущение, растроганность.

*4 марта*. Мы у танкистов. Какой чудесный, веселый, боевой народ! Дважды провожали мы своих зрителей, ставших нам родными, в бой и встречали их через несколько часов. Переживать эти часы было нелегко. В 5 часов утра танкисты ушли драться, обещали вернуться в полдень, а пришли только в 15 часов. Мы буквально не находили себе места от волнения, так страшно было от мысли потерять кого-либо из наших новых друзей. Явились все здоровехонькие и пошли мыться снегом, до пояса голые — завидное здоровье!

{186} У танкистов оказались свои чудесные певцы. Так, как пели они «Махорочку» и «Письмо в Москву» — песни, знакомые нам и раньше, не поет никто. Невыразимые интонации вкладывают эти суровые люди в слова:

И с колечком дыма  
Улетает грусть моя.

Много махорки надо было выкурить на военных привалах, чтобы так спеть!

Мы здесь же выучили с голоса, записали на ноты эти песни и включили их в свой репертуар в «танкистской» трактовке.

А как пляшут! Начальник штаба части, вернувшись после боя, включился в самодеятельность и проплясал час подряд. Фамилия его Груздь. Этот красивый двадцатитрехлетний юноша, известный всему Союзу герой. На подступах к Москве он принял бой с 18 фашистскими танками: 10 расстрелял и раздавил, а 8 обратил в бегство.

Оказывается, товарищ Груздь мечтал когда-то быть режиссером, учился немного и даже был ассистентом на постановке «Егора Булычова» Горького. О своем былом увлечении профессиональный танкист говорит без грусти, умно:

— Я жизни не знал. Любить еще никого не любил, ненависти не испытал — плохой бы из меня режиссер вышел, без жизненного опыта.

Этот беглый разговор с героем-танкистом как бы помог всем нам осознать собственные ощущения. Мы жадно впитываем опыт войны. Общение с ее героями — золотая россыпь для художника. Здесь, на фронте, мы увидели истинную любовь к родной земле и великую ненависть к врагу.

*1942 г*.

## **{****187}** Станиславский и Немирович-Данченко[[171]](#endnote-124)

Если внимательно читать «Мою жизнь в искусстве» и «Из прошлого» Немировича, то мы заметим, что Немирович всю свою жизнь шел вперед и менялся в полемике с Константином Сергеевичем. Полемический момент мобилизовал его работу, его фантазию, причем не было ни одного случая за все сорок пять лет, чтобы Немирович, продумавши, сразу сказал: вот в этом пункте Константин Сергеевич заблуждается, он ошибается, и он свою ошибку поймет […]. Если Станиславский провозглашал новый тезис, то не было случая, чтобы Немирович его опротестовал. Происходило другое. Он никогда не приходил в восторг и всегда говорил: возможно, очень может быть, не знаю, надо проверить […].

Он всегда внимательно вникал в то, что делал Константин Сергеевич, но шел своим путем. Он придумывал свое, другое, но не в противовес открытому Станиславским, не опрокидывая, а развивая методику Константина Сергеевича.

И вот так они прожили всю жизнь. Если вглядеться, у каждого из них была своя специализация. Они подразделяли свои задачи, свой интерес в театральном процессе.

Константина Сергеевича больше всего интересовало действие, Владимира Ивановича больше всего интересовал характер.

Немирович страшно беспокоился, чтобы не оказаться в роли популяризатора учения Станиславского, не стать его тенью.

У Владимира Ивановича есть очень интересные глубокие, вполне самостоятельные исследования природы темперамента[[172]](#endnote-125).

Он считал, что, подходя к роли, актеры прежде всего должны задуматься над тем, какова природа темперамента образа. А когда мы схватим природу темперамента того или другого персонажа, это многое нам объяснит, поможет влезть «в шкуру» героя. Владимир Иванович спрашивал: «Куда направлен темперамент вашего действующего лица?» Куда направлен, {188} например, темперамент Бранда? На службу своему народу. А раз так, то уже более ясно, что за человек Бранд, какова фактура, какой склад его характера.

А куда направлен темперамент Гамлета? — Понять смысл жизни. — Ага, понять смысл жизни. — И Гамлет уже становится мне, актеру, ближе.

А куда направлен темперамент Кочкарева? — На то, чтобы женить Подколесина, чтобы сделать приятелю «радость», потому что сам Кочкарев женился, уже испытал эту «сладость» и хочет, чтобы холостяк Подколесин перед ним никаких преимуществ не имел.

Темперамент одного человека направлен на то, чтобы служить народу, а темперамент другого направлен на то, чтобы женить приятеля. Разные люди. Таким образом, грубо, но без конца можно разматывать это понятие «природы темперамента» […].

Владимира Ивановича всю жизнь интересовала психология на сцене. Станиславского — красочность, театральность, праздничность, помпезность, действенность и т. д. и т. д.

Владимир Иванович принес в театр Достоевского и как заведующий репертуаром и как режиссер. Владимир Иванович принес в театр Ибсена, агитировал за Чехова и понял Чехова раньше Станиславского и объяснил, вскрыл Чехова как тончайшего психологического драматурга современности.

Немирович больше всего в жизни любил характерного актера […].

Станиславский сам актер, великолепный создатель галереи характеров. Что его больше всего волнует? Вот это игровое начало театра; театр как игрище, в самом богатом и гениальном значении этого слова. Отсюда и «Фигаро», и «Горячее сердце», отсюда и «Уриэль Акоста», и «Потонувший колокол», «Смерть Иоанна Грозного» и т. д., а у Немировича — Ибсен, Чехов, Достоевский, Горький.

Почему я об этом подробно говорю? Потому что сейчас в Московском Художественном театре, как это ни странно, Кедров пытается работать, руководствуясь только системой Станиславского […].

Для меня система Константина Сергеевича все охватывает. То, что нес Константин Сергеевич, это для меня обнимает все проблемы театра, это театр моей мечты, театр динамический. То, что делал Владимир Иванович, это театр, с моей точки зрения, статический. «Я — в самочувствии» — это верно, но я никуда не двигаюсь, не действую, не развиваюсь. Тут заложена страшная вещь — статика, статическое понимание, статическое ощущение театра.

Люди прожили большую, сложную, сорокапятилетнюю жизнь, люди родили необычайное явление в истории мировой {189} культуры — Художественный театр, и люди родили несколько поколений актеров, родили вдвоем (не случайно спорили — кто из них папа, кто мама); Москвин, Тарасова[[173]](#endnote-126) Хмелев, Качалов — это уже два‑три поколения. Пойдите разберитесь — кто от кого что взял. Ясно, что все они творчески сформировались, вобрав в себя силы и знания Станиславского и Немировича-Данченко. И каким близоруким нужно быть, чтобы развитие творческой мысли вести от одного или от другого. Ведь Владимир Иванович никогда не исключал Константина Сергеевича […].

— Запуталась сейчас теория нашего искусства. Конечно, это пройдет. Но сейчас теория запуталась, и именно в главной своей «цитадели», в «первоисточнике» так сказать, — в нынешнем МХАТе. Характерно, что этой крайности, этой категоричности разделения нет у крупнейших актеров МХАТа, практиков театра. Хмелев, например, идет на сцену и помнит, чему его учил Станиславский, чему учил Немирович. Хмелев считается актером Немировича как характерный, психологический актер (и не случайно, и правильно, и это подтверждает мою мысль). Его больше любил Немирович, Хмелев это чувствовал и тянулся к Немировичу. Это есть родство индивидуальностей. Но в своей работе Хмелев знает и полную цену всем тем основным, принципиальным открытиям и откровениям, которые содержит наследие Станиславского. Прежде всего это учение о сценическом действии, о действенном анализе, действенной партитуре образа. Вот этого Хмелев никому не отдаст.

И если его спросят, чей он ученик? Он ответит: В. И. Немировича и К. С. Станиславского.

А как можно воспитывать сегодняшнего Иванова или Петрова, молодого человека, молодого артиста, произвольно выбирая в образец и как отправную точку наследие одного или другого великих руководителей МХАТа и только лишь потому, что мне, мастеру, ближе Немирович или Станиславский. Кстати, у Немировича нет стройной и законченной методологии творчества и воспитания актера. У Станиславского ее тоже до конца нет. Без теоретических выводов и богатейшей практики Немировича учение Станиславского выглядит куда более обедненным. Проблема действия и образа, например, достаточно сложна, в ней не так просто разобраться. О ней до сих пор спорят, решают, от себя ли идти к образу или от образа к себе. Чтобы найти истину, нужен и Станиславский и Немирович.

Нет, проблема заключается не в том, чтобы от себя идти к образу, ходить «от себя» три месяца, потом одеть костюм и говорить «от себя». Эта «отсебятина» породила много плохих актеров. Они везде, всегда идут от себя, но на самом деле {190} не идут никуда. И есть у нас исполнители, которые грешат другой крайностью. Не владея сложной техникой, они не знают, как мысленно и в воображении увиденное сделать своим, куда его притянуть и т. д. […]. Я считаю, что мы допустили упрощенчество в решении вопросов синтеза таких понятий, как «от себя» и «от образа». Мы заплатили за это упрощенчество дорогой ценой в истории отечественного театра. Я позволю себе сказать, что искривлением или упрощенчеством понятия «от себя» явилась в свое время Четвертая студия[[174]](#endnote-127), как отпрыск Художественного театра, преувеличением требования идти «от образа» явился МХАТ 2[[175]](#endnote-128). Это интересный вопрос, который я прошу принять как вызов. Здесь есть представители и того и другого театра. Я помню, как иногда на спектаклях Четвертой студии одолевала зевота от скуки, потому что все было очень верно, правильно и скучно до невыразимости. А когда попадал во второй МХАТ в последний его период, то все время думал: «Что они делают? Ой, как они заблудились!»

Пришел смотреть Сашу Чебана[[176]](#endnote-129) и вижу: батюшки, в первой картине уже все сделал, что будешь делать все девять картин? Я все вижу, все понял, все расскажу подробно, какой ты есть.

… «Блоха» — это МХАТ 2[[177]](#endnote-130), который раскололся внутри себя от распиравшего его конфликта. Спокойствия не было ни у Четвертой студии, ни во втором МХАТ. Было беспокойство, люди понимали, что делают не то. А вот индивидуальность Михаила Чехова с этим великолепно справлялась. Он брал образ «наотмашь».

Хмелев говорит: «Я не могу ничего делать, пока не увижу». Это глубоко индивидуально — «от себя» идти или «от образа».

Тут мало сказать: не забудьте «идти»… Надо сказать — не выбирайте «от себя» или «от образа». Это зависит от индивидуальности, от этапа становления актера, от того, на каком он уровне профессионального вооружения […].

Я говорю не для того, чтобы заявить — Хмелев делает правильно. Он сначала должен видеть. Увидал — и тогда пробует все «присобачивать» к себе и страшно волнуется (я говорю грубо, схематично). А через неделю начинает приставать: «Я образ играю». И находится в жесточайшем конфликте. И это правильно: он обязательно хочет сначала увидеть образ, хочет потом «передразнить» увиденное, но не внешне сымитировать, а сделать своим, и волнуется, чтобы «не заиграть» раньше времени.

Сначала он волнуется, что не видит образа, а потом боится, не передразнивает ли образ. Это законный процесс, законный конфликт […].

{191} Вы говорите, что никакое логически определенное действие не может привести к тому, что делает Тарханов «В людях»[[178]](#endnote-131) или в «Мертвых душах»[[179]](#endnote-132) […]. Самое потрясающее, что у него вокруг нимб эпохи, что выходит человек человеком, а горьковская Волга, гоголевская Россия так и «прет». Это вы как объясните? Вот этим «департаментом» заведовал Владимир Иванович Немирович-Данченко, когда он говорил о втором плане, о физическом самочувствии. Не «просто Иван, не помнящий родства» вышел, но Человек, который с собой еще что-то приволок из другой эпохи. Это и есть синтез Станиславского с Немировичем. И действие и характер как единство.

Из одного действия не возникает законного акта, который мы называем тайной искусства, но из одного характера тайна тоже не возникает, чего-то не хватает.

Наверное, нельзя научиться тому, чему учит Тарханов. Но не в этом дело […]. Он меня потрясает, как актер «В людях», и вот тут-то он умеет своими, какими-то магическими средствами этот образ, этот характер создавать.

А Москвин? Необычайно противоречивое существо как актер. Там есть все, что хотите, — и штамп и играние «образочков». Огромнейшие в этом смысле есть недостатки, и в то же время есть и то, чему завидуешь, можешь позавидовать — в Достоевском и в «Фоме».

Мы сейчас говорим о тайнах творческого прозрения. Все нас интересует. Если не подходит в одном случае — отметаем; в другом случае — просим рассказать.

Мне рассказывали молодые актеры об одном разговоре с Москвиным, о его царе Федоре. Москвин говорил:

«Да, играю, но плохо играю, в особенности в последнее время. Ну, какой же я Федор? Посмотрите на эту физиономию. Ведь тишайший был царь. Страшно посмотреть… В то же время надо.

Вы меня спрашиваете как? Не знаю как. Сидишь против зеркала… посмотришь на себя, посидишь минут 15 – 20 […]. Нахлынет на тебя что-то, вспомнишь ты и молодость, Эрмитаж, промелькнет какой-то случай, что-то в глазу поймаешь, — и начинается то, что мы называем “душевный грим”. Не знаю, как это вам сказать и как это происходит, но возникает “душевный грим”.

Я смотрю, смотрю, и уже не такой старый, и не такое противное лицо на меня смотрит, и что-то в глазах затеплилось. Начинаешь помогать, тень на лицо положил, и не стыдно выходить на сцену, и пошел на сцену. А иногда этот “душевный грим” не удается»[[180]](#endnote-133).

Человек очень искренно рассказывает, каков путь органического «ныряния» в образ.

{192} Это тоже имеет к нам отношение, к тому, что мы говорим. Иногда работаешь, мучаешься, злишься, и актеры стараются, а не выходит. Правда, иногда актер слишком торопится начать играть.

Если Москвину, тысячу раз сыгравшему царя Федора смолоду, нужно еще пройти этот лабиринт воспоминаний, ассоциаций в себе самом, чтобы обрести «душевный грим», то, работая над новой ролью, как же можно ее сразу ухватить? Это мы называем борьбой за органику. Для меня прежде всего важно, чтобы актер вместе со мной, режиссером, прошел по всей стезе свою роль.

*1945 г*.

## **{****193}** О подготовке молодых режиссеров[[181]](#endnote-134)

Как бы ни было поставлено обучение в театральной школе, окончившим ее молодым актерам и режиссерам всегда будет недоставать того опыта, который дается только практикой. Но мне кажется, что в основном то направление и система, которые главенствуют в наших театральных школах, вполне правильны. Это методология, оставленная нам Станиславским. Правильно используя его заветы, мы можем добиться наиболее удовлетворительных результатов в подготовке молодых актерских и режиссерских кадров.

Другой вопрос — как преподается и воспринимается тот метод реалистического творчества, который сегодня является основным в советском театре и который тем самым определяет систему воспитания молодежи.

И здесь мы испытываем известную законную неудовлетворенность — меньшую в отношении молодых актеров и большую в отношении молодых режиссеров. Ибо, если воспитание новых актерских кадров строится на более или менее естественной органической основе, то подготовка режиссеров происходит почти в полном отрыве от тех производственных условий, с которыми им придется столкнуться с первых же шагов в своей самостоятельной работе.

В самом деле, в подготовке актеров мы идем по пути воспитания ансамблей, коллективов, которые в ходе учебы работают сперва над отрывками, затем над целыми пьесами. Поэтому группа выпускников уже имеет некоторые элементарные навыки работы над спектаклем.

Если же мы обратимся к подготовке режиссеров, то увидим, что здесь, выражаясь фигурально, еще очень много «условного». В процессе обучения будущие режиссеры лишены того основного материала, с которым им придется иметь дело на производстве, — коллектива актеров, который они должны организовать и повести по пути создания спектакля. В большинстве случаев «подопытными» будущего режиссера являются его же товарищи по курсу, такие же будущие режиссеры. {195} В этих условиях нельзя говорить о воспитании качеств руководителя, о выковывании авторитета, о приобретении навыков работы с массой.

Студенты, заканчивающие режиссерское отделение ГИТИСа, в лучшем случае, если им посчастливилось, имеют за плечами один опытный отрывок, проработанный со своими же товарищами по курсу, и ни одной режиссерской в полном смысле слова работы. Отправляясь на практику, такой молодой режиссер оказывается зачастую совершенно беспомощным, окунувшись сразу в абсолютно неведомую ему стихию сложной производственной жизни театра.

Напрашивается параллель, говорящая явно не в пользу постановки режиссерского образования. Выпускник актерского отделения имеет в своем багаже, как правило, полтора десятка отрывков и пять-шесть проработанных под руководством педагогов ролей, а выпускник режиссерского факультета, дай бог, один-два отрывка и ни одной поставленной им в школе пьесы.

{196} Нужно ли говорить о том, что даже в нашем лучшем театральном учебном заведении — ГИТИСе — нет мало-мальски оборудованных лабораторий и студий, где будущие режиссеры могли бы на практике изучать довольно сложное хозяйство и технику современного театра — вопросы монтировки, машинерии, света. Обо всем этом приходится только мечтать. Между тем наличие в школе опытной, полностью оборудованной сценической площадки является важным условием правильного воспитания молодежи. Можно ли представить себе любой технологический вуз без лабораторий?

В результате наши молодые режиссеры, оканчивающие ГИТИС, оказываются подготовленными в лучшем случае лишь теоретически. Практическую сторону своей специальности им приходится осваивать уже непосредственно на производстве. Отсюда вполне естественны те недостатки, с которыми мы встречаемся в каждом молодом режиссере, приходящем в театр из школы.

*1946 г*.

## **{****197}** Н. П. Хмелев — Иван Грозный[[182]](#endnote-135)

Когда шли бои за Москву, Алексей Толстой начал писать пьесу об Иване Грозном[[183]](#endnote-136). В дни тяжелых испытаний, постигших нашу Родину, писатель захотел сказать о том, что не в первый раз Москва видит у своих стен иноземных врагов, а народ переживает и преодолевает «трудные годы». Алексей Толстой часто говорил нам, что «Иван Грозный» для него самая важная, самая нужная работа. Его волновал русский характер во всей своей сложности, широте и силе. В этой пьесе с особой мощью зазвучал талант двух советских художников: писателя Толстого и актера Хмелева.

Для нас, режиссеров спектакля, работа над «Грозным»[[184]](#endnote-137), с Николаем Павловичем Хмелевым в заглавной роли, явилась целым этапом творческой жизни, чрезвычайно содержательным и богатым. Но это были действительно трудные годы. Мы испытали большую радость творческих обретений — и подлинную трагедию, когда в процессе работы потеряли автора пьесы, а на генеральной репетиции 1 ноября 1945 года не стало Хмелева — Грозного.

После этого казалось невозможным продолжать работу над спектаклем. И если у нас, как и у других участников работы, хватило мужества, чтобы начать все сначала с новым исполнителем Грозного (М. П. Болдуман) и довести постановку до конца, то только потому, что в спектакле было очень много от хмелевского сердца — его воли, мыслей и его влюбленности в пьесу.

Здесь нам хочется запечатлеть хоть часть того, что унес с собой Николай Павлович Хмелев, не успевший сыграть своей лучшей роли.

Зимой 1941 года, когда Художественный театр находился в Саратове, до нас дошли слухи о том, что Алексей Толстой пишет пьесу об Иване Грозном.

Можно считать, что с этой минуты воображение Хмелева было отравлено мыслью сыграть Грозного и что с этой минуты началась его работа над ролью.

{198} Первое ощущение, которое возникло у Хмелева и о котором он говорил, было чувство уважения и благодарности Толстому. Вся страна по нескольку раз в день слушает затаив дыхание тревожные сводки Совинформбюро, а Толстой пишет пьесу о формировании Государства Российского.

Узнав о будущей пьесе Толстого, Хмелев мгновенно решил, что он хочет и будет играть Ивана. У него не было никаких сомнений в том, что пьеса у Толстого выйдет. Хмелев не знал, как автор решил пьесу, но со свойственной ему лихорадочной страстностью пытался угадать ситуации, характеристику Грозного. Его интересовали слухи о книге Виппера «Иван Грозный»[[185]](#endnote-138), в которой автор дает новое толкование исторической роли Грозного. Хмелева волновало то, как Толстой-художник воплотит свое понимание фигуры Грозного. Чем «Грозный» Алексея Толстого будет отличаться от «старых» Грозных — А. К. Толстого, Островского и т. д.?

С самого начала он был увлечен возможностью воплотить на сцене образ, полный противоречий, в котором он угадывал перспективу сыграть трагическую роль. Он давно мечтал о такой работе. Увлечение еще ненаписанной ролью казалось иногда странным. Но Хмелев уже видел ее. Он рассказывал, как Грозный ходит по Кремлю, по соборам, какие у него столкновения с людьми — его боятся и ненавидят, а Иван шагает через все это во имя своих больших государственных идей.

Вспоминая, как изображали художники и скульпторы Ивана IV, Хмелев старался схватить позу васнецовского, репинского Грозного, Грозного работы Антокольского.

Как всегда, воображение Хмелева толкало его не к созерцательному воспоминанию, а к актерскому желанию изобразить, и он, вспоминая, изображал Грозного. Садился в кресло (Антокольский), стоял с воображаемым посохом (Васнецов). И приходил к выводу, что это разные люди.

Между первыми слухами о пьесе и тем днем, когда А. Н. Толстой уже в Москве читал пьесу в Художественном театре, прошло немало времени, но мысль о будущей роли не покидала Хмелева и он постоянно возвращался к разговорам о ней. Читка пьесы была большим событием в жизни Хмелева.

Толстой читал прекрасно. С удивительным мастерством он передавал красоту русской речи, то плавной, то тяжелой, — казалось, слова падали, как спелые плоды.

В Алексее Николаевиче, несомненно, жил крупный актер. Нельзя забыть мастерства, с каким читал он реплики отдельных персонажей пьесы. Казалось, видишь всех этих людей, слышишь их разные голоса, чувствуешь ритм их жизни. Огромный темперамент Толстого, живое ощущение эпохи, красота {199} и богатство языка, а главное — глубокая идея пьесы произвели на всех большое впечатление.

Хмелев с волнением слушал пьесу. Она не обманула его. Интуитивное ощущение Грозного как трагической роли оправдалось, и он не мог сдержать радости от того, что верно угадал образ будущей пьесы. Любовь, связанная с темой одиночества. Любовь-мечта. Трудность роли не пугала, а, скорее, манила, ставила перед ним ряд сложнейших творческих проблем.

Хмелев, как многие крупные художники, был противоречив. В нем уживались и непоколебимая вера в себя, в свой талант, вера в возможность преодолевать свои недостатки, и вместе, с тем почти детское малодушие.

Его огромное самолюбие помогало ему преодолевать трудности, заложенные в нем самом, опрокидывать неверие окружающих и в то же самое время мешало ему, делая его зависимым от любого скептически брошенного на него взгляда. Ранимость его актерского самолюбия была очень большой. В день чтения пьесы эти противоречивые чувства боролись в нем, и он, разбираясь в своих впечатлениях, как бы примерял себя — Хмелева к Грозному и убежденно говорил: «Это моя, моя роль» и тут же, ища поддержки в глазах окружающих, с тревогой спрашивал: «А как вы думаете, ведь я сыграю?»

Эта черта Хмелева иногда воспринималась как «актерское кокетство», но знающие его ближе понимали, что это не так. Он не знал спокойной уверенности в себе, которая так часто встречается в актерской массе. Ему нужна была беспрестанная поддержка хотя бы нескольких людей, и только тогда он мог продуктивно работать.

После того как пьеса была принята театром и мы, режиссеры, начали готовиться к постановке, встречались с художником спектакля П. В. Вильямсом, — Хмелев покойно ждал. Он был занят выпуском «Последней жертвы»[[186]](#endnote-139) Островского и только изредка спрашивал, как у нас подвигается работа, что мы делаем, что читаем.

Мы с интересом приступили к изучению обширного исторического материала эпохи Грозного. Читали русских и европейских историков, записки путешественников — современников Ивана, и новейшие исследования о Грозном и его эпохе.

Хмелев при встречах просил: «Расскажите мне что-нибудь о Грозном» — спрашивал так, как спрашивают о человеке, с которым чрезвычайно интересно, но некогда повидаться. И мы всегда рассказывали ему что-нибудь «новое».

Он в этот период почти ничего не читал по эпохе, и когда мы предлагали ему ту или иную книжку, он отговаривался: «Нет, это потом, когда я буду целиком в Грозном».

По мере изучения историографического материала нам все яснее становился план постановки, определялись идейная основа {200} и действующие силы будущего спектакля, создающие драматическое напряжение.

Алексей Толстой показывал Ивана IV на фоне больших исторических событий — жестокой борьбы Грозного с боярством. Борьба эта шла за целость и могущество Руси. Быть ли ей великим государством или распылиться на мелкие вотчинные княжества?

Анализируя, изучая и все глубже проникая в эпоху, мы подошли к ощущению стилевой природы будущего спектакля. Мы поняли, какой многовековой «штамп» царит на театре в изображении так называемых «боярских пьес».

Мы старались в своем воображении воссоздать быт и воздух русского средневековья. И увидели — Русь бревенчатую, Русь дорог и бездорожья, Русь на коне, в пору страшных пожаров, когда в течение восемнадцати лет двенадцать раз выгорал московский Кремль, когда от пожара в Кремле, по выражению летописцев, «медные крыши плавились и текли, как молоко, а железные — как сметана, — такой стоял жар». Мы увидели Русь всадника; Иван, его бояре, опричники, послы — это всадники и воины, а не «думские заседатели», «тишайшие кутейники» из пьес А. К. Толстого.

Все это подсказывало нам стиль спектакля, и мы, работая с П. В. Вильямсом, твердо решили доискаться до подлинного в эпохе. Мы предприняли ряд экскурсий в Кремль, Троице-Сергиеву лавру, Коломенское.

Хмелев охотно откликнулся на наш призыв. Сколько радостных часов мы провели, окунувшись в великое искусство нашего прошлого. Сколько мы встретили интересных людей, энтузиастов по охране и раскопкам древнерусского искусства.

Хмелев, с жадностью впитывал в себя иконографический и музейный материал, благоговейно подходил к вещам прошлого, хранящим память прикосновения людей XVI века.

У него было удивительное умение вбирать в себя все, оплодотворяющее роль и стремление ощутить человека во всей его сложной многоплановой сущности, «сочинить» его до малейшей подробности, от сложнейших психологических стремлений до точного представления о его привычках, походке, жестах, до физического ощущения запаха его кожи. Поэтому проникновение в материальную культуру эпохи Грозного оплодотворяло его творческое воображение. Он не воспринимал памятники искусства глазами аналитика, а необычайно конкретно переводил свои впечатления в какое-то бытовое ощущение.

Глядя на рублевские иконы, на плащаницу Ефросиньи Старицкой, рассматривая синодики и гулко шагая по Успенскому собору, Хмелев как будто хотел видеть через толщу {201} трех столетий; ему мерещился будущий образ Грозного. В Кремле, в спальной Грозного он подходил к окнам, долго и задумчиво смотрел в них, дотрагивался рукой до изразцовой печи, переходил из спальной в библиотеку, а потом внезапно спрашивал: «Мы придем сюда еще раз, когда я уже буду чувствовать себя Грозным?»

В связи с необычайной сложностью роли Ивана пьеса Алексея Толстого ощущалась нами как «монопьеса» — как почти трехактный монолог Ивана Грозного. Мы понимали, что основная тяжесть ложится на плечи Хмелева. Нужно было дать ему время спокойно разобраться в огромном материале роли. Назначать общие репетиции не имело смысла. Начались наши встречи с ним с глазу на глаз.

К чести Хмелева как актера надо сказать, что ему не угрожала идеализация «нового» Грозного. В этом сказалась актерская сущность Хмелева. С самого начала воспринял он Ивана Грозного фигурой сложной и необычайно противоречивой. Емкость этого характера Хмелев больше всего ценил и любил.

Тем не менее, начиная работу, актерам необходимо было окончательно расстаться с наивным распространенным представлением об Иване как о неуравновешенном человеке, психопате и тиране, который казнит бояр в силу своего больного и жестокого характера. Ведь именно так Ивана IV характеризовала старая буржуазная история.

Кающимся злодеем показан он в трилогии Алексея Константиновича Толстого. А в век придворного либерализма Грозному досталось особенно. Карамзин беспощадно расправился с ним. Историк Р. Ю. Виппер говорит, что Карамзину нужна была мрачная фигура Грозного, как особо оттеняющая образ Александра I, «сияющего добродетелями»[[187]](#endnote-140).

Знакомя Хмелева с историческими материалами и немногочисленной иконографией, связанной с фигурой Ивана Грозного, мы увидели, что самый большой недостаток в этом историческом и художественном показе «Грозного» заключается в его крайнем субъективизме. В большинстве случаев авторы этих работ рисуют «психологический портрет» Ивана Грозного и путаются в противоречивости личных черт его характера, не заботясь о строгом анализе объективно-исторических фактов его царствования.

Хмелев после одной репетиции взял в руки жезл и очень удачно пародировал «штампованного» Грозного. Мы засмеялись, а он сказал: «Вот вы смеетесь, а ведь в этой примитивной схеме тоже есть некоторое зерно правды. Так играть нельзя, но не надо забывать, Что Ивана зовут “Грозным”. Иначе у нас может получиться Михаил Архангел с крылышками за спиной».

{202} Много интересного и ценного мы нашли в народных песнях и преданиях о Грозном. Хмелеву очень понравилось предание о том, что в день рождения Ивана IV – 25 августа 1580 года — по всей Руси слышались раскаты грома, сопровождаемые ужасными сверканиями молнии. Еще в то время, когда дитя (то есть будущий Иван IV) зашевелилось в материнском чреве, стоявшие под Казанью московские войска ощутили в сердцах небывалое мужество и отвагу.

— Вот такого надо сыграть, — говорил Хмелев.

Он бывал удивительно разным в разные периоды работы. Стремительный, активный, волевой — в период, когда он уже твердо ощущал почву под ногами. Зато в начале работы он поражал нас неестественным покоем. Читает, разбирается, лениво вертит цепочку от часов (его привычный жест), как будто все происходящее его почти не касается. Какое-то только Хмелеву свойственное удивительное ощущение свободы и отсутствие напряжения в познавательном процессе.

Хмелев свободно и покойно впитывал в себя мысли автора, режиссуры, исторический материал, пока еще ничего от себя не требуя, крепко веря в реальную силу подсознания. Этот период длился довольно долго. Разбираясь вместе с нами во всех событиях пьесы, анализируя сложный ход мыслей Ивана, Хмелев, уходя с репетиций, часто говорил: «Я понимаю, понимаю, чего Иван хочет, понимаю, что он делает, но еще совсем не знаю, какой он?»

Интуитивно ощущая будущий образ, Хмелев начал искать в своей памяти человека, который какими-то чертами ассоциировался бы для него с образом Ивана.

В любой роли этот момент был для него необычайно важен. Ему нужно было оттолкнуться от живого человека, которого он видел, знал, чей характер, природа темперамента и жизненные привычки были ему знакомы. По аналогии с живописью это был период поисков натуры.

Напрасно было бы искать в каком-либо из созданных Хмелевым образов черты людей, от которых отталкивалось его воображение в первый период работы. Прототип образа никогда не владел Хмелевым, и, взяв от него какие-то отдельные черточки, актер забывал о нем.

Часто в процессе работы в памяти Хмелева возникал целый ряд людей. Иногда он рассказывал о них подробно, а иногда, хитро улыбаясь, говорил: «Вспомнил я одного человека, только не буду о нем ничего говорить, эта ассоциация может показаться нелепой, а не назвав вам адреса, я многим здесь поживлюсь».

И вот на одной из репетиций Хмелев вдруг вспомнил своего деда. С мастерством настоящего живописца он рассказывал нам о слепом старике, державшем в страхе весь дом. Показывал, {203} как дед в нижнем белье выскакивал из своей комнаты, разгоняя гостей, собравшихся в доме по случаю большого праздника. Перед самой смертью старика поместили в больницу, но он убежал оттуда… шел слепой через весь город, проклиная тех, кто поместил его в больницу. В психологических обликах деда и Ивана IV для нас нет никаких параллелей, но для Хмелева это была находка — он «увидел» руки и глаза.

Воспоминания о деде взволновали его.

Действенная актерская природа, найдя в памяти образ деда, сразу толкнула его к желанию воплотить это видение. Не зная еще текста, возбужденный воспоминаниями о трагической фигуре слепого старика, он вскочил с дивана и, вытянув руки, стал бить в воображаемый колокол на звоннице опричного двора.

И, сделав такой «этюд», Хмелев почувствовал себя обогащенным. Он на секунду ощутил себя в Грозном, увидел четки на руке, ощутил длинные худые руки Ивана и себя в черном подряснике с очень узкими рукавами.

Вечером, на спектакле «Дядюшкин сон»[[188]](#endnote-141), Хмелев, рассматривая свои руки, говорил с огорчением: «У меня маленькие руки, это будет мне мешать». В этот же вечер он просил дать ему четки и уже не расставался с ними ни на одной репетиции, даже тогда, когда мы сидели за столом и разбирались в тексте.

С этого дня на наших глазах зародился и рос хмелевский Грозный.

Конкретность видения была для Хмелева решающей проблемой творчества, и, как у каждого художника, этот процесс был у него необычайно многообразен и сложен. Видение — это уже замысел. С такой же конкретностью, с какой он подходил к большой задаче «сочинения образа», обращался он к каждому звену в роли, пытаясь создать в своем воображении жизненно яркую картину происходящих событий.

На первой репетиции картины «Ливонский лагерь», где А. Н. Толстой показывает Ивана IV стратегом и полководцем, Хмелев попросил рассказать все, что мы знаем о Ливонии, и объяснить ему, где находится тот город, который осаждает сейчас Грозный. Внимательно выслушав все, что мы могли рассказать ему на эту тему, он попросил: «А нельзя ли мне сделать точную карту России и Ливонии того времени?»

Изготовленную карту он взял к себе, она стала ему необходимой. Несмотря на то, что в пьесе нет момента «Иван за картой», он тут же, на репетиции, положив ее перед собой, стал представлять себе, как Иван смотрел на эту карту, обдумывая, куда ему вести войска. С картой Ливонии Хмелев не расставался до конца работы. Это была одна из вещей, не {204} пользуемых на сцене, но многое открывших актеру в роли. Эту карту он взял домой, она постоянно лежала у него на письменном столе.

Хмелев, почувствовав себя впервые Хмелевым-Грозным на звоннице, в момент, когда он яростно звонит в колокол, очень скоро поставил перед нами вопрос о вымарке именно этого эпизода в роли.

Ситуация картины такова: Грозный в ожидании земского собора выходит на сцену опричного двора и, вглядываясь в лица идущих на земский собор бояр, пытается угадать, кто из них враг ему. Толстому удалось несколькими фразами создать в этой картине острую характеристику почти эксцентрического поведения Грозного, который, демонстративно встречая «чад своих строптивых», передает Малюте просфору и, поднимая длинные руки, схватывает конец веревки и яростно начинает звонить: «Так надо, так надо — встречь русской земле…» Сцена кончается словами Малюты, брошенными опричникам: «Заслоните государя…»

Как только Хмелев стал вживаться в сложный ход мыслей Ивана в последующих картинах, его стало беспокоить первое появление Грозного в пьесе. Он довольно долго не мог ни себе, ни нам объяснить, что именно ему мешает, но это беспокойство росло, и Хмелев все чаще говорил: «Какая-то в этой картине для меня есть неправда».

Правда психофизической жизни образа была для Хмелева тем творческим кредо, во имя которого он был способен принести любые жертвы. В поисках этой правды большого художника, а не обыденной правденки, Хмелев нес в себе высокую требовательность к целостности психофизического образа, в котором не было бы ничего случайного, ни одного жеста или движения, не присущего данной индивидуальности.

И по поводу первой картины Хмелев пришел, наконец, к убеждению, что, несмотря на эффектность выхода и яркость экспозиции образа, в данной сцене Иван — «другой человек» по возрасту, по природе темперамента, другой, нежели в остальных картинах. Сохраняя этот выход, ему, Хмелеву, надо было бы себя искусственно пересаживать в другую «шкуру» для следующей картины «Земский собор». А вторая картина, то есть «Земский собор», являлась для автора, Хмелева и режиссуры решающей картиной с точки зрения того нового в трактовке Грозного, что принесло нам мировоззрение нашей эпохи.

Во второй картине Иван предстает перед зрителями в момент предельно напряженного положения в стране и сложного конфликта с внешними и внутренними врагами.

Европа предлагает позорный мир. Боярство, косное, эгоистическое, живущее зверино-утробной жизнью, жаждет мира. {205} Иван всей силой любви к родине видит и знает, куда надо вести страну, и хочет заставить бояр, духовенство и купечество увидеть те высокие цели, которые руководят им.

В чем видел Иван свою миссию? Куда и во имя чего была направлена его воля?

По мере того как мы вчитывались и вдумывались в исторические материалы и в самую пьесу, все яснее становился Грозный — государственный деятель, жестокий искоренитель боярской измены. Грозный — стратег и дипломат. В схватке с земщиной Иван — представитель крайнего абсолютизма, но борьба за целостность и достоинство государства с зоологическим эгоизмом бояр превращала абсолютизм Грозного в достоинство его государственной деятельности.

Ивана IV упрекали в отсутствии равновесия: «Страсть бьет пеной, кротость обращается в безграничное доверие, а ярость — в бешеную злобу». Иван Грозный внес много страсти и гнева в борьбу с боярами, но это не значило, что у него не было твердой государственной программы. В народных легендах, преданиях и песнях Иван Васильевич живет как {206} грозный и справедливый царь за измену рубивший головы боярам и князьям.

Сочиняя психологический мир гения XVI века, Хмелев почувствовал масштабы моральных конфликтов между «добром» в «злом» для Грозного, взявшего на свои плечи судьбу родины.

«Волю мою утверждая, уподоблюсь миродержателю, и в том вижу добро и порядок добрый, укрепление земли, изобилие плодов и благочиние людям. Волю мою утверждаю по совету с совестью моей в тревоге и трепете вечном». «Аз есмь единодержатель и ответ держу даже за каждую слезу вдовью», — говорит Иван.

Хмелеву хотелось познать внутренний мир Ивана, взявшего на себя в жизни «больше, чем может взять человек», в момент слабости и тоски ищущего поддержки в страстной, исступленной молитве — до кровавых, незаживающих ран на лбу от земных поклонов. Хмелев настойчиво искал в своей психике пути к пониманию религиозного чувства человека XVI столетия, доведенного у Грозного до предела. Невозможно сказать, какими путями шел Хмелев к пониманию религиозности Грозного. Были здесь ассоциации и параллели между религиозным и творческим экстазом, приходили на помощь детские воспоминания, полные суеверных предчувствий. С другой стороны, актеру опять и опять помогало его творческое воображение, видевшее Грозного как живого, способное охватить и его ум и его наивную веру в колдунов, чертей, в силу «приворотного зелья». Тоскливо ощущая свое одиночество среди людей, Грозный искал выхода в молитве. Хмелев постепенно и трудно, но стал понимать, что такое «бог» для Грозного.

Осознание важнейших психологических черт, создающих характер Грозного, возникло у Хмелева в процессе анализа картины «Земский собор», и именно здесь он четко решил для себя сквозное действие роли.

«Россия должна стать великим государством, — моя миссия, задача Хмелева-Грозного осуществить это».

Идея будущей мощи России, заложенная Толстым в основу характеристики Грозного, волновала Хмелева, художника наших дней. Все передуманное, перечувствованное им в дни войны было тем живым материалом, из которого Хмелев черпал силы для создания образа «патриота XVI века». Им руководила радость художника, утверждающего страстную любовь к России через все века. Так актеру Хмелеву удалось сделать идею пьесы своим глубоким личным переживанием.

Наметив такую «сверхзадачу» в роли Грозного, Хмелев с полной категоричностью решил отказаться от выхода в первой картине. «Зритель впервые должен увидеть Грозного в “Земском соборе”», — твердил Хмелев.

{207} Мы поехали к Алексею Толстому, чтобы согласовать этот вопрос, и заранее боялись конфликта с автором. Алексей Николаевич внимательно выслушал нас, прочитал несколько фраз из той и другой картины, попросил Хмелева прочитать ему эти реплики, подумал, подымил трубкой и — согласился с нами. «Да, пожалуй, вы правы», — сказал Алексей Николаевич. «Начиная писать вторую часть “Грозного”, я еще был во власти молодого Ивана из первой части». Мы были очень обрадованы сговорчивостью автора; она была следствием доверия к интуиции актера.

В творчестве Хмелева наблюдалась одна своеобразная черта. Даже в самом начальном периоде работы «что» и «как» были для него неразделимы. Осознание внутреннего мира человека немедленно рождало в нем страстное желание найти конкретную физическую форму выражения этого мира. Параллельно с вживанием в мысль данной сцены он ставил перед собой и нами вопрос: «А как здесь Грозный сидит, как он смотрит, говорит?..» «Какой у меня тут будет “балет”?» — постоянно говорил Хмелев, ища выразительную пластику для найденной мысли.

Задолго до встречи с партнерами Хмелев попросил, чтобы ему принесли трон Грозного (из спектакля «Царь Федор»).

В течение репетиции он несколько раз переходил от стола, где сидел, разбираясь в тексте, к трону, садился на него, брал в руку посох и искал «мизансцену тела» — по выражению Немировича-Данченко.

Хмелева увлекала скупость мизансцен. В течение всей картины «Земского собора» Иван сидит на троне, поэтому малейший поворот фигуры или головы, жест руки в данном случае ощущались км как мизансцена.

— У меня тут должен быть пульс сто двадцать, — говорил он, — должна быть та степень духовной напряженности, которая не позволит мне расплескаться в суетливых, мелких жестах, показать свое волнение послу, боярам.

Сила воли Грозного в преодолении возникающих трудностей, непреклонное проведение своей линии подсказывали Хмелеву ту степень собранности, которая исключала суету.

Наши встречи с ним с глазу на глаз затянулись. Хмелев уже давно перешел от периода анализа к периоду активных репетиций, но его гиперболическое самолюбие, повышенная чувствительность, нервность рождали в нем страх перед встречей с партнерами.

Это ставило нас, режиссеров, и весь коллектив в необычайно трудное положение, противоречащее традициям МХАТа.

Хмелев хотел, чтобы мы подготовили всю картину «Земского собора» без него, а параллельно работали бы с ним индивидуально. Мы спорили, говоря, что это неверно, что окружающим {208} трудно найти верное самочувствие и действие, репетируя без центрального исполнителя. Но уговорить Хмелева было невозможно, он находил тысячи лазеек, чтобы оттянуть момент встречи, уговаривая нас, что он сможет встретиться с партнерами только тогда, когда он будет уже Хмелевым-Грозным, а не просто Хмелевым. И только потому, что мы понимали, сколько сил и трепета отдавал он своей работе, мы вынуждены были идти ему навстречу.

Однажды Хмелев, не вызванный нами, пришел на репетицию «Земского собора» и попросил разрешения почитать свою роль по тетради. Он действительно только читал текст, все его внимание было обращено на окружающих, его глаза впивались в каждого исполнителя хотя бы безмолвной роли. Ему стало необходимо увидеть, услышать тех конкретных живых людей, с которыми он будет общаться на сцене. И здесь мы опять убедились, что творческое воображение занимало исключительное место в творчестве Хмелева. Когда через некоторое время, накопив достаточный багаж роли, он встретился с исполнителями, надо было видеть, с какой свободой принимал он каждого партнера и всех вместе. Будто встречался он с ними уже в течение многих месяцев.

Создав свой внутренний мир, он нашел особую, присущую Хмелеву-Грозному природу общения с окружающими. Он как бы запускал щупальца в душу каждого, чтобы увидеть все скрытое в тайниках и потемках боярского тугоумия. В то же время он сохранил дистанцию и неприступность царской фигуры, заставляющей окружающих трепетать перед ним. И надо было видеть счастливые глаза Хмелева, когда он почувствовал, что исполнители других ролей приняли его, признались ему, что с первых его слов они поверили в него, как в Грозного.

После этой репетиции, которая задумана была Хмелевым как «случайная», страхи за роль на некоторое время улеглись. Теперь он уже стремился на репетиции с партнерами, был неутомим в поисках и отделке каждой фразы, беспредельно требователен к себе и другим.

Ни в одной из сыгранных им ролей черты образа не соприкасались так близко с чертами характера Хмелева-художника.

Воля и ум — основные элементы творческой личности Хмелева — счастливейшим образом совпадали с этими же элементами в образе Ивана, что и давало Хмелеву возможность раскрыться глубоко и сильно в этой роли.

Но внимание Хмелева останавливали и другие психологические черты характера Ивана IV: непоследовательность и доверчивость. Он очень хорошо понимал и чувствовал закон контраста в искусстве. Этот закон помогал ему и в данном {209} случае воспринимать и раскрывать жизненную сложность образа.

Фигурирующий в пьесе князь Мстиславский в 1571 году сам признался в изменнических отношениях с татарами. Иван его простил. А через несколько лет Мстиславский изменил вторично, и все же Иван его опять простил. Хмелев ухватился за эти факты. «Опять наша русская черта, — говорил он, — как дорого она нам обходится».

Взаимоотношения Ивана с Мстиславским привлекали его особое внимание. Он с первых репетиций определил, какое-значение в сценической жизни Хмелева — Грозного занимает Яров — Мстиславский[[189]](#endnote-142).

В картине «Подвал» Малюта показывает Ивану все нити вновь раскрытого заговора: Мстиславский оказывается одним из главарей этого заговора. Грозный — Хмелев, несмотря на всю очевидность вины Мстиславского, шепчет: «Несбыточно! Оговор! Мстиславский чист! Не могу я корни рубить!» Хмелев в этой ситуации видел волнующую возможность трагического конфликта в самом себе.

«Чем больше я буду верить в него, тем страшнее будет финал наших взаимоотношений, когда откроется весь ужас предательства Мстиславского», — говорил Хмелев.

Разбираясь в этой картине, актер с полной очевидностью еще раз понял, что проблема овладения «физическим самочувствием», поднятая В. И. Немировичем-Данченко, как нигде поможет ему найти себя в роли Ивана. И вот, сидя еще за столом, разбираясь в тексте, Хмелев искал верное физическое самочувствие для «Подвала». Просил суфлера А. И. Касаткина, которого он очень ценил, еще и еще раз читать ему список изменников, а сам слушал и старался ощутить сухие от жажды губы Грозного, его горящие от бессонницы глаза.

Много и мучительно работал он над этой картиной, прежде чем ему удалось зацепить то подлинно верное самочувствие, с каким легко жить на сцене, мыслить и разгадывать подтексты партнера (Грибова — Малюты)[[190]](#endnote-143). Интересно было наблюдать постепенно растущую связь образов того и другого актера. Грибов и Хмелев ни разу вслух не фантазировали о взаимоотношениях Ивана и Малюты, а в то же время с каждой репетицией крепли внутренние токи, связывающие этих людей. Вдумчиво и сложно проникали острые взгляды Хмелева — Ивана, они беспокоили и пытали партнера. Это был красноречивый и страшноватый диалог глаз. Уже пора переходить к репетициям с текстом.

При разборе картины «Ливонский лагерь» Хмелев сразу ухватился за ремарку автора: «Из шатра появляется Иван, у него поверх кольчуги накинута баранья шуба».

{210} «Я обязательно накину баранью шубу, только пусть мне сделают большую, тяжелую, мужицкую», — говорил Хмелев. «А голова у меня будет открыта. Ивану холодно, зябко от волнения перед боем, а голова горит», — фантазировал он.

Работа над «Ливонией» неожиданно оказалась трудной для Хмелева. Разбираясь в тексте, он увидел Грозного в ночь перед боем активно устремленным к действию, быстрым в движениях. Ему казалась интересной эта новая краска в роли. Но как только он подходил к реализации намеченных задач, в нем возникал какой-то внутренний тормоз, что-то ему мешало.

Нас сначала удивляло его состояние. Сравнительно с другими эта картина казалась гораздо более простой и легкой. А Хмелева она мучила так, что у него опускались руки. Стоило ему прочитать несколько фраз, и он уже бросал тетрадь: «Это все наигрыш, не могу найти себя, это не я — Хмелев. Кого-то я копирую».

Налицо был разлад между видением сцены и возможностью ее осуществления.

После длительных бесед Хмелев пришел к выводу, что его актерской индивидуальности не присущ открытый, эксцентрический темперамент, что его живое чувство возникает только через сосредоточенную мысль. «На протяжении всей актерской жизни мне никогда не удавалось попадать в “лузу” (одно из его любимых выражений), как только я изменял своей индивидуальности».

Хмелев скоро понял сущность своей ошибки. В начальном периоде работы он решил, что все действия и стремления Грозного в Ливонии ограничены мыслями только о предстоящем бое. Он сузил свой внутренний мир одной прямолинейной задачей. С этого начались все беды актера. Тогда Хмелев шире взял предлагаемые обстоятельства жизни Ивана в этот период времени; он осознал, что хан Девлет-Гирей может воспользоваться его пребыванием в Ливонии для нападения, что верных людей у него мало, а жизнь внутри страны сложна и неспокойна. Кроме предстоящей военной операции Хмелев создал себе комплекс мыслей, связавших его пребывание в Ливонии с рядом событий в стране. Все это еще крепче напрягало его волю в осуществлении стратегической задачи. Он стал пользоваться каждой секундой перед боем, чтобы решить и привести в действие ряд сложных государственных дел.

Найдя таким образом «второй план» картины, Хмелев стал тренироваться в такой психической собранности, которая позволяет заниматься одновременно рядом дел.

«Говорят же, что Наполеон занимался одновременно шестью делами, — научусь и я», — смеялся Хмелев. Картина обретала другой, более напряженный и сложный ритм.

{211} Раскрывая образ Грозного во всей сложности психологических конфликтов, Хмелев пытливо пытался проникнуть в природу любви Грозного к Анне Вяземской. Какое место занимает Анна, эта юная поэтическая женщина, в трудной жизни Грозного? Почему человек, говорящий: «Мысль непомерное мерит, и я тверд», не может справиться со своим чувством? Он чуть свет пробирается в Успенский собор и издали любуется той, чье существование наполняет его мукой неразделенной любви.

«Как жало вырвать из сердца!» — говорит Иван, и Хмелева увлекало это столкновение силы и слабости в характере Грозного; но не так легко давалось оно актеру. Почти каждая репетиция кончалась неудовлетворенностью: «Не вижу, не вижу Грозного, это я, Хмелев, могу так говорить, а не он!»

Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» пишет: «Без типичной для роли характерности я чувствовал себя на сцене точно голым, и мне стыдно было оставаться перед зрителями самим собой, неприкрытым»[[191]](#footnote-50). Хмелев никак не мог схватить какой-то внутренней характерной черты в природе отношения Грозного к Анне, и это мучило его.

В один из вечеров, разговаривая о роли, мы слушали пластинки Шаляпина, и Хмелев вдруг понял для себя, что любовь к Анне — это песня Ивана о лучшем, что есть в нем, о лучшем, к чему стремится его сердце.

И, сказав себе это слово «песня», он захотел ее спеть по-шаляпински, не стесняясь всей сложной гаммы ощущений, изливая в ней одиночество, непонятость, силу и слабость гениального человека. Ему захотелось в любви к Анне найти все — от лирического «пиано» до трагического «форте».

Ощутив природу любви Ивана к Анне, Хмелев, как всегда, со всем присущим ему нервом в работе, захотел это осуществить. В этот период наше время было занято репетициями «Земского собора», поэтому репетиции интимных сцен мы решили перенести на вечер.

«Вторая опочивальня» — одна из блестящих и волнующих картин пьесы, очень удавшаяся Алексею Толстому. Хмелев, будучи влюбленным в эту картину, боялся ее. Действие происходит в трудные дни, после раскрывшегося заговора, охватившего большое количество людей, близких Ивану, людей, которым он привык верить. Иван, устав от бесконечных допросов, ощущает себя одиноким, как никогда. Неожиданно приходит к нему Анна. Он ревниво подозревает ее в том, что она пришла просить пощады мужу-изменнику, и ошибается… Анна движима мучительными сомнениями: кто же он — Грозный? {212} Тот ли, о котором в Москве «шепотом говорить боятся», или другой, Иван-царевич, о котором надо «малым ребятам — лучину зажечь, сказки рассказывать?» Анна признается, что с первой же встречи полюбила его любовью-мукой, от которой она бежит в монастырь. Поняв бескорыстие прихода Анны, Иван не может сдержать потока своей исповеди. И, может быть, впервые в жизни рассказывает все, чего он хочет, чего добивается, как ему трудно и трагически одиноко. Ни в одной из картин Хмелев не тратил себя так самозабвенно.

— В этой сцене я должен подойти к пределу искренности и правды, чтобы слова лились из тайников сердца… Как у Леонидова в Мите Карамазове, — возбужденно говорил он. — Эту картину надо репетировать по вечерам, а лучше совсем ночью. Потом я смогу сыграть ее и в утреннем спектакле, а найти ее можно только глубокой ночью, когда никого в театре нет и только в тишине скребутся мыши.

И действительно, репетиции этой картины часто переходили за полночь. Спектакль, бывало, уже давно кончился; возвращаясь с репетиции, мы проходили мимо пустого зрительного зала, еще согретого дыханием зрителей. Хмелев заглядывал в темноту и с волнением говорил: «Скоро они (зрители) придут смотреть “Грозного”. А ведь я сыграю?» В такие моменты нам казалось, что Грозный — самое сокровенное и самое значительное дело его жизни.

Но, чтобы снять впечатление слишком большого волнения, он тут же начинал импровизировать высказывания критиков хмелевского творчества: кто и что будет говорить о его Грозном. Помимо блестящего юмора этих «импровизаций» у Хмелева было удивительное умение видеть себя со стороны.

Особые и трудные задачи ставила пьеса Алексея Толстого перед актерами в области языка. Необходимо было овладеть образной широкой русской речью.

Хмелева во всех работах интересовала проблема речи. В каждой роли он добивался особой, присущей только данному образу дикции. Вспомним Силантия («Горячее сердце» Островского), Каренина («Анна Каренина» Л. Толстого), князя («Дядюшкин сон» Достоевского), Забелина («Кремлевские куранты» Погодина), Турбина («Дни Турбиных» Булгакова) — это были люди с разными тембрами голоса, с разной манерой говорить.

Хмелеву необходимо было услышать тембр голоса того персонажа, над которым он работает. Глядя на картины великих живописцев, он часто ставил всех в тупик неожиданным вопросом: «А какой тембр голоса у этого человека, как вы думаете?»

А. Толстой, волшебник слова, поставил перед Хмелевым увлекательную, но труднейшую задачу в области языка. Славянская {213} вязь. Монологи на несколько страниц. Изобилие библейских выражений и цитат.

Хмелев «по-шаляпински» решил проблему речи. Он верил в действенную силу слова, любил каждую букву, знал тайну процесса возникновения слова из активной творческой мысли и с удивительной музыкальностью ощущал стилистическое своеобразие автора. Намечая основную мысль какого-либо монолога, он умел подчинять ей все поэтическое богатство текста.

Трудно было уследить, как слова, в которые он вчитывался только что по тетради, начинали жить в его сознании как его собственные слова, без малейшего механического усилия.

Хмелев интересовался общей ритмической партитурой спектакля и в то же время ощущал себя отдельным инструментом в его «оркестре». Законы мелодического и ритмического контраста, самые сильные в нашем искусстве, ему были ведомы. Он часто говорил: «Иван — это басовая партия, мне надо понижать свой голос для этой роли». И он действительно нашел естественную для себя возможность понизить тембр своего голоса, много работая над собой.

Ритм внутренней жизни и речи всего боярского окружения подчеркивал напряженный и страстный ритм речи Ивана. Бояре думают и говорят тяжело — мысли работают, как жернова, а скрытый, загнанный внутрь протест против политики Ивана контрастирует с его целеустремленной, волевой речью.

Ритм никогда не был для Хмелева формальным моментом. Он рождался у него из верных оценок происходящих событий и фактов сценического действия; ритмическое многообразие являлось следствием верного психофизического самочувствия. Слова роли то лились плавно, то неожиданно падали тяжелыми ударами на головы партнеров.

Образ Ивана постепенно обрел свои масштабы.

После многих месяцев работы Хмелева опять потянуло в музеи, но теперь он смотрел на трон Грозного уже как на «свой трон», брал в руки «свои» синодики.

В одно из посещений кремлевских соборов Хмелев захотел посмотреть гробницу Елены Глинской, матери Ивана. Спустившись в большой сводчатый зал, оказавшись в необычной обстановке, актер сразу использовал ее для роли. Подойдя к гробнице, он настолько глубоко ощутил «зерно» Ивана Грозного, что, несмотря на его современный вид, пальто, шляпу в руках, мы на какую-то секунду ощутили степень одоления образа: это Грозный стоял у гроба своей матери. Хмелев отодвинул каменную плиту и стал рассматривать кости, лежавшие там.

{214} Сопровождавший нас человек забеспокоился, но подошел к кому-то из нас, а не к нему, и шепотом попросил: «Скажите, что этого делать нельзя».

Хмелев по-детски, наивно радовался тому, что, очевидно, он чем-то поразил нашего провожатого, первого из будущих зрителей. По дороге домой, вспоминая импровизированную репетицию у гроба, он смеялся: «А ко мне-то он подойти не рискнул! Значит, была во мне “страшинка”. У гроба я понял, что сыграю Грозного!»

Увлечение ролью с каждым днем все росло. Он был неутомим в работе. Его невозможно было уговорить отдохнуть. Приходя домой, после репетиции, только что расставшись с нами, Хмелев звонил по телефону и делился новыми мыслями, пришедшими к нему по дороге из театра. Мы чувствовали, что он ни минуту не может не думать о роли.

Умение накапливать, впитывать, собирать было отличительной чертой творческой манеры Хмелева. В нем не было той актерской гордыни, которая мешает подлинным взаимоотношениям между актером и режиссером, поэтому работа с ним доставляла большую радость, несмотря на его трудный, самолюбивый и нервный характер. Требуя от себя все более сложных вещей, он и от нас ждал на каждой репетиции все более сложных заданий, почти ежедневно спрашивая: «Какую задачу вы мне ставите на сегодняшнюю репетицию?»

Огромное значение для Хмелева имели вещи, с которыми он встречался на сцене. Ему необходимо было, чтобы они были подлинно «его» вещами, будили его фантазию, чтобы ему не было стыдно брать их в руки.

Он подходил к отбору синодиков, книг, четок, перстней с необычайной требовательностью, часто мучая нас и художника своими «капризами».

Сколько посохов он переменил, пока не остановился на том, который оказался удобным в руке — «его» посохом. С четками было еще больше хлопот. У Хмелева были «рабочие» четки, с которыми он все время репетировал, но они не удовлетворяли его.

И. Я. Гремиславский был неутомим в желании помочь Хмелеву, но он все отвергал, настаивая на том, что это «не ивановские» четки; исторически они, может быть, верны, но по ощущению в пальцах они «не ивановские». Это звучало почти капризом, но в этом была та же мучительная требовательность к целостной правде образа, как в отборе типического жеста.

В каждой роли у него существует какой-то один, типический жест: почесывание шеи одним пальцем — у Силана («Горячее сердце»); вскидывание лорнета — у князя («Дядюшкин сон»); обе руки за спиной и одна держит другую выше кисти — {215} у Сторожева («Земля»); хрустящие пальцы — у Каренина («Анна Каренина»).

В Грозном он долго не находил такого жеста и мучился до тех пор, пока он не был найден. Хмелев — Грозный в моменты раздумья забирал всю бороду в кулак. Этим бытовым движением он вносил в величавый образ Ивана какую-то простую мужицкую черту, что делало его сразу каким-то знакомым, виденным в жизни. Жест этот возник у Хмелева еще задолго до грима, и он был вплетен в пластический рисунок роли.

Хмелев часто на репетициях зарисовывал на клочке бумаги или на папиросной коробке отдельные подробности будущего грима Грозного, глаза, шею, бороду, усы, иногда рисовал все лицо.

К сожалению, ни одного из этих рисунков не осталось. Он уничтожал их, говоря, что для него сохранять зарисовки — дурная примета: тогда у него, якобы, перестанет двигаться роль. Он боялся преждевременно остановиться на найденном. А вдруг придет что-то еще более интересное, типичное, верное?

Поиски грима шли у него тоже своеобразным путем. Ежедневно играя текущий репертуар, Хмелев проделывал довольно странные эксперименты. Гримируясь в ролях, не имеющих по характеру ничего общего с Грозным, он пробовал искать отдельные детали для новой роли. То в форме носа, то в губах появлялись характерные черты, нужные ему для грима Ивана. Делалось это почти как фокус, даже партнеры не замечали изменений в гриме.

После ряда таких проб Хмелев с помощью большого художника М. Г. Фалеева[[192]](#endnote-144) начал гримироваться специально, связывая эти репетиции с примеркой костюмов.

Но день примерки костюмов был целым событием в жизни Хмелева. Несмотря на то, что он в свое время принял эскизы от художника, он отнесся к этой первой пробе, как к началу нового этапа в своей работе. Ничего общего с технической примеркой все это не имело. Мы провели весь день в мастерской. Меряя каждый из своих костюмов, он проходил основные куски всех картин, внимательно вглядывался в зеркало, помогают ли цвет и форма костюма выражению основного характера сцены и образа. Он как бы врастал в костюм, делая его неотъемлемым от своей внутренней жизни. Кольца на руках, мягкая обувь, необычная форма платья родили в нем желание новых жестов, иных ритмов походки, и он тут же искал их, проверяя себя. Хмелев ушел с этой примерки-репетиции обогащенным, ему захотелось пройти всю пьесу целиком. Он окончательно увидел себя.

Наступил период, когда Хмелев должен был ознакомиться с состоянием работ по двум картинам, в которых не был занят: {216} сцены у Сигизмунда и у хана Девлет-Гирея. Картины эти работались в дни, когда Хмелев отсутствовал на репетициях «Грозного». Мы обрадовались возможности проверить звучание этих сцен, так как они давно нас тревожили.

В характеристике Сигизмунда и хана, серьезных врагов Ивана IV на международной арене, Алексей Толстой обратился к памфлетной манере письма. Для исторической правды образов он взял только основные их черты и довел их почти до гротеска. Это обстоятельство затрудняло для нас единое решение стиля спектакля.

Написать эти портреты психологически полными автору мешало то, что в общей композиции пьесы они занимали слишком небольшое место — каждому отводилось по одной картине.

Алексей Толстой с великолепным юмором читал эти сцены, но на репетициях они звучали совсем по-иному. Создавалось впечатление, что Грозный борется с врагами беззубыми и нестрашными. Лишенные психологической глубины, образы казались легковесными. Посмотрев эти картины, Хмелев с присущей ему страстностью заговорил о том, что мы не имеем права, только из-за пиетета перед автором, сохранять их в спектакле, «Мне дьявольски трудно, — говорил он, — почти не сходить со сцены. Во время этих картин я бы имел отдых, но этого, видимо, делать нельзя. Через посла Вороная, через изменника Козлова и тайные связи бояр с интервентами Сигизмунд представляется зрителю более серьезной силой, нежели тот, который показан автором и театром. Еще в большей степени это относится к Девлет-Гирею». Хмелев говорил, что дипломатический и военный талант проявляется у Грозного именно в том, что он вышел победителем из столкновения с крупными фигурами исторической арены XVI века. Только непреклонная воля и ум Ивана вывели Россию из опасного и сложного периода, охарактеризованного Толстым как «трудные годы». «Все, что мы с вами построили в спектакле, и то, что я играю в Грозном, развеется, если зритель увидит смешных врагов», — закончил Хмелев.

Наши сомнения в необходимости этих картин для спектакля после показа Хмелеву получили окончательное подтверждение. К великому сожалению, переработать сцены Сигизмунда и хана, дать им иное звучание или даже согласовать вымарку их с Алексеем Толстым мы не могли — его уже не было с нами. Доводы Хмелева звучали убедительно. После годовой работы над этими картинами мы все же решили вымарать их. Общая громоздкость и продолжительность спектакля служили лишним доводом к тому же решению, ибо сокращений пьесы искать было бы еще труднее.

Хмелев взвалил на свои плечи дополнительные трудности — теперь он почти не сходил со сцены.

{217} И вот мы подошли к самому лихорадочному периоду в нашей работе. Мы готовились к закрытой генеральной репетиции перед летним отпуском 1945 года, с тем чтобы осенью перейти к выпуску спектакля.

Одержимость работой принимала у Хмелева почти гиперболические формы. Он приходил на репетицию задолго до назначенного времени, злился на то, что существуют выходные дни. Все свободные вечера мы проводили или у него или у кого-нибудь из нас в бесконечных разговорах о роли. С каждым днем росла его уверенность в себе, и вместе с тем возобновились «страхи»; Хмелев подвергал сомнению и критике каждый момент роли и в этой полемике с самим собой и с нами опять обретал покой.

Под влиянием своих «страхов» Хмелев потребовал, чтобы двери зрительного зала были закрыты для неучаствующих в пьесе, и мы, несмотря на все свое желание, не могли измелить его решения. «Еще рано, рано, — говорил Хмелев, — я хочу показать коллективу законченную работу, ведь я в первый раз играю трагическую роль».

28 июля 1945 года была назначена генеральная репетиция. Готовые декорации, свет, почти все актеры в гримах и костюмах. Хмелев попросил разрешения репетировать без костюма.

П. В. Вильямс решил декорацию опричного двора, где собрался земский собор, в форме богато убранной крестьянской избы. В красном углу, в центре сцены, трон Грозного, резанный из слоновой кости. Таким образом, царь Иван композиционно был как бы точкой общего схода.

На лавках, поставленных диагонально от центра — трона — к бокам портала сцены, сидят по одну сторону бояре в роскошных парчовых кафтанах, по другую — черные опричники. По стенам — полки с драгоценной посудой, а под ними мерцает живопись старинных икон. Тяжелые люстры опускаются с потолка, заливая светом золото, жемчуг, парчу. Как это ни странно, на этом горящем фоне Хмелев в своем обычном пиджаке не казался современным человеком. Он ощущал на себе костюм, его психический мир был неделимо связан со старорусской речью и жестами, с четками, с посохом, с троном.

В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский пишет о роли доктора Штокмана: «… Я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные»[[193]](#footnote-51).

Хмелев испытал эту радость в роли Грозного. При абсолютной физической свободе он владел тем высоким духовным {218} напряжением, которое поднимало его исполнение на высоту подлинного искусства.

Резко очерченными и контрастными были у Хмелева переходы в роли Грозного. Только что вылепив царственное величие Ивана, Хмелев в следующей картине сбрасывал с себя вместе с царским облачением всю пышность официальной церемонии и просто принимал Воропая в своих интимных покоях, с радушием русского гостеприимства. Тонко вел он свою дипломатическую игру с послом, тайно предлагавшим ему польскую корону. И острым юмором звучали у него слова, сказанные после ухода посла: «Не откажемся, коли выберут в польские короли… Королей-то у них выбирают, слышь, как у нас губных старост да целовальников…»

После опочивальни — Успенский собор. И опять Хмелев — другой, живет в других ритмах.

В финале Успенского собора Иван, слушая пение хора, подходит к Козлову, не зная, что тот держит нож за пазухой, чтобы убить его: «Слушай! Слушай! Возлюбим и умилимся… Ибо живем для любви. И мучаемся, и мучаем, и душу свою надрываем, и бьем себя в грудь, и власы раздираем, и так хотим, ибо в великих страстях жизнь наша, и нет иной… Се человек…»

Хмелев так сказал «се человек», как будто ему на секунду удалось прозреть тайну человеческого бытия. Это прозрение в глубину человеческого сердца он нашел впервые только на этой репетиции; он все понимал в этой сцене, она его волновала, он ее любил, и все же он по-настоящему ощутил ее только на этой репетиции. Вероятно, ему помогла какая-то особенная собранность, а, может быть, еще и полностью поставленные и освещенные колонны Успенского собора, и хор, и то, что в зрительном зале, несмотря на все запреты, сидели наши актеры, и Хмелев почувствовал впервые публику.

Что же было основным элементом «синтетического самочувствия образа» (по определению Немировича-Данченко) в роли Грозного у Хмелева? Пожалуй, это был процесс преодоления трагических конфликтов, возникающих в жизни Грозного.

Хмелева, подлинно современного художника, увлекал в работе над Грозным не только пересмотр исторических явлений с позиций мировоззрения человека наших дней. Его увлекали формирование, закал воли в столкновении с безграничными трудностями. В этом и была для него проблема характера Грозного.

В картине, где Иван узнает о заговоре против него ближайших бояр, Хмелев не боялся показаться отталкивающе жестоким, потому что начинал эту сцену с непостижимой катастрофы обманутого доверия.

{219} С трудом выговаривая слова, он спрашивал: «Сколько всего жаждущих моей погибели?» Перед нами был человек, не могущий, несмотря на все напряжение ума, постигнуть, схватить всей пучины лжи, коварства и предательства окружавших его людей. Хмелев мучительно пытался осознать происшедшее, и в сложности его осознания зла вырастал человек, для которого добро является реальным критерием в жизни.

«На плаху головы их, пусть клянут, — грай вороний да лай собачий мне их вопли…» Хмелев — Грозный имел право на этот суд, этим судом он мужественно и страстно защищал целостность государства.

После сцены с Малютой Хмелев — Грозный вошел в опочивальню постаревшим на много лет; он тяжело опирался на посох, еле передвигая ноги; грузно опустился на лавку; казалось, что и физические и моральные силы покинули его. Но Анна пришла сюда судить его за то, что о царе Иване «в Москве и шепотом говорить боятся», и у Хмелева рождалось такое страстное желание оправдать себя и таким неудержимым потоком лились слова, накопленные годами одиночества, что, казалось, нет границ душевной силе этого человека.

«Дело мое не волчье. Их дело волчье, мое дело добро человекам», — говорил он, и верилось, что Иван готов на любые страдания, на любые испытания в страстном утверждении своего пути.

«Есмь грешник великий, ибо взял на себя в гордости и в ревности больше, чем может взять человек. Не оправдываться хочу, — мысль непомерное мерит, и я тверд…». У Хмелева это была мудрая твердость, выстраданная и завоеванная в тяжкой борьбе с самим собой, в столкновениях с людьми, с косными и злыми силами его окружения.

После этой репетиции стало ясно, что отсутствие явственной драматургической фабулы в пьесе не опасно. Основной стержень пьесы — внутренний мир Ивана IV. И Хмелев своим талантом держал в напряжении внимание зрительного зала.

В этот же день вечером мы проверяли итоги пройденного пути, обсуждали план дальнейшей работы. Хмелев был счастливый, довольный, радовался неожиданностям, пришедшим к нему в день первого прогона спектакля. Спрашивал, заметили ли мы «стон». Дело в том, что у Хмелева на рабочем экземпляре было записано и подчеркнуто слово «стон», но когда мы его спрашивали, что это значит, он хитро улыбался и говорил: «Вот увидите».

Оказывается, слушая шаляпинского «Дон-Кихота», он был поражен стоном-рыданием Шаляпина и в течение многих дней старался воспроизвести его; Хмелеву захотелось воспользоваться этой краской в роли Грозного, но где, в каком месте — он не знал и нам почему-то стеснялся об этом сказать. А на {220} генеральной репетиции он забыл об этом, и неожиданно для него стон вырвался сам собой и в таком подходящем месте, как будто так и было задумано заранее. Секрет записи на экземпляре был раскрыт. Так все, что попадало в его творческую копилку, потом давало плоды.

На следующий день мы разъехались на месяц. Отпуск 1945 года прервал нашу работу. Хмелев был в отчаянии, говорил, что ему не до отдыха, что он не может отдыхать спокойно, пока роль не готова…

После отпуска начался новый этап работы.

Хмелев овладел уже основным костяком работы, ощутил жизнь образа на протяжении всего спектакля; теперь перед нами стояла задача еще более углубленного освоения предлагаемых обстоятельств пьесы.

Уверенный в том, что синтетическое самочувствие образа найдено, он именно в этот период был необычайно требователен к себе и партнерам в вопросах общения, действия, конкретных задач. Он как бы еще раз проверял крепость фундамента роли.

В этих завершающих работу репетициях он находил все более интересные, сложные и тонкие приспособления и краски, умея с щедростью большого художника отказываться от найденного ранее. Ясно было, что Хмелев готов, созрел для роли.

1 ноября 1945 года была назначена генеральная репетиция — впервые полностью, в гримах и костюмах.

Он особенно нервничал. Накануне вечером звонил нам много раз по телефону. Еще и еще раз советовался по поводу разных кусков роли. В конце каждого разговора он говорил: «Завтра решающий день. Если все будет благополучно — будем сдавать спектакль». Просил нас пораньше прийти за кулисы и посидеть с ним, пока он будет гримироваться.

Явившись в театр за два часа до начала репетиции, он был удивительно спокоен, бодр. На гримировальном столе перед ним лежали четки с новым крестиком. По-детски радуясь тому, что мы, наконец, достали именно такой крестик, какой ему мерещился на четках, он отвлекался от грима, чтобы еще и еще раз дотронуться до крестика. «Вот вы смеетесь, а мне все время мешала мысль, что на четках какой-то не ивановский крестик. Я ведь понимаю, что из зрительного зала никто этого не видит, а мне для самочувствия это важно. Вот теперь это мне уже не будет мешать».

Открылся занавес — перед нами на троне, в золотом одеянии, сидел человек, непохожий на Хмелева в жизни. Крупные, асимметричные черты лица; глаза, которые казались совсем черными, блестели волей, умом, упорством. Он сидел на троне без единого движения, но в этой неподвижности угадывалось предельное внутреннее напряжение.

{221} Когда, выслушав требования посла Сигизмунда, он обрушился на него гневной речью, казалось, что негодование его растет с каждым новым словом. А когда посол пытался остановить его словами: «Неслыханное дело, государь, гневно кричать на посла королевского» — Хмелев резким движением схватился за посох, но тут же огромным усилием воли остановил себя, и после большой паузы, не отрывая глаз от посла, тихо сказал: «Недалеко ты был сейчас от немоты вечной».

Великим презрением и упреком звучали слова Хмелева, обращенные к Воропаю: «Воистину греха не боитесь вы, живущие на закат солнца… Стыдно мне за род человеческий».

А после ухода посла, оставшись с глазу на глаз с представителями земского собора, с «чадами своими», заговорил сними, как отец, видящий больше и зорче детей своих, непреклонно знающий, что надо делать. Хмелев с удивительной, предельной искренностью открывал глубину своих мыслей, звал, увлекал, взывал к лучшему в сердцах, и, когда в ответ он слышал глухое «нет» бояр, становилась понятной его безграничная боль и горечь его одиночества. «И то — все, что можете сказать о великом деле, для коего живем и трудимся и пот кровавый проливаем?» — говорил он с каким-то трагическим удивлением перед косностью и ограниченностью людей.

Не достучавшись до сердец бояр, не найдя у них поддержки в защите отечества, Грозный на наших глазах стал опять иным, новым. Это был уже не тот человек, который только что говорил: «Позвал я вас для совета и дела, как отец родной, ибо трудны дела наши», — перед нами был царь, дрожавший от гнева, не желавший скрывать своего презрения к «надувшимся глупостью и ленью» боярам.

«Ты, епископ Пимен, гневно велишь нам мира, а в былые времена монахи-то кольчугу надевали и мечом опоясывались… А ты, бедный, задремал на лавке», — говорил Хмелев — Грозный с таким безграничным презрением, которое может родиться только у человека, имеющего право презирать тех, кто не любит Русь страстной любовью. Пимен, дерзко прерывая Ивана словами: «Веселись, государь, на скоморошьем игрище, а я пойду ко двору», встал с лавки и направился к двери, и Хмелев как будто весь внутренне сжался, преодолевая дикий прилив гнева, тихо, почти не разжимая губ, сказал: «Владыко, вернись» — и после еще более дерзкой реплики Пимена, все так же не разжимая губ, медленно выговаривая каждую букву: «Еще прошу — вернись!» А когда Пимен бросил ему в лицо: «Тебе что, голова моя нужна? Бери!» — Хмелев, в бешенстве схватив посох, вскочил, но тут же с нечеловеческой силой воли, дрожа всем телом, не отрывая глаз от Пимена, заставил себя опустить посох.

{222} «Малюта, отойди от двери — подобает смириться мне», — выговорил он, наконец, после большой, напряженной паузы.

Это были последние слова, которые Хмелев произнес на сцене.

А потом произошло то страшное, нелепое и непоправимое, во что до сих пор трудно поверить…

Советский зритель не увидит Хмелева — Грозного, но нам, его товарищам по работе, выпало на долю это большое счастье.

Иван Грозный как бы подводил черту под всей артистической жизнью Николая Павловича Хмелева, завершая его художественный облик, устанавливая диапазон актерских возможностей и определяя масштабы его человеческой личности.

К. С. Станиславский часто говорил о том, что если артист несет в *себе* неутолимую жажду самосовершенствования, то он растет всю жизнь и растет не только в процессе работы над очередной ролью, но и между ролями.

Хмелев давно уже не имел такой работы, которая позволила бы ему обнаружить все запасы творческих сил, копившихся годами. Для этого нужна была не только большая и не только хорошая роль, но роль, дающая толчок новым, нераскрытым возможностям.

Артистическая индивидуальность Хмелева в «Грозном» обогатилась новыми, до тех пор скрытыми возможностями. Он впервые зазвучал как трагический актер.

Хмелев сознательно ставил перед собой все новые и все более трудные задачи, а образ Ивана Грозного давал актеру богатейший материал. Налицо были органические условия к раскрытию новых качеств его артистического таланта. Мы знали его великолепным актером острого, тонкого психологического рисунка (Пеклеванов в «Бронепоезде» Вс. Иванова, Каренин в «Анне Карениной» Л. Толстого). Видели Хмелева ярким и сочным характерно-бытовым актером (Силан в «Горячем сердце» А. Н. Островского). За Хмелевым с первых его артистических шагов признавался так называемый «актерский нерв», и только трагедийный темперамент, казалось, был недоступен его индивидуальности. Это более всего и мучило актера. Не хотел он согласиться с ограниченностью своего таланта. Именно эту заветную задачу, тайно для себя, решал Хмелев в Иване Грозном, с самого начала увиденном им трагической фигурой.

Одиночество Ивана в борьбе с боярством, возведение абсолютизма царской власти в степень божественной миссии делали для Ивана трагически непостижимой боярскую измену. Конфликт между добром и злом в самом себе и в людях решался Иваном, человеком своего времени, с позиций религиозной морали. Будучи крупнейшим человеком, он в то же время {223} был трагически ограничен в своем мышлении пределами своего исторического горизонта. Иван хотел гармонии и покоя, на находил себя только в борении…

Эту трагическую сложность внутренней борьбы Хмелев с самого начала полюбил в роли. Глубоко запрятанная человечность рядом с непримиримостью Грозного была как бы личной творческой темой Хмелева. А когда художник сцены нападает в драматургическом материале на свою тему, он выпрямляется во весь свой рост.

Такому непрерывно поступательному движению вперед, к вершинам сценического мастерства, какое было у Хмелева, необходимо учиться всем. Это качество — не только свойства природного таланта, оно прежде всего результат требовательного и бережного отношения к себе как художнику.

Целеустремленность и воля, огромная жадность к познанию всех «тайн» мастерства сопутствовали Хмелеву до последнего дня.

Работая над Грозным, он свободно и широко пользовался творческими идеями своих учителей К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Отделить в актере Хмелеве одного учителя от другого значило бы разъять, разорвать индивидуальность Хмелева. Он — живой конгломерат обоих художественных учений, и, может быть, в этом надо искать силу его поступательных шагов в искусстве. Но он никогда не становился рабом своей школы и технологии, рассматривая их всегда как компас и средство, с которыми можно смело отправляться в безбрежный океан творчества, для выражения идей нашего великого времени. Он был глубоко принципиальным и партийным в искусстве, обладая современным мировоззрением советского художника.

Когда мы смотрели Хмелева в Грозном, то поразительна было не его мастерство, с которым он осуществлял сложнейшие задачи, а его бытие в образе. Не дразнить образ, а стать образом, как учил Гоголь. И Хмелев — стал Грозным. Не о талантливом исполнении роли можно было говорить, а об авторстве актера.

Уже в ряде работ Хмелев выступал как автор своей роли. «Грозный» — последнее и блестящее тому подтверждение.

На такую победу способна только крупная, идейно и духовно богатая личность в искусстве. Таким человеком и художником был Николай Павлович Хмелев.

*1948 г*.

## **{****224}** Идейность — основа нашего искусства[[194]](#endnote-145)

Животрепещущие вопросы, поднятые в статье «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского»[[195]](#endnote-146), непосредственно связаны со всей нашей творческой и педагогической практикой в области искусства. В нашей стране нет ни одного сколько-нибудь значительного в художественном отношении театра, который не был бы обязан своими достижениями высокой сценической культуре МХАТа, творческому гению Станиславского. Подавляющее большинство ведущих мастеров советского театра является либо его учениками, либо учениками его учеников. Учение Станиславского существует не одно десятилетие. Оно пережило за это время несколько этапов как в своем развитии, так и в отношении к нему театральных кругов. И только в советское время учение Станиславского получило всеобщее признание. Правда, и в наши дни находились враги системы, утверждавшие, что она якобы нивелирует советские театры, но сама жизнь опровергла эту точку зрения. Расцвет многонационального советского театра был лучшим ответом на все эти вредные заявления.

И вот наступил период официального признания системы. Прекратились открытые споры с принципами самой школы. Но вместо того чтобы взяться за серьезное изучение и творческое освоение замечательного наследства, многие театральные работники успокоились: ленивым и нелюбопытным людям кажется в учении Станиславского все ясным. Такая позиция неизбежно порождает застой творческой мысли […].

Еще не успели развернуться дискуссии по вопросам творческого наследия великого художника и педагога театра, как уже раздаются голоса о том, что всякое несогласие с методом физических действий, как основой системы, есть якобы прямое недоверие к Станиславскому и является попыткой взять под сомнение всю практику МХАТа — лучшего нашего театра, любимого народом, являющегося вышкой мирового искусства. Такие несерьезные разговоры могут только помешать делу творческого вооружения советских актеров и режиссеров.

{225} Газета «Советское искусство» справедливо критикует наших театроведов и практиков театра за то, что ими до сих пор не сделано серьезных попыток всестороннего изучения системы Станиславского с позиций марксистско-ленинской эстетики, с позиций метода социалистического реализма. Упрек тяжелый, но не следует забывать, что решение этих задач непосредственно связано с необходимостью широкого публикования литературного наследия Станиславского. Ведь, несмотря на решение правительства об организации специальной комиссии по опубликованию трудов великого режиссера и педагога[[196]](#endnote-147), за двенадцать лет, прошедших со дня смерти Станиславского, впервые увидел свет только один из его неизданных трудов (вторая часть «Работы актера над собой»)[[197]](#endnote-148).

Как следствие этого театральные работники вынуждены довольствоваться бесконечным количеством перепечатанных на машинке и, как правило, неправленых стенограмм Станиславского, крайне разрозненных и относящихся к различным периодам формирования системы.

Поэтому со всей категоричностью можно утверждать, что в нашем театральном искусстве за теорию зачастую выдаются режиссерские замечания Станиславского, сделанные им на отдельных репетициях в адрес того или иного актера. Мы должны очень хорошо понять, что весь этот подчас экспериментальный и эмпирический материал может стать теорией актерского искусства только в результате строгого отбора и глубокого обобщения многочисленных высказываний Станиславского.

Что же в учении Станиславского составляет его животворящую силу?

Если познакомиться со статьями, учеными диссертациями и книгами последних двенадцати лет, прошедших со дня смерти великого художника театра, то может показаться, что эта животворящая сила его системы заключена главным образом в методе физических действий. Так ли это?

Любое теоретическое и педагогическое положение системы мы должны брать во всем объеме богатейшей практики К. С. Станиславского, создавшего вместе с В. И. Немировичем-Данченко МХАТ — великолепное и неповторимое явление в истории советской и мировой культуры.

Для нас Станиславский — актер огромного таланта, создатель галереи непревзойденных образов. Он — гениальный режиссер, воплотивший на сцене творения Островского, Гоголя, Шекспира, Тургенева, Чехова, Горького и в последние годы жизни отдавший всю силу своего режиссерского таланта на сценическое воплощение пьес советских драматургов. И наконец, весь этот перечисленный огромный опыт получил у Станиславского теоретическое обобщение в стройной и законченной {226} системе взглядов: философских, эстетических, этических, педагогических. Театр Станиславский понимал как школу жизни. Так понимали театр Белинский, Чернышевский, Островский, Щепкин, Мочалов, Садовский, Ермолова. Отсюда — реализм Станиславского, его желание быть понятным своему народу.

Поэтому правда человеческого существования на сцене стала для Станиславского незыблемым законом. Человеческое существование он понимал одухотворенным высокими идеями служения своему народу.

Эту именно одухотворенную деятельность человека и имеет в виду Станиславский, когда говорит о раскрытии жизни человеческого духа. Именно эти взгляды Константина Сергеевича помогли ему подняться в его режиссерских работах до высот социалистического реализма — величайшего метода нашего искусства…

С этого момента и начинается главное и коренное отличие его учения от других различных школ и направлений в искусстве.

{227} Вот почему люди, не захваченные идейной стороной учения Станиславского, не могут охватить его методологии. По этим же причинам всякая борьба с творческими принципами Станиславского, в их методологической и педагогической сущности, неизбежно тянет назад от реализма и от идейности в искусстве.

Не случайно всякая вульгаризация мыслей Константина Сергеевича доставляет истинное удовольствие людям, оспаривающим самые основы его учения и задачи, которые он ставил перед театром.

Такие задачи может решать только актер-мыслитель в противовес актеру, бездумно имитирующему внешнее правдоподобие образа и отрывающему себя от образа: актер так называемого «театра представления», то есть актер внешнего мастерства, был по сути своей всегда враждебен Станиславскому.

Вопросы идейности искусства пронизывают всю деятельность Станиславского и входят в самый процесс творчества. {228} Замысел творимого им произведения имеет для него первенствующее значение.

Идейный замысел спектакля и актерского образа проходит красной нитью через все творчество режиссера и актера Станиславского. Он утверждает на сцене, как высшую форму искусства театра, перевоплощение артиста в образ на основе переживания. Артист и режиссер используют для этих задач весь свой личный жизненный опыт, всю свою творческую энергию и воображение. На основе мировоззрения нашей эпохи они создают свой идейный замысел, согретый личным человеческим чувством артиста, который и получает свое завершение в спектакле. Этим конечным задачам Станиславский подчиняет весь процесс работы, всю технологию и всю методологию.

Процесс перевоплощения артиста в образ чрезвычайно сложен и подлинно диалектичен в своей основе. Ему приходится преодолевать свой материал в направлении к увиденному {229} образу, что, естественно, протекает в очень сложной форме. Другая трудность заключается в том, что артист заранее знает судьбу своего героя, а от сценического характера эта перспектива его жизни скрыта. Поэтому в учении Станиславского есть раздел о двух перспективах: о перспективе артиста, который сознательно строит свое художественное произведение, и о перспективе роли, то есть героя, который движется в пьесе точь‑в‑точь, как человек в жизни. Весь процесс борьбы для него таит ту неизведанность, какая свойственна самой жизни.

Особая сложность нашего искусства заключается в том, что все творческие проблемы встают перед артистом в своей неумолимой и труднейшей взаимосвязи.

Что же это за проблемы? Мы имеем в виду «сверхзадачу», «сквозное действие», «словесное действие», «характерность», «взаимодействие» или «общение» и т. д. и т. д.

«Сверхзадачу» Станиславский объясняет и характеризует многократно. Вот одно из его высказываний: «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля.

Условимся […] называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психологической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, *сверхзадачей произведения писателя*»[[198]](#footnote-52).

И далее идет связанное с раскрытием «сверхзадачи» определение «сквозного действия»: «Поняв настоящую цель творческого стремления, все двигатели и элементы бросаются по пути, начертанному автором, к общей, конечной, главной цели — то есть к сверхзадаче.

Это действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем на нашем языке… *сквозное действие артисто-роли*»[[199]](#footnote-53).

Эти определения, являющиеся стержневыми во всем процессе создания роли, нам понадобятся в дальнейшем. Они-то и пронизывают все этапы строения роли.

Такая, казалось бы, далеко отстающая от начального периода проблема, как «характерность», у одного артиста возникает где-то в конце работы над ролью, а у другого на первом ее этапе. Она целиком связана с проблемой видения образа. К сожалению, в этом мы не властны, мы можем жаждать его и не увидим, мы можем запрещать не только видеть, но и думать об образе, но ничего из этих запретительных мероприятий не выйдет: он нас будет преследовать. И здесь же надо {230} всячески подчеркнуть, что понимание отдельной роли немыслимо без связи с замыслом всего спектакля.

Как же выглядит этот сложный целостный и синтетический процесс в разных печатных высказываниях о системе?

К сожалению, крайне обедненно. Идейный замысел спектакля и образа у большинства интерпретаторов системы начисто отсутствует — он их не интересует. Можно подумать, что Станиславский — абстрактный теоретик, а не практик-режиссер. В области режиссерско-постановочной он якобы работает эмпирически, всецело захваченный главным образом разработкой педагогических проблем. Что же касается идейного замысла и художественного образа спектакля, то они якобы предоставлены самотеку и выкристаллизовываются сами собой.

Все это является следствием объективистистского и поверхностного анализа творчества Станиславского.

Во многом интересная книга В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции»[[200]](#footnote-54) страдает этими же недостатками. Топорков подробно рассказывает нам о процессе работы великого режиссера над «Мертвыми душами» Гоголя и над «Тартюфом» Мольера.

Автор, как летописец, старается протоколировать весь процесс работы над образом Чичикова. Но между тем, читая книгу, мы видим, как Станиславский ведет актера к замыслу спектакля и сценического образа, не всегда открывая его актеру.

Константин Сергеевич избегает и социологических характеристик, а между тем образ «хозяина губернии», губернатора, в «Мертвых душах» вырастает в страшную и одновременно убогую фигуру царского чиновника. Мы чувствуем, как Станиславский, проживший десятки лет в старой царской России, видевший целую галерею губернаторов, чиновников, щедрой рукой разбрасывает по спектаклю «Мертвые души» великолепные краски художника-реалиста, усугубляя свои жизненные впечатления творческим прозрением в гоголевскую Россию. В. Топорков в своей книге не обобщает всей работы Константина Сергеевича по линии осуществления режиссерского замысла. Он, увлекаясь своими актерскими задачами, не замечает параллельного процесса строения спектакля, сводя его только к раскрытию логики и последовательности физических действий.

Но можем ли мы воспитывать актеров и режиссеров, ссылаясь на высокий авторитет Станиславского, вне твердого убеждения в том, что идейный замысел художника есть изначальная и отправная точка во всей его творческой деятельности? Не можем и не должны.

{231} Необходимость изложения режиссерских планов постановки, форма ознакомления и, наконец, время, творчески целесообразное для обнародования режиссерского замысла, — все это вопросы живой практики; решаются они в различных условиях по-иному, но отнюдь не могут ставить под сомнение самый факт существования режиссерского замысла.

Некоторые режиссеры превратно понимают высказывания Станиславского, избегающего преждевременно навязывать актеру свои режиссерские намерения.

Среди нас находится немало ленивых режиссеров, утративших к тому же чувство ответственности, которые перестали готовиться к работе и вместе с актерами начинают вскрывать пьесу. И в этом они якобы следуют практике Станиславского последних лет. Глубочайшее заблуждение!

Гений Станиславского, его огромная эрудиция и опыт отнюдь не являются принадлежностью этих ленивых режиссеров.

Пробуждение творческой инициативы артиста, дух подлинного коллективизма в работе режиссера и актера являются основными моментами в учении Станиславского, ничего общего не имеющими с самотеком в работе над пьесой; но ничего общего они также не имеют и с высказываниями Л. Охитовича[[201]](#footnote-55), вульгарно подразделяющего функции режиссера и актера. Режиссер (по Л. Охитовичу) думает об идейном раскрытии пьесы, о «сверхзадаче», а актер должен хорошо уметь выполнять простейшие «физические действия».

Вопросы актерского замысла, то есть задуманного им сценического образа, связаны с охватом общего замысла спектакля, его «сверхзадачи», «сквозного действия», а также с законами перспективы роли и артиста, разработанными Станиславским.

Процесс творческого актера целостен по природе своей. Поэтому главное «сквозное действие» может осуществляться только через цепь малых и мельчайших действий. Но нельзя, не осознавая и не ставя себе задачи охвата всей перспективы своего главного действия, осуществлять в порядке постепенности маленькие действия в расчете на то, что с помощью драматурга они сами собой сложатся в главное действие. Умение отыскивать, отбирать эти действия и связывать их в непрерывную нить одного «сквозного действия» — это решающий момент в строении органической жизни в роли. Но в процессе строения каркаса роли легко заблудиться и оторваться от замысла. И задачи целостного охвата образа в процессе строения спектакля отнюдь нельзя перекладывать только на режиссера. Они неотъемлемы от самого строения образа. Конечно, {232} работая с таким гениальным режиссером, как Станиславский, актер незаметно для себя мог отвлекаться от целого, то есть спектакля. Но К. С. Станиславский хотел и воспитывал актеров с режиссерским чувством целого.

Не будем забывать того, что, когда Станиславский, репетируя с актером, требует от него, руководствуясь педагогическими соображениями, чтобы он не думал об образе, то он, Станиславский, за него думает.

У К. Маркса в «Капитале» есть сопоставление работы архитектора и пчелы: «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей — архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове»[[202]](#footnote-56).

Так вот, нам не надо забывать, что Станиславский, когда он работал над «Мертвыми душами», в частности над ролью Чичикова, был архитектором, только не «самым плохим», а гениальным. Актер же, воплощавший гоголевский образ, оказался в положении пчелы.

Об этом приходится говорить, потому что при чтении книги В. О. Топоркова создается впечатление, будто бы Станиславский водит актера за руку по линии физических действий, а логика и последовательность этих действий сама по себе создает великолепный спектакль Художественного театра.

Если «сверхзадача» для актера — это идейный базис всего его замысла, то «сквозное действие», перспектива пьесы и роли — это те пути и средства, по которым он двигается к намеченной цели.

Великий режиссер говорил: «Все для них, в них главный смысл творчества, искусства, всей системы!!»

Можно ли после такого категорического обобщения самим Станиславским всего процесса творчества отрывать любой шаг актера на сцене от «сквозного действия» и «перспективы»? А такой отрыв имеет место у многих пишущих и говорящих о «системе», о чем будет речь позднее.

Как могучая река поглощает в себе огромное количество своих притоков, больших и маленьких, так и одно большое, главное действие слагается у Станиславского из ряда больших и малых психофизических действий и «словесных действий».

Интересно проследить, на какой же теоретической базе физические действия выросли в метод физических действий, якобы «синтезирующий» всю систему Станиславского?

{233} В примечаниях ко второму тому «Работы актера над собой» приводятся высказывания самого Станиславского о физических действиях: «“Физическое действие” легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; оно удобнее для фиксирования, оно материально, видимо; физическое действие имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления, вымысла воображения, в котором не было бы того или иного действия без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды.

Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия.

В области физического действия мы более “у себя дома”, чем в области неуловимого чувства. Здесь мы лучше ориентируемся, здесь мы находчивее, увереннее, чем в области трудно уловимых и фиксируемых внутренних элементов»[[203]](#footnote-57).

Высказывание это сопровождено категорическим утверждением, что Станиславский придавал физическим действиям первенствующее значение над всеми другими элементами. Мы же не усматриваем в этой цитате первенствующего значения физических действий, а видим только связь их со всеми другими элементами системы.

Но тогда, естественно, возникает вопрос: в чем же новаторский смысл физических действий? Он безусловно есть, и об этом надо говорить, так как в этом вопросе бессмысленно враждуют две стороны.

Одни, как мы знаем, фетишизируют физическое действие, а другие — их немало в среде практиков театра и педагогов — огульно отрицают что-либо новое в педагогической практике Станиславского за последние годы. Успокоившиеся на своих старых знаниях системы, они обычно говорят: «Станиславский всю жизнь утверждал одно и то же. Он только менял терминологию, чтобы она не приедалась актерам».

Некоторые из бывших учеников Станиславского часто не дают себе труда вдуматься в то, похож ли их великий учитель на человека, способного остановиться в творчестве. Станиславского не понимает и другая сторона спорщиков, которая утверждает, что тот, кто не знал Станиславского последних лет, тот его вообще не знает! Они забывают, что новое у Станиславского не в зачеркивании того, чему он отдал жизнь, а в развитии и углублении всего предшествующего опыта.

Те и другие ученики перед лицом великого наследия Станиславского выглядят, по меньшей мере, несерьезно.

Новаторский характер физических действий прежде всего — {234} в утверждении материалистической основы творческого процесса. Великий мастер, гордость советского театра, Станиславский прошел огромный и сложный путь. Благодаря приверженности реализму и глубокой идейности в служении русскому искусству Станиславский преодолел плен идеалистического мышления. От мешавших ему буржуазных теорий обожествления интуиции и подсознания он после Великой Октябрьской революции пришел к подлинному материалистическому мышлению, на благотворной почве которого и окрепла его творческая мысль. Он пришел к утверждению единства психической и физической жизни актера на сцене. Сложную, мало исследованную область актерского творчества Станиславский в последние годы все больше и больше освещал светом своего великолепного разума.

Следующим новым этапом в развитии системы явилось то, что от «заклинания», обращенного к актеру и выраженного в формуле «переживай!», Станиславский пришел к другому требованию: действуй сообразно обстоятельствам, логике и характеру. Действуй и учись выражать свое главное «сквозное действие» в простейших физических действиях, а они не могут не быть связаны с психикой и переживаниями актера. Станиславский нашел пути к охвату материальных основ существования актера, то есть к построению жизни человеческого тела, целостного процесса, связанного со всеми переживаниями и мыслями артиста в роли.

Физические действия подсказали Станиславскому новые формы репетиций и новый метод анализа драматургического материала.

Метод физических действий как прием анализа пьесы верно подчеркнула в своей статье М. О. Кнебель[[204]](#footnote-58). В этом практическом анализе поиски верных и точных физических действий, реализующих основные события пьесы, являются творчески познавательным моментом анализа пьесы и образа и одновременно охватом намечающегося «сквозного действия» роли. Но, конечно, это познание материала драматурга протекает с использованием всего опыта жизни актера, его мировоззрения советского гражданина, а следовательно, при самом активном участии его разума и воображения.

В нашем творчестве анализ переходит в синтез неуловимым и сложным образом. Не всегда можно определить окончание одного процесса и начало другого, и это отнюдь не значит, что они тождественны. Но момент отбора материала, годного к постройке спектакля и образа, есть верный признак перехода к синтезу. На этом этапе работы значение физических {235} действий существенно меняется. Актер и режиссер фиксируют их как материальное отражение всего сложного психологического процесса жизни артиста в роли. Отсюда и возникает новая формула — партитура физических действий роли. Эти действия и являются в последующих повторениях репетиций и спектаклей «манками», то есть возбудителями эмоций, способствующих их возвращению, без заштампования самих чувств.

Здесь уже отбор физических действий связан с обобщением типических черт, то есть входит в самый процесс создания образа.

Акцентировка Станиславским физической линии жизни актера в роли имеет свои особые причины.

Вот перед нами два художника — режиссер и актер. Они оба одухотворены мыслью о будущем сценическом произведении: один фантазирует о спектакле, другой — о сценическом образе. Но как в то же время различно их творческое самочувствие: режиссер свободен и смел в своих представлениях, он как писатель или живописец представляет себе целые картины, насыщенные действием. А воплощать все это он будет различными средствами: и прежде всего через творчество актера.

Актер тоже фантазирует об образе: видит его волевым или слабым человеком, простым, добродушным или сложным и противоречивым, и актеру легко мечтать в амплитуде психологических черт характера; но тут же актер воображает и физическую структуру действующего лица: его внешность, рост, голос и т. д. И здесь тяжкая забота отравляет творческое возбуждение актера, он с беспокойством ощущает свое физическое несоответствие с возникающим в его воображении образом. Все что касается психологических черт, актеру кажется доступным, физический же материал актера — это то, что мучительно ограничивает его фантазию. Здесь начинается его «зажим», напряжение и несвобода. Это великолепно чувствует Станиславский, он понимает, что отсюда идут штампы и отсутствие свободного органического существования на сцене.

Безусловно, с преодолением этих травмирующих и сковывающих актера факторов и связано обращение Станиславского к физическим действиям. Если актер успокоится и найдет правду физического существования на сцене, это значит он увидит себя в роли и почувствует роль в себе. Помочь актеру ощутить правду физического существования на сцене — это великое дело, и раздел о физических действиях, неотрывных от психики, безусловно дальнейший и вполне закономерный шаг для Станиславского в борьбе за овладение законами актерского творчества. Но в самом создании физической жизни актера {236} на сцене крайне важно, на мой взгляд, исходить из индивидуальных качеств исполнителя.

К актерской индивидуальности Станиславский был исключительно чуток. И эту особенность Константина Сергеевича — педагога нам нельзя не учитывать, изучая книгу В. О. Топоркова. Книга интересна потому, что расширяет наши познания о методе работы Станиславского в общей системе его работы с актерами. Но в то же время книга никак не раскрывает объективной картины работы Станиславского над осуществлением своего режиссерского замысла. И нам кажется, что это сознательное умалчивание о замысле из педагогических соображений характерно именно для работы Станиславского с В. О. Топорковым. А мы на основе распространяемых на него режиссерских замечаний и требований готовы иногда сделать выводы, обобщения и чуть ли не законы творчества.

Станиславский мечтал о таком актере, который может рассматривать общий режиссерский замысел спектакля и замысел своего актерского образа во всей его широте и объеме. Такие мыслящие актеры, способные охватить всю перспективу будущего спектакля, растут и воспитываются в советском театре на основе метода социалистического реализма.

Каждая школа в искусстве порождается задачами своего времени. Наше советское общество, борющееся за коммунизм, создает новую драматургию, образы нового человека и новый стиль в искусстве театра. Учение Станиславского — это школа нашего советского актера, и каждое положение системы мы обязаны практически проверять с одной, единственно правильной точки зрения: насколько любое положение творческого метода помогает отображению духовной мощи и красоты нашего советского человека, находящегося на пути к еще большему совершенству.

Способствует ли наш метод раскрытию идейного кругозора и интеллектуального обаяния образов, населяющих нашу советскую драматургию? Ведь для этого мало сказать, что наш человек — это прежде всего человек действия. Во имя чего он действует и как действует?

Наш советский человек не только действует, но и мыслит. Причем типично для него то, что он сначала мыслит, а уж потом действует. Мыслит советский человек перспективно и масштабно крупно. Почти любой вопрос он решает не в узколичных интересах, а в интересах социалистического государства, в перспективе развития всего человеческого общества. Способность такого глубокого и перспективного мышления является отличительной чертой именно нашего советского человека. И, вырабатывая методологию творчества, мы обязаны это учитывать.

{237} В свете всех этих вопросов мы должны очень серьезно относиться ко всякому поверхностному и упрощенному толкованию метода физических действий, к попыткам рассматривать его как универсальный метод познания драматического образа и как «синтез» всего учения Станиславского.

Это повело бы советского актера к идейному разоружению. К сожалению, такое поверхностное и вредное толкование метода физических действий мы находим в статьях Л. Охитовича и П. Ершова[[205]](#endnote-149).

Типичным для целого ряда теоретических выкладок П. Ершова является подчеркнутый «рабочий практицизм» метода физических действий: «Метод этот ведет актера к сложному от простого, поэтому он не рекомендует расходовать репетиционное время на рассуждения о “высоких материях” и, наоборот, рекомендует работать над тем, что сегодня, здесь, сейчас осуществимо»[[206]](#footnote-59).

Какой период работы актера имеет в виду П. Ершов? Период ли анализа драматургического материала или момент воплощения? Это непонятно, а потому и само выступление П. Ершова абстрактно. Почему не рекомендует он расходовать время на рассуждение о «высоких материях» и почему о «рассуждениях» он говорит в ироническом тоне? Ведь речь идет о творчестве, об идейно-философском решении спектакля и образа. «Если […] поиски заключаются в поисках внешней формы или переживания, то это не метод физических действий, — пишет далее П. Ершов. — Иными словами: если речь идет о том, что здесь “не та интонация” или “не тот жест”, если говорится: “вы не то чувствуете” или даже: “вы не то воображаете”, “вы не то представляете себе”, “вы не о том думаете” — это не метод физических действии»[[207]](#footnote-60).

Здесь П. Ершов превзошел самого себя. Большее количество нелепостей трудно сказать в одной фразе. Станиславский ведь не отказался от искусства переживания, он только искал новых, более совершенных путей к нему. Зачем же уравнивать поиски внешней формы с переживаниями? Тем более что поиски физических действий — это ведь тоже поиски переживаний. А поиски внешней формы могут быть поисками верного физического действия.

Вспомним, как Станиславский советовал Топоркову искать поклон Чичикова, которым он приветствует губернатора (В. Топорков. «Станиславский на репетиции»)[[208]](#endnote-150). И наконец классический пример распознавания Ершовым метода физических действий через отрицание: если на репетиции произносится {238} фраза: «вы не о том думаете», то это не метод физических действий?!

Другой вульгаризатор Станиславского, Л. Охитович, доказывает всеобъемлющее значение метода физических действий как синтеза системы многочисленными цитатами из высказываний Станиславского. Если бы принципиальный и идейный противник Станиславского захотел дискредитировать его учение, бросив ему чудовищное обвинение в безыдейности и формализме, то он подобрал бы цитаты Станиславского о физических действиях в полном отрыве от идейной сути учения великого реалиста, то есть сделал бы именно так, как это сделал Л. Охитович в своей статье, опубликованной в «Советском искусстве».

Л. Охитович забронировался цитатами и думает, что это и есть наилучший способ точного изложения взглядов Станиславского и надежнейшая гарантия самозащиты, тогда как на деле это есть пустое начетничество […].

Для того чтобы метод физических действий представить-ка синтез всей «системы», эти теоретики стараются доказать, что этот метод поглощает в себе идеологическую сущность учения Станиславского. Идея спектакля, замысел, «сверхзадача» и, наконец «сквозное действие» являются как бы сами собой разумеющимися фактами в учении Станиславского, говорить о которых — значит без конца повторять давно известные, банальные истины.

Говорить же о методе физических действий — это значит говорить о Станиславском последних лет и «развивать» его наследие. На совместном заседании кафедр актерского и режиссерского мастерства в ГИТИСе 21 сентября В. Топорков заявил, что в изложении существа метода физических действий Охитович стоит на правильном пути. Далее в ряде положений своего доклада он утверждает за методом физических действий роль познавательного и одновременно синтезирующего фактора в творчестве актера.

Появление статьи В. Топоркова, опубликованной в «Советском искусстве», дает более конкретный материал для уяснения точки зрения автора на метод физических действий. В этой статье сформулированы положения, с которыми никак нельзя согласиться. Автор утверждает, что метод физических действий является таким открытием, которое якобы поглощает все предыдущее в системе Станиславского, и что метод физических действий суммирует все в учении Станиславского! В. Топорков так прямо и пишет: «… Все дело в том, что Станиславский, идя от ступеньки к ступеньке, как и подобает в истинной науке, каждым новым открытием поглощал предыдущее. Все в своем учении Станиславский суммировал в методе физических действий, а его-то, этот метод, и встречают {239} недоверием. Это самое подлинное, самое конкретное принимают в штыки, а расшаркиваются в сторону прошлого»[[209]](#footnote-61).

Мы оставляем в стороне более чем сомнительное утверждение В. Топоркова, будто бы в истинной науке каждое новое открытие обязательно поглощает предыдущее, и хотим лишь остановиться на двух выводах, вытекающих из его статьи.

**Первое**. Как известно, метод физических действий был сформулирован Станиславским в последние годы его жизни (о положительном значении этого открытия как звена в системе Станиславского мы говорим в статье). До этого Станиславским было создано много замечательных спектаклей, воспитан великолепный актерский коллектив МХАТа — лучший в мире по глубине раскрытия образов, по артистизму исполнения и по совершенству владения техникой. Все это, и прежде всего практика МХАТ, есть наследие Станиславского, наглядное воплощение его системы. По Топоркову же, все это пройденные ступеньки, которые поглощены и суммированы последней ступенькой — методом физических действий, который он называет самым подлинным, будто все, что создано МХАТ до последних лет жизни его основателей, вызывает сомнение в подлинности. Но мы слишком высоко ценим весь творческий коллектив МХАТа (в том числе и тех, кому не пришлось работать в последние годы в спектаклях, поставленных Станиславским), чтобы с этим согласиться.

**Второе**. В. Топорков впадает в явное противоречие сам с собой, когда в начале статьи объявляет метод физических действий вершиной, самым подлинным и т. д. в наследии Станиславского, а в другом ее месте говорит, что метод физических действий — это «первый шаг» на пути творчества, «технология». Но могут ли первые шаги быть вершиной? Может ли технология быть синтезом в искусстве?

Автор впадает и здесь в противоречия; хотя к вопросам идейности нашего искусства он возвращается в статье неоднократно, но все же никак не может найти единства в идейном и технологическом вооружении актера. И, более того, он в плену недопустимых противопоставлений.

В. Топорков пишет: «Мы хотим распознать природу нашего творчества, повелевать ею, заставить ее работать на себя. Это не фетишизация определенного метода, а проникновение в самую суть дела.

Заниматься же разговорами об идейности в процессе практической работы — это еще не значит творить. Ведь идейность — это непременное условие каждого искусства. Всем своим существом мы должны ощущать идеи, ради которых {240} творим, мы должны проникнуться ими. Для этого мы учимся, для этого мы изучаем нашу жизнь. Но то, что принадлежит только Станиславскому, его способность глубоко проникнуть в творческую природу артиста, — мы хотим сегодня изучить досконально. Без этого нельзя заниматься творчеством, ибо это первые шаги в искусстве. Вот почему мы глубоко изучаем Станиславского и сосредоточиваем внимание на методе физических действий»[[210]](#footnote-62).

Идейные намерения художника автор статьи воспринимает как разговоры, мешающие актеру в процессе практической работы.

Не успеет В. Топорков утвердить в своей статье идейность как непременное условие всякого искусства, как на пути вырастает неумолимое «но»: мы хотим досконально изучать метод физических действий. Как будто бы одно исключает другое!

И, наконец последнее, против чего хочется решительно протестовать, — это утверждение В. О. Топоркова о том, что физические действия являются наилучшим средством для выражения идеи. Он пишет: «Как будто физические действия не могут выражать идеи, не являются, по Станиславскому, наилучшим для этого средством! Значит, тут налицо недоверие в этом смысле к Станиславскому. Или дело в неверном изложении»[[211]](#footnote-63).

До сих пор считалось, что наилучшим средством для выражения мыслей, идей является человеческий язык. Никто не оспаривает того, что самое незначительное действие на сцене должно нести в себе мысль, и, следовательно, в нем отражается большая идея драматического произведения так же, как в капле дождя отражается солнце. Но наилучшим средством для выражения идеи для актера остается все же человеческое слово. Тем более что Станиславский никогда не был апологетом пантомимического театра.

Не ясно ли, что одностороннее освещение метода физических действий, отрыв его от «словесного действия», недооценка слова, как прямого выразителя мысли автора и возбудителя эмоции у актера, возвращают, искусство театра назад.

Станиславский называет «словесным действием» способность актера заражать своими виденьями партнеров на сцене и зрителей, слушающих спектакль. Он утверждает, что человек, а следовательно, и актер, может словом своим убивать, ранить, возвращать к жизни, толкать, тормозить, то есть активно воздействовать на человека. Но для этого актеру надо учиться действовать словом. А это начинается с охвата и понимания {241} главной мысли текстового куска и перспективы роли. Актер должен учиться видеть то, о чем говорит на сцене, и эти видения утверждать в воображении партнера и зрителя.

Все эти положения развиты Станиславским в отдельной главе «Речь на сцене» в его книге «Работа актера над собой», часть вторая.

Проблеме «словесного действия» в истолковании творческого наследия Станиславского уделяется, к сожалению, слишком мало внимания, во всяком случае, далеко не пропорционально тому, какое значение имеет речь как средство прямого идеологического воздействия на зрителя.

Почему же поклонники метода физических действий совершенно не освещают это средство в своих теоретических рассуждениях о «высшем достижении» системы Станиславского? Ведь еще в 1918 году Станиславский утверждал нечто прямо, противоположное Топоркову, когда говорил, что ценность всей жизни человека на сцене определяется его творчеством, то есть гармоничным слиянием его мысли, сердца и физического движения с каждым словом…

Итак, Станиславский говорит о слиянии физического действия (в ту пору он называл его движением) с каждым словом, а Топорков утверждает как раз обратное, заявляя, что физическое действие является наилучшим средством для выражения идей. При этом он не считает необходимым говорить о слове.

Итак, не «недоверие к Станиславскому», а недоверие к истолкованию его системы руководит нами в данном случае.

Недооценка процессов осмысливания того, что делает актер, не случайна для людей, апологизирующих физические действия. На методическом совещании профессорско-преподавательского состава в ГИТИСе, происходившем в начале этого года, В. О. Топорков в общей части своего выступления, справедливо говоря о необходимости идеологического воспитания студенчества, разошелся сам с собой, как только перешел к вопросам технологического обучения, и в частности к физическим действиям. Он привел в пример ученика первого курса на уроке: «Если человек делает простейшие физические действия, скажем, мелет фарш для котлет, тут часто забивают голову ученика тем, что говорят ему: ты не просто фарш делаешь, а для осажденного города, для голодающих, чтобы их накормить.

В упражнениях первого курса нечего говорить об идеологической стороне, ибо это простейшие действия, которые надо уметь делать со всей конкретностью»[[212]](#footnote-64).

{242} В любом советском букваре, по которому учатся читать и писать наши малыши, первая фраза, которую они осваивают, гласит: «Мы не рабы». Так почему же двадцатилетний студент на первом курсе должен делать какие-то действия, не осмысливая их содержания?

Откуда пошел этот отрыв идейной сути учения Станиславского от технологии, призванной выражать каждую конкретную мысль на сцене?

Знакомство с семинарскими занятиями по методу физических действий в ВТО по записям слушателей этого семинара подтверждает, что и А. М. Карев[[213]](#endnote-151), ведя практическую работу на семинаре по демонстрации метода физических действий, считал возможным требовать от актеров выполнения отдельных простейших действий вне связи с перспективой роли. Слушатели же утверждали обратное, то есть что вне общей направленности образа (например, Паратов из «Бесприданницы») трудно осуществлять какие-либо действия даже самого незначительного порядка. Вызывает крайнее недоумение ответ тов. Карева: о какой-де направленности может идти разговор, если вы, Паратов, не знаете, что вас ожидает дальше?.. Да, Паратов-то не знает своей дальнейшей жизни, а артист обязан знать, и именно этому учит Станиславский в главе о двух перспективах — перспективе роли и перспективе артиста.

Не меньше недоумения вызывает также проявившаяся в практических занятиях семинара ВТО[[214]](#endnote-152) тенденция «работы вслепую», при отсутствии глубокого осмысливания драматургического материала и раскрытия «сквозного действия» пьесы. Работа эта, как правило, сводится к «организации борьбы и столкновений» в отрывках, вырванных из четырех пьес, и по своему характеру решительно противоречит всей современной практике МХАТа, где раскрытие «сверхзадачи» и «сквозного действия» произведения является непреложным законом творчества.

Упрощение самих средств изображения, то есть схематизация борьбы и столкновений, создает впечатление небогатого духовного мира героя.

Сводить физические действия в таких, казалось бы, разных пьесах, как «Бесприданница», «Лес» Островского, «Васса Железнова» Горького, «Пути-дороги» Федорова, к трем-четырем глаголам примерно такого характера, как «отбрить», «срезать», «уничтожить» и т. д., значит, примитивно понимать проблему действия у К. С. Станиславского. Особенно остро встает эта проблема в работе над советской пьесой.

Наша драматургия отображает бесконечное количество конфликтов в борьбе нового со старым, живого с косным, отсталого с передовым.

{243} В советском обществе, где самокритика является могучей движущей силой, где противоречия и столкновения людей носят особый, сложный и тонкий характер, не являясь, как в буржуазном классовом обществе, антагонистическими, вся природа конфликтов, характер столкновений исключает грубую схему борьбы.

В ссылках на стенограммы ВТО мы лишены возможности их цитировать, так как в течение года лекторы не удосужились их выправить. Но существо мыслей мы излагаем точно. В данном случае речь идет о неверных концепциях, а не об отдельных неудачных выражениях. И мы не можем не отметить, что в целом ряде высказываний о физических действиях мы наблюдаем отрыв их от перспективы роли и «сверхзадачи», то есть то, чего никогда не допускал сам Станиславский […].

Станиславский пишет, что успех роли зависит от точного соответствия каждого физического действия каждому внутреннему действию. А для этого внутреннего действия надо, еще только приступая к физическому действию в роли, дать себе отчет в том, «что такое вся ваша роль», то есть знать ее «сверхзадачу», знать «сквозное действие». Или, может быть. А. М. Карев считает это устаревшим этапом, пройденной ступенью?

В таком случае мы будем защищать наследие Станиславского от такого его истолкования.

Характерна одна особенность в высказываниях В. Топоркова, А. Карева, Л. Охитовича и П. Ершова: все они пестрят такими ироническими словечками, как «умозрительная режиссура», «отвлеченное философствование», «высокие материи», «болтовня об идее пьесы» и т. д. и т. п. Как будто мы в искусстве занимаемся делом довольно прозаическим и сухим, вроде подведения торгового баланса, и наш репетиционный язык не может быть образным, поэтическим, философским; такой язык якобы изобличает нас в безделье и дилетантизме. Откуда пришел в изложение системы Станиславского этот подозрительно «деловой» дух?

В борьбе за осмысление процесса творчества, за обогащение и уточнение технологии творческого процесса актера нам не надо забывать того, что голый техницизм и холодный рационализм в работе неизбежно сушат актера и останавливают его общий, культурный, философский и художественный рост. Отказ в процессе репетиций от широких жизненных обобщений, от ассоциаций и образных сравнений, отказ от репетиций, наполненных творческим темпераментом, делает работу актера скучной, бескрылой и, следовательно, безыдейной. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко благодаря их методу работы над пьесой воспитывали актеров, режиссеров, {244} драматургов не только как «специалистов своего дела», но обогащали их как людей, расширяя их жизненные горизонты и побуждая их глубже мыслить в жизни и искусстве. Актер творчески рос не только тогда, когда был занят на сцене, но и тогда, когда наблюдал репетицию.

За последнее время в высказываниях отдельных «толкователей» учения К. С. Станиславского все чаще приходится слышать о том, что эмоция нужна на спектакле, а не на репетиции. Тем самым действие противопоставляется переживанию, как будто взаимосвязь действия и переживания существует на спектакле и может не существовать на репетициях!

Все репетиции обязательно должны идти в нерве, это обеспечивает продуктивность работы, как говорил В. И. Немирович-Данченко.

Всю историю существования Художественного театра характеризует возникший впервые в его стенах метод эмоциональных и творческих репетиций, в отличие от тех театров, где репетиции проходили в «деловом порядке». Здесь же надо сказать, что некоторые из нас путают работу сознания с рассудочностью и забывают о том, что в искусстве мысль, как нигде, эмоциональна.

Отрывая вопросы идеологии от технологии, то есть совершая грубейшую ошибку, апологеты физического действия вынуждены отдельно, в форме «введения», говорить об идейности, думая, что такое введение их спасет.

Подводя итоги, хочется еще раз сказать о том, что все теоретические положения и технологические процессы в учении Станиславского, во-первых, существуют в целостной взаимосвязи, во взаимопроникновении; а во-вторых, в каждом своем моменте они подчинены идейным целям этого учения.

Самый прием или открытие метода физических действий безусловно развивает основные законы творчества, сформулированные Станиславским; это открытие обогащает технику актерского искусства, делает его более точным и послушным оружием в руках актера. Оно связывает психическое и физическое начало в творческом процессе актера на сцене в единый процесс. Но так называемый метод физических действий не может поглотить собой всю систему творческих взглядов Станиславского. Такие попытки, безусловно, привели бы к обеднению всего учения великого художника театра.

Апологеты метода физических действий оговариваются, что это формулировка неудачная, не охватывающая точного содержания, вкладываемого в нее. Широкие слои работников советского театра, да и не только люди нашей специальности, интересуются в этом вопросе не буквой, а сутью. Поэтому представляется совершенно необходимым, чтобы М. Н. Кедров[[215]](#endnote-153), {245} продолжающий развивать творческие принципы Станиславского, подробно осветил в печати содержание метода физических действий так, как он его понимает и применяет на практике. Считает ли М. Н. Кедров, что метод физических действий есть синтез, который охватил собой все учение Станиславского, как это утверждают П. Ершов и Л. Охитович и присоединившийся к ним В. Топорков?

В теоретических вопросах упрощение системы, сведение ее через метод физических действий к технологии и профессиональному вооружению чрезвычайно опасны именно в связи с тем, что учение К. С. Станиславского становится достоянием сотен советских театров. За МХАТ и его практику нам меньше всего приходится беспокоиться. Там работает много людей, глубоко чувствующих и знающих творческие идеи великого режиссера: там есть воспитанный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко творческий коллектив и, наконец, там есть высокие принципы и традиции. Нас, естественно, больше волнует то, насколько правильно будет воспринято творческое наследие К. С. Станиславского широкими массами работников советского театра. Поэтому мы должны быть точны и принципиальны в определении сути системы […].

Система Станиславского вооружает нас именно такой техникой, которая обеспечивает наши успехи в развитии советского искусства. Следовательно, эта техника выверяется и развивается в связи с основными принципами социалистического реализма. Видеть в нашем человеке его действенную волевую натуру, это еще не значит отобразить в нем самое главное.

Только воля и мужество, направленные на великое служение коммунистическим идеалам, воля и мужество, связанные с героизмом и готовностью к самопожертвованию во имя этих идеалов, делают советского человека прекрасным.

Учение Станиславского тем и драгоценно для нас, тем и глубоко современно, что способно ответить этим задачам отображения всей духовной красоты и мощи нашего советского человека.

*1950 г*.

## **{****246}** Искусство великой эпохи Советский актер и его герои[[216]](#endnote-154)

Героическими подвигами и жизнью лучших своих сынов советский народ отвоевал свободу и независимость Родины в Великой Отечественной войне. Он бескорыстно помог народам Европы сбросить ярмо фашизма и утвердить национальную независимость, подлинный демократизм и свободу. Наши люди вернулись с войны, много пережив, перечувствовав, обогащенные огромным жизненным опытом, выросшие и возмужавшие. Они уже не те, что были до войны. Народ вырос в своих запросах к культуре и искусству. Он предъявляет к драматургии и театру более высокие требования. И мы обязаны ответить на эти запросы.

Идейное содержание советской драматургии и советского театра коренным образом отличается от содержания дореволюционного театра в нашей стране и от современного буржуазного театра в капиталистических государствах.

Это различие идей, целей и задач нашего искусства делает понятным все изменения форм и методов, которые произошли у нас за последние тридцать лет в области технологии в драматургии и театре.

Но консерватизм мышления и всяческие штампы в театре необычайно живучи. Говоря о совершенно новом содержании нашей драматургии, мы не всегда склонны к решительному пересмотру выветрившихся традиций, и старых приемов в сценическом искусстве.

В связи с этим было бы полезно вспомнить старый, дореволюционный театр и современный буржуазный театр и кино Западной Европы и Америки. От таких воспоминаний и сопоставлений проникаешься гордостью за несравнимый идейный кругозор советского репертуара, его глубину и духовное богатство.

Мы знаем, что на разных этапах жизни русского общества в театр проникала разоблачающая критика общественных порядков, нравов и типов, характеризующих жестокие и безобразные стороны жизни.

{247} Чем правдивее и глубже отображал драматург окружающую его уродливую действительность, тем убийственнее была картина, нарисованная им. Достаточно вспомнить «Ревизора» Н. В. Гоголя, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Грозу» А. Н. Островского. Мы знаем, что, независимо от своих субъективных желаний и намерений, отдельные художники поднимались до уничтожающей критики самых основ самодержавно-деспотического строя. «Ревизор» был смертным приговором чиновничьей николаевской России, а «Власть тьмы» Льва Толстого обнажала страшную темноту и забитость пореформенной деревни.

Стремление сделать жизнь своего народа разумнее, а человека лучше и честнее заставляло писателя бичевать социальные и общественные пороки. Драматург беспощадно показывал жестокие и страшные картины чиновничьей, дворянской и купеческой действительности.

Эти прогрессивные тенденции русской драматургии передались актерским поколениям. У нас было много актеров, искусство которых было подлинно демократично. Достаточно вспомнить Мочалова, Щепкина, Садовских, Стрепетову и, наконец, Ермолову.

Горечь и страдания угнетенных и обездоленных людей являлись темой многих пьес нашего отечественного репертуара.

Конфликт отдельной личности со своей средой или целым обществом служил материалом для драматической коллизии (Чацкий — «Горе от ума» А. С. Грибоедова; Жадов — «Доходное место», А. Н. Островского и т. д.).

Мрачный характер самодержавно-помещичьей российской действительности и ее правдивое отображение в драматической литературе не могли не отразиться на процессах творческого формирования актеров и режиссеров, а также на их мировоззрении и эстетических вкусах.

Целые поколения великолепных русских актеров воспитывались на правдивом и глубоком изображении человеческого страдания и унижения.

Такой характер отечественной классики привил большую глубину и человечность актерскому искусству в России, выгодно отличая наших актеров от западных лицедеев, часто лишь блиставших техникой в передаче драматических переживаний героя […].

Русский актер до революции был бесправен, материальное положение его было плачевное. Поиски сезонной работы толкали актера на унижение, подобострастие или вели к наглой самоуверенности. Неустроенный быт, бродяжничество, каботинство и богема способствовали формированию отщепенской и сугубо индивидуалистической психологии актера.

{248} Актерский эгоцентризм, самовыпячивание таланта порождались жестокой конкуренцией, а индивидуалистическая психология актера-одиночки складывалась не только от быта, но и от потока пьес с пошлой мелкобуржуазной идеологией. Так замыкался круг жизни и театра.

В канун Октябрьской революции, в поисках «живой воды» искусства, начали возникать новые театры и студии. Находились меценаты, открывались новые театры и театрики, они существовали считанные месяцы и с шумом лопались. Так, например, промчались метеором на театральном небосклоне «Свободный театр» в Москве[[217]](#endnote-155) и «Старинный театр» в Петербурге[[218]](#endnote-156).

Эстетические и этические программы, которые сочинялись отдельными художниками театра, не могли вдохнуть жизнь в угасающее буржуазное искусство. Театр, оторванный от действительности и от народа, нельзя было спасти творческими декларациями. Не спасли его и вновь возникающие молодые студии, многие из которых скорее напоминали «монастыри» и «братства», нежели театральные мастерские.

Религиозно-нравственное учение Льва Толстого рассматривалось в некоторых студиях как программа самосовершенствования.

Очень много тратилось темперамента и речей на то, как надо строить взаимоотношения в коллективе, с какой любовью относиться друг к другу. И тем не менее не успевала организоваться студия, как уже появлялся эмбрион ее гибели. Никакие «душеспасительные» ночные заседания и моральные кодексы не могли удержать студии от развала. Они возникали и лопались, как мыльные пузыри.

Весь буржуазный театр переживал кризис. В воздухе было душно, как перед грозой, и она скоро разразилась.

Великая Октябрьская революция, решительно перестроив всю жизнь на новых, социалистических основах, обновила и театр.

Обновление репертуара началось через возвращение его к лучшим образцам отечественной и мировой классики.

Но и классика требовала нового решения и толкования. Под натиском новых идей, провозглашенных социалистической революцией, охвативших жизнь и искусство, режиссеры и актеры должны были пойти на полное идейное и технологическое перевооружение. Коренным образом изменилось общественно-правовое положение актера. Изменился его быт, кончилась бродяжническая жизнь. Исчезла вопиющая разница в условиях работы между столицами и периферией. Начался грандиозный подъем национального искусства. В театр пришли новые темы, зарождалась советская драматургия, заговорили о пересмотре творческой практики, методов работы, и, {249} наконец, произошла переоценка эстетических критериев в искусстве.

Что раньше было благородным и красивым в облике героя буржуазной драмы, то стало казаться «сомнительным» украшением для советского человека. Естественно, что пресловутые актерские «амплуа» потерпели полное крушение и ушли из жизни. Ушли не сразу. В первом десятилетии советского театра «злодеи» переквалифицировались на роли «вредителей» и «кулаков», а «фаты» играли «бывших людей», и «белогвардейцев».

Наконец, и эти персонажи сошли со сцены как исторической, так и театральной.

На известном этапе отмена «амплуа» привела к нивелировке актерского материала и несколько затруднила борьбу за раскрытие артистической индивидуальности. Труднее стал определяться диапазон актерских возможностей. Конечно, индивидуальность артиста и его так называемая «личная тема» в творчестве остались, но это понятия особые и более глубокие, нежели старое «амплуа».

Задачи построения нового, социалистического общества, борьба за коммунизм выдвинули новые идеи в драматургии и по-новому осветили ряд вопросов нашей жизни.

Возьмем, к примеру, труд, который является благородным содержанием нашей жизни. Ведь в веках для целых поколений эксплуататорского общества он был проклятием жизни и тяжелым ярмом.

В условиях социалистического государства труд стал выражением творчества всего народа, радостью и доблестью миллионов.

До революции только небольшая горсточка людей могла позволить себе роскошь заниматься «любимым делом».

Очень редко и очень немногих это «любимое дело» могло кормить. Чаще всего это были писатели, художники, музыканты, но если они не имели побочных доходов, то нуждались всю жизнь.

Что же касается миллионов рабочих, крестьян, служилого люда, то они на труд смотрели исключительно как на средство к пропитанию. А ведь теперь каждый человек волен выбирать любимое дело, и он покоен, что оно не только прокормит его, но что перед ним открыт путь к славе и доблести в любой области общественно полезного труда. У нас в Советской стране не существует разделения: «дело для души» и «для заработка» — они слитны, а это большое счастье для человека.

Возьмем другую проблему: положение женщины как равноправного товарища в жизни и в борьбе за лучшее будущее, {250} в борьбе за свободу и независимость Родины. Вопрос о равноправии женщины впервые поставлен Октябрьской революцией на реальную почву.

Массовый труд и военный героизм женщин никогда не поднимались до таких масштабов, какие они приобрели в минувшей Великой Отечественной войне.

Как понимается дружба и товарищество в социалистическом обществе? Конечно, не так, как в старину, когда говорили: «Дружба — дружбой, а табачок врозь».

Конфликт отдельной человеческой личности и общества потерял свою трагическую неразрешимость в советской действительности.

Конфликт отдельного человека с коллективом возможен, но он не имеет обобщающего трагического значения и разрешается в каждом отдельном случае в пользу того, кто оказывается более бескорыстным в служении идеям нашей революции и нашей социалистической Родины.

Борьба за счастье, свободу и национальную независимость для советского человека всегда имеет широкий гуманистический характер. Мы видели, что в Великой Отечественной войне Советская Армия принесла свободу и независимость и многим порабощенным народам Европы.

Идея свободы и счастья всего трудящегося человечества одухотворяет наших людей, освещает и двигает вперед нашу культуру, науку и искусство.

Служение великим идеям Ленина является содержанием советского театра. Наш человек, кто бы он ни был: колхозник, рабочий или ученый — любой вопрос решает с позиций не только своей короткой человеческой жизни, а с точки зрения интересов большого будущего, интересов грядущих поколений.

Наша социалистическая революция стала как бы «соавтором» наших драматургов. Это она обогатила нашу жизнь и наших людей прогрессивными, благородными идеями и большими задачами. Правдивое отображение жизни нашего человека придает пьесам советских драматургов глубину и масштабность, несравнимые с буржуазной драматургией.

Мы, профессионалы, иногда недооцениваем это превосходство и больше всего останавливаемся на отдельных несовершенствах наших пьес, привыкая к неоспоримому достоинству их, а именно к идейной значимости их содержания. Ведь перед глазами наших драматургов проходит грандиозное индустриальное строительство на совершенно новых, социалистических основах, могучее колхозное движение на месте убогих, отживших форм единоличного крестьянского хозяйства. Драматург видит рост новой интеллигенции в городе и деревне, видит, как постепенно стирается грань между умственным {251} трудом и физическим. Человеческий труд становится творчеством.

На глазах у нас выковалась и окрепла в битвах за родину могучая Советская Армия. Ее идеи, культура, основы дисциплины недоступны и непостижимы для буржуазных государств.

Весь бурный процесс строительства социализма стал содержанием нашей драматургии. О нем писали К. Тренев и В. Гусев, о нем писали и пишут Л. Леонов, Н. Погодин, Л. Сейфуллина, Вс. Вишневский, Б. Ромашов, К. Симонов, В. Чирсков, Вс. Иванов, А. Первенцев, Н. Вирта, А. Софронов и многие другие.

Глубокая идейность, революционная страстность наших тем, естественно, предъявляют и колоссальные требования драматургу и театру.

Новизну, сложность и масштабы нашей проблематики не втиснешь в старые формы буржуазной драмы. Богатое содержание нашей жизни требует от драматурга и театра адекватных форм его выражения. Только углубленное идейно-технологическое перевооружение драматурга, режиссера и актера обеспечит успех в поисках новых форм драмы.

Эти трудности рождения новых драматургических форм и приемов не только не освобождают режиссера и актера от совершенствования сценического мастерства, но, напротив, находятся в прямой связи с этими поисками. Часто за требованиями канонических приемов построения драмы скрывается неумение театра по-новому прочесть пьесу, неумение найти верное сценическое решение пьесы молодого советского драматурга.

Если в основу советской пьесы положена благородная идея, есть образы живых советских людей, то как бы ни смущали нас ее отдельные недостатки и как бы ни была она далека от канонических форм написания, для такой пьесы необходимо искать убедительную форму сценического воплощения.

Не надо забывать того, что необычайные и новые формы в драматургии всегда принимались специалистами «в штыки», и характерно, что автор в таком случае почти всегда обвинялся в дилетантизме и незнании основных законов построения драмы.

Именно так трудно входил в драматургию Чехов, поэтому же многие пьесы Горького считались «несценичными» даже тогда, когда его авторитет уже был необычайно высок.

Провал «Чайки» в Александринском театре[[219]](#endnote-157) и торжество ее в МХТ есть следствие в первом случае консервативного, а во втором — новаторского подхода к новой драматургии. А ведь изменение тем, какое произошло в драме после Октябрьской {252} революции, по своему огромному значению нельзя сравнить ни с чем в предшествующей истории театра.

Нам могут сказать, что таким предупредительным отношением к пьесам молодых советских драматургов как бы «амнистируются» все слабые и беспомощные пьесы. Это, конечно, не так. Ведь речь идет о талантливом, свежем ви́дении нового мира со стороны неопытного драматурга.

Этот драматург видит новый мир и взволнован духовной красотой в советском человеке, но ему еще не хватает зрелого мастерства, он не овладел формой, адекватной тем идеям, которым посвящена его пьеса. Такому драматургу театр обязан помочь. Но для этого необходимо, чтобы театр, то есть актер и режиссер, тоже умел видеть ростки нового в нашей социалистической действительности. И не только видеть, но и радоваться этому новому.

Вернемся к истокам советского театра.

«Любовь Яровая» К. А. Тренева, ставшая впоследствии советской классикой, была принесена в театр пухлым, громоздким произведением, ставившим в тупик многих режиссеров. Но в работе с театром она выросла в крупнейшую советскую драму, и не один десяток лет живет в репертуаре советского театра, выявив большое количество хороших актеров и актрис.

Н. Погодин, Вс. Вишневский, Вс. Иванов, В. Чирсков, А. Первенцев и ряд других драматургов как бы принципиально рвали с традициями сюжетной, канонической драматургии, искали иные опоры для построения своих пьес.

Следовательно, для новаторства и поисков нового стиля имеются богатейшие возможности, но для этого нужно всеми силами, всем существом художника хотеть отображения современной советской действительности.

Разве можем мы утверждать, что Васька Окорок или Пеклеванов в «Бронепоезде» Вс. Иванова являются законченными ролями? А в то же время именно они дали возможность Баталову и Хмелеву создать на сцене прекрасные образы советских людей.

Эти две роли помогли родиться в совершенно новом качестве двум замечательным актерам советского театра.

Баталовский Васька Окорок — солнечный, мятежный, как весеннее половодье, умный в своих порывах и пламенный в желании все понять, все осмыслить. Когда на колокольне Васька Окорок хочет объяснить американскому солдату смысл всего происходящего, смысл Октябрьской революции, он мучительно ищет слова и, наконец, находит одно слово, которое все охватывает: Ленин!

Никакая актерская техника не могла заменить того вдохновенного трепета, какой шел от актера, взволнованного величием этого имени.

{253} Баталов, так же как Васька Окорок, задыхался от всеобъемлющего и потрясающего смысла этого слова. И весь зрительный зал аплодировал Баталову.

В такие минуты в театрах родятся актеры, открываются новые страницы в истории актерского искусства.

Так было с Хмелевым — Пеклевановым, со Щукиным — Павлом из «Виринеи» Л. Сейфуллиной. В Пеклеванове — Хмелеве мы впервые увидели потрясающее спокойствие, убежденность и силу большевика, сочетающуюся с удивительной мягкостью и человеческой простотой. На сцене был человек, способный руководить людьми без крика, позерства и пышных речей.

Сила и убедительность нового социального героя решалась Хмелевым в простых, тихих, спокойных красках и обыкновенной внешности.

Это было неожиданно, свежо и волнующе.

Совсем не похож был на баталовского Ваську Окорока и тем более на хмелевского Пеклеванова щукинский Павел.

Солдат-фронтовик из деревни, он сочетал в себе умную расчетливость Пеклеванова со стихийной непосредственностью Васьки Окорока. И в то же время это был обстоятельный русский крестьянин, но крестьянин, понявший всю мудрость и грандиозность большевистских идей.

Щукин после «Турандот», где он играл инфантильного заику Тарталью, должен был перевоплотиться в драматический образ деревенского большевика. Ему было очень трудно, приходилось пересматривать весь свой опыт, все приемы и краски.

Мне как режиссеру, ставившему «Виринею», было не легче. И опять победа была одержана через взволнованное отношение актера к новому содержанию жизни и через смелые поиски новых возможностей в актере.

Павлом Щукин начал галерею драматических образов. Далее шли роли в «Барсуках» Л. Леонова, в «Разломе» Б. Лавренева и, наконец, вершина блестящего таланта Щукина — образ Владимира Ильича Ленина.

Подлинное новаторство в нашем искусстве возникает только на основе современных, прогрессивных идей и образов. «Новаторство» как самоцель всегда ведет театр и актера к манерности, претенциозности и однообразию. Только стремление к глубокому раскрытию большой идеи, внутреннего мира автора приводит театр к новым творческим открытиям.

Путь Художественного театра многому учит нас.

В. И. Немирович-Данченко утверждал неоднократно, что Художественный театр в начале его пути считали театром режиссера, последнее время считают его театром актера, а на самом деле Художественный театр всегда был театром {254} автора. Основной и главной своей задачей он считал раскрытие пьесы и стиля данного автора, системы его художественных образов.

Другое дело, что театру это не всегда удавалось. Но в этом стремлении раскрыть творческую природу автора для него был залог непрерывного движения вперед и непрестанного новаторства. Театр не останавливался на однажды найденных приемах, не заштамповывался в них. А сколько мы знаем театров, которые в угоду формальным приемам и во имя сохранения «оригинального» лица обезличивали автора!

Раскрывая природу чеховского театра, Станиславский и Немирович-Данченко развили и углубили методологию актерского творчества.

Логика внутреннего действия, подтекст, тончайшая природа взаимоотношений действующих лиц — все это пришло в театр вместе с чеховской и горьковской драматургией.

МХАТ стал автором нового понятия «атмосферы». Умение строить атмосферу, присущую данному автору и его произведению, позволяет театру раскрыть целую эпоху, в которой жил и творил автор.

Мхатовское «настроенчество» было только первоначальным и проходящим этапом в творческом пути художественного театра и вылилось в понятие «атмосферы», несущей образ времени.

«Вишневый сад», «Смерть Пазухина», «Горячее сердце», «Живой труп», «Враги» — каждый из этих спектаклей в Художественном театре имел как бы свой воздух, свою среду.

Как без воздуха не может жить человек, так без своей атмосферы не могут существовать сценические образы. Сценическая атмосфера цементирует пьесу, и если ее нет, то часто рассыпается все строение драматурга.

Более углубленная психологическая разработка характеров породила у драматурга и более тонкие взаимодействия образов, более точные оценки предлагаемых обстоятельств.

Все эти нити, связывающие драматические характеры, хорошо знакомы нам по пьесам Горького. Достаточно вспомнить «Мещан», «Врагов», «Егора Булычова» и т. д.

Эта сложная жизнь характеров и породила атмосферу как новый фактор воздействия на зрителя.

В живописи — Репин, Левитан, Серов, в литературе — Лев Толстой, Чехов, Горький заговорили новым языком. В сценическом искусстве этот более тонкий язык выразительности нашел Художественный театр. Его творческие принципы стали предметом глубокого изучения для всех нас.

Советский театр — наследник большой русской театральной культуры — является вершиной мирового искусства. Это объясняется прежде всего богатством идей, которыми он одухотворен. {255} Но это богатое содержание наш театр не смог бы выразить, если бы не был построен на принципах социалистической культуры.

В Америке театральные коллективы возникают, живут и умирают в зависимости от «кассовой жизни» той или иной пьесы. Не делает пьеса сборов, и тотчас распадается коллектив ее участников. Появляется модная пьеса — организуется новый актерский коллектив. Он ездит по всей Америке, играет эту одну пьесу ежедневно в течение года или двух и снова распадается.

В таких условиях невозможно возникновение коллектива, единомыслящего в искусстве, спаянного одним творческим методом, растущего из года в год.

У нас же театры существуют годами, и длительная совместная творческая работа, естественно, приводит к большей сыгранности исполнения. Эту ансамблевость мы можем наблюдать не только в центральных театрах Москвы, но и на периферии, везде, где есть живые творческие люди, любящие свое дело.

Искусство театра в основе своей коллективистично, и поскольку в нашей стране созданы организационные и материальные условия для роста целых творческих коллективов, то естественны и наши успехи в художественной ансамблевости исполнения.

Но борьба за эту ансамблевость и симфоническую сыгранность должна вестись нами неустанно, ибо в ней заложено тоновое богатство сценического языка, о котором мы уже говорили.

Следовательно, режиссерское строение атмосферы, присущей пьесе, теснейшим образом связано с принципами ансамблевого театра.

Воспитание артистического коллектива в едином методе, с общими вкусами в искусстве и с влюбленностью всего коллектива в современность, в нашего советского человека — такова боевая задача для наших театров. Только тогда родится целостное сценическое произведение, когда весь артистический коллектив охватывает художественный замысел будущего-спектакля.

Умение видеть и понимать целое через деталь, через частность и, с другой стороны, в частном уметь обобщать целое — это основа нашего коллективистического искусства. Без этого творческого единства устремлений не возникает целостного спектакля.

В свое время мне пришлось поставить ряд пьес Николая Погодина: «Поэма о топоре», «Мой друг», «Падь Серебряная».

Эти пьесы называли театральными очерками. В этом определении одновременно заключались и похвалы {256} и упрек. Первые пьесы Погодина возникали из газетных очерков, опирались на живой фактический материал строительства нашей социалистической промышленности и были одухотворены пафосом первых пятилеток. «Поэма о топоре» рассказывала о реконструкции старых златоустовских заводов и изобретении нержавеющей стали. «Мой друг» был посвящен строительству горьковского автозавода. «Падь Серебряная» повествовала о зоркости дальневосточных пограничников.

Отсутствие надуманности, плохого сочинительства, а главное, показ нового в нашей жизни через людей и рост их социалистического сознания утверждали принципиально новые пути советской драматургии. Но автор не всегда находил художественную убедительность и богатую индивидуальную окраску всех действующих лиц.

Материал пьес, естественно, не укладывался в актовую схему, а требовал большого количества картин, которые не всегда с железной закономерностью следовали одна за другой. Все это создавало затруднения театру в сценическом осуществлении данных пьес.

{257} Но актеры силою своего искусства и зоркого глаза, обращенного к жизни, доказывали, углубляли человеческие характеры, а режиссеры улавливали воздух пьесы.

Сценическая атмосфера спектакля «Падь Серебряная» возникла из одного маленького эпизода, увиденного нами на заставе и даже не вошедшего в пьесу […].

В пьесе Н. Винникова «Степь широкая»[[220]](#endnote-158) театр столкнулся с новым и тоже чрезвычайно трудным материалом: современной колхозной деревней.

Колхозные пьесы частенько на театре выглядят «пейзанскими» и играются с умилением или покровительственным отношением к нашим крестьянам. Актеры — люди города, мало и плохо знающие современную колхозную жизнь. Они часто живут старыми представлениями о деревне, тогда кал наши работники сельского хозяйства уже давно ничем не отличаются от тружеников города.

Естественно, что театр должен был серьезно изучить передовиков-колхозников и характер их работы.

Правдивое, реалистическое отображение колхоза нам удалось только в такой степени, в какой колхозники были показаны людьми широкого политического кругозора. И показ этот был связан с колхозным трудом и борьбой за хлеб.

{258} В «Сталинградцах» Ю. Чепурина[[221]](#endnote-159) нужно было показать будни кромешного ада войны и в этой деловой, суровой стойкости людей, «стоящих насмерть» во имя жизни и свободы своего народа, раскрыть природу нашего героизма, лишенного позы и аффектации.

Может быть, ничто не представляет таких трудностей на театре, как показ войны и человека в боевой обстановке. Тем не менее нам, режиссерам, работающим в Театре Красной Армии, приходится решать эти задачи.

Трудности здесь многообразные, с главными из них мы и столкнулись при постановке «Сталинградцев».

Как в отдельных картинах эпизодического характера дать ощущение грандиозного масштаба боев за Сталинград? Очень легко замкнуться в рамки теплых человеческих сцен, где раскрывается душевная красота наших бойцов и командиров. Ведь психологические процессы и диалог — это основа театра. Что же касается правды о войне, то как раз бой исключает большие разговоры и излишнюю осложненность переживаний. Все это приходит к бойцам после боя, в часы передышек.

Поэтому, чтобы правильнее зазвучали психологические разговорные сцены, необходима прокладка их пантомимическими кусками боев, перебежек, грохота и скрежета всей современной техники войны. Эти куски нужны спектаклю не как сценические эффекты, а как моменты, дающие понять масштаб происходящего. После таких «общих планов» войны правдиво и законно может восприниматься диалог.

Некоторые режиссеры распространяют театральную условность и на то, чтобы показать войну без выстрелов, без грохота. Такая «условность» оборачивается неправдой, фальшью. Ибо тишина на войне — это особо выразительный и редкий фактор. Это момент ее содержания, резкая краска войны.

В Сталинграде, когда кончилась, наконец, неумолкавшая канонада и наступила тишина, то она потрясла людей.

Это не значит, конечно, что в спектаклях о войне должен стоять неумолкающий грохот, а актеры вынуждены срывать свои голоса. Чувство меры — основной закон всякого искусства. Мы говорим о грохоте войны только для того, чтобы заработать себе право на условную тишину, необходимую актеру.

Но звуковая атмосфера войны — это не главная и не единственная трудность. Основная трудность — это образ нашего человека в Великой Отечественной войне и природа его героизма.

Одухотворенность идеей и воля к победе выражаются у нашего героя характернее всего и чаще всего не в экспрессивной {259} и патетической форме, а в силе волевого напряжения и бесстрашия там, где не выдерживают нервы у противника. Ясность сознания, во имя каких идеалов он борется и готов на все, в том числе и на смерть, делает героя непобедимым. Вот почему на «таран» спокойно шли только советские летчики.

Все это во внешнем человеческом поведении выражается в деловых и целесообразных действиях и лишено абстрактной аффектации. И именно это труднее всего осуществить в театре.

Юмор и шутка, свойственные нашему человеку даже в тяжелых условиях войны, могут верно звучать в спектакле только тогда, когда на сцене есть атмосфера войны. Если же этого жестокого фона нет, а наш командир или боец по воле драматурга не в меру шутит или острит, то его шутки звучат неправдоподобно, выглядят острословием не к месту и даже вызывают чувство досады у нашего зрителя.

В спектакле «Южный узел» А. Перверцева[[222]](#endnote-160), посвященном осуществлению плана разгрома немцев в Крыму, перед нами встали проблемы еще более сложные. Среди массы действующих лиц пьесы мы видим крупнейших военачальников, командующих армиями и фронтами […].

В такой работе проверяется весь арсенал нашего идейного и творческого вооружения. В такой работе сказывается степень высокой ответственности театра перед советским зрителем, раскрывается идейно-философский багаж актеров, осуществляющих такое историческое полотно.

Все интеллектуальное содержание актера, его человеческая индивидуальность выявляются, становятся зримыми. Никакое внешнее фотографическое сходство с тем или иным крупным военачальником не спасет актера, если ему не удастся раскрыть богатство внутренней жизни образа. Если образ не получается человечески значительным, то внешнее сходство только мешает, так как подчеркивает несоответствие сценического портрета с оригиналом.

В таких задачах меньше всего актеру помогает его профессиональная техника. Решающим фактором являются человеческие качества актера-художника: его мировоззрение, интеллект, простота, искренность.

Если же учесть, что в наших исторических хрониках многие образы проходят эпизодически, то задача актера еще более усложняется. Здесь со всей остротой ставится вопрос о том, что крупного и значительного человека на сцене можно сыграть только в том случае, когда его играют все окружающие персонажи. А это целиком связано с проблемой ансамбля.

Система взаимоотношений действующих лиц, раскрытая сложно и тонко, помогает каждому актеру в его частной задаче по осуществлению отдельного образа.

{260} Все эти намерения театра неизбежно ставят перед нами требования более совершенного овладения мастерством актера, режиссуры и более тонкого понимания ансамблевости. Даже окончание молодыми актерами одной и той же театральной школы еще не гарантирует того симфонического единства, какое сейчас нужно нашему театру. Только годы упорного коллективного труда и уточнение языка сценического искусства помогут театру удержаться на той высоте современного мастерства, каким располагает в обрисовке человеческого характера наша литература, литература Горького, А. Толстого, Шолохова, Фадеева, Леонова.

И если выше у нас шла речь об атмосфере, как особо заразительном факторе, создающем зрелищное напряжение, не уступающее по воздействию на зрителя драматургической интриге, то не следует забывать, что атмосферу эту всегда рождают сценические характеры.

Система образов, живущих конкретными идеями и действиями, создает как бы атмосферную оболочку пьесы, с воссоздания которой должен начинать театр. Никакие режиссерские {261} ухищрения, мизансцены, динамика движения массовых сцен, динамика светоаппаратуры не создадут воздуха пьесы. Атмосфера родится через актера и неизбежно связана с его проникновением в образ и эпоху.

Сейчас мы подошли к главному.

Сценический успех советских пьес теснейшим образом связан с тем, дает ли автор актеру материал для создания живого характера и умеет ли актер даже на скупом материале роли создавать образ.

Раньше в театре существовало подразделение ролей на трудные и «самоигральные». Малоодаренные актеры тянулись к «самоигральным» ролям, а талантливые любили повозиться с трудными. Советскому драматургу и актеру приходится «открывать» характеры. Но это своего рода научное открытие требует от актера прежде всего теснейшей связи с жизнью, изучения нашего человека в его гигантском историческом разбеге.

Нам надо понять, что новое содержание социалистической действительности требует от актера и режиссера проверки всей технологии актерского и режиссерского мастерства и наше творческое вооружение связано со способностью художника быть зорким, обладать чувством нового в человеке. Отличительным качеством режиссера является способность к острому наблюдению окружающей его жизни. Эта наблюдательность, обостренное внимание к действительности всегда являлись и являются гарантией его роста и движения вперед. Консервативность в искусстве, застой, штампы неизбежно связаны с успокоенностью художника, с ложным убеждением в том, что жизнь он достаточно знает.

Никогда еще в истории театра не стоял вопрос о таких темпах формирования человека. Человек нашей социалистической действительности характеризуется прежде всего тем, что он растет и движется семимильными шагами. Поэтому мыслить образы нашей советской драматургии в статической форме, застывшими — это значит не видеть жизни, не чувствовать ее. Наш человек весь в движении, в нем борется его «вчера» с его «сегодня», борется и побеждает во имя будущего, то есть «завтра».

Человек познается прежде всего через систему его поступков, его действий, а не деклараций. Это особенно остро чувствовал в последние годы своей жизни К. С. Станиславский. Основой актерского и режиссерского искусства он провозгласил действие. Отсюда в терминологии его творческой системы так часто фигурирует действие — «сквозное действие», «физическое действие», «словесное действие» и т. д. и т. п.

И актер, не идущий вперед, не пытливый к новым проблемам, которые выдвигает перед ним социалистическая действительность, {262} актер, опирающийся на опыт прошлого и приемы, усвоенные в другие времена, тем самым идет назад.

Однажды Станиславский сравнил актера с велосипедистом, говоря, что уделом того и другого является движение вперед. Актер, как и велосипедист, если он не движется вперед, тем самым останавливается и падает на обочину.

Мы делаем заключение и выводы о человеке не через слова, хотя бы и красивые, а через его поступки и отношение к фактам окружающей действительности. Это, казалось бы, азбучная истина, но она далеко еще не проникла в практику работы актера над ролью, а режиссера над спектаклем.

Вся система построения современного сценического образа должна быть пересмотрена. Раньше актер строил образ как «вещь в себе», то есть существо, замкнутое в собственной скорлупе. Сейчас, для того чтобы понять человеческий характер и верно определить его место в системе окружающих сценических характеров, для актера является первейшей необходимостью раскрыть прежде всего связи и опосредствования этого характера в окружающем его мире. Отсюда у Станиславского в его системе появляются новые термины — например, «закон ориентации». Он утверждал, что всякий человек, всякое живое существо, прежде чем действовать, ориентируется в окружающей обстановке и, только разобравшись в ней, оценив ее с точки зрения своих задач и интересов, может начать действовать в том или другом направлении. Далее Станиславский говорил о «законе конкретизации» — для того чтобы построить непрерывную, органическую жизнь на сцене, надо конкретизировать всю обстановку, в которой живет и действует данный характер. Под обстановкой мы разумеем и обстановку, продиктованную условием времени и места.

Станиславский требовал от актера и режиссера предельно разработанной системы отношений между действующими лицами. Всесторонне, глубоко и богато раскрытая система отношений — залог органического существования на сцене, проникновения в эпоху, быт и среду данной пьесы и т. д. и т. п.

Станиславский не раз подчеркивал, что он свою систему актерского творчества не сочинил, а как бы вывел из живой, конкретной практики крупнейших художников театра и сверял жизнь актера на сцене с жизнью человека […].

Актер научился опираться на свою мысль, но мысль партнера для него еще не является источником неиссякаемых творческих находок и вульгаризируется в пресловутую реплику. Этот результат изолированной работы над своей ролью — живое доказательство правильности позднейшего ермоловского подхода к работе над ролью, когда она начинает с изучения ролей своих партнеров.

{263} Этот вопрос имеет непосредственное отношение к вопросу глубины реалистического отображения человека. Если актер вне себя не видит сложного и богатого материала для восприятия и изучения, то это не только плохой актер, а прежде всего актер, неспособный раскрыть современный советский характер.

Попытаемся вглядеться в основные черты людей, «населяющих» наши пьесы.

Большой идейный кругозор, умение видеть вперед отличают передового человека нашего времени. Его орлиный взгляд на будущее и вера в человеческий разум создают ему оптимистический характер и волю к борьбе за лучшую жизнь. Любовь к человеку, внимание к окружающим делают его общительным […].

Таков образ нашего рядового героя.

Основные грани характера тех советских людей, которых приходится изображать на сцене, выражаются в их интеллектуальном обаянии, волевой природе темперамента и в чувстве коллективизма.

Это основные качества, роднящие большинство наших драматических характеров. И надо прямо сказать, что эти качества {264} неизобразимы на сцене, если актер не имеет их в основе своего человеческого характера.

У нас нечего делать «неврастеникам», «фатам», «любовникам». Советским актерам необходимо воспитывать в себе иные качества.

Немало было загублено ролей в наших советских пьесах, когда роли распределялись неверно, то есть попадали в руки тех актеров, которые в своем артистическом материале не имели тех основных качеств, из которых надо черпать краски для отображения современного советского человека.

Так, новое содержание нашего театра властно требует от актера особых черт в его характере, типических для советской эпохи. Ведь в актере человек и материал заключены в одном лице. И интересно здесь следующее — то, что нужно для формирования полноценной общественной личности, оказывается фундаментом в творческом воспитании актера.

Наше искусство ставит перед актерами и режиссерами задачи такой сложности, тонкости и глубины, что обязывает актера быть человеком передовой мысли.

{265} Волевые качества актера в осуществлении сценического действия, по утверждению Станиславского, являются решающими при формировании его в крупного мастера. Наличие воли, в особенности в процессе восприятия и оценки фактов сценического действия, говорит о большом сценическом темпераменте.

И наконец коллективизм. Природа сценического, искусства в основе своей исключает процесс изолированного, замкнутого творчества. Композитор, живописец, писатель нуждаются в уединении и изоляции от людей в самом акте творчества, а актер, наоборот, не может ничего создать, если он не располагает группой товарищей-художников, спутников его творчества.

Быть эгоцентриком, замкнутым в скорлупу собственного замысла, не определяя его в системе окружающих образов, это значит конфликтовать с самой природой нашего искусства.

Три основных качества, характеризующих наши сценические образы, являются одновременно основными качествами, формирующими творческую личность актера.

{266} Вопрос становления общественной личности актера-человека и актера-мастера один и тот же. *Только схоластическое и примитивно деляческое мышление может отрывать в нашем деле вопросы идеологии от вопросов технологии, вопросы мировоззрения художника от вопросов воплощения художественного замысла*.

Когда мы подытоживаем характеристики людей, населяющих нашу советскую драматургию, нам становится понятной конкретная живая связь между общественным, этическим обликом советского актера и, теми сценическими образами, которые он создает.

Если мещанство, хамоватость, неискренность — эти «родимые пятна проклятого прошлого» из арсенала старого театрального быта — просвечивают в актерском человеческом материале, то они неизбежно окрашивают и те образы, которых касается актер. И если это образы наших передовых, лучших людей, то естественны та боль и раздражение, которые испытывает наш зритель.

Актер, не до конца искренний и простой в жизни, не сможет быть искренним на сцене.

Естественность и простота, являясь украшением нашего человека, одновременно стали и эстетическими критериями сценического искусства.

Герои наших пьес одухотворены высокими идеалами служения своему народу. Но ничто так не вредит благородной истине, как выспренность ее выражения. Вот почему заветы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко о естественности и простоте на сцене стали символом веры всего советского театра.

Пафос великих дел эпохи и романтика борьбы не находятся для нас в разрыве с естественностью и простотой.

Романтическое звучание спектакля для нашего театра связано с поэтическим строем мысли и чувств, которыми живет актер. И этот сценический романтизм наших людей, образов нашей современности ничего общего не имеет с декламационным позерством, с завывающими интонациями и воздетыми к небесам руками. Все это атрибуты прошедших эпох.

Горький в ряде своих произведений подлинно романтичен, но совершенно не приемлет никакой выспренности театрального исполнения.

Всякая эпоха рождает свои формы возвышенного и поэтического. Только штампы и трафареты не считаются с эпохами.

В современной советской пьесе, где действующими лицами являются простые люди наших дней, от актеров требуются особая безыскусственность и исключительная искренность. {267} Актер, «старающийся» быть простым, уже тем самым производит впечатление не открытого и до конца искреннего человека. Если вчера еще актер, «играя на публику», рассчитывал на успех, то сегодня такая игра считается дурной манерой. «Педалирование» и играние «с нажимом» — это не только плохая игра или дурной вкус актера, это прежде всего искажение образа. Нескромность и самовыпячивание актера как бы бросают тень на человеческие качества изображаемого лица. Наши советские герои, то есть действующие лица в наших пьесах, требуют от актера глубины и тонкости исполнения. Грубая или подчеркнутая актерская игра часто бывает оскорбительна для нашего зрителя […].

*1950 г*.

## **{****268}** Театр и драматург[[223]](#endnote-161)

В таких случаях всегда можно очень многое рассказать, и поэтому трудно выбрать главное. Я могу говорить о том, что меня в молодой драматургии особенно привлекает и питает, и о том, почему я тянусь к этой новой драматургии. Я думаю, что в основном эта тяга обусловливается отрывом театра от жизни. Театр в своей большой повседневной работе (я говорю о советском театре в целом) часто замыкается в кругу своих деловых, хотя бы и творческих, вопросов. И тогда происходит творческое окостенение, когда художники театра, то есть актеры и режиссеры, приходят к новым произведениям, к новым пьесам, в вооружении старой театральной техники.

Мы, работники театра, имеем богатое наследство Станиславского, а если вы спросите, кто этим наследством на сегодняшний день лучше владеет, кто это наследство острее и глубже чувствует и понимает, то я могу сказать: молодежь, театральная молодежь. Сейчас происходит смотр театральной молодежи по всем московским театрам. Идет уже второй тур. Я, как представитель одной из комиссий, хожу по театрам и должен сказать, что везде молодая театральная смена радует по-настоящему. Огорчительного в искусстве приходится видеть гораздо больше от взрослого поколения […].

Я думаю, это можно объяснить многими причинами, и в первую очередь тем, что мы в нашей области имеем груз всевозможных штампов, традиций и недооцениваем «надоевших» слов о связи художника с жизнью.

По-моему, основной корень в том, что наша молодежь лучше, чем старшие, знает современную жизнь и современного человека. Возьмем, например, наследие Станиславского, отдельные его мысли, хотя эти мысли перерастают значение отдельных мыслей и становятся для советского театра проблемой. Мужество идеологическое и эстетическое, мужество советского человека и ненависть ко всей слюнявой сентиментальности — это одна из основных мыслей, завещанных нам Станиславским.

{269} Становится неудобно и стыдно, что старый, семидесяти с лишним лет человек, художник, в основном сложившийся в прошлую эпоху, Станиславский вынужден был напоминать нам, уходя из жизни, о том, что в наше время каждому человеку и каждому театру должна быть свойственна мужественная красота человеческого духа, человеческой сущности, человеческой психики, что ему противна всякая сентиментальность.

Если мы проанализируем драматическую продукцию и реализацию ее на сцене, то мы увидим очень много самой примитивной сентиментальности. Это объясняется, мне кажется, тем, что к каким-то серьезным интонациям великого Станиславского мы глухи.

У молодежи этого сентиментализма меньше; а если он и есть, то из подражания вышестоящим образцам, из-за оглядки на своих старших товарищей. Молодежь несет в себе, в своем существе, совершенно верное понимание современного человека.

Кроме того, детская болезнь мастерства — это одна из серьезных болезней нашего театра (бывает, что мы научимся на 5 копеек, а начинаем уже эксплуатировать свой капитал). В этом смысле и театральная и драматургическая молодежь, не страдающая данной болезнью, сильнее нас.

Меня часто спрашивают: как вы работаете с молодыми драматургами, в чем сущность этой работы.

Пожалуй, эта работа сводится в конечном счете к тому, чтобы «выпотрошить» из молодого драматурга все, что он принес нового и познанного им от сегодняшней, современной жизни.

Я, конечно, говорю только о своем опыте, я не знаю, как работают в других театрах. Но вот, например, Чепурин. Мы с ним встречались трижды: с его первой пьесой «Сталинградцы», со второй — «Последние рубежи»[[224]](#endnote-162) и с третьей — «Совесть»[[225]](#endnote-163) […].

Самым слабым у Чепурина было то, что он пытался вооружиться старым опытом так называемого «мастерства строить пьесу». Мы начали работать с того, что заставили его рассказать все, что он помнит о Сталинградской обороне, потому что он там присутствовал; а все, что он привлек сюда для вящего драматического заострения, мы заставили [убрать] из пьесы. Мы помогли ему ввести в пьесу все, что он рассказал волнующего и пережитого им как военным корреспондентом Сталинградской газеты […].

А я знаю, что параллельно с этим другой театр делал Чепурину замечания диаметрально противоположного характера — по линии укрепления мелодраматических ситуаций, которая там намечалась, допустим, по линии полковника Климова, {270} потерявшего своего сына, растерявшего всю свою семью и в то же время ведущего ожесточенную борьбу с врагом. Это старый ход мышления, который порождается неверным мнением, что если не будет здесь вот такой линии, то будет скучно воспринимать пьесу.

В том, что мы проводим время с раннего утра до позднего вечера в театральной коробке и познаем жизнь только из рукописей и из газет, заключена основная беда театра. Поэтому мы ценим того драматурга, который приносит в театр дыхание жизни, а не того, который так же, как и мы, сидит у себя в московском кабинете, и, используя те скупые средства, которые может ему дать газета, сочиняет пьесу. Иначе говоря, работа должна сводиться к практическому осуществлению тех верных, принципиально-творческих положений, которые говорят о том, что настоящее произведение социалистического реализма может родиться только тогда, когда и художник и драматург, и театр проникнуты чувством нового. Это все как будто знают и убеждены в том, что это правильно, но как практически {271} построить свою работу, чтобы получить это чувство нового? Вот тут и начинается совместная работа драматурга и театра. Драматург приносит нам в своем, пусть и несовершенном произведении это чувство нового, как, в частности, было у нас со «Степью широкой» Винникова, с «Совестью» Чепурина, когда в театр был принесен новый конфликт […]. Приведу пример работы над «Совестью» Чепурина. Там одной из самых трудных для театра картин является так называемая «заводская картина», то есть когда, не сходя со сцены, в течение всей картины действует заводская масса. До сих пор не только в сознании обывателя, но и у очень многих театральных работников живет убеждение, что самое скучное в театре, когда зрителю показывают производство. Конечно, когда показ производства является самоцелью, то это, наверное, довольно скучно. Когда же в этих производственных условиях завод возникает и загорается подлинный человеческий темперамент, когда люди радуются, страдают, болеют, ревнуют, ненавидят и прощают, то есть переживают все чувства и эмоции, знакомые по высокому классическому репертуару; {272} когда эти чувства и эмоции переживаются на теме волнения и борьбы за новое отношение к труду и за то, что делает каждый из них на заводе, то здесь и возникает то самое настоящее, что волнует современного зрителя. Трудность заключается в том, чтобы на скупом материале этой рабочей массы принести на сцену столько темперамента, сколько нужно для того, чтобы сыграть, допустим, Отелло. Для этого важно, чтобы мы увидели в драматургическом произведении вот это новое […].

Например, мы считали, что не имеем права ставить такую пьесу, как «Сталинградцы», работая с тем знанием послевоенного Сталинграда и военного Сталинграда, каким располагает театр.

Перед тем как начать работать над пьесой Чепурина, мы поехали в Сталинград и жили там, наблюдали, зарисовывали, что было интересно и можно, то есть, по существу, мы вернулись к старым методам — методам, которые практиковались еще на заре советского театра — к выездам на места; когда мы с Погодиным выезжали в Златоуст, перед тем как ставить его пьесу «Поэма о топоре»; когда мы выезжали в Горький, перед тем как ставить пьесу «Мой друг»; когда мы совершили совместную поездку на Дальний Восток, перед тем как поставить пьесу «Падь Серебряная» — о жизни нашей заставы и зорких часовых нашей социалистической Родины.

За последние пятнадцать лет эта старая, но хорошая традиция ушла из театра и не всегда присутствует в драматургии, а когда она присутствует, то непременно дает о себе знать в хороших результатах, которые родятся у нас на сцене.

Что больше всего увлекает театр, когда он сталкивается с новой пьесой? Я уже сказал: то, что обогащает нас этим чувством нового и что, естественно, переходит в зрительный зал; для меня как режиссера это, собственно, пожалуй, самое главное. Как это новое оформить? Если бы здесь был Борис Сергеевич Ромашов, то началась бы большая полемика. У него профессионально правильная позиция, убеждение в том, что драматург должен приносить потовую пьесу, в которой уже ничего переписывать не нужно.

Очень хорошо, когда такое законченное произведение появляется, и спорить здесь, наверное, никто не будет. Но вот опыт моей собственной работы в театре за последние сорок лет говорит о другом. Я не ставил такую пьесу, не повезло мне…

Ромашова я не ставил. «Бойцы» были поставлены в Театре Красной Армии до меня. В Театре имени Вахтангова я начал с «Виринеи» Сейфуллиной. Это был пухлый роман, который нужно было играть два вечера и то было бы трудно кончить.

{273} Другое дело — пьеса Лавренева «Разлом». Здесь — да, ничего не дописывали и не переписывали. Но это редкий случай в моей жизни.

Я ставил «Кутузова» Тренева[[226]](#endnote-164), и то там были перестановки и сокращения. А с Погодиным все пьесы мы, собственно, коллективно писали. Писал-то, конечно, он, но у всех нас был на столе очерк из «Правды», а в сердце — желание написать пьесу. И вот с этим мы ехали бригадой — драматург, режиссер и художник — в Златоуст и на месте знакомились с жизнью. Я знакомился с людьми кузницы, художник зарисовывал. К моменту описания Погодиным пьесы у меня был план постановки, а у Шлепянова, который был тогда главным нашим художником, был готов макет.

Я не навязываю как единственный метод такой бригадной работы, но он имеет внутри себя интересные стороны, взаимно обогащающие театр и драматурга.

То же самое было и с «Падью Серебряной». Был у Погодина дневник поездок по заставам и мысль о зерне пьесы. А дальше шел рост этого кокона будущей пьесы.

Что касается до меня как режиссера, то мне необходимо было (и до сих пор так дело обстоит) увидеть в пьесе ее сердцевину. Я уже на читке пьесы должен знать, что я буду ставить. А если этого не случилось, то, значит, будет трудно. Правда, я могу себя увлечь и потом, но это уже не то… Что это за сердцевина? Я ее называю эмоциональным зерном, потому что театр — это искусство эмоций. Эмоциональным зерном будущей пьесы и будущего спектакля или имеющейся пьесы и будущего спектакля.

Я сразу понял, что буду ставить «Поэму о топоре», когда автор прочитал сцену в кузнице. Пьеса родилась в эпоху первых пятилеток, борьбы за социалистическую реконструкцию промышленности. В пьесе был показан завод: парторганизация, профсоюзная организация, директор, и все это действовало, работало. И вот ночью, тайно, как жулик, остается в пустом, темном цехе кузнец Евдокии (как жулик потому, что ему не положено оставаться). Он остается и в темноте один начинает планировать агрегаты, новую расстановку прессов. Планирует, рассчитывает, примеряет шагами и наконец начинает ругаться сам с собой…

Я, наверное, плохо рассказываю, но, прослушав эту картину, я понял, что я уже пьесой отравлен, что я эту пьесу ставлю, какая бы она ни была и какие бы в ней слабости ни были.

Как-нибудь эти слабости мы поправим, но эту картину я не поставить не могу.

Я думаю, что это есть один из естественных органических законов распространения на всю остальную пьесу того эмоционального заряда, который получен от одной только сцены.

{274} Или как было с пьесой «Падь Серебряная». Я понял, что я эту пьесу буду ставить в момент, когда почувствовал, что застава живет напряженной жизнью, что люди здесь свободны, они могут учиться, развиваться, устраивать концерты самодеятельности, работать над собой, совершенствовать боевую подготовку, и в то же время они напряжены, их так называемая «свободная и мирная жизнь» продолжается до следующей тревоги. Я это почувствовал, когда был рассказан эпизод, как сидят в кухне бойцы, — один пишет на окошке письмо на родину, другой бренчит на гитаре, а двое остальных играют партию в шахматы. Это атмосфера будней заставы. Потом — тревога! Все они вылетают пулей, вскакивают на коней и отбивают вылазку японцев. Проходит полчаса — и снова кухня и те же занятия: дописывается письмо, бренчит гитара, и доигрывается партия в шахматы.

Когда я это услышал, то понял, что я ставлю пьесу, ибо в этом куске заключен для меня эмоциональный образный кокон будущего спектакля.

Потом в работе над пьесой многое изменилось, многое выросло, переработалось и многое отпало, но это стало центром спектакля и осветило все вокруг, потому что именно в этом был заложен ритм эмоционального образа всего спектакля. В связи с вопросом об эмоциональной природе театра я не могу не говорить и о монологах, которые ушли из драматургии и очень редко, можно сказать, «на голодном пайке», время от времени возвращаются в пьесы. И когда это хорошо сделано — тогда монологи очень убедительны.

А когда это хорошо и когда это закономерно? Мне кажется, как у Евдокима в пустом цеху из «Поэмы о топоре» […].

Монолог — это положение условное, это мысли вслух; это то, чего в реальности не слышно; то, что протекает и журчит, как ручей под снегом. В театре монолог «звучит» тогда, когда действующее лицо проводит его в соответствующем эмоциональном накале. Например, ведь танцевать и петь нельзя «просто так», «вообще», и условность музыкально-танцевального театра рушится с того момента, когда уходит внутренний повод для того, чтобы все действующие лица запели и затанцевали.

Когда этот внутренний повод уходит, начинаются обидные для данного жанра разговоры, которые иногда слышишь в антракте от совершенно неискушенного зрителя:

— Ну, как тебе, нравится?

— Ничего, только я не люблю оперу. В драме — там просто, там разговаривают, а здесь почему-то поют!

Такая «рецензия», которая опротестовывает сам данный вид искусства, рождается тогда, когда в произведении нет внутренних предпосылок для возникновения песни, танца, монолога. {275} А эти внутренние предпосылки, мне кажется, зависят от степени остроты и «температуры» конфликтов внутри человека […].

Спор о конфликтной и бесконфликтной драматургии теперь уже никому не нужен и как будто бы снят официально, а практически все-таки существует, говорят: когда нет конфликтов — тогда скучно. Как же не скучно?! А вот — в чем видеть конфликты? […].

Мы все по старинке думаем, что конфликт предполагает «белых» и «красных». Мой сын, когда ему было четыре года, спрашивал про декабристов: «Папа, кто из них белые, а кто красные?», то есть он привык в своем представлении делить людей на «белых» и «красных». И у нас представление о конфликте всегда заключалось в том, что схватка происходила между людьми противоположных мировоззрений. Пока была гражданская война, ясна была расстановка так называемых конфликтных сил. Когда выкорчевывали кулаков из деревни, когда коллективизировали деревню — все было понятно. Когда мы сталкивали два смертельно враждующих лагеря — нам все было ясно. Но как только мы остаемся в своей семье, так будто бы начинается «преснятина», Потому что здесь нет «красных» и «белых», нет представителей антагонистических классов и нет борьбы насмерть.

Это правильно, что нет борьбы насмерть в нашей семье, но неправильно то, что если этого нет, то, значит, и вся борьба и все конфликты притупляются и становятся пресными.

На самом же деле здесь появляется так называемый внутренний конфликт, то есть такая дискуссия замечательных советских людей «внутри себя», по линии преодоления в себе «родимых пятен» проклятого прошлого и по линии преодоления в себе вчерашнего дня. Потому что сегодня нельзя себя вести так, как вели вчера, работать, как работали вчера, относиться к тому или другому явлению, как относились вчера.

Вот довести эти внутренние конфликты до страстности и должен, по-моему, драматург. (Все остальное уже легче: построить общую композицию вещи и т. п.) Здесь и родится тот внутренний монолог, о котором идет речь, здесь наносится смертельный удар по человеку-схеме. Человек-схема кончается в тот момент, когда загорается большой внутренний конфликт в человеке и спор его с самим собой.

Мне кажется, что нам мешает боязнь «чучела» — так называемого рефлексирующего интеллигента, человека прошлой эпохи, который действительно абсолютно не похож на нас.

Советский человек лишен рефлексии старого интеллигента, но это не значит, что наш человек внутренне покоен и поэтому лишен страстного спора с самим собой, что он не дискуссирует сам с собой.

{276} Правда, если он только дискуссирует в течение получаса или 25 минут в своем монологе и в течение 4 часов в пьесе, то это плохо.

Если его дискуссия ничем не кончается — это тоже плохо. А если при всей своей остроте дискуссия кончается внутри человека, кончается «утишением» в нем того голоса, который ему мешал, и человек делается подлинно советским, подлинно прекрасным, подлинно передовым — вот в этом-то и все дело!

У нас же благодаря тому, что подлинно прекрасным и подлинно передовым человек пишется с самого начала пьесы, зачастую родятся схемы.

Надо показать, как, пройдя через внутренний конфликт, рождается новый человек. Это и будет, с моей точки зрения, соответствовать правде нашей жизни и нашего мировоззрения.

Ведь важно, как мы разрешаем эти конфликты, и неверно, что у нас нет конфликтов.

Например, герой говорит: «Я не могу совершить такой-то поступок…» И если расшифровать формулу «не могу», то видно, что он не может этого поступка совершить в результате большого внутреннего конфликта и борьбы, которую необходимо показать.

Может быть, это и очень еретическая мысль, но, я думаю, критика имеет место не только на общем собрании, она имеет место и дома и когда человек наедине с самим собой. И вот степень эмоциональной напряженности, в которой она протекает, создает или подлинное драматургическое произведение, или Довольно-таки схематическое произведение […].

Вот почему книга Горчакова, с моей точки зрения, просто и объективно раскрывающая необозримое богатство творческих приемов Станиславского, где показаны и методы физических действий, и внутренний монолог, и этюдный метод анализа произведения, и т. д., шире, богаче, многообразнее раскрывает объем, глубину и сущность учения Станиславского, чем книга Топоркова[[227]](#endnote-165), которая узко освещает только один из приемов работы Станиславского с актерами, очень интересный, но отнюдь не исчерпывающий.

Спорить приходится только потому, что если сформулировать метод физических действий так, что все раскрывается только через физическое поведение актера и что это не только раскрытие, но и способ показа человека на сцене, то, конечно, это приведет нас к самому элементарному, примитивному биологизму, что, собственно говоря, и имеет место в ряде высказываний товарищей; к биологизму, с одной стороны, а с другой стороны — к бездумному творчеству, когда люди договариваются до того, что отменяют работу мозговых центров.

{277} Мы все знаем, что существуют необычайно талантливые актеры, которые и духом не ведают, как они творят, но это ничего общего не может иметь с такой фигурой, как Станиславский, который великолепно сочетал в себе художника с его непосредственностью и мыслителя в области творчества. Он всегда руководствовался очень осознанными и высокими идеями как в практике, так и в тех своих педагогических, философских высказываниях, которые он нам оставил […].

Как протекает процесс взаимообогащения? Мы обогащаемся от драматурга тем чувством нового, той познавательной силой произведения, которая лежит в нем.

Приходит Чепурин с пьесой на тему о том, как сейчас на заводе идет борьба за повышение качества, то есть борьба за творческое отношение к труду.

В сюжете, в материале пьесы это борьба за личное клеймо. Она изображена очень конкретно. Драматургия не начинается, если этого конкретного нет. Если зритель из различных областей профессиональной деятельности приходит в театр и не получает от драматурга и от театра ничего нового, кроме того, что он знал об этом — о том, как сейчас ведется работа на заводе и как там протекает борьба за личное клеймо, то это будет очень нехорошо.

Или, например, Изаков приносит пьесу, которая называется «Дипломаты»[[228]](#endnote-166), — на тему о том, как борьба за мир протекает в дипломатических сферах. Первое, что заставляет меня, придя домой в половине второго ночи, прочитать одним залпом пьесу или, наоборот, читать ее в порядке принудительного насилия над собой в течение трех-четырех вечеров, определяется тем новым, что начинает заинтересовывать меня в порядке познавательном. Мне интересно, за что борется герой, и чем это кончится, и какую позицию занимают его товарищи в дипломатической сфере, — это мы и зрители знаем в основном, а вот детали здесь нас очень интересуют. Так же и то, что происходит сейчас по линии борьбы за план, мы приблизительно знаем. Но вот, когда кончается это «приблизительное» и начинается конкретное — то, чего я не знал, как зритель театра, — меня это волнует, волнует уже своей конкретностью, это меня обогащает […].

А обогащение происходит тогда, когда мне становится понятным, и близким, и волнующим новое в психике нашего человека, которое я еще не знаю. Когда драматург рисует человека — носителя этого нового зерна, это обогащает и актера и режиссера. Режиссер и актер, начиная это раскрывать средствами своего искусства, обогащают драматургию.

Вернусь опять к «Совести» Ю. Чепурина. Все было отражено в пьесе — и база, на которой развивается конфликт, то есть стахановский труд, и люди и т. д. Но тема принципиально {278} новых столкновений развивалась, с нашей точки зрения, несколько узко.

Излишне много внимания было уделено личной, семейной драме […]. Хотя это и закономерно, и все-таки надо помнить, что театр — это образное искусство, поэтому если эту новую тему показать в театре через призму семьи, то это будет мешать той образности, которую гораздо ярче можно показать через завод, через общественные и производственные отношения, а не через личные отношения.

Отсюда у нас, в совместном обсуждении с Юлием Петровичем (Чепуриным), родилась потребность большой специальной «заводской картины» […]. Когда мы подсказали эту мысль Юлию Петровичу, он увидел сразу возможность острого столкновения на собрании заводского коллектива. Вот и родилась эта заводская сцена, которая вообще-то в пьесе существовала, но была распылена в отдельных эпизодах, не выражена с достаточной силой.

Так, в совместной работе драматурга и театра затрагивался и серьезный вопрос о композиции пьесы […].

Я говорил уже о четвертой картине «Совести». За нее мы драматургу благодарны. И в то же время мы смогли помочь ему, поскольку он при отсутствии большого опыта, еще не владеет в совершенстве мастерством. Мы ему благодарны за то, что в пьесе он дает повод для органического, естественного выявления актерского и режиссерского темперамента.

Попутно коснусь и вопроса о том, какие существуют формы для оснащения, для профессионального роста молодых драматургов. Здесь говорили о семинаре по изучению системы. Станиславского […].

Если ставить вопрос по-серьезному в смысле учебы, то ей-богу, не грех Союзу писателей, и в частности московской секции драматургов, организовать специальный семинар по изучению системы Станиславского […].

Одним из моментов технологического вооружения для молодых драматургов является познание хотя бы в общей форме того творческого процесса, каким живет актер […].

Что же касается той дискуссии, которая ведется[[229]](#endnote-167), то это вопрос большой.

Видимо, будет конференция, которая, может быть, внесет большую ясность, потому что в ней будут участвовать и философы и физиологи.

Запутанность дискуссии, мне кажется, объясняется тем, что разговаривать о наследии Станиславского стали не с позиций объективно-исторической оценки того, что представляет собой учение Станиславского, а с позиций бешеной защиты метода физических действий, с одной стороны, а с другой — с позиций естественного возражения апологетам метода физических {279} действий, провозглашающих этот метод основой учения Станиславского.

В том, что дискуссия получила такое искривление, я обвиняю людей, которые в методе физического действия видят единственное средство и способ выражения идеи в сценическом произведении, тогда как в действительности он является только одним из приемов и педагогических, и режиссерских, которыми располагает учение Станиславского.

*1951 г*.

## **{****280}** Об актерской технике[[230]](#endnote-168)

Режиссер, не знающий актера и законов актерского творчества, никогда не сможет ему помочь и тем самым завоевать его доверие и любовь. Все конфликты между актером и режиссером, все споры о подчинении возникают при отсутствии органических творческих взаимоотношений между ними. Настоящий и большой спектакль всегда является результатом сложной и многосторонней работы целого коллектива, куда входят: автор, актеры, режиссер, художник, композитор, гример, костюмер, осветитель и весь технический персонал театра. Театр — коллективный художник. Эта его сущность ко многому обязывает людей, работающих в театре.

Актер — решающая фигура спектакля, через него воплощаются и конкретизируются идея драматурга и замысел режиссера. А режиссер является творческим руководителем театрального коллектива, конденсатором его творческой энергии. Для этого он должен знать свой коллектив, изучать его, быть авторитетным педагогом и учителем.

Организаторские данные режиссера в таком деле имеют большое значение. Человек, не умеющий организовать себя и других, не способный охватить всей многогранной работы по созданию спектакля, не может быть режиссером.

От режиссера требуется, кроме того, умение заразить всех общей идеей, чувством целого. Режиссер, который не воспитывает в актере чувства целого, неизбежно скатится к администрированию в искусстве.

Учитесь разжигать творческую фантазию актера и направлять ее по пути раскрытия идеи спектакля, и у вас не будет конфликтов с актерами. Учитесь руководить актером так, что бы он не чувствовал вашего руководства. Умейте использовать все ценное, что приносит актер. Тогда не только актер, но и вы сами перестанете различать, где кончилось ваше и началось актерское.

Свою работу над спектаклем начинайте с глубокого и пристального изучения актерских индивидуальностей, то есть того {281} человеческого материала, с которым вы работаете. Определите для себя все субъективные достоинства и недостатки каждого актера — только тогда вы сможете ему помочь в работе.

Определяйте характер природного обаяния каждого актера. Выясните, в чем он обаятелен на сцене и в чем не обаятелен. Изучайте манеру и индивидуальный метод каждого актера. Наблюдайте тайком за каждым в жизни, в быту и сравнивайте свои впечатления от него с теми, которые вы получаете в процессе репетиций. Здесь вас ожидают большие сюрпризы.

Очень часто актер на сцене разговаривает не своим голосом, ходит не своей походкой и т. д. И это происходит отнюдь не потому, что он перевоплощается в сценические образы; к сожалению, он во всех ролях один и тот же, но не настоящий — не он. Поэтому, прежде чем начать искать с ним сценический образ, нужно вернуть его как бы в исходное положение, сделать сначала самим собой.

Зная данные актера, вы, естественно, завоюете его доверие. Каждое, даже беглое, замечание будет повышать ваш авторитет гораздо больше, чем самая эффектная режиссерская мизансцена.

{282} Что же является основой творческого состояния актера и какие существуют этапы в росте и творческом формировании актера? Вот вопросы, которые меня особенно интересуют в моей режиссерской практике.

Необходимо оговориться, что психология художника сцены еще мало изучена. Самый первый и крупный вклад в научное обоснование творческих процессов сделал К. С. Станиславский.

Мое воспитание и формирование как актера протекало в Московском Художественном театре. Основы своего творческого мышления я получил от К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Поэтому многое из того, что я буду говорить, вы, наверное, уже знаете в той или иной редакции как основы учения Станиславского. Это естественно, потому что подавляющее большинство нас, художников, растет от одного и того же корня.

Первый вопрос — об органической творческой свободе актера, без которой он не может ничего сделать ни в спектакле, ни на репетициях; речь идет о той основе, на которой и начинается, собственно говоря, актерское творчество.

Невольно возникает вопрос: при каких условиях актер становится художником? Нет ли какого-то общего закона, который всегда обусловливает моменты творческой удачи актера? Конечно, есть. Это закон органической творческой свободы. Творческая свобода обусловлена целым рядом моментов: и тем, что актер понимает все то, что он делает на сцене, и тем, что у него есть цель, конкретное действие. Но это еще не все.

Часто актер знает и понимает все то, что он делает, есть у него и конкретные задачи, конкретное действие, и все же он мышечно напряжен.

Когда смотришь актеров в спектаклях, приходишь к выводу, что актер перенапряжен. Во всем у него перегрузка, во всем перелет, во всем пережим, слишком много всего хочет он сыграть и отметить. Актер неспокоен, он не чувствует себя свободным.

Обдумывая это явление, мы придем к выводу, что творческую *удачу актера предрешает умение быть в сценических условиях максимально активным при максимальной органической свободе*. Это как раз и есть та основа, на которой начинается творчество актера.

Сплошь и рядом эти два момента у актеров находятся в разрыве: или актер активен и мышечно напряжен, или же он пассивен, и тогда он относительно физически свободен. Но если актер пассивен, то он анемичен в решении своих сценических задач. Он ничего не хочет, то есть он тогда никак не решает образа, а только пребывает в «предлагаемых обстоятельствах», как бы демонстрируя свою физическую {283} свободу (мы часто можем наблюдать это на актерах, овладевших так называемыми «элементами», но не способных еще подняться до решения сценического образа).

У больших мастеров сцены: Качалова, Тарханова, Леонидова, Москвина, Щукина, Остужева, Хмелева и других — мы найдем это единство большой внутренней активности и органической мышечной свободы. Большой мастер затрачивает на сцене ровно столько мышечной энергии, сколько нужно для того, чтобы, скажем, держать свое тело в равновесии или выхватить шпагу, сделать ею выпад и т. д. У него всегда работают только те мышцы, которые призваны совершать данное физическое действие, другие же находятся в абсолютной свободе.

Следует сказать, что и в жизни мы часто ловим себя на ненужном, излишнем мышечном напряжении. Иногда, например, чистя зубы, мы замечаем, что у нас напряжена не только та рука, в которой мы держим зубную щетку, но и другая, примем другая рука напряжена совершенно излишне, нецелесообразно. Если трудно вычистить зубы, будучи физически напряженным, то как же можно на сцене быть артистичным, пластичным, восприимчивым, заразительным, когда у актера перенапряжены голосовые связки, глазные мышцы, шея, руки, ноги, все? О каком художественном выражении актерского и режиссерского намерения можно говорить при таких условиях?

Вспомните всех раздражавших вас актеров, все плохое в актерском исполнении — и вы увидите, что оно связано с физическим перенапряжением актера.

Какими же средствами мы должны бороться с мышечным перенапряжением актера, за воспитание в нем органической творческой свободы? Основное средство в борьбе за органическую свободу — это действие.

Каким же образом физическое перенапряжение преодолевается в условиях физического действия? И нет ли здесь чудовищного противоречия? Нет, нисколько. Наоборот, чем бездейственнее на сцене актер, чем больше он «вообще» переживает, «вообще» любит, «вообще» подозревает, тем он более подвержен физическому напряжению. Увлекаемый же определенными, конкретными действиями и попутно реализуя в этих действиях свои отношения к окружающим, актер постепенно теряет избыток физического напряжения, и весь его аппарат становится эластичным.

К верному решению каждого конкретного места в роли *актер должен идти через поиски не только верного психологического состояния, но и верной физической жизни тела*. В последние годы своей жизни Станиславский усиленно работал над методом физических действий.

{284} Наряду с верным самочувствием и благоприятными внешними физическими условиями мы призываем на помощь и самоконтроль. Самоконтроль помогает нам бороться с неверным физическим напряжением актера.

Борьба за овладение органической свободой имеет три этапа.

Самый первоначальный этап — это когда актер уходит с репетиции или со спектакля очень недовольный собой. Он недоволен тем, что был несвободен, мышечно перенапряжен, он припоминает, что на спектакле или на репетиции он дергался, излишне жестикулировал, «колол» партнера, каждую фразу начинал с «выпада» рукой или корпусом и т. д. Но в самом процессе работы на сцене (во время спектакля или на репетиции) актер еще не научился ловить себя и на этих недостатках.

Второй этап наступает тогда, когда в процессе *своего* роста актер начинает замечать эти недостатки. Самоконтроль актера работает уже в самом процессе исполнения, но работает с опозданием. «Ах, зачем я это сделал?» — думает актер. Но поздно, он уже это сделал — исправить нельзя. По сравнению с первым этапом это уже движение вперед, являющееся результатом работы актера над собой.

И, наконец, третий этап борьбы с формой мышечного физического и психического перенапряжения начинается с того момента, когда актер на репетиции или на спектакле ловит у себя самую тенденцию к «выпаду» и усилием воли в самом корне ликвидирует эту тенденцию, переключая мышечную энергию на совершение того или иного физического действия. Само собой разумеется, что самоконтроль не должен выводить актера из творческого самочувствия. Это должен быть естественный самоконтроль, который, к примеру, несмотря на увлеченность актера на сцене, не позволяет ему упасть в люк или оступиться с лестницы.

Актер-дилетант имитирует на сцене чувство: он изображает все примитивно, беспомощно, ничего не умеет делать органически. Это штамповщик. У такого актера и в помине нет правдоподобия чувств.

Затем у актера появляется умение жить в сценических условиях; он органически свободен, не напряжен, он несет правдоподобие чувств, но форма выражения этих страстей и чувств у него случайна, анархична и не сценична. Такой актер пребывает на сцене в расчете на то, что все само собой выразится. Чувство, мол, найдет само себе ход и подскажет верную форму выражения. Перед нами — типичные талантливые дилетанты.

Дилетантов и лентяев в театре изрядное количество. Обычно это одни и те же люди. Дилетант всегда лентяй, а лентяй {285} неизбежно дилетант (хотя бы и талантливый). Под дилетантизм и лень обычно подводится «принципиальная база», например: «живое, настоящее — не зафиксировать», или «фиксировать — значит, штамповать», или «погоня за формой приводит к формализму» и т. д. Мало ли чего не наболтает защищающийся лентяй!

У нормально формирующихся и растущих актеров, наконец, наступает следующий этап в их росте. Он определяется тем, что актер выражает все чувства в сценически убедительной форме. У такого актера все отработано, зафиксировано, и это зафиксированное он может великолепно повторять не только со стороны внешней формы, но и внутреннего содержания.

Вглядываясь в работу актера, в его старания, мы приходим к заключению, что фальшивит он против правды главным образом в мелочах. И беда такого актера именно в том, что он этого не понимает.

В самом деле, актер очень волнуется и много работает над точной и верной передачей той или иной болезни (туберкулеза, рака желудка, истерии и т. д.). Внимательно и скрупулезно работает он над той или иной характерностью (близорукость, заикание). Актер часто умно показывает, как зарождается и выявляется ревность, и т. д.

Но вместе с тем актер и не представляет себе, что он давно потерял доверие зрителя, потому что примитивнейшим образом изображал неизобразимое на сцене, то есть изображал, что он видит, изображал, что он слушает, изображал, что он внимателен. Изображал так плохо, что ему никто не поверил.

Из массы мелочей складывалось его сценическое бытие, в то время как эти мелочи, естественные и свойственные всем без исключения людям, обычно отсутствуют у сценических персонажей.

Основные и самые ценные качества актерского мастерства, за которыми скрывается большой труд, — это свежесть, непосредственность и кажущаяся неповторимость творческого процесса, отсутствие усилий при создании сценического образа.

«Как легко и просто!» — говорим мы, глядя на картину большого художника. «Как легко и просто!» — говорим мы, наслаждаясь стихами Пушкина.

Необычайная свежесть, неувядающая прелесть красок высокого мастерства создают у нас впечатление, будто произведение искусства только сейчас вышло из-под кисти художника.

Простота и легкость, с какой мы воспринимаем это произведение искусства, заставляют нас предполагать, что мастерство {286} художника может быть доступно и нам самим, что мы, собственно говоря, и «сами могли бы так».

Не случайно Станиславский говорит, что если актер потеет, то он не художник. И тут, разумеется, вопрос не только в «физическом поте», а в умении реализовать свое намерение с предельной легкостью и простотой, но легкость эта — результат большого труда. Воспроизводить все найденное, все заранее обусловленное с такой непринужденной легкостью и импровизационной свежестью, как если бы все это возникло вот только сейчас, сию минуту, на глазах зрителя, — это умение основное и самое трудное в нашем актерском мастерстве. Творческое умение как бы «попятиться» назад от всего того, что великолепно известно, и ощутить все, воспринять все как бы заново, якобы впервые, — это самое драгоценное качество актера.

Пойдемте с вами на спектакль, посмотрим, в чем наши трудности.

После того как на многих репетициях актеры определили отношения между собой и характер своих реакций, бывает трудно «забыть» все условленное и отзываться на это условленное со свежестью первого впечатления, реагируя на все «якобы впервые». «Якобы впервые» видеть обстановку на сцене и людей, находящихся там, «якобы впервые» устанавливать отношения к вещам и людям, «якобы впервые» высказывать мысль, рожденную в сознании, и слышать ответ на свою мысль, «якобы впервые» задуматься, «якобы впервые» сесть в это кресло, «якобы впервые» встать, потому что возникла непреодолимая потребность встать. Все эти мелкие и крупные «якобы впервые» создают у зрителя то впечатление свежей импровизационной неповторимости, которое больше всего пленяет в театре. Овладение этой способностью действовать в сценических условиях так, чтобы создавалось впечатление, что все происходит впервые, свидетельствует о большом сценическом таланте и мастерстве. Этой способностью обладают в полной мере все крупные мастера сцены.

Однако сплошь и рядом мы наблюдаем у актеров скучную во всем условленность, лишающую театральное зрелище всей его импровизационной свежести. Мы видим, что актеры условились именно так реагировать, именно так относиться к окружающему; условились, что именно тут будет стоять пепельница; актер сразу же привычным жестом руки находит эту пепельницу, хотя дом, куда приходит действующее лицо, ему незнаком; условились входить именно в эту дверь; условились хватать партнера за левую руку, и партнер заранее приготовляет свою руку для этой операции, и т. д. и т. п. Зритель, разумеется, не анализирует этих деталей, однако все происходящее на сцене при такой скучной условленности {287} его не заражает. Вместо внезапно появившейся мысли, рожденных на глазах у зрителей отношений, вместо возникших по внутренней необходимости мизансцен зритель видит, как актер встает со стула без всякой мотивировки, садится в кресло, ничем это не обусловливая, садится просто «на мизансцену», не попадая мимо кресла только потому, что он все-таки достаточно технически натренирован, чтобы попадать прямо в кресло. Или же зритель замечает, как актер оборвал свою фразу (у него здесь многоточие!), а другой актер вовремя не перебивает первого, потому что он доигрывает что-то свое и не торопится. «Мы ведь условились, что я его перебиваю, поэтому он все равно будет ждать, когда я его “условно перебью”».

Здесь актерами снимается самый драгоценный в сценических условиях процесс — процесс накопления отношений. Вместо этого делается как будто перелет сразу в конечную инстанцию, то есть в результат отношений, в результат состояния, так как актерам заранее известно, «что после чего». Актеры в этом случае не «пятятся назад» и не «забывают» всего того, что им нужно на сцене проделывать. Всем этим актер подчеркивает только то, что он не мастер. И наоборот, как только он начинает действовать, ощущать, оценивать, реагировать на все «якобы впервые», мы тотчас же начинаем восхищаться его артистичностью.

Для того чтобы актер понял, что такое общение, взаимодействие с партнером, в школе, а иногда и на репетициях ему предлагают упражнения. Оговариваются задача и контрзадача. Актер начинает действовать. Он не знает заранее, чем кончится упражнение, не знает, какие слова будет говорить и какие услышит в ответ; он не знает, будет ли он садиться вот на этот стул или на другой, будет ли смеяться его партнер и т. д. Конечно, в таких условиях после небольшой тренировки актер постигает природу взаимодействия, непосредственных реакций и творческой отзывчивости на все, что его окружает и на него воздействует.

Психологическое состояние актера в упражнении качественно отлично от его состояния на репетиции. Как только мы вернули актера к пьесе, как только он знает заранее текст, а следовательно, поступки свои и партнеров, тотчас вступает в свои права эта страшная «условленность во всем». Нет уже у актера непосредственности реакций и ориентировки; вместо этого появляется уныло фальшивое воспроизведение всего предварительно намеченного. И чем больше воспроизводится деталей и мелочей, тем фальшивее создается впечатление.

Как же дается актеру умение действовать в сценических: условиях «якобы впервые»?

{288} Овладение этой способностью достигается каждодневным тренажем на репетициях и спектаклях с целью научиться брать творческое состояние, прежде чем сыграть слова. Актер начинает действовать на сцене тогда, когда он «полузабыл» все, что он знает о своем сценическом поведении. Приказывая себе посмотреть на окружающее этими «незнающими» глазами, он как бы говорит: «Ну, воздействуйте на меня».

Воспитание в себе этого драгоценного актерского качества — действовать, реагировать на все сценическое впечатление достигается двумя моментами творческого процесса:

1) активно-творческим состоянием перед началом работы на репетиции и на спектакле, готовностью к действованию.

2) импровизационным самочувствием.

На этой основе актер обретает способность взаимодействия на сцене, общения с партнером, то есть способность воздействовать на партнера и определять свое поведение от партнера.

Остановимся несколько подробнее на этих двух положениях.

Активно-творческое состояние перед началом репетиции или спектакля — это прежде всего бодрое состояние, состояние мобильности, готовности к реакции, состояние предельной сосредоточенности в круге тех задач, которые стоят перед актером, при полной его мышечной свободе.

Нельзя начинать сцену, не сосредоточив себя на ближайшей сценической задаче, не мобилизовав себя на ее выполнение. Нельзя начинать репетицию «спустя рукава». Актер имеет перед собой как бы «порог» и, мобилизуя свою волю, переступает через него в сферу творческой деятельности. Этот «порог» актер переступает, когда говорят: начали! (начали репетировать, начали спектакль).

Это активно-творческое состояние, это состояние мобильности ничего общего не имеет ни с актерским наскоком, ни с тем психическим трансом, в который впадают многие актеры перед выходом на сцену или перед началом репетиции. В таких случаях режиссерам приходится успокаивать актеров, прежде чем пускать их в репетицию.

Более часто в театре встречаются две категории актеров. Одни никогда не хотят репетировать. Им всегда неудобно, всегда рано выходить на сцену, всегда мучительно, и поэтому они всегда стараются увильнуть от творческого насилия над собой. Эти актеры преступно растрачивают время на репетициях; у них есть сотни чисто школьнических способов заговаривать режиссера, себя и товарищей, для того чтобы приблизить момент окончания репетиции, но так и не начать действовать — репетировать.

{289} И есть другая группа актеров, которая «срывается с места», «рвет удила»: одним словом, сейчас же пришпоривает себя и, как говорят, «берет быка за рога». Эти актеры сейчас же показывают результат, играют либо чувство, либо отношение. В последнем случае это всегда связано у актера с пережимом, штампом и, главное, с мышечным перенапряжением. Внутренняя, «психическая» активность у человека бывает расчлененной от физического напряжения и бывает сочлененной с физическим напряжением. Борьба за освоение психической напряженности и физической свободы — это путь мастерства.

Остановимся на понятии *конденсированного внимания*. Когда человек глубоко сосредоточивается на своей мысли или на каком-нибудь предмете, он невольно приковывает к себе внимание окружающих людей.

На бульварной скамье сидит женщина. Она настолько сосредоточена, настолько углублена, что все окружающее, вся бурная жизнь улицы как бы не существует для нее. Взглянув на эту женщину, мы невольно замедлили шаг и остановились. В позе ее ничего эффектного, вся ее фигура мягка и пластична. Нас остановила и приковала к ней только ее глубочайшая сосредоточенность.

А кто в зимние ночи внезапно не останавливался под чужими окнами, за которыми мужчина застыл в позе человека, ищущего нужное слово, а женщина, перетирая чайную посуду, держит в руках полотенце и вся, всем своим существом прикована к говорящему?.. Мужчина нашел нужное слово, заговорил… и мы пошли дальше, вернувшись к ритму своей жизни.

Мы не знаем темы разговора — сквозь двойные зимние рамы мы не слышали слов, но нас приковало конденсированное внимание двух людей, их предельная сосредоточенность.

Упражнения на сосредоточение внимания по заказу делаются почти во всех театральных школах. Но это лишь первая ступень.

Умение глубоко сосредоточиться на объекте дается труднее. Все же оно многими осваивается, но за счет самоизоляции от всего на сцене, кроме одного основного объекта. При быстрой смене объектов или при одновременном воздействии на актера ряда сценических возбудителей, из которых один важен, а другие менее важны, актер или теряет основную направленность, то есть рассредоточивается, или, сохраняя основной объект, перестает реагировать на второстепенные возбудители. Это типичная картина для второй ступени овладения сценическим вниманием.

Третья, высшая ступень заключается в том, чтобы, не ослабляя внимания, быстро переносить его с объекта на объект, {290} допустим, с моей мысли (мысли моего образа) на мысль партнера (мысль его образа). Ведь и моя мысль и мысль партнера, столкнувшись в единоборстве, развивают и заостряют все ту же мою мысль. Сконцентрированное внимание актера на одном каком-либо объекте не может мешать ему быстро выключать из работы отдельные органы его восприятия. Сосредоточенно рассматривая человека, мы можем на секунду прислушаться к интересующему нас звуку и т. п.

Вот эта гибкость всего психофизического аппарата актера-мастера в условиях обостренного внимания творит на сцене чудеса. Не владея этим, нельзя на сцене действенно решать сценические задачи. А в этом основа всего сценического бытия актера. Иначе актер начинает обезьянничать, имитировать чувства, играть состояние, играть свое представление о задуманном им сценическом образе и т. д.

Внимание актера концентрируется на ряде объектов, которые воздействуют на него и на которые он воздействует. Быстрое умение концентрировать свое внимание на объекте достигается тренировкой на репетициях. Объект — это опора для актера, а концентрированное внимание — это уже известный залог автоматического освобождения мышц, снятия излишнего физического напряжения. И объект и задача неразрывно друг с другом связаны.

Основных сценических объектов два, единых в своей основе: моя мысль и мысль партнера. Подсобных объектов много (слуховые, зрительные).

Актер должен уметь быстро чередовать объекты, перенося внимание с объекта «моя мысль» на объект «мысль партнера». Актер либо что-то отдает, либо что-то воспринимает на сцене.

Активно-творческое состояние актера связано с глубокой оценкой фактов сценического действия. Недооценка фактов и событий пьесы часто ведет к тому, что актер посылает мысль настолько неактивно и вяло, что может продолжить *любую* фразу словами: «а впрочем, неважно». Можно с уверенностью сказать, что если эти слова укладываются в интонацию актера, говорящего сценический текст, то налицо недостаточная оценка объекта и факта.

В жизни мы зачастую говорим и небрежно и вяло, но в условиях театра мы обязаны оценивать и воспринимать *все* факты и события, происходящие на сцене, с максимальной верой в предлагаемые драматургом обстоятельства.

Вторым моментом, обусловливающим умение актера действовать на сцене «якобы впервые», является его импровизационное самочувствие в условиях, мало способствующих импровизации, — в условиях спектакля. Несмотря на то что все моменты спектакля заранее срепетированы, проверены и зафиксированы, {291} актер должен нести в спектакле это свое состояние постоянной готовности к импровизации и где только возможно, реализовать его. Актер как бы отыскивает вокруг себя всякие творческие неожиданности, следит за тем, какие оттенки мысли оживают у партнера.

Овладевая состоянием готовности к импровизации, мы как бы полузабываем обо всем, что нам очень хорошо известно, начинаем реагировать на все «якобы впервые». Закрепленная форма спектакля никак не входит в противоречие с нашим положением об импровизационном самочувствии актера в процессе спектакля, так как в пределах установленного рисунка роли всегда может и должна быть та или другая степень импровизации.

Проверкой готовности актера к импровизации может служить любая случайность на сцене: упавшая на пол шляпа, оговорка партнера и пр. Актера, всегда готового к импровизации, такие случайности не могут рассеивать, расстраивать. Наоборот, эти случайности его творчески возбуждают. Когда актер опаздывает с реакцией на случайность, то есть когда эта реакция не родится у него непроизвольно, — это говорит об отсутствии у него необходимой творческой веры и готовности. Часто бывает, что опытный актер, столкнувшись со случайностью, с запаздыванием, спокойно поправляет «накладку». В таких случаях зритель отмечает: «Не растерялся!» Этот актер действительно не растерялся, но он и «не нашелся», ибо найтись на сцене — это значит непроизвольно отреагировать на неожиданность. В каждом конкретном случае творческая фантазия актера подсказывает ему тот или иной характер его реакции.

Вопросы, поднятые в настоящей беседе, не охватывают всего сложного процесса актерского творчества. Мы ограничились лишь некоторыми важнейшими моментами, вскрывающими природу актерской техники и помогающими исполнителям и руководителям самодеятельного театра овладевать сценическим образом.

*1953 г*.

## **{****292}** О некоторых вопросах воплощения типического характера на сцене[[231]](#endnote-169)

Неизмеримо возросли требования советского народа ко всем видам нашего искусства. Удовлетворять эти требования мы, художники сцены, сумеем только в том случае, если будем настойчиво стремиться к более глубокому совершенствованию мастерства актера и режиссера, если овладеем всем богатством, многообразием жанров — от высокой героики до жестокой, бичующей сатиры. В свете этих боевых задач главной целью драматического искусства должно стать раскрытие образов наших современников во всем великолепии их человеческого достоинства. Но в практике наших театров частенько важная общественно-политическая тема, умозрительно существующая в спектакле, или парадная ситуация заслоняют основную задачу — раскрытие духовного богатства и моральной красоты тех, кого мы изображаем, тогда как именно эти благородные черты, рассыпанные в миллионах советских людей, и являются типическими для нашего народа и для нашего времени.

Но собрать эти черты мы можем только в отдельной ярко выраженной человеческой индивидуальности. Для этого и нужна нам творческая фантазия и техника воплощения нашего замысла в художественный образ.

Процессу творчества, акту создания художественного образа всегда предшествуют изучение жизни; анализ общественных явлений, глубокие думы о нашей жизни и, наконец, стремление художника обобщить свой мысли.

Мировоззрение художника — основополагающий фактор при отборе типических черт явлений и характеров для обобщения их в художественном произведении. Ни о каком отборе, ни о каком заострении типических характеров не может быть и речи, если художник неспособен разобраться в действительности и не имеет собственного мнения о происходящей борьбе в той среде, какую он изображает. Ничто так не вредит нам, художникам, как отрыв технологии нашего искусства от идейной оснащенности художника. Мы не всегда понимаем, что художественная целостность пьесы, {293} спектакля, картины, которую мы создаем, есть прямое следствие сложившегося взгляда на жизнь, то есть следствие цельности нашего мировоззрения.

Большинство из нас, советских художников, стремится углубить свои идейно-политические знания, многие окончили университет марксизма-ленинизма. И в то же время для многих из нас полученные знания подчас лежат мертвым грузом: не так просто перевести их на язык нашей творческой практики.

Большой бедой является разобщенность людей искусства и литературы. Недостаточное овладение специфическими средствами и законами своего искусства тормозит творческий рост любого художника. Но неверно и узко понятая «специфика» не менее опасна, так как она лишает художника широкого кругозора и знаний в области смежных искусств. Мы зачастую отгораживаемся спецификой своего искусства и не знаем того, что делается в соседней области творчества. Театральные режиссеры и актеры бывают глухи к тому новому, что есть в киноискусстве. Режиссеры плохо изучают законы композиции в живописи, а художники-живописцы совсем не интересуются искусством мизансцены, ошибочно полагая, что она не имеет никакого отношения к живописи. Писатели и драматурги с удовольствием прочли книгу К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» как интересную мемуарную литературу. Остальные произведения К. С. Станиславского, а также В. И. Немировича-Данченко не стали настольными книгами драматургов, тогда как эти книги говорят об органических законах творчества, о принципах построения всякого художественного произведения, о целостности сценического образа и о многих вопросах, интересных и необходимых не только режиссерам и актерам, но и драматургам.

Такое замыкание в рамках своего искусства, такое узкое понимание специфики каждого вида искусства — явления вредные. Специфика, конечно, есть у каждого из перечисленных видов искусства. Но, подчеркивая различие видов искусства, мы мало интересуемся тем, что нас объединяет в процессе творчества.

В большой и сложной проблеме художественного отображения типического характера у всех советских художников, несомненно, имеется одна объединяющая их задача — это умение видеть жизнь глазами художника. Это искусство, которому надо учиться. Во всех наших художественных школах, включая школы живописи, школы театральные, мы неплохо учим воспроизводить натуру, то есть жизнь. И гораздо хуже обстоит дело с умением изучать, видеть, осмысливать жизнь как богатейший материал для творчества.

Процесс создания художественного сценического образа, несущего в себе черты эпохи, обобщающего целые социальные {294} группы людей, — процесс длительный. Начинается он с умения осмыслить явления действительности, отраженные в драматургическом произведении, с умения замыслить образ будущего спектакля или роли, а затем выносить, выпестовать этот замысел в своем творческом воображении. Этот период зарождения и вынашивания образа всегда должен присутствовать в работе настоящего художника, ибо он составляет половину дела. Эту простую истину многие из нас часто забывают, считая актом творчества лишь самый процесс осуществления своих первых впечатлений и неотстоявшегося замысла.

В свете затронутых вопросов я бы хотел остановиться на двух проблемах. Первая — это *типическое отображение нашего народа* в так называемых *массовых сценах*. За тридцать пять лет работы над советскими пьесами мне пришлось поставить не один десяток спектаклей, где были такие массовые сцены.

Вторая проблема связана с *зерном* сценического образа, ведущим актера к созданию типического характера на сцене.

Начну с работы над массовыми сценами.

С победой Великой Октябрьской революции хозяином жизни стал народ, и естественно, что главной задачей всех видов искусства стала задача художественного отображения народа. Я отнюдь не хочу этим сказать, что тема народа раскрывается только в народных сценах, а хочу лишь подчеркнуть, что народные сцены получили теперь особое значение и смысл. Действительно, масштаб и характер событий в нашей жизни часто заставляют драматурга выводить на сцену народную массу как активно действующую силу. В связи с этим понятие «массовой сцены» исчезло, ибо она стала подлинно народной сценой, выражающей лицо трудового народа.

Народ вышел на советскую сцену в своем истинном социальном облике и предстал перед нами как главное действующее лицо истории, подлинный ее творец. Не показав народ как решающую силу жизни и главное действующее лицо, советский театр не смог бы сказать настоящую правду о нашей действительности.

Вопрос типического отображения народа не только через отдельных его представителей, а в массе своей, то есть коллективе, — это серьезнейшая творческая проблема для нашей драматургии и нашего театрального искусства.

Говорить о режиссерском построении народной сцены — это значит касаться основных вопросов построения всего спектакля. Замысел режиссера, композиция спектакля, мизансцены, сценическая атмосфера — все это связано с режиссерским построением народных сцен.

{295} Раскрывать шаг за шагом логику действия и характер отношений всех действующих лиц пьесы стало непреложным законом для каждого режиссера. С этого начинается работа над спектаклем. Однако для создания «массовок» довольно часто применяется старый, упрощенный и поверхностный метод работы.

Как только дело доходит до репетиций народной сцены, первым долгом определяются реплики для «массовых реакций», оговаривается их общий характер и исполнители расставляются в мизансцены. На этом и кончается основная работа над народной сценой.

По установленным режиссерами «вехам-репликам» исполнители должны построить свою органическую жизнь на сцене.

Это оказывается задачей непосильной, потому что сам подход к делу не является творческим, он весьма далек от метода органического освоения ролей, каким работают главные исполнители в этой же пьесе.

В любой сцене спектакля, в которой занято пять-семь человек, поведение каждого лица раскрывается последовательно, в зависимости от его характера, от событий, предлагаемых обстоятельств и т. д. Органическая линия жизни на сцене становится следствием непрерывного воздействия всех этих фактов на актера. Сложнее обстоит дело для исполнителей народных сцен, где нет больших ролей с обилием авторского текста, но тем не менее каждая фигура должна иметь свой характер, свою логику поведения и свою партитуру действий. Все это обретает актер в результате творческого проникновения в идею произведения и в замысел режиссера спектакля.

Одним из главных моментов для участника народной сцены должен являться вопрос создания так называемых внутренних монологов. Только эти внутренние — не произносимые актером, но проживаемые — монологи обеспечат линию непрерывной органической жизни его на сцене. С этого момента участие в народных сценах начинает приносить молодому актеру огромную пользу, ибо в них он осваивает процесс органического существования на сцене. Когда же в силу поверхностности, примитивности метода работы над народной сценой режиссура не раскрывает перед исполнителями непрерывной и органической линии жизни каждого участника, когда вся эта работа заменяется примитивной схемой реакций на реплики, то участие в массовых сценах неизбежно приносит вред артисту, так как приучает его к равнодушному, не творческому пребыванию на сцене, приучает к штампам, толкает на внешние механические реакции, обусловленные «репликами», а Не фактами и событиями пьесы.

Это путь быстрого окостенения всей живой природы актера.

{296} Следовательно, режиссеру в народных сценах прежде всего необходимо начать работу с ломки штампов репетиций и распространить на народные сцены общие принципы работы над ролью. Особо необходимо акцентировать внимание на создании биографий для всех участников народной сцены, на поисках физического самочувствия в данной сцене и сценической атмосферы всей картины, на сочинении внутренних монологов и т. д. и т. п.

Режиссерское решение народной сцены осуществляется через богатое многообразие человеческих характеров, в ней участвующих, и через построение целостного художественного образа данной картины или эпизода.

Мизансцены, в которых протекает народная сцена, могут быть или образны и типичны для того явления жизни, которое показывается в пьесе, или невыразительны и случайны. Искусство мизансцены только тогда становится большим искусством, когда поднимается до образного выражения идеи картины или даже всей пьесы. Верная выразительная мизансцена всегда говорит о главной мысли сцены.

В данном случае речь идет об узловых, центральных мизансценах. Такого обобщающего смысла мы, режиссеры, всегда стараемся добиться, но это нам не всегда удается. В этом многому могут научить нас такие художники-реалисты, как И. Е. Репин, В. И. Суриков.

Законы многофигурной композиции в живописи должны быть изучены нами. Великолепно разработанный образ массовой композиции мы можем видеть в классических произведениях русских художников: «Утро стрелецкой казни», «Переход Суворова через Альпы» В. И. Сурикова, «Запорожцы», «Бурлаки», «Крестный ход» И. Е. Репина.

В спектакле «Степь широкая» Винникова в картине полевого стана мы, режиссеры, искали такие мизансцены, которые выражали бы в своем построении, в своей художественной композиции идею всего спектакля, а именно: колхозный крестьянский труд стал творческим делом, удовольствием и радостью наших людей. Мы стремились к тому, чтобы отдельные этапы молотьбы, подсчета урожая несли в себе эту основную идею пьесы и спектакля.

Возьмем известную всем по фотографиям мизансцену «На колокольне» в спектакле Художественного театра «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова, поставленном К. С. Станиславским и И. Я. Судаковым. Все фигуры — в воодушевлении и динамике, как будто ветер рвет их одежду; весь этот вихрь человеческого темперамента порожден одним словом: Ленин. Народ, разбуженный и сплоченный великими идеями Ленина, словно взметнулся высоко над землей, над бескрайними просторами Советской Родины. Даже на фотографии, не могущей {297} передать убедительную силу актерского искусства, видно, что эта замечательная мизансцена — яркий пример образного художественного обобщения мысли не только данной сцены, но и идеи всего спектакля.

Отсюда мы можем сделать вывод: высшими художественными целями режиссера являются такие жизненно правдивые мизансцены, которые, *выражая смысл происходящего на сцене, возвышались бы в своей пластической выразительности до художественного обобщения идеи спектакля в целом*.

Приводя примеры из живописи, мы отнюдь не забываем о том, что наше сценическое искусство располагает по сравнению с живописью дополнительными факторами: пространством, временем и непрерывно развивающимся действием. Всякие режиссерские ухищрения, направленные на то, чтобы остановить действие на эффектных моментах и зафиксировать эти моменты как «застывшие мизансцены», есть формализм, щегольство внешними приемами в ущерб правдивому и естественному течению сценической жизни.

Изучая классическую живопись, и в частности многофигурные композиции В. И. Сурикова и И. Е. Репина, изображающие народные массы, мы особо должны обратить внимание на то, как художники, передавая отношение массы к тому или иному событию, отнюдь не лишают массу индивидуального многообразия (вспомним хотя бы суриковскую «Боярыню Морозову»).

Понять единство общего и многообразного в системе реакций массы — значит для режиссера нащупать самое основное и главное звено в искусстве образного построения народной сцены.

Общая реакция массы на то или иное событие пьесы является чрезвычайно впечатляющим и эмоционально заражающим моментом в театральной мизансцене. Поэтому к ней так и стремятся режиссеры.

Но на пути режиссера к нахождению экспрессивного движения массы стоит одна из серьезнейших опасностей — опасность схематизации. Когда мы видим на сцене толпу, наделенную одним отношением к происходящему, подчиненную одному темпо-ритму, у нас всегда создается впечатление некой условной театральщины, а не правды.

Мы подошли к одному из сложных вопросов актерской и режиссерской технологии — темпо-ритму. Прежде всего необходимо точно установить, что единый для всей массы объект и обязательная для всех людей оценка событий отнюдь не означают одинакового отношения к событию, одинаковых реакций на него и, следовательно, одного темпо-ритма для всех участников народной сцены.

{298} Наоборот, оценка одного и того же события порождает множество различных реакций. Многообразие индивидуальных темпо-ритмов является основой художественного, правдивого решения народной сцены. К. С. Станиславский говорит: «Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма во всей сквозной линии действия пьесы»[[232]](#footnote-65). Следовательно, каждая народная сцена имеет свой темпо-ритмический характер, и ее темпо-ритм слагается из богатого многообразия темпо-ритмов всех людей, участвующих в ней.

Ошибка режиссера, приводящая к фальши и к ремеслу, начинается именно с того момента, когда он, правильно чувствуя темпо-ритм всей пьесы и данной сцены, навязывает его всем исполнителям. То есть он идет к темпо-ритму всей картины или сцены не через слияние множества индивидуальных, разнообразных темпо-ритмов, а показывает всем актерам один темпо-ритм сцены и требует от всех его выполнения. При таком положении каждый исполнитель народной сцены перестает ощущать себя живым человеком с определенным характером, а становится пешкой в руках деспотического режиссера.

Когда мы, режиссеры Центрального театра Советской Армии, готовили массовую сцену на заводе в спектакле «Совесть» Ю. Чепурина, то перед нами встали те же задачи многообразного выявления характеров и темпо-ритмов, в которых живут люди. В моторном цехе тракторного завода рабочие узнали о выпуске бракованной продукции. Народ узнал фамилию бракодела — это Максим Ножкин. Но самое обидное заключается в том, что Ножкин пытался скрыть плохую работу и тем уронил честь заводской марки, честь рабочего коллектива.

Каждый рабочий и каждая работница в зависимости от роста социалистического сознания, природы темперамента, в зависимости от возраста и характера реагировали на этот возмутительный факт. У одних было негодование, переходящее в гнев, у других — обида, переходящая в слезы. Один смотрел на Ножкина и не верил в то, что Максим вчера еще был близким товарищем, другой, наоборот, не верил в то, что такое дело мог совершить Ножкин, вчера геройски защищавший социалистическое Отечество. Различная степень в оценке одного и того же факта позволила дифференцировать массу даже тогда, когда она единодушна в своем осуждении. В целом и основном звучании всей сцены сказалась глубокая взволнованность рабочего коллектива вопросами производства, как своим кровным делом. Все многообразие оценок, {299} темпераментов и возрастов не могло не подсказать различных темпо-ритмов для каждого исполнителя данной народной сцены.

Борьба за богатое раскрытие духовного мира каждой фигуры в народной сцене начинается с отказа от реакций «в общем и целом» для всех участников массовой сцены, с отказа от приблизительных оценок фактов пьесы и предлагаемых обстоятельств. Точность и конкретность всех оценок — прямой путь к органической правде на сцене и к художественному многообразию сценических образов.

Следовательно, воплощение целостного образа народной массы на сцене требует от актера и режиссера исчерпывающей индивидуализации отдельных человеческих фигур. Всякое обезличивание, стандартизация являются моментом антихудожественным. Все сказанное подтверждает, что проблема художественного и типического воплощения народа является одновременно проблемой политической.

Враги социализма до сих пор пытаются утверждать, что социализм якобы нивелирует индивидуальность. И если мы строим народную сцену так, что она, выражая мысль целого, не выявляет богатства и многообразия человеческих индивидуальностей, мы тем самым льем воду на мельницу наших идейных врагов.

*Образное, художественное отображение народной массы, живущей одной идеей и в то же время несущей богатое многообразие человеческих индивидуальностей, есть принципиальная победа нашего мировоззрения и нашего художественного метода*.

Вторая проблема, на которой я хотел бы остановиться, в сущности, связана с первой. Исполнителям народных сцен и исполнителям центральных ролей в равной мере необходимо нащупать то основное звено и те контрольные пути, через которые мы успешно можем решить проблему создания яркого типического характера.

Отыскивая решение этих вопросов, мы, естественно, придем к мысли о том, что генеральной проблемой в искусстве актера, по выражению К. С. Станиславского, является искусство перевоплощения на основе переживания. Как это ни странно, именно эту глубокую мысль за последние годы мы в достаточной мере забыли. Создание яркого типического характера на сцене невозможно, если актер не владеет в совершенстве техникой перевоплощения.

А ведь именно этим высоким искусством перевоплощения артиста в образ славился всегда русский и советский театр. Вспомним корифеев Малого театра, вспомним изумительное мастерство Москвина, Тарханова, Качалова, Книппер-Чеховой, Хмелева, Щукина, Бучмы, Черкасова и многих других.

{300} Культура и методология этого мастерства у нас достаточно разработана К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Она в первую очередь связана с понятием «зерна роли», а у режиссера — «зерна спектакля». К этому же вопросу относится понятие «о втором плане роли», «о внутреннем монологе» в жизни актера на сцене. Это целый комплекс, способствующий созданию внутреннего мира человека, богатого в своем духовном величии, если это образ передового, прогрессивного человека или страшного в своем внутреннем убожестве, если мы стоим перед задачей отображения отсталого и враждебного нам характера.

В борьбе с серостью, безликостью персонажей, которых мы часто видим на сцене, нам полезно вспомнить, как ополчался В. И. Немирович-Данченко на так называемую золотую середину: «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, но это слишком!”, то это просто означает, что что-то взято неверно. Золотая же середина — это ни горячо, ни холодно»[[233]](#footnote-66).

«Зерном» мы, ученики К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, привыкли называть самую глубокую сущность роли.

«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»[[234]](#footnote-67), — писал В. И. Немирович-Данченко.

«Три дня тому назад я нашел, какое зерно Репетилова, что такое Репетилов… 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, той выявится характер Репетилова»[[235]](#footnote-68).

По поводу «зерна» спектакля В. И. Немирович-Данченко приводит другой пример: «Вот одно из самых ярких и легко {301} 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 дает актерам материал… для фантазии, для создания интересных образов. Но все участвующие в спектакле должны быть охвачены сильнейшим чувством враждебности двух лагерей. […] Каждый актер ищет образ, характерность. 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»[[236]](#footnote-69).

Поиски «зерна» образа обязательно связаны у актера с обретением глаз изображаемого человека, в которых отражается весь внутренний мир образа.

Вспомните глаза И. М. Москвина в доли Фомы Опискина и вспомните глаза того же Москвина в царе Федоре. Как они различны. Сорок с лишком лет играл И. М. Москвин царя Федора. Он старился, ему изменял темперамент, но глаза, наивно округленные и доверчивые, соответствующие той трактовке образа, какую задумал театр, — они были пронесены артистом через все сорок лет, которые он играл эту роль […].

Или вспомним гениального актера и певца Ф. И. Шаляпина. Посмотрите на фотографии артиста в ролях в первые десять лет его творческой жизни: с каждого фото на вас смотрят молодые, озорные глаза оперного певца — не больше. И только во втором десятилетии, в пору творческой зрелости, вместе с освоением высокого искусства перевоплощения у Ф. И. Шаляпина появляются разные глаза: глаза Бориса, глаза Мефистофеля, глаза Еремки, глаза Дон-Кихота, Дон Базилио и т. д. и т. д. Этой техникой выращивания «зерна», то есть главной сущности образа, владеют наши лучшие советские актеры.

Вся работа актерского воображения, творческая фантазия, огромный труд по выращиванию образа в своем психофизическом материале заставили одного из замечательных актеров современности Н. П. Хмелева в период работы над Грозным брать домой из театра четки, карты Руси и Ливонии, сидеть часами в своем рабочем кабинете, искать глаза Грозного, физическое самочувствие в роли, «внутренние монологи» Грозного и т. д. и т. д.

Коммунистическая партия ставит перед нами благородную задачу — раскрывать в художественных образах людей нового {302} типа во всем великолепии их человеческих качеств, поэтому мы обязаны суммировать весь опыт нашего искусства, и в первую очередь искусства одухотворения роли, путем проникновения в духовный мир образа. В этом умении актера выпестовать образ в себе — одна из величайших традиций нашего отечественного сценического искусства.

Выращивается этот богатый духовный мир героя не только на репетициях. В театре ищется взаимодействие с партнерами, находятся психофизические действия, строятся мизансцены — все это важные, необходимые этапы работы над образом, без которых нет нашего искусства. Но эту работу должна предварять самостоятельная, домашняя работа актера над осмысливанием характера, отбором и формированием типических черт человека, как представителя определенного класса, и сочетанием их с индивидуальными особенностями характера. Надо прямо сказать, что вся эта работа почти незнакома нашей театральной молодежи. Она недоступна ей по ряду причин: во-первых, из-за чрезмерной загруженности по спектаклям, из-за полного отсутствия свободных вечеров; во-вторых; из-за того, что в учебных заведениях самым слабым участком в воспитании и обучении молодого актера является практика самостоятельной работы. Кроме того, кое-кого из театральной молодежи сбивают «теории» и «теорийки», имеющие некоторое распространение среди молодых актеров, согласно которым такое выращивание образа в себе, такая работа мысли и фантазии актера должны быть отвергнуты и заклеймены чуть ли не как проявления метафизики и идеализма в нашем искусстве.

Это, несомненно, своеобразная смесь невежества с левачеством, способствующая развитию в среде молодых актеров лени и верхоглядства.

Вопрос об организации и обеспечении самостоятельной работы молодого актера над ролью дома, а не только на репетициях — один из самых боевых и насущных вопросов на пути к большому и высокому искусству сценического реализма […]

Когда мы говорим об отображении в искусстве героики нашей действительности, а также о борьбе средствами искусства с пережитками буржуазной идеологии в сознании советских людей, то здесь патетика и героика переплетаются с бичующим смехом. В связи с этим необходимо коснуться еще одного вопроса.

В русском сценическом искусстве смешное и грустное всегда шло рука об руку. Гордость за человека и жестокая обида за него в одинаковой степени призваны поднимать и утверждать высокое назначение человека в жизни. Без взаимопроникновения смешного и драматического невозможно наше искусство и невозможно создание глубокого типического характера. {303} Лирическое и патетическое, комическое и драматическое перемешаны в жизни и в человеческом характере. В этом весь наш Гоголь с его горьким смехом, в этом весь Островский, Чехов, Горький, Фадеев, Шолохов.

Приходится говорить об этом потому, что за последнее время для актеров и режиссеров почти единственным мерилом успеха стал служить смех зрительного зала. Из зрительного зала постепенно начинают уходить все реакции, кроме смеха да еще, пожалуй, скуки.

Да, нашему народу есть чему радоваться. У него за плечами грандиозные всемирно-исторические победы в деле построения нового человеческого общества. Но кто сказал, что он одновременно не любит серьезно поразмыслить над жизнью, послушать затаив дыхание о великих делах и стремлениях, а если надо, то и пролить слезу над горем близкого ему человека. Всего этого жаждет в театре наш зритель. Наше искусство, по выражению А. М. Горького, — самое сердечное искусство.

Так почему же наши актеры и режиссеры исключили из своего учета все многообразие реакций зрителя? Наш зал может замирать затаив дыхание, может негодовать, сочувствовать и смеяться.

Замечательный, разносторонний артист М. М. Тарханов говорил молодежи, что в любой пьесе и в любом месте роли он может вызвать смеховую реакцию зрительного зала, переходящую в аплодисменты, но в том творческом возрасте, которого он достиг, такой успех его не интересует. И если зритель смеется там, где не нужно, то это для него как художника большое огорчение и он всегда умеет снять неугодную ему реакцию.

У нас такой взыскательности к себе не хватает. Актеры частенько излишне увлекаются умением смешить не по существу.

В наших пьесах партийные руководители, передовики сельского хозяйства, стахановцы на производстве нередко наделяются сухим языком, они говорят правильные мысли, но выглядят людьми скучными, лишенными чувства юмора. Чтобы оживить эти схематические фигуры, актеры зачастую превращают их в своем исполнении в людей нелепых, чудаковатых, вызывающих смех зрителя. В результате в наших спектаклях нередко упрощается и искажается облик передовых советских людей.

Искусство актеров и режиссеров протекает во времени, и реакция, которую оно вызывает, тоже длительна. Если воздействие нашего мастерства кончается вместе с закрытием занавеса, то надо считать, что мы не оставили глубокого следа в сознании зрителя.

{304} Большое реалистическое искусство театра входит надолго в жизнь человека. Стремление художника к такому воздействию на зрителя и создает тот необходимый баланс между смешным и серьезным, комедийным и лирическим, который и является правдой жизни и искусства.

Подводя итоги сказанному, мы приходим к выводам о том, что борьба за создание типического характера на сцене неизбежно толкает нас к обретению более глубокого и органического марксистско-ленинского мировоззрения.

Проблема типичности неразрывным образом связана с повышением мастерства, с овладением высшей формой нашего искусства — с искусством перевоплощения артиста в образ.

Овладевая этой высшей формой мастерства, мы сможем решить главную задачу нашего искусства — отобразить богатство духовного мира замечательного советского человека.

*1953 г*.

## **{****305}** Заметки режиссера[[237]](#endnote-170)

Меньше всего я бы хотел в краткой журнальной статье развивать вопросы теории драматургии. Не считая себя специалистом в данной области, хочу только повторить некоторые мысли, которые выплывают почти в каждом разговоре между автором, с одной стороны, и режиссером совместно с актерами — с другой. Все сходятся на том, что тесное содружество драматурга и театра творчески чрезвычайно плодотворно. И тем не менее довольно редко можно встретить на наших репетициях авторов, которые так или иначе связаны с данным театром. А если драматург и сидит на репетициях, то в качестве корректирующего текст готовящейся к постановке пьесы.

Я же имею в виду присутствие драматурга на рабочих творческих репетициях, когда в авторе прямой нужды нет, когда протекает мучительная и радостная работа актеров над пьесой. Здесь, как мне кажется, драматург увидит и познает многие вещи из области «соседнего» искусства, прямого отношения к написанию пьесы не имеющие, но тем не менее чрезвычайно важные для его художественной деятельности.

Опыт и традиции взаимоотношений Островского с Малым театром, Чехова и Горького с Художественным театром целиком подтверждают эту теснейшую человеческую и творческую связь. А если учесть, что Чехов и Горький приносили в театр пьесы, представляющие собой законченные литературно-драматические произведения, в театрах этих пьес не переписывали по два‑три раза и даже не «редактировали», то эта связь и посещение репетиций выглядят как бескорыстный глубокий интерес к творчеству художественного коллектива, дающего сценическую жизнь пьесе. Опыт моих творческих связей с Б. Лавреневым, Л. Сейфуллиной, Н. Погодиным, Вс. Вишневским, Ал. Толстым и, наконец с более молодым поколением драматургов — В. Гусевым, Н. Винниковым, Ю. Чепуриным, А. Макаёнком и другими целиком подтвердил взаимообогащающую силу этого общения.

Глубокий внутренний смысл этой приглядки к работе театра идет, как мне кажется, не столько по линии освоения «законов {306} сцены», касающихся архитектоники, композиции, прочих безусловных и необходимейших вещей, а главным образом по линии изучения процессов воплощения сценического образа актером, процессов зарождения из материала актера и роли (человеко-роли) нового живого существа.

Этот сложный, богатый процесс вызревания сценического образа, таящий в себе неизъяснимую прелесть, пожалуй, самый увлекательный момент во всем творчестве театра, в нем драматург видит, как полно оплодотворил он сердце актера или, наоборот, как мало дает он актеру возможностей к воплощению типического характера.

В первую очередь и больше всего актер и режиссер жаждут говорить с драматургом об образной сути нашего искусства и об его эмоциональной природе. Эти вопросы нас волнуют потому, что на этих путях чаще всего подстерегают нас неудачи и творческие мучения в воплощении жизненной правды и тех высоких идей, во имя которых трудится советский художник.

Мы сейчас переживаем интересный и плодотворный период, когда разрушаются установившиеся штампы: в писании пьес, {307} в постановке спектаклей, а также в оценке спектаклей и пьес Мы все очень хорошо знаем, что искусство требует непрерывного обновления форм, и его движут всегда смелые новаторы, но не надо забывать и того, что «во втором эшелоне» всегда идут люди, тормозящие искусство, хватающие готовые и найденные рецепты, то есть плодящие штампы во всем.

Прямые ходы к результату во всех видах искусства всегда подхватываются людьми слабо одаренными, но зато наиболее активными. Если бы этого не было, то не было бы в искусстве делячества и ремесла. Иногда возникают даже теории и рецепты, продиктованные сознательным или бессознательным упрощением задач искусства. В самом деле, приходит в театр-драматург и спрашивает:

— Вас интересует колхозная тема?

Или:

— Вас интересует производственная тема?

И люди, задающие такие вопросы, даже не чувствуют неловкости. Как будто все дело в интересе театра к данной теме. Если есть интерес, то можно не беспокоиться — пьеса будет.

Не буду обелять и театры. Они тоже верстают свои планы по тематическим заявкам еще не написанных пьес, а в лучшем случае строят репертуар из пьес тематически актуальных, но художественно слабых. Мы часто привыкаем к подобному «планированию», хотя и знаем, что ни одно художественное произведение не возникло в результате такого деляческого подхода. Подобная практика часто приводит к конъюнктурщине, спекуляции на актуальной теме, без большого беспокойства о художественных средствах, о типических образах, о языке, о художественной монолитности пьесы и т. д.

У нас часто смешивают тематику пьесы и средства ее художественного воплощения, и поэтому многие наши театры заполнились пьесами, однобоко освещающими богатую созидательную жизнь советских людей, их творческую работу и духовный рост. На поверхность вышли острые темы, претендующие на сатирическое разоблачение отдельных явлений я характеров; обычно это бытовое перерождение руководящего работника или вопросы уродливого, не коммунистического воспитания избалованных детей.

Беда тут, мне кажется, не только в том, что темы выбраны однобокие, а главным образом в том, как к ним отнеслись драматурги и как их художественно решили.

Драматург может загореться определенной идеей только тогда, когда она совпадает с его жизненной индивидуальной темой. Нельзя ждать от драматурга темпераментного, образно решенного произведения искусства, если автор сел писать пьесу на данную тему только потому, что на нее сейчас «спрос».

{308} Мы часто забываем, что всякому творческому акту создания произведения искусства предшествует волнение, вызванное живой действительностью. Образы преследуют не только гениального художника, но и человека нормальной одаренности; и из ряда тем он выбирает ту, образы которой встали перед ним во всей остроте.

Только захваченный и потрясенный жизнью художник способен потрясать зрителя.

В. В. Стасов в своем письме к И. Е. Репину великолепно раскрыл эту стихию художественного таланта: «Илья, я вне себя — не то что от восхищения, а от счастья! Я получил сию секунду Вашу “Исповедь”»[[238]](#footnote-70).

Восхищаясь картиной, критик называет ее изумительной. «Она для меня в первую же секунду вступила в казнохранительницу всего, что только для меня есть дорогого и важного от искусства: “Бурлаки”, “Крестный ход”, “Поприщин”, “Не ждали” и др. Вот что мне от нынешнего искусства надо: это то, что мне от него дорого и бесценно. Вы как-то сказали мне, что я не признаю Ваших картин и ценю только портреты. Какая клевета!! Напротив только у Вас, Сурикова (“Острог”, “Меншиков”, “Морозова”), да у Верещагина в целой Европе я только и нахожу те глубокие ноты, с которыми ничто остальное в искусстве несравненно — по правде, по истинной перечувствованности до корней души.

Я помню, как мы с Вами вместе, лет десяток тому назад, читали “Исповедь”, и как мы метались, *словно ужаленные и чуть не смертельно пораненные. Ну, вот у такого только чувства и бывают такие художественные всходы потом. Все остальное без такого “ужаления” ложь, вздор и притворство в искусстве* (выделено мною. — *А. П*.). Какой взгляд, какая глубина у Вашего осужденного!! Какой характер, какая целая жизнь тут написалась — точь‑в‑точь в “Не ждали”. Что впоследствии после Вас останется — вот это-то и будет. Никто ничего подобного не пишет в Европе…»[[239]](#footnote-71)

Волнующие пьесы у драматургов и спектакли у режиссеров создаются по тем же законам, о которых писал Стасов.

«Ужаленное» большой мыслью авторское и режиссерское сердце заражает весь коллектив, дает такую эмоциональную энергию и поступательную силу «сквозному действию», такой напряженный ритм всему происходящему на сцене, что весь спектакль обретает единое эмоциональное «зерно» и единую художественную атмосферу.

{309} Делание картин, пьес и спектаклей «на холодную голову», то есть опираясь только на свое профессиональное мастерство, всегда приводит к ординарному, серому искусству.

Идейность и одухотворенность в искусстве — для нас понятия нерасторжимые.

Такой аккорд и слиянность самой идеи и ее выражения возможны только тогда, когда и в самом акте «зачатия» художественного произведения идея не существует как отвлеченное абстрактное понятие, опережающее образы, подсказанные жизнью.

В самом акте потрясения художника, когда действительность ранит его тем или иным событием, в этом потрясении уже имеются намеки на жанровый характер будущего произведения, иногда на сюжет, на атмосферу.

Все переживания, потрясения и впечатления, какие испытывает человек, так или иначе связаны с жизнью, порождены ею. Проходит какое-то время. Волнуя душу художника, эти впечатления возникают облеченными в какие-то действия., поступки, человеческие характеры, они связаны с конкретными условиями, обстановкой, временем и местом. Это есть основа образного мышления художника.

Ошибка многих людей, пытающихся говорить языком искусства, заключается в том, что тему для разговора они ищут рассудочно, идея возникает как нравоучение будущему зрителю. Конфликты жизни, борьбы, в которую часто замешан и сам художник, остаются сбоку, как бы на обочине их искусства.

К расчетливо выбранной теме и даже идее, которая сама по себе сплошь и рядом актуальна, своевременна, благородна, наспех подбирается строительный материал, то есть выдумываются драматические ситуации, человеческие характеры, эффектные повороты сюжета и всевозможные краски. Как бы ни была актуальна и нужна такая тема, как бы ни были эффектны сами по себе сюжетные повороты, такая пьеса-схема не оживет от того, что будет одета в подобранные по росту пестрые одежды и украшения.

Если драматург не возгорелся великой радостью за человека или страшным гневом против того, что уродует жизнь людей, то не возникнет и волнующего произведения искусства, ибо сам художник не заволновался, зачиная его.

Так всегда было в искусстве, и только так должно быть в искусстве социалистического реализма, ибо никто не отменял эмоциональности и образности в нашем искусстве. Рассудочный подход в написании пьесы ведет не только к ремеслу, но и к системе логического, внеобразного мышления художника.

Эмоциональное и образное мышление обязательно не только для драматурга-художника, но и для критика. Вульгарно {310} понятый рационализм и рассудочность исследователя легко превращают его в «следователя», бесконечно вопрошающего: «Почему это сделано так?» — «А что это значит?» — «А где же здравый смысл?» — «А где простейшая логика?» и т. д. и т. п.

С позиций такого «исследователя» в картине того же Репина «Не ждали» все как будто не логично. Как может профессиональный революционер, культурный, интеллигентный человек войти в гостиную, в круг своей семьи, в грязном арестантском халате, в котором проделан такой страшный путь? Почему у такой славной девочки, сидящей за столом и не узнавшей отца, уродливые, косолапые ноги? Почему на первом плане, прямо на зрителя, стоит огромная спинка цветного кресла, а основная фигура ссыльного, несущая всю идейную нагрузку, написана на третьем плане? и т. д. и т. п.

С точки зрения художественно-творческих целей и образного мышления, художник, несомненно, ответит на все вопросы, но едва ли они будут убедительны в смысле элементарной рассудочной логики.

Вульгарный рационализм иногда отравляет наших молодых критиков и является следствием вреднейших мнений о сугубо аналитическом бесстрастии критика. Критик якобы не должен покидать своего кресла в партере и не вмешиваться в будущие страсти спектакля. На то он и критик, чтобы аналитическим умом разъяснять структуру художественного произведения и дать ей объективную оценку. С позволения сказать, такие «теории» об аналитическом бесстрастии выдуманы людьми, лишенными какого-либо темперамента. Эти сухари не могут понять, что творческий процесс в любой сфере человеческой деятельности, а тем более в искусстве, требует эмоционального, страстного мышления. Мысль и чувство требуют гармонии, столь блестяще выраженной в гениях человечества, начиная от Леонардо да Винчи и кончая Пушкиным. Все наши революционные демократы — Белинский, Чернышевский, Добролюбов — являют собой образец страстной боевой и эмоциональной критики и анализа художественных произведений. Их критические традиции и, наконец, наследие художественной критики Стасова требуют проникновения внутрь художественного произведения, в самую его сердцевину, только тогда критик способен понять недостатки произведения и оценить все его идейно-художественные достоинства.

Так же как для актера, чтобы глубоко понять, хорошо и верно сыграть роль, необходимо влезть по-щепкински в шкуру изображаемого человека, так и критику, чтобы достойно оценить, глубоко понять пьесу и спектакль, надо тоже окунуться в них, проникнуть в атмосферу и в страсти произведения, а уж потом разобрать его, выносить ему общественный приговор.

{311} Все это давно известные истины, и, может быть, не стоило бы на них останавливаться, если бы среди наших рецензентов, критиков и исследователей не было бы достаточного количества людей, считающих чуть ли не зазорным эмоциональную взволнованность для критика.

Нечего греха таить, что такие позиции устраивают различного вида перестраховщиков-критиков. Ибо перестраховщик прежде всего человек рассудительный, всякая увлеченность и эмоциональность в критике для него неприлична и опасна: ведь можно легко ошибиться, то есть «разнести», что не надо, или не в меру расхвалить ошибочную вещь.

Актеры, режиссеры и драматурги, мне кажется, уже давно поняли, что основой их творческой свободы является целостное мировоззрение; без марксистско-ленинского мировоззрения трудно быть в искусстве смелым. Эта истина целиком относится и к критикам.

Я не призываю критиков к безрассудству, к потере необходимой выдержки, к субъективным суждениям, к стихийности вместо стройных и глубоко сознательных суждений; это было бы просто глупо. Хочется только сказать, что у нас имеют место факты, когда личная субъективная неполноценность критика, то есть отсутствие у него темперамента или отсутствие смелости, возводится в некую принципиальную позицию. Конечно, необходимо учиться владеть творческим темпераментом, если он есть. Но не может быть критиком человек, лишенный страстности и боевого духа.

Вернемся к работе драматурга.

Создавать пьесу может не только огромный талант, но и рядовой драматург. Так же, как в театре, может быть сделана роль и создана роль. Это зависит от того, каким путем идет актер и автор? Путем ли ремесла или путем творчества.

Творческий процесс формирования сценического образа и драматургического образа, как некоего живого существа, имеет много общих моментов, несмотря на различные формы воплощения.

Как для драматурга действие является основой построения характера, так и для актера — это основа построения сценического образа. Как для актера логика и последовательность поведения есть основа возникновения живого человека, так и для драматурга.

Для нас, людей театра, так называемый внутренний монолог и эмоциональная мысль, которыми живут актеры в паузах между репликами, есть один из способов построения непрерывной линии жизни на сцене. Этому мы учимся у К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Для драматурга проблема «внутреннего монолога», с моей точки зрения, сейчас {312} одна из решающих в создании целостного драматического характера.

К. С. Станиславский, борясь за подлинную органическую жизнь актера на сцене, был обеспокоен непрерывной линией жизни актера в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Чтобы создать этот непрерывающийся поток жизни, Константин Сергеевич особо интересовался внутренней жизнью актера на сцене, именно в тех местах роли, когда он молчит, то есть не имеет авторского текста.

Чтобы проверить, чем живет актер и правильно ли он живет, Константин Сергеевич предлагал актеру сочинять так называемые *внутренние монологи*. Когда в жизни мы слушаем нашего собеседника или наблюдаем его действия, в нас самих идет такой внутренний монолог. Это как бы непроизнесенный диалог с тем, кого мы слушаем и наблюдаем.

Вот эти непроизносимые вслух мысли Константин Сергеевич и называл *внутренним монологом*. И будь я начинающим, молодым драматургом, я бы обязательно стал писать свои первые пьесы с внутренними монологами. И пусть мой первый вариант пьесы будет в сто шестьдесят страниц, я бы его никому не показал, это я сделал бы «для себя». Но зато внутренние монологи помогли бы мне выверить внутреннюю линию жизни каждого персонажа, «проредактировать» все диалоги и все поведение действующих лиц. После работы можно вычеркнуть все внутренние монологи, и пьеса примет свои нормальные размеры.

У наших великих писателей, в их произведениях, можно найти много примеров таких внутренних монологов — это как раз те места, где автор описывает мысли и чувства своих героев, не выраженные ими в прямой речи.

В пьесах, состоящих, как известно, из разговорных диалогов, внутренние монологи составляют основной пласт жизни, из которого формируется, отбирается и вытекает речь, то есть текст. В подлинно художественном произведении драматической литературы легко угадываются те мысли, какими живет действующее лицо. Но сколько есть на свете актеров, столько же будет и оттенков в этих мыслях. У разных актеров в одной и той же роли будут различные редакции внутренних монологов, ибо это связано с пониманием, трактовкой роли и с богатством внутренней жизни актера в роли.

Великолепным примером таких внутренних монологов могут служить гоголевские «апарте». Мы все их помним. На признание Хлестакова, что у него нет ни копейки денег, городничий говорит в сторону, то есть думает про себя: «О *тонкая штука! Эк куда метнул! какого туману напустил! разбери, кто хочет! Не знаешь, с какой стороны и приняться. Ну да уж попробовать, не куды пошло! Что будет, то* {313} *будет, попробовать на авось*. (Вслух.) Если вы точно имеете нужду в деньгах или в чем другом, то я готов служить сию минуту. Моя обязанность помогать проезжающим»[[240]](#footnote-72).

Все слова, сказанные в сторону, являются редким примером непроизнесенного, то есть внутреннего монолога. В данном случае Гоголь ввел их в текст, прибегнув к сценической условности, то есть к ремарке «в сторону».

Из всего сказанного становится ясной такая глубокая логическая связь, какая существует у действующих лиц на сцене между словами, поступками, переживаниями, с одной стороны, и внутренними монологами — с другой.

Репетируя любые роли, мы, актеры и режиссеры, сознательным и часто бессознательным путем сочиняем эти внутренние монологи и через их непрерывное течение овладеваем логикой поведения в роли, овладеваем авторским текстом. Когда же поведение действующего лица в пьесе кажется нам нелогичным, а слова, какие он говорит, кажутся фальшивыми, это значит, что сам автор не прожил, не прочувствовал шаг за шагом все поступки и слова действующего лица, то есть, иначе сказать, автор не прожил внутренних монологов своих действующих лиц, и в таком случае актер не может их создать, ибо его фантазия бессильна связать в одно целое все поступки и все слова действующего лица.

Актеру, чтобы создать органический, целостный сценический образ, необходимо почувствовать природу темперамента человека, которого он играет, он обязан понять, почувствовать «зерно» человека, его глаза, его характер мышления, ритм жизни и т. д. и т. д. То же самое требуется от драматурга. Это и есть пушкинская «истина страстей и правдоподобие чувствований».

Все драматурги знают, что только так возникает в искусстве живой, органически целостный характер.

Так почему же в наше время так изменились взаимодействия актера и автора, если сравнить их с временами Гоголя и Островского? Гоголь, создавая теорию сценического искусства, подсказал Щепкину, а позднее Станиславскому основные положения системы воспитания актера. Все мы знаем его знаменитое выражение «гвоздь», которое соответствует в полной мере «сверхзадаче» К. С. Станиславского.

А. Н. Островский составлял программы обучения актера для драматической школы. Так почему же в наше время драматург, в массе своей, за малым исключением, так далек от вопросов технологического вооружения актера и пренебрегает {314} изучением творческой теории К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко? Ведь надо сказать со всей откровенностью, что даже ведущие наши драматурги ограничивают свои интересы лишь мемуарной частью наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, считая, что теоретическая часть творческого наследия великих реформистов театра к ним прямого отношения не имеет. А ведь она имеет самое непосредственное отношение к их профессионально-творческому, вооружению.

Но должно сказать, что все перечисленные ходы к органическому живому характеру, то есть природа темперамента, внутренние монологи, «зерно» и физическое самочувствие не могут иметь никакого отношения к схематически задуманным и написанным образам. Одним из распространенных приемов, ведущих к схематизму в драматургии, является примитивно понимаемое деление действующих лиц на «положительные» и «отрицательные» и подчинение драматического письма этой схеме. Ремесленно сфабрикованный «положительный» или «отрицательный» персонаж не может иметь никаких внутренних монологов, так же как не может иметь никакого физического самочувствия. Но как только мы отталкиваемся от живых конкретных образов, то видим один темперамент у Пеклеванова и совершенно другой у Васьки Окорока в «Бронепоезде» Вс. Иванова. Одно физическое самочувствие, допустим, у Годуна, и другое — у Берсенева в первой картине «Разлома» Б. Лавренева.

Всякие попытки создать технику писания и играния «положительных» и «отрицательных» персонажей приводят нас только к штампам, ибо они абстрагируют конкретный характер, лишают его индивидуальных черт. Типический характер, поднимающийся до глубоких обобщений героя нашего времени, может быть воплощен только в отдельном, неповторимо индивидуальном человеке.

Попытка некоторых драматургов найти технику писания «положительного» или «отрицательного» персонажа напоминает мне в нашем деле, в искусстве актера, попытки культивировать особые приемы игры и поведения для так называемых «социальных героев» или «злодеев».

Когда в театр приходит новый актер и, предлагая свои услуги, предупреждает, что он по амплуа «социальный герой», то мы уже знаем, что к нам пришел заштамповавшийся актер, усвоивший все внешние признаки играния «положительных социальных героев». Мы знаем, что добиться от него воплощения конкретного человеческого характера будет чрезвычайно трудно.

Пресловутое амплуа с нелепыми и дикими подразделениями на героев, злодеев, простаков, комиков, благородных отцов {315} и т. д. и т. д. — все эти «номенклатурные» определения, к счастью, не вошли в эстетические и художественные принципы советского театра, и едва ли стоит воскрешать эти ремесленные штампы в драматургии.

Перед внутренним взором драматурга должны стоять духовно прекрасные, достойные всяческого подражания, конкретные советские люди, творящие чудеса во всех областях строительства нашей жизни. С этих людей драматург должен написать художественные портреты, а не руководствоваться готовыми шаблонами и выкройками под рубрикой «положительных персонажей».

Сколько уже исписано бумаги и потрачено времени на бесплодные споры о том, в каком проценте положительный герой может быть наделен недостатками и «колебаниями», чтобы быть жизненно достоверным? Все эти рассуждения являются прямым следствием ремесленной рецептуры.

Мне кажется, что драматурга, так же как и актера, можно и должно предупреждать от поспешного стремления к результату. Драматург, так же как актер, должен видеть образ в движении, в становлении, а не в статике.

Драматургический образ, так же как и сценический, развивается и формируется в сознании зрителя в течение всего спектакля. К драматургу целиком относятся все те советы, которые давал В. И. Немирович-Данченко актеру: он говорил, что зритель сам хочет в театре угадывать, распознавать образ, и если этой творческой потребности актер его лишает, то зритель становится пассивен.

Понятие «положительный герой» имеет в нашей классической литературе свои великие традиции, а в критической литературе о них писали Белинский и Чернышевский. Но оно не имело ничего общего с рассудочной рецептурностью. Наши классики Грибоедов, Тургенев, Островский замышляли произведения, не подразделяя своих действующих лиц на «положительных» и «отрицательных» и «неопределившихся», а видели живых людей: Чацких, Загорецких, Жадовых и Юсовых, стремились их воплотить, а мы часто за образец ставим перед собой выкройку «положительных» и «отрицательных» персонажей. Мне кажется, что понятие «положительный герой» — понятие результативное, о котором можно говорить тогда, когда пьеса уже существует и обсуждается. Это терминология критиков и исследователей, а не драматургов и актеров, в особенности в самом процессе создания образов. И не следует, как мне кажется, выделять в особую проблему технику писания «положительных» героев. У нас есть своя методология, эстетика и технология, и вытекают они из задач отображения великих дел, творимых советскими людьми. {316} Многие из этих людей несут в себе лучшие черты нашего советского народа, являясь героями нашего времени. Но убедительно отображенными в искусстве они могут быть только в своем индивидуальном облике. А ведь это и есть необъятная программа большого искусства социалистического реализма. И сводить эту программу к аптекарской рецептуре, к технике писания «положительного» персонажа не следует. Этого нельзя делать, не принижая и не упрощая писательского творчества. В такой же мере это относится и к «отрицательным» образам.

Н. П. Хмелев, воплощая своего «отрицательного» Каренина, знал, что играет страшный образ реакционера, но, чтобы зритель поверил в этого отвратительного человека, Н. П. Хмелев в сцене, когда Анна смертельно больна, сказал себе как актеру: чтобы мне поверили, что я не схема, я должен растрогаться в этом единственном месте роли и растрогать зал. И он добивался этого. Зритель не полюбил Каренина и не простил ему ничего, но он поверил в правду существования таких страшных людей, как Каренин, а это и есть призыв в их уничтожению.

Н. П. Хмелева трудно обвинять в «объективистских грехах»; это был партийно-пристрастный художник в утверждении прекрасного духовного облика Пеклеванова в «Бронепоезде» Вс. Иванова; и он же был гневен в воплощении Каренина.

Но любовь и гнев он нес в замысле, не демонстрируя и не афишируя своего отношения к создаваемому образу. Он умел снимать внешние ярлыки со своих персонажей, не демонстрируя своего отношения к образу.

А. М. Горький говорил, что создаваемые им персонажи часто пытаются спорить с автором и не хотят говорить фразы, которые он им подсказывает. Они обрели самостоятельную жизнь в пьесе и отказываются быть пешками даже в руках породившего их автора.

Вот как говорит «отрицательный» персонаж, старик Бессеменов, Тетереву, которому автор, несомненно, симпатизирует: «Люблю я слушать, как ты рассуждаешь… Особенно про себя самого хорошо выходит у тебя. Так вот — глядишь на тебя, страшен ты! А начнешь ты мысли-то свои высказывать, и я чувствую твою слабость… *(Довольно и тихо смеется.)*»[[241]](#footnote-73).

А вот как Тетерев характеризует «отрицательного» Бессеменова: «И ты нравишься мне. Ибо ты в меру — умен и в меру — глуп; в меру — добр и в меру — зол; в меру честен {317} и подл, труслив и храбр… ты образцовый мещанин! Ты законченно воплотил в себе пошлость… ту силу, которая побеждает даже героев и живет, живет и торжествует… Давай, выпьем перед щами, почтенный крот!»[[242]](#footnote-74)

Едва ли мы еще где-либо встретим такие взаимные характеристики людей, страстно ненавидящих друг друга! Вот что значит сила характера, сила образа, освобожденная от предвзятой авторской этикетки и схематического подразделения действующих лиц на «черных» и «белых». Нельзя писать большую яркую картину жизни, вооружившись двумя красками.

Далее мне хотелось сказать несколько слов о том, что нас, режиссеров и актеров, всегда чрезвычайно подкупает в пьесах, которые мы ставим, наличие эмоциональной атмосферы. Ведь замысел будущей пьесы у драматурга возникает как сложная борьба, протекающая в определенной атмосфере. Схемы могут жить и в безвоздушном пространстве, но живым характерам необходим воздух времени. Пьеса видится нам в определенном освещении, лепится в скульптурные фигуры, она звучит как симфония и переливается перламутром красок. Пьеса же сделанная, вычерченная, как архитектурный проект, даже будучи грамотно построенной, никогда не взволнует сердце зрителя, ибо она — чертеж. Ее можно читать и понимать только умом, ибо она состоит из понятий, а не художественных образов. Драматург прямым образом хочет воздействовать на сознание зрителя, а не через художественные образы, возбуждающие переживания, из которых возникают думы о жизни.

Вот как А. М. Горький рассказывал свою будущую пьесу «На дне»:

«Ночлежный дом, духота, нары, длинная, скучная зима. Люди от ужаса озверели, потеряли терпение и надежду и, истощив терпение, изводя друг друга, философствуют. Каждый старается перед другими показать, что он еще человек. Какой-то бывший официант особенно кичится своей грошовой бумажной манишкой — это единственный остаток от его прежней фрачной жизни. Кто-то из обитателей дома, чтобы насолить официанту, стащил эту бумажную грудь и разорвал ее пополам. Бывший официант находит эту разорванную манишку, и из-за этого поднимается целый ужас, свалка. Он в полном отчаянии, так как вместе с манишкой порваны всякие узы с прежней жизнью. Ругательства и споры затянулись до глубокой ночи, но были остановлены неожиданным известием о приближении обхода полиции. Торопливые приготовления к встрече полиции, каждый мечется и прячет то, что {318} ему дорого или компрометирует его. Все разлеглись по нарам я притворились спящими. Пришла полиция. Кое-кого без звания увели в участок, и нары засыпают; и только один богомолец-старик сползает в тишине с печи, вынимает из своей сумки восковой огарок, зажигает его и начинает усердно молиться. Откуда-то с нар просовывается голова татарина и говорит: — Помолись за меня! На этом первый акт оканчивается»[[243]](#footnote-75).

Этот рассказ А. М. Горького о своей будущей пьесе чрезвычайно интересен для нас во многих отношениях.

Нашим молодым драматургам весьма интересно заглянуть в «кухню» великого писателя, проникнуть в процесс первоначального созревания замысла будущей пьесы. А ведь нам частенько приходится встречаться с пьесами, которые почти невозможно рассказать. Когда же мы читаем так называемый план будущей пьесы, то на нас веет мертвящая скука от этих планов — «заявок» на пьесу. И не только потому, что у нас много бессюжетных пьес со слабой интригой, а главным образом потому, что в них нет опаленных жизнью людей, потому что в пьесе излагается внешняя обстановка и внешняя суть событий с заранее сочиненной моралью.

А нет живых людей — не нужен тогда и кислород для дыхания, не возникает и атмосферы места и времени.

Несмотря на то что в изложенном первом акте горьковской пьесы не раскрыт сюжет и даже не расставлены все главные движущие силы будущей пьесы, тем не менее мы уже чувствуем эмоциональное «зерно» будущего «На дне». Здесь, в этой страшной новелле о ночлежке, выразился весь Горький, с его «сверхзадачей» писателя — великой верой в человека, с его борьбой за человека. В этом кратком и броском содержании первого акта мы ощущаем атмосферу такого высокого давления, что ее хватит на все четыре акта. Здесь — кокон всей будущей пьесы, несмотря на то, что в написанной позднее пьесе официант станет подлинным бароном, в манишке, как символе прошлого, отпадет нужда, и она исчезнет из пьесы.

В первый акт войдет одна из основных фигур пьесы. — Сатин. Придут старец Лука, Настя, Васька Пепел, Наташа, Василиса и Костылев. Они разобьются на противоборствующих лиц пьесы. И как бы ни развились эти силы, как бы ни обогатилась пьеса новыми и новыми людьми, а все же в первоначальном замысле «На дне» есть нити, разматывающиеся из того возникшего у писателя кокона, который был рассказан А. М. Горьким К. С. Станиславскому.

{319} Пьеса может иметь различную степень художественной цельности. Следовательно, различны и усилия режиссуры и актеров, направленные на создание монолитного спектакля.

Допустим, пьеса начинается с актового деления и имеет два строгих больших акта, а вторая половина пьесы начинает рассыпаться, дробиться на отдельные эпизоды-картины.

Или же в пьесе спорят два стилевых приема в обрисовке характеров. Одни персонажи написаны в плане бытовой комедии, а другие — в приемах острого гротеска. Встречаясь и существуя в одной пьесе, они никак не могут обрести единую жизнь, так как находятся в различных категориях художественного мышления. Это так же художественно неправомерно, как если бы в одном и том же произведении встретились друг с другом персонажи из «Города Глупова» Салтыкова-Щедрина, с персонажами, допустим, «Месяца в деревне» Тургенева. Театр по мере возможности помогает драматургу привести пьесу к единому художественному звучанию как в языке, лексиконе персонажей, так и в самой обрисовке характеров, выступая как друг и советчик писателя. Но никакие усилия театра не смогут увенчаться успехом и превратить эклектичную по форме пьесу в художественно целостный спектакль.

Обдумывая пьесу как основу будущего спектакля, мы ищем приемы, манеру, характер актерского исполнения, построение мизансцен, принцип декоративного решения спектакля. Мы знаем, что художник-живописец для каждого-сюжета выбирает соответствующий материал, краски и манеру письма. Один сюжет реализуется красками «темпера», а другой требует крупнозернистого холста, размашистей, широкой манеры письма, а для третьего сюжета эти же самые вещи кажутся мешающими и претенциозными.

Для драматурга форму и стиль будущего драматического произведения подсказывает само жизненное содержание, на основе которого возникает пьеса.

Сюжет «Ревизора», рассказанный Пушкиным Гоголю, уже таил в себе сатирический яд и предвещал будущую форму.

Неудача Н. Винникова с его пьесой «Белая ворона» в значительной мере обусловлена тем же несоответствием формы и содержания. Нельзя писать пьесу о росте коммунистического сознания колхозников в водевильной манере. Всякий предмет разговора обязательно требует своего языка.

Социалистический реализм, как метод советского искусства, богат многообразием форм и оттенков правдивого отображения жизни.

Пьеса может быть написана в героико-романтическом плане, как например, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, или в плане лирико-бытовой комедии, как пьесы В. Гусева.

{320} Пьесы Н. Погодина о первых пятилетках звучали как героико-бытовые комедии.

Для нас, людей театра, все это связано с интонацией, в которой написана пьеса, с языковой структурой автора, с ритмом пьесы, с манерой обрисовки персонажей и, наконец, с природой темперамента автора. Если в спектакле не будет схвачена актерами и режиссером творческая индивидуальность автора, то не возникнет и органического воплощения пьесы в спектакле.

В «Мещанах» А. М. Горького мы слышим вязкое скрипение речи старика Бессеменова, нудное самообличение Петра, неторопливое, но полное внутренней силы единоборство Тетерева с Бессеменовым, энергическая, твердая, взрывчатая сила Ниловской речи — все это создает особый характер звучания этой пьесы. «Оркестранты», по словам Тетерева, только еще собираются сыграть что-то фортиссимо, да я оркестр еще не в полном составе. Поэтому совершенно естественно, что звучание и «оркестровка» «Врагов» того же А. М. Горького совершенно другая. В этой пьесе классовые враги уже разговаривают открытыми и энергичными голосами.

Время, колорит эпохи тоже выражаются лексикой и ритмом речи — вспомним, например, «Трудные годы» А. Н. Толстого. Так же как любое прослушанное нами музыкальное произведение порождает в нас музыкальный темпо-ритмический характер его, так и языковая структура пьесы, ее легкость, тяжеловесность, прозрачность или сложность вызывают в нас ясное чувство словесного ритма всего произведения.

Когда же мы ратуем за ясность и простоту в построении драматургического произведения и спектакля, мы отнюдь не призываем к упрощению самого содержания, и в первую очередь духовного мира человека, а эти вещи у нас в искусстве часто путают. В пьесе и спектакле сплошь и рядом так упрощается жизнь, так мало возникает препятствий как вовне, так и внутри человека, что жизнь действующих лиц катится по гладенькой дорожке. А конфликты при возникновении своем уже подсказывают пути их преодоления.

Благодаря укатанности жизненных дорог в наших пьесах и спектаклях возникает то ощущение скуки и серости, с которыми наша печать так настойчиво призывает бороться. Дорога большого искусства всегда ведет художника к простоте и ясности в изложении совсем не простых, а глубоких и сложных явлений жизни.

Только раскрывая и показывая преодоление трудностей в построении социалистического общества, в формировании новых черт общественной личности, наше искусство обретает подлинно действенную силу.

{321} Ясность и простота формы неразрывны с понятием лаконизма и сжатости изложения, все равно, будет ли это литература, живопись или сцена…

Всем известно высказывание А. П. Чехова: искусство писать — это искусство сокращать.

И. Е. Репин, соподчиняя детали и отдельные фигуры общему звучанию задуманных и уже осуществленных «Запорожцев», писал: «Работал над общей гармонией картины. Какой это труд! Надо каждое пятно, цвет, линия чтобы выражали вместе общее настроение сюжета и согласовались бы и характеризовали бы всякого субъекта в картине. Пришлось пожертвовать очень многим (выделено мною. — *А. П*.) и менять многое и в цветах и личностях»[[244]](#footnote-76).

А в другом месте он пишет: «Два года я жалел одну фигуру и был счастлив, когда наконец ее уничтожил… (выделено мною. — *А. П*.) Теперь для меня картина полна»[[245]](#footnote-77).

Перенасыщение литературного произведения несущественными событиями, лицами и красками всегда отличало у нас «среднюю» литературу.

Чехов, Горький не писали пухлых и громоздких романов; самое монументальное произведение у Льва Толстого «Война и мир» не производит впечатления громоздкости и выражено скупыми средствами для громадной исторической эпопеи. И идет этот лаконизм, «когда словам тесно, а мыслям просторно», от корифеев русской литературы — Пушкина и Гоголя.

Чернышевский в одной из статей о Пушкине специально касался интересующего нас вопроса. Он писал: «Сжатость — первое условие эстетической цены произведения, выставляющая на вид все другие достоинства […]. Особенно нам, русским, должна быть близка и драгоценна сжатость. Не знаем, свойство ли это русского ума, как готовы думать многие, или, скорее, просто следствие местных обстоятельств, но все прозаические, даже повествовательные произведения наших гениальных писателей (не говорим о драмах и комедиях, где самая форма определяет объем) отличаются сжатостью своего внешнего объема.

“Герой нашего времени” занимает немного более половины очень маленькой книжки; Гоголь, кроме “Мертвых душ”, писал только маленькие по числу страниц повести; да и самые “Мертвые души”, колоссальнейшее из первостепенных произведений {322} русской литературы, если б даже и было докончено в размерах, предположенных автором (три тома), едва равнялось бы половине какого-нибудь диккенсова, теккереева или жорж-зандова романа. Если обратимся за примерами к Пушкину, он покажет нам то же самое»[[246]](#footnote-78).

Понятия стройности и целостности неразрывны с понятием точности, а следовательно, компактности и сжатости. В художественно совершенной пьесе и спектакле никогда не бывает лишних сцен.

Можем ли мы, драматурги и режиссеры, похвастать строгостью и лаконизмом выразительного языка в наших пьесах и спектаклях? Научились ли отсекать все лишнее?

Мы, драматурги и режиссеры театра, часто отказываемся от учета темпо-ритма нашей современной жизни, уплотненности рабочего дня нашего советского человека. Мы пишем в той же темно-ритмической партитуре, в какой писали пьесы в эпоху Островского и Писемского, забывая о том, что жизнь бежит несравнимо быстрее, что она насыщена событиями чрезмерно, что рядом с нами существует кино, радио и телевидение, у которых другой счет времени.

Этот наш недоучет внутреннего ритма, в котором живет зритель, смотрящий спектакль, часто бывает одной из многих причин отчужденности, возникающей между зрительным залом и сценой.

В заключение хочется сказать, что кроме освоения технологии драматургии, законов по написанию пьес, после всех споров о том, как надо делать пьесы, мы все-таки, как мне кажется, останемся с одним неоспоримым убеждением в том, что драматург — это прежде всего человек, который берет на себя право в течение четырех часов занимать своей персоной тысячи человек советских зрителей.

Автор — это интересный собеседник по всем этим вопросам, и ему надо иметь круг мыслей, чувств, переживаний, образных сравнений, много остроумия, вкуса, которые и сделают его увлекательным собеседником для зрителя на весь вечер. Ибо автор через всех своих действующих лиц в конечном счете рассказывает о жизни.

Лев Толстой говорил о писателе: «В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: “Ну‑ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?” […] Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто {323} ты такой, а “ну‑ка, что можешь ты сказать мне еще нового? С какой новой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?”»[[247]](#footnote-79).

А надо прямо сказать, что наш советский зритель, наполняющий театры, очень часто выглядит умнее, талантливее, остроумнее, он глубже воспринимает действительность, чем многие наши драматурги, пьесы которых мы показываем на нашей сцене.

Писатель — это высокое и благородное звание. Наши лучшие советские писатели таковыми и являются, пользуясь любовью и уважением своего народа. На них обязана равняться наша молодежь, посвящающая себя драматургии.

*1954 г*.

## **{****324}** «Я чувствую, что появляется новое движение»[[248]](#endnote-171)

Вопросов очень много […]. Самый факт попытки впервые созвать драматургов и театры у Министра и говорить, почему так неблагополучно, уже имеет значение. Хочется только сказать, что это не компанейское мероприятие. Вопросы, которые подняты, необычайно важны и находятся за пределами наших возможностей, возможностей драматургов, возможностей театров, я думаю, что даже возможностей Министерства. Мне кажется, что вопросы репертуара, повышения мастерства театров мы привыкли рассматривать в пределах московских театров […]. Мы разговариваем с позиций московской колокольни, которая давно потеряла свое значение. Потому что, как только мы поставим вопрос метода режиссуры, мы будем обязаны его проверять работой и методом работы крупнейших и массовых театров периферии. Потому что там вопросы эмпирической режиссуры совершенно отметаются. Там вопрос замысла, руководящей идеи режиссера-постановщика становится во главу угла. А мы здесь еще спорим, должен быть замысел у режиссера или не должен быть. Мы не заметили, как мы за тридцать последних лет безумно отстали от жизни. Как же механически можно решить вопрос, чтобы советская тема, к тому же классика советская, получила соответствующее звучание на периферии? И правильно кто-то сказал, что «Бронепоезд», «Любовь Яровая», «Шторм», «Русские люди», «Нашествие» — эти пьесы идут в таком качестве, что, естественно, их жизнь в сезоне — 2 спектакля, 1 спектакль, 3 спектакля. Это целиком зависит от того, как они ставятся, как решаются и выполняются. Поэтому очень трудно говорить — для меня, театрального работника и режиссера, поставившего в своей жизни 40 советских пьес, отрывать эти вопросы от того, что делается на периферии. Сейчас легче говорить, — потому что я слышу, что целый ряд мер кардинального порядка зреет: отмена поясов — 1‑го, 2‑го, 3‑го[[249]](#endnote-172) (выдающиеся, менее выдающиеся и непонятно как выдающиеся, потому что 3‑й). Как можно говорить об этом, о тарификации, о разгрузке от лишних людей, о том, чтобы {325} сломать, найти новые формы стационирования театров. Это моя идея-фикс, я повторяю это повсюду, что пока существует то, что есть, зритель не ходит в свой родной театр не потому, что не хочет смотреть свои советские пьесы, свою советскую классику, а потому, что ему осточертели одни и те же лица и голоса.

Двадцать пять лет сидят на месте одни и те же лица. Мне врачи, инженеры говорят: вот давно не ходим в театр, потому что мы не можем видеть эти лица. Мы любим их, у нас театр неплохой, актеры неплохие, но мы ходим в театр только тогда, когда ярославцы приезжают, а ярославцы говорят, что мы ходим только, когда костромичи приезжают. Сейчас начинают говорить: «Что же, вы возвращаетесь к цыганщине? А как же они будут детей учить?» […] Когда мы начинаем говорить, сейчас же являются цифра и процент: а скажите, сколько лет должна быть труппа в городе? Не знаю — сколько, но только не 30 и не 25. Приезжая в другой город — театр богач […]. У него капитал — 5 пьес, — капитал для этого города. Тогда он может не торопиться выполнить норму — 12 халтурно сделанных постановок. Он может сделать 5 — 6 постановок […].

Мы не изучили до конца вопрос повторяемости пьес. До революции она имела цифру 20, а для периферии сейчас 80 или 100.

Как актеру это выполнить? Он раньше играл на нервах. Его обвиняли в том, что он — богема, кутила. А он пьянствовал в ресторанах и роли учил. Я не призываю к этому, но я хочу сказать, что он в каждом городе держал экзамен. А у нас не знают таких актеров, как Романов, Якушенко, Леондор[[250]](#endnote-173). Да потому, что они работают на периферии. У молодежи нет обмена опытом. У нас есть целый ряд молодых актеров, которых не знает периферия.

Я говорю о драматургии. Разве она только здесь родится? Разве нормально, что у нас за последние двадцать пять лет не возникло и не умерло ни одного театра? Что это за противоестественные законы органической жизни? А вот в театрах ничего не меняется. У нас выработалась государственная техника гальванизации неживого организма. Давно театр умер, все сознают это, а он продолжает существовать и существует еще десять лет […]. (Я это говорю об одном из московских театров.) Откуда это пошло? Нет никакого естественного отбора людей, нет никакой проточности.

Если здесь собрались драматурги, то давайте говорить. Если мы отстаем от идеологических запросов народа, тогда и финансовая сторона требует пересмотра. Когда росли советские драматурги?

Когда были молодые театры, да еще при молодых театрах возникали, как грибы, молодые студии. А сейчас это все исчезло. {326} Все сводится к отсутствию контакта, контакт возникает, когда есть взаимное тяготение. Мы собрали уполномоченных со всей страны. Нам необходимы студии.

Необходимы студии там, в таких городах и центрах, где есть свои драматурги, которым надо помогать. Вся помощь должна заключаться не в порядке выполнения плана выступлений.

В Москве должен быть ряд молодых студий, а часто мы организуем театры совсем не те, которые нужны, которые необходимы.

[…] Нам понятно, что администрировать гораздо легче директорами, чем творческими работниками. У нас дошло до дискредитации творческой мысли и творческих работников. Что у нас сделали с главными режиссерами?

Я совершенно не заблуждаюсь, что мы не можем идти в ногу со своими учителями (Станиславским в частности), мы знаем свое место в жизни. Они фактически создали свой театр, а мы сейчас бесправны, мы просто швейцары. Хозяином театра стал администратор. Я не хочу опорочивать директоров. Но все-таки та реформа, которую начал Художественный театр, что главная фигура — это актер и творческие работники, сейчас перевернута шиворот-навыворот.

Тут уже говорили, что премируются директор и главный бухгалтер за халтуру, которую они развели в результате выполнения плана. И по этому поводу Ливанов острит: «Что вы удивляетесь, ведь всегда так было, что если корова дает много молока, то премируется не корова, а доярка…»

Страшная вещь. А это узаконено.

Я чувствую, что появляется новое движение. И считаю, что нужен Художественный совет при Министерстве, и не для того, чтобы заниматься бюрократией. Но пусть он созывается раз, два раза в год, чтобы мы здесь подались, выступили и сказали, что ведь чепуха собачья там делается… потому что через аппарат вы ничего не узнаете, у вас не те каналы или плохие каналы […].

Надо говорить обязательно индивидуально. Почему не пишет Леонов? Надо говорить с Леоновым и не надо, чтобы по этому поводу каждый здесь выступал и говорил: «Я вот тоже, как Леонов».

[…] Хотел, чтобы здесь выступил именинник Розов[[251]](#endnote-174). С чем выступил? «Почему и как он “дошел до такой жизни”»? […] Прикреплять к театрам драматургов бессмысленно. Я говорил об этом на предварительном совещании. Что получается?

Драматург Погодин, опытный драматург, который знает, что такое связь с театром, я с ним поставил 5 первых его пьес, и он сейчас пришел в театр, посмотрел пьесу Розова и сказал, {327} что «я напишу лучше» […]. Вот он приходит с готовой пьесой в театр, но он сам понимает, что написал пьесу, которая нуждается в доработке […]. Он говорит, давайте думать с художником, и начинает работать с театром, с режиссером, с художником. Это драматург Погодин. А редактор Погодин пишет в журнале «Театр» другое (то есть он не передовицу пишет, но ее правит). Так нельзя. Договаривайтесь, товарищи!

Вот чем надо заняться […]. Почему один драматург ушел в другой театр? Почему Софронов[[252]](#endnote-175), который здесь выступал, говорил о том, что его театр — передовой Театр Моссовета, ушел со второй пьесой в другой театр? Почему он ушел из Малого театра, который хотел поднять его пьесу «Иначе жить нельзя»?

Все [это] мы должны разобрать не с точки зрения прокурорской, конечно, не в этом суть дела […].

Самое главное заключается в том, что театр должен выбрать своего драматурга, а драматург свой театр.

Приходит к нам Винников, мы ставим его пьесу «Степь широкая», он получает Государственную премию. Приходит второй раз и приносит «Чашу радости».

Вот вы (драматурги) говорите о доверии к театру — держите (и свое) слово. Мы говорим, что там (в «Чаше радости») есть интересное зерно, но оно заключено в центре, а все остальное ему подчинено. Начинается творческий разговор. Он не обижается, он делает […], делает второй вариант. Мы говорим — очень хорошо, но еще надо поработать, осталось кое-какое невыполнение. А потом вдруг он идет в Театр Моссовета и отдает туда пьесу. Пьеса явно незавершенная, но нужна театру, нет ничего. Ее ставят, она проваливается. Он приходит со следующей пьесой «Белая ворона». Мы говорим, что о вхождении в коммунизм нельзя писать в форме гротескного водевиля.

Он соглашается, не спорит, но уходит в Малый театр. Малый театр из-за голода принимает, а через два месяца отказывается. Вот судьба драматурга талантливого. У Чепурина та же судьба […].

Еще вопрос — это вопрос молодежи […]. Здесь нам угрожает […] пресловутый разговор об одной пьесе, о драматургии одной пьесы […].

Появляется человек, пишет пьесу, она ставится, а потом он кончается как драматург. Я думаю, что это — невыдержанное напряжение. После первой пьесы наступает самый страшный момент — вторая. Третья уже не так страшна или четвертая. И это основной вопрос, о котором надо говорить […]. Вот Ю. П. Чепурин, которого я уважаю и с ним продолжаю работать… {328} я с ним буду драться. Если мы завтра с ним разойдемся, то это будет результат этого совещания.

В чем наше расхождение? Я ему говорю мнение о его пьесах страшно категорическое. А он отвечает: вы же читали пьесу один раз, а я ее написал и читал шесть раз, прочитайте внимательно. Это, по-моему, не тот разговор, который дает перспективу. Это несерьезно.

[…] Что касается известных драматургов, то тут явное снижение требований к себе.

Я считаю, что была одна пьеса — «Потерянный дом»[[253]](#endnote-176) у Михалкова, которая шла бы до сих пор и шла бы еще лет двадцать пять, если бы он с ней не поспешил. Товарищу Симонову тоже скажу: при том ужасающем положении, которое сейчас в драматургии, Вы должны разговаривать в масштабе и языком «Русских людей»[[254]](#endnote-177).

*1955 г*.

## **{****329}** Советский многонациональный театр[[255]](#endnote-178)

Прежде чем приступить к сообщению о советском театре на этом высоком совещании, мы позволим себе передать сердечный привет и лучшие пожелания в работе всем здесь собравшимся от имени многочисленных деятелей советского театра. Мы особо благодарим английское общество по изучению театра и всех наших английских коллег за приглашение на настоящую конференцию и за проявленное гостеприимство. Довольно трудно в кратком слове доложить о национальном вкладе в искусство театра, когда речь идет о творческом вкладе целой семьи народов. Ибо советский театр есть театр многонациональный, объединяющий почти два десятка различных народов, имеющих свои республиканские театры, играющие на языке данной народности. В Советском Союзе всего насчитывается 499 театров, из них играющих на национальных языках — 151 театр. Среди них театры оперы и балета и театры музыкальной комедии, драматические театры, театры юного зрителя и театры кукол.

Многие народы, не имевшие прежде театрального искусства даже в самых зачаточных формах, создали свои профессиональные театры, как, например: казахский, таджикский, туркменский, киргизский.

В 1939 – 1940 годы в состав советских театров вошли театры, работающие в Латвии, Литве, Эстонии, Молдавии, Западной Украине.

Следовательно, рядом с театрами, имеющими многовековую культуру, такими, как русский, армянский, украинский, возникли театры, едва насчитывающие два‑три десятка лет своей истории.

Большое влияние на развитие нашего многонационального театрального искусства несомненно имеет русский театр, выросший на основе драматургии Гоголя, Островского, Чехова, Горького. Но как и русский дореволюционный театр в своем развитии не был оторван от английского, французского, итальянского и немецкого театра, так и в наших многонациональных {330} театрах вновь и вновь переживают свое второе рождение гении мирового театра: Шекспир, Мольер, Лопе де Вега.

Тридцать пять — сорок лет тому назад, когда мы с Маршаком[[256]](#endnote-179) были молоды и только выходили на жизненную дорогу, мы имели неосторожность на всю жизнь влюбиться в театр. Мы мечтали быть актерами, режиссерами, драматургами. В своем юношеском ослеплении мы и не предполагали, что театру уже вынесен смертный приговор, что он якобы изжил себя, что на смену ему идет всемогущий кинематограф. И действительно, это были годы крайнего упадка театрального искусства. Театр оторвался от насущных вопросов жизни и стал ареной формалистических ухищрений эстетов, снобов и циников. В театр вошла скука, и он стал плохо посещаться простыми тружениками. Театральные деятели, как, впрочем, и всякие деятели, обычно делятся на пессимистов и оптимистов. Пессимисты перед началом спектакля, глядя в черноту зрительного зала, мрачно изрекали: «Театр наполовину пуст», а оптимисты, подбадривая себя, восклицали: «Смотрите, театр наполовину полон». Реальное положение дела от этих крайних точек не менялось, оно было тяжелым и безвыходным.

Таким застала русский театр наша социалистическая революция. Особым декретом […] театр был признан общественно просветительным и воспитательным институтом. И дело, конечно, не в декрете, а в том, что театру была присвоена изначально присущая ему народность. Он стал народен по своему духовному содержанию, ибо стал школой воспитания народа. Он стал народен потому, что основным героем в новой советской драматургии явился простой человек труда: шахтер, землепашец, врач, учитель, инженер, солдат, матрос, студент и т. д. Этих простых людей мы и видим в первых пьесах новой народившейся драматургии: в «Шторме» Билль-Белоцерковского, в «Бронепоезде» Вс. Иванова, в «Любови Яровой» Тренева и в других более поздних пьесах: «Платоне Кречете» и «Макаре Дубраве» украинского драматурга Корнейчука, в «Поэме о топоре» и «Моем друге» Погодина. Наряду с богатством тем в советской драматургии и театре утверждается разнообразие жанровых форм — от эпико-героической до психологической бытовой драмы, от публицистически заостренной сатирической пьесы до лирической комедии. Театр стал народен по языку, то есть понятен широкому зрителю своим реалистическим языком жизненной правды.

Этот буйный расцвет и возрождение театрального искусства хорошо выразил один из крупнейших артистов Московского Художественного театра И. М. Москвин.

В статье, посвященной 45‑летию МХАТа, он писал: «Когда наши учителя мечтали, создавая Художественный театр, сделать его общедоступным, когда они строили его главным образом {331} “для небогатого класса населения”, по их собственному выражению, вряд ли могли они и думать, что этой мечте суждено так блестяще, так великолепно осуществиться через много лет. Это сделала Великая Октябрьская революция […], никогда прежде мы не ощущали в такой степени своей близости к народным массам. И никогда эта близость не была такой плодотворной для самого нашего искусства. Революция застала нас уже зрелыми художниками. Сколько нового, ценного, доброго революция внесла в наше творчество и в наши взгляды на жизнь!..»[[257]](#footnote-80) Это признание выдающегося мастера сцены, которое могли бы повторить многие другие художники, — знаменательное свидетельство того истинно возрождающего воздействия, которое оказала Октябрьская революция на судьбы нашего театра.

Идейные, духовные запросы широкого зрителя и многонациональная природа нашего театра обусловили пути развития для нашей драматургии и театра, «национальные по форме и социалистические по содержанию».

Социалистическое содержание нашего театрального искусства определятся тем, что в его произведениях отражаются повседневная жизнь, труд, борьба за лучшее будущее нашего народа. В то же время это содержание проявляется в театре, как и в других видах духовной деятельности, в глубоко своеобразной, национальной форме, определяемой специфическими особенностями, присущими каждому отдельному народу нашей многонациональной страны. Так, весьма важным, хотя и не единственным проявлением национальной формы, является язык. Поэтому-то в нашей стране каждый народ имеет свой театр, играющий на его родном языке. Однако форма национальной культуры связана не только с языком, но и с национальным темпераментом, ритмом, с особенностями быта, особенностями психического склада, с определенными историческими традициями, присущими каждой нации. Все это имеет особенно большое значение в искусстве театра, имеющего возможность творить в условиях национального равноправия, в обстановке широкого взаимообогащения отдельных национальных культур.

В нашем театре основным объектом творческого вдохновения был и есть человек с его богатым духовным миром.

«Русское искусство — самое сердечное искусство», — говорил Максим Горький. И именно поэтому великий реформатор нашего театра Станиславский стал творческим знамением русского и советского театра. Он создал школу актерского мастерства — школу переживания.

{332} Он поставил перед актером задачу перевоплощения в образ на основе переживания. И только поэтому такое условное искусство театра — балет, выросший на основе национальных традиций драматического искусства, является самым человечным балетом. Танец Анны Павловой, Галины Улановой радует и греет зрителя — и, наверное, поэтому Улановой удалось в балете «Ромео и Джульетта» Шекспира с музыкой Прокофьева донести не только сюжет великой трагедии, но и одухотворенность, интеллектуальную глубину шекспировского характера.

На всем многовековом опыте как своего русского, так и мирового театра мы все очень хорошо понимаем, что творческое новаторство, рождение новых форм в сценическом искусстве и, наконец, настоящий большой взлет, а следовательно, и национальный вклад, возможны только на основе новой драматургии. Без драматургии, то есть без богатого идейного содержания, невозможен никакой ренессанс в области сценической формы.

Творчество Шекспира, Бен-Джонсона знаменовало расцвет театра в Англии. Драматургия Мольера — это богатый урожай ряда блестящих актеров Франции. Гоголь, Островский и Чехов знаменовали собой новые взлеты русского театра. Вне нового драматурга, вне нового содержания, выдвинутого жизнью, в театре никогда не бывало подъема и все обращалось в формалистические ухищрения, в «мышиную возню» по ту сторону рампы.

Самым глубоким воздействием на театр последнего тридцатилетия несомненно была литературная и творческая деятельность нашего великого писателя и драматурга А. М. Горького.

Советские писатели и драматурги учатся у Горького правдивому, исторически конкретному изображению действительности в ее революционном развитии.

Для того чтобы изучать мировой театр и, изучая, тем самым способствовать его росту и развитию, нам, людям театра, будет очень полезно научиться вкладывать одинаковые понятия в одни и те же слова, дабы идейность не путать с тенденциозностью. Для всех мыслящих художников прошлого и настоящего идейные намерения всегда являлись выражением их мировоззрения, их понимания и толкования жизни. Так это было для Шекспира, для Бернарда Шоу, для Льва Толстого, для Чехова, для Горького, и так это есть для каждого из здесь сидящих.

А если разговор о жизни есть по сути идейный разговор, то не будем придирчивы к словам, не будем бояться жупелов и не будем юношей и девушек, мирно беседующих в аллеях Гайд-Парка, подозревать в том, что они занимаются [агитацией] друг друга.

{333} В понимании художника советского театра идея в произведении искусства, в спектакле не есть что-то внешнее, извне привносимое в живую ткань художественного образа, не есть нечто заранее заданное, к чему искусственно подгоняются те или иные частности, заимствуемые из действительности. По самой своей природе наш театр чужд такой иллюстративности, такому примитивному пониманию идейной устремленности искусства. Советский художник творит свободно, руководствуясь лишь принципами жизненной правды. Правдивое отражение действительности в полнокровных художественных образах, во всем богатстве ее противоречий — вот к чему стремятся советские театральные деятели. Поэтому, в частности, такой интерес, такое пристальное внимание вызывает в нашей стране драматургия Шекспира с ее живостью и действенностью. Говоря о строителе нового мира, как о главном герое современной драмы, Горький подчеркивает в своей статье «О пьесах»: «… для того, чтоб изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы, и больше всего у Шекспира»[[258]](#footnote-81).

Горький решительно возражал против произвольного нанизывания фактов на извне привносимую «тенденцию», против механического подчинения фактов «заранее обдуманному намерению». Никакая «тенденция», взятая сама по себе, оторванная от реалистического изображения жизни, не может спасти произведение искусства от худосочия, схематичности — оно будет мертвым, лишенным подлинной действенной силы, лишенным поэзии.

Следуя заветам Горького, деятели советского театра не забывают и о замечательной мысли К. С. Станиславского, высказанной им в книге «Моя жизнь в искусстве». Основываясь на своем огромном творческом опыте, в главе этой книги, посвященной постановке «Мещан» того же Горького, он писал: «Тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое. Лишь только к искусству подходят с тенденциозными, утилитарными или другими нехудожественными помыслами — оно вянет, как цветок в руке Зибеля. В искусстве чужая тенденция должна превратиться в собственную идею, претвориться в чувство, стать искренним стремлением, второй натурой самого артиста, — тогда она войдет в жизнь человеческого духа актера, роли, целой пьесы и станет не тенденцией, но собственным credo»[[259]](#footnote-82).

В области сценического освоения так называемого классического наследия отечественной и мировой драматургии наш {334} театр за последние три десятка лет по-новому прочел и пересмотрел пьесы Островского, Гоголя, Чехова, Шекспира, Лопе де Вега.

Можно смело сказать, что второй родиной для Вашего великого Шекспира стал театр народов СССР.

Особой глубокой любовью воинствующий гуманист пользуется в Грузии, Казахстане, в Осетии, Туркменистане, в Башкирии. Народы, которые еще вчера знали родовую месть, испытывали гнет феодализма и дискриминации, увидели в Шекспире самого актуального, самого современного борца за свободу и достоинство человеческой личности, за гармоническое слияние мыслей и чувств в человеческом характере.

Сценический гений Шекспира способствовал расцвету актерских и режиссерских талантов. Имена актеров Остужева, Хоравы, Мордвинова, Васадзе, Тхапсаева, Вагаршяна, Маляна, Кульмамедова[[260]](#endnote-180) и многих других актеров, выступавших в шекспировских ролях, стали популярны по всей стране.

Если до революции спектакли Шекспира шли только в двух национальных театрах (Украина, Латвия), то после революции произведения Шекспира ставятся в тридцати двух союзных и автономных республиках. При этом спектакли «Король Лир» и «Отелло» и в Северо-Осетинском театре прошли свыше трехсот раз.

«Отелло» идет кроме Москвы еще в двенадцати республиках: Грузинской, Казахской, Армянской, Азербайджанской, Киргизской, Украинской, Узбекской, Туркменской, Латвийской, Башкирской, Татарской, Северо-Осетинской.

«Ромео и Джульетта» — в 9 национальных республиках.

«Король Лир» — в 7 республиках.

«Укрощение строптивой» — в 8 республиках.

«Гамлета» ставят в Москве, Ленинграде и в 5 республиках.

«Двенадцатая ночь» — в 10 республиканских театрах.

За последние десятилетия к старшему поколению славных, актеров: Яблочкиной, Пашенной, Турчаниновой, Москвину, Качалову, Бучме пришло новое пополнение артистов: Хмелев, Щукин, Астангов, Царев, Марецкая? Жаров, Борисов и многие другие.

Искусство социалистического реализма по самой своей природе чуждо какому бы то ни было серому унифицированному единообразию, так как одной из важнейших особенностей лежащего в его основе метода является требование величайшего многообразия направлений, форм, жанров, приемов. Это многообразие направлений и творческих индивидуальностей художников проявляется не только в актерском, но и в режиссерском искусстве. Так, для Ю. Завадского и Р. Симонова[[261]](#endnote-181) особенно характерно стремление к острой театрально-выразительной {335} форме, форме подчеркнуто театральной, отвечающей в то же время основному идейному замыслу спектакля. Эти режиссеры связаны в своих творческих истоках с выдающимся учеником К. С. Станиславского — Е. Б. Вахтанговым. Традиции режиссуры Станиславского и Немировича-Данченко нашли плодотворное развитие в работах ряда советских режиссеров, где стремление к широкому, порой эпическому охвату темы сочетается неразрывно с углубленным и пристальным интересом к раскрытию индивидуального человеческого характера. Публицистическая направленность постановочного решения присуща режиссерским работам Н. В. Петрова[[262]](#endnote-182). Значительный вклад в социально заостренное раскрытие образа современника внес Е. О. Любимов-Ланской[[263]](#endnote-183). Искания монументальных форм героико-эпического спектакля во многом определяют направление режиссерского творчества Н. П. Охлопкова[[264]](#endnote-184).

Советские театральные деятели с удовлетворением отмечают ту высокую оценку, которую находит их работа над Шекспиром у английских историков театра.

Характерно в этом отношении свидетельство английского театроведа Маклеода — автора двух книг о советском театре, вышедших в Лондоне в 1943 и 1946 годах[[265]](#endnote-185).

В первой из них в главе, посвященной анализу шекспировских постановок на советской сцене, Маклеод писал: «Жизнь; ее богатство и разнообразие; ее размах и красота; ее течение, развертывающееся в причудливых контурах от прошлого к будущему… но над всем — человек… мужчины и женщины, способные смотреть назад и постигать все периоды и все культуры, способные смотреть вперед и планировать будущее, потому что они могут исследовать настоящее непредубежденными глазами; обыкновенные мужчины и обыкновенные женщины, подобные вам или мне, строящие свою собственную культуру благодаря своим собственным жизням, — это советский театр в отношении к классикам»[[266]](#footnote-83). И, заканчивая свою главу о Шекспире на советской сцене, английский историк заключал свой разбор признанием того, что советский театр является «фактором воспитания зрителей-трудящихся в духе социалистического реализма».

Большое значение для развития национального советского театра имели декады искусства республик, которые проводились еще в 30‑х годах в Москве. Лучшие театры республик имели возможность проводить творческие отчеты в столице СССР — Москве. В 1936 – 1941 годах прошли декады украинского, узбекского, казахского, грузинского, армянского, азербайджанского, киргизского, белорусского, бурят-монгольского, {336} таджикского искусства. На декадах выступали также оперные театры и музыкальные ансамбли, показавшие высокий уровень развития музыкальной, вокальной и хореографической культуры братских советских народов. Драматические театры участвовали в декадах белорусского и таджикского искусства. Недавно в Москве прошла декада искусства Башкирской АССР.

Систематический характер приняли гастроли ведущих театров республик в Москве и Ленинграде, проходившие как творческие отчеты коллективов, подвергавшиеся широкому обсуждению в широких кругах общественности и в прессе.

Наряду с классической драмой на сценах Советского Союза идут современные пьесы советских драматургов о тружениках земли (хотя бы последние пьесы Погодина, Софронова), пьеса Розова «В добрый час», «Крылья» Корнейчука о моральном облике советского человека и «Годы странствий» Арбузова. С успехом идут сатирические произведения Маяковского «Баня» и «Клоп».

В театрах Москвы идет пьеса исландского драматурга Лакснеса «Проданная колыбельная». Художественным театром принята к постановке новая пьеса американской писательницы Лилиан Хеллман «Осенний сад», пьеса Артура Миллера «Салемский процесс», пьеса Жана Поля Сартра «Непочтительная девица». В Театре имени Вахтангова с большим успехом идет пьеса Гауптмана «Перед заходом солнца». В Москве идет «Кража» Джека Лондона и «Мертвая хватка» Голсуорси.

В настоящее время особенно большое место в театральной жизни Советской страны занимает самодеятельное театральное движение, то есть спектакли, в которых участвуют рабочие, служащие и учащиеся высших учебных заведений. Большую помощь самодеятельному театру оказывают работники профессионального театра. Всего в стране насчитывается несколько десятков тысяч кружковцев. Руководство и помощь самодеятельному театральному движению осуществляют Дома народного творчества.

Самодеятельные коллективы с успехом осуществляют постановку лучших пьес классического и современного советского репертуара. Рост самодеятельного искусства не может не отражаться на растущей культуре зрительских масс. Они строже судят профессионалов, постигая искусство театра изнутри.

Народ, который ежедневно превращает труд в дело творчества, народ, верящий в здравый смысл и разум человечества, борющийся за мир во всем мире, не может жить человеконенавистническими идеями, не может не радоваться стремлениям ко взаимной информации во всех областях культуры и искусства.

{337} Я — представитель и руководитель необычного театра, пожалуй, единственного в мире армейского театра. Доказательством гуманизма нашего народа и нашего искусства лучше всяких слов может служить репертуар Центрального театра Советской Армии. На афишах и в газетах вы можете прочитать перечень наших спектаклей. Но наряду с героической эпопеей о защитниках Сталинграда у нас на сцене были представлены «Сон в летнюю ночь» и «Укрощение строптивой» Шекспира, «Учитель танцев» Лопе де Вега, «Ночь ошибок» Гольдсмита, «Ревизор» Гоголя. А параллельно с классическим репертуаром мы ставим пьесы о великих русских полководцах Суворове, Кутузове и Ушакове, говорящие о любви к Родине. Если бы вы могли посетить все спектакли Центрального театра Советской Армии, то вы не только не увидели в этом военном театре ни одного спектакля, пропагандирующего войну, но и не услыхали бы ни одной фразы, призывающей к войне.

Гуманизм и вера в человека — вот основной вклад советского многонационального искусства в мировую сокровищницу театра.

*1955 г*.

## **{****338}** О жизни спектакля Некоторые проблемы развития чешского театра[[267]](#endnote-186)

Мне пришлось два с половиной месяца работать в Праге, в Центральном театре Чехословацкой армии над постановкой пьесы В. Билль-Белоцерковского «Шторм». Работа была интересной и содержательной; в ходе репетиций я познакомился с чудесным молодым и горячим коллективом, в единой семье которого есть много умных, талантливых актеров, таких, как В. Шмераль, Б. Прокош, А. Гегерликова, О. Скленичка, И. Вала, С. Ремунда, Ф. Ганус, К. Гоуска, С. Амортова и многие другие. Желание коллектива практически ознакомиться с методами работы советских режиссеров и основами учения К. С. Станиславского, ставшего творческой программой работы всего советского театра, иногда превращало наши репетиции в своеобразные лабораторные занятия.

Надо сказать, что в этой работе выявились как сильные стороны молодого театра, так и трудности, лежащие на пути к его идейно-художественной зрелости.

Сильная сторона коллектива — в его боевой творческой позиции, в желании воплотить на сцене старейшего советского драматурга со всей страстностью политического темперамента.

Огромное, я бы сказал — страстное, желание актеров овладеть стройной системой идейных, художественных и эстетических взглядов, а главное, желание нащупать пути к практическому применению прогрессивной теоретической мысли характеризует подавляющее большинство актеров этого театра. Моменты, затрудняющие движение театра вперед, состоят в том, что коллектив, сформированный из актеров различных театров, с несколько отличными школами и эстетическими вкусами, консолидируется и учится, так сказать, «на ходу», в процессе выполнения своих производственных планов.

Освоению органического метода творчества в известной степени мешают еще не всеми и не во всем изжитые приемы старой школы, школы внешнего актерского мастерства, то есть «школы представления». Конечно, было бы наивно думать, что борьба за реализм, за теснейшую связь искусства {339} с жизнью как в области содержания репертуара, так и в области сценического искусства протекает легко.

Как участник совместной работы с коллективом театра я должен сказать, что давно не испытывал такого глубокого удовлетворения от самого процесса работы.

Степень творческого одушевления режиссера зависит от того, как «резонирует» коллектив, каково возвращение тех усилий, какие режиссер затрачивает в процессе работы. Судить о результатах я не берусь, а удовлетворение от процесса работы с коллективом у меня очень большое, хотя работа была далеко не легкой.

Премьера «Шторма» была сыграна в заключительную декаду месячника советско-чехословацкой дружбы. Широкому зрителю Праги была показана одна из пьес нашей советской классики, воспевающая первые героические годы борьбы за Советскую власть. Но не на этом своем опыте я бы хотел сейчас остановиться, хотя он и сам по себе представляет определенный интерес.

Во время работы в Центральном театре Чехословацкой армии мне удалось посмотреть более десятка спектаклей. Вот их перечень: «Легенда о любви» Назыма Хикмета в Центральном театре Чехословацкой армии в постановке главного режиссера Яна Шкоды; «Нора» Ибсена и «Флаги на башнях» по Макаренко — в этом же театре; «Духцовский виадук», пьеса Войтеха Цаха в постановке режиссера Карела Палоуша в Реалистическом театре; «Бравый солдат Швейк» Ярослава Гашека во 2‑м театре Чехословацкой армии в постановке главного режиссера Эмиля Франтишека Буриана; в этом же театре я видел и спектакль «Мать» Карела Чапека в интересной трактовке режиссера Франтишека Штепанека, в Национальном театре — «Разбойника» К. Чапека и «Мораль пани Дульской» Г. Запольской.

В театре города Брно мне удалось посмотреть «Пушкина» К. Паустовского, в Праге я ознакомился со студийным спектаклем молодых сил театрального факультета Академии искусств, сыгравших «Дядю Ваню» А. Чехова. В режиссуру спектакля входят воспитанники московского ГИТИСа супруги Адамеки.

Разумеется, перечисленный репертуар в какой-то степени случаен и не может отражать всей полноты репертуара пражских театров, но и этот случайный перечень все же заставляет думать, что современная тема еще не занимает ведущего места в репертуаре пражских театров.

Несколько слов об исполнительской стороне этих спектаклей. Некоторые из них радуют прекрасным актерским ансамблем. Спектакль «Мать» в театре Буриана[[268]](#endnote-187) отличается четкой реалистической формой, он насыщен атмосферой глубокого {340} внутреннего протеста против войны; «Духцовский виадук» выгодно отличается от многих виденных мною спектаклей своей цельностью, в нем нет главных и второстепенных исполнителей, нет маленьких и больших ролей, а есть настоящий ансамбль, по-настоящему заражающий зрителя. «Нора», «Легенда о любви» тоже выделяются своей законченностью и единством всех театральных компонентов. Здесь можно спорить с трактовкой отдельных ролей, но нельзя не отметить четкости режиссерского замысла. Приятно было увидеть черты ансамблевости в молодежном спектакле «Дядя Ваня». Интересно поставил «Швейка» Буриан. Здесь мы видим единое стилевое решение спектакля как в системе сценических образов, так и в принципе оформления, в построении мизансцен, в ритме действия и т. д.

Трактовка спектакля в целом и любой его частности отвечает единому стилевому решению. Но в самом замысле спектакля, в трактовке гашековского «Швейка» мне показалось притупленным сатирическое жало. Мне кажется, что Гашек более ядовито ведет свой рассказ. От спектакля же веет какой-то объективистской мягкой иронией. Как будто автор беззлобно иронизирует над всеми…

Принципы художественной ансамблевости в перечисленных спектаклях отнюдь не исключают глубокого раскрытия артистических индивидуальностей. Хочется отдельно упомянуть о большом серьезном мастерстве народной артистки О. Бенишковой, великолепно играющей в пьесе «Мать» Чапека, вспомнить Ф. Годара — Швейка, актрису А. Гегерликову — очень трогательную Нору, К. Майа, тонко и мягко исполняющего роль старого рабочего в «Духцовском виадуке».

Однако в целом ряде виденных мною спектаклей художественный перевес оказывается не на стройной системе сценических образов, а на отдельных, подчас серьезных актерских удачах. К ним следует в первую очередь отнести волнующее и одухотворенное воплощение М. Ружеком образа нашего великого поэта Пушкина, трогательный и мягкий образ Арины Родионовны — Я. Урбанковой. Порадовал своим заразительным темпераментом и хорошей техникой К. Гегер — исполнитель центральной роли в чапековском «Разбойнике». Кстати, в спектакле нельзя не отметить очень интересного и сочного оформления, что не так часто можно встретить в пражских театрах. Художником спектакля является Й. Свобода[[269]](#endnote-188).

Мне не хотелось бы углубляться в анализ отдельных спектаклей и тем более отдельных актерских работ; думается, что гораздо важнее поделиться мыслями, которые они вызывают в своей совокупности.

{341} Борьба за реалистические основы сценического искусства и за принципы «театра переживаний» в противовес представленчеству и голому техницизму несомненно охватила широкие слои работников чехословацкого театра. Всем нам, деятелям советского театра, которым приходится бывать в странах народной демократии, в том числе и в Чехословакии, чрезвычайно радостно наблюдать тот живой, глубокий и серьезный интерес, какой обнаруживают актеры этих стран к богатому наследию К. С. Станиславского, к его так называемой системе и вообще к творческим принципам работы советского театра.

Однако из ряда встреч и разговоров с чехословацкими режиссерами у меня создалось впечатление некоего нейтралитета, которого они придерживаются в вопросах идейно-творческого вооружения актеров. Огромное желание актеров теоретически и, главное, практически ознакомиться с принципами школы Станиславского ни у кого не вызывает сомнений или возражений, но мне кажется, что многие режиссеры не совсем верно воспринимают учение Станиславского как учение, направленное на идейно-творческое вооружение только актера и якобы не имеющее прямого, конкретного отношения к деятельности режиссеров. И формально дело обстоит как будто так: Станиславский не оставил трудов, посвященных работе режиссера над пьесой. И тем не менее его богатейшее наследие, его учение охватывают всю сложнейшую, конкретно-практическую творческую деятельность режиссера как воспитателя актеров и создателя стройной системы сценических образов, то есть всей картины спектакля.

Однобокое восприятие классического наследия великого реформатора театра наблюдается и у нас, среди деятелей советского театра. Практическая деятельность Станиславского как режиссера-постановщика и его теоретическое, литературное наследие, посвященное вопросам замысла, художественного образного мышления, многих режиссеров мало интересует.

Режиссерский план «Отелло»[[270]](#footnote-84), в свое время сделанный Станиславским, подчас объявляется материалом «устаревшим». А его педагогические приемы работы с актером так фетишизируются и так отрываются от задач образного раскрытия пьес, что это приводит к эмпирическим приемам работы и к спектаклям, не имеющим образного художественного выражения идеи.

Для нас, режиссеров, должны быть в одинаковой степени драгоценны опыт и богатое теоретическое наследие Станиславского как в области педагогического воспитания актера, так и в области режиссерской технологии, ибо все это наследие неразрывно, целостно.

{342} В живом потоке активного стремления актеров к овладению классическим наследием реалистической сценической школы Станиславского нам, советским режиссерам, и режиссерам стран социализма нельзя становиться в позицию вежливого милиционера, открывающего путь этому движению и остающегося в стороне от потока. Такой режиссерский «нейтралитет» рано или поздно приведет каждого из нас, режиссеров, к положению человека, которому будет довольно трудно творчески руководить сложным театральным организмом. Как можно режиссеру сохранить творческий авторитет, если он добровольно самоустраняется от боевых вопросов идейно-творческого вооружения своих же актеров? Как можно намечать и осуществлять тонкий психологический рисунок роли и спектакля, если актер и режиссер разговаривают на разных языках в вопросах технологии своего искусства? Причины такой неверной режиссерской позиции коренятся в старых навыках и методах режиссирования, в навязывании актеру готовых режиссерских «результатов». Формалистическая школа режиссирования действительно допускала такие взаимоотношения актера и режиссера, при которых один задумывал, а другой осуществлял. Актер уподоблялся «точному механизму» в руках режиссера. Естественно, что такая практика не имеет ничего общего с органической жизнью актера на сцене.

Такая позиция режиссерской художественной диктатуры по отношению к актеру имела место в старых школах формалистического театра и теперь встречается все реже и реже. Не надо забывать и того, что современный актер неизмеримо вырос в идейно-философском и творческом смысле. Он отказывается быть бессловесной пешкой и податливой глиной в руках режиссера.

Если же говорить конкретно об актере современного чешского театра, то его отличительной чертой, как мне кажется, является как раз интеллектуальная природа сценического обаяния. Чешский актер — прежде всего умный мастер тонких психологических характеристик, он привлекает душевной мягкостью и теплотой. А это все такие качества, которые исключают слепое подчинение режиссерской воле. Вместе с тем мне кажется, что этот особый интеллектуальный склад чешского актера, его мягкий юмор для некоторых актеров становятся своеобразной ловушкой. Где-то они начинают путать интеллект с рассудочностью, а острый, разящий юмор своего творчества заменяют скептической иронией. Этим грешат кое-где и хорошие актеры в таких спектаклях, как «Швейк», «Разбойник», «Мораль пани Дульской».

Мне кажется, что интеллектуальный и концентрический темперамент прежде всего предполагает в себе горячую, {343} страстную мысль. Если ее нет — актер неизбежно впадает в резонерство.

Здесь необходимо сказать о том, что система К. С. Станиславского отнюдь не является «религией», творящей чудеса, или догмой, следуя которой режиссеры и актеры становятся талантливыми и темпераментными.

В связи с вопросом идейно-творческого и технологического вооружения актера хотелось бы затронуть еще один чрезвычайно важный вопрос. Великая Октябрьская социалистическая революция, огромные социальные перемены в странах социализма, сделавшие искусство достоянием народных масс, а театр — подлинной школой жизни, породили совершенно новое в жизни театров явление — колоссальную повторяемость представлений одной и той же пьесы.

Сейчас в Советском Союзе не только для столичных театров, но и для театров широкой периферии цифра 50 – 100 представлений одной и той же пьесы является обычной. Может быть, в несколько меньшей степени, но эту же картину серьезной, глубокой проработки пьесы и ее большой повторяемости мы наблюдаем и в странах социализма. А это, в свою очередь, должно быть органически увязано со всей методологией и технологией актерского и режиссерского мастерства.

В Чехословакии мне пришлось побывать дважды, и оба раза я слышал сетования зрителей на то, что старые постановки смотреть трудно и что вообще первый и, скажем, тридцатый или пятидесятый спектакль — это несравнимые в художественном отношении величины. Со всех сторон приходилось слышать один вопрос: как сохранить художественное качество спектакля при его большой повторяемости? В этом вопросе столкнулись два совершенно новых фактора в творческой психике актера. С одной стороны, актер утерял волнение от самого факта выступления на сцене, утерял способность к предельному напряжению всех своих творческих сил, как следствие еще не полного овладения ролью, спешности работы. С другой стороны, колоссально выросла цифра повторений каждой новой театральной постановки. Ведь раньше в старое, но совсем не доброе время актер даже в тексте не всегда был тверд, в мизансценах не уверен. Отсюда вытекало человеческое волнение, которое он умел переключать на роль, то есть он пользовался им как «эмоциональным зарядом» для переживаний, какие были необходимы по ходу пьесы. На этих взвинченных нервах актер мог сыграть роль четыре или пять раз, а больше от него и не требовалось.

Сейчас культура творческого труда неизмеримо возросла. Актеры имеют возможность изучить пьесу и роли, продумать и прочувствовать все свое поведение на сцене. Они много и долго репетируют, добиваясь ансамблевости исполнения. Все {344} это, несомненно, положительные стороны современных условий театральной работы, но вместе с ними пришел в театр тот неторопливый ритм работы, который породил ненужный и вредный холодок, часто отдающий ремеслом и скукой.

На премьере и первых трех — пяти представлениях актеры еще испытывают некоторое волнение за спектакль и за свое выступление, а потом, когда спектакль прошел уже пятнадцать — двадцать раз и наперед известно, что и как в нем принимается зрительным залом, какие существуют «смеховые и аплодисментные реакции», актер постепенно привыкает двигаться в роли по этим реакциям, как по вехам, помогающим не сбиться с проверенного пути. Так незаметно для актера заштамповывается форма, мертвеет рисунок спектакля и роли. Эта точная фиксация внешнего сценического рисунка и рассматривается как техника сохранения спектакля при его большой повторяемости. Какая жестокая ирония! И как жалко выглядит театр при сопоставлении с кинематографом, который, опираясь на свою технику, то есть на озвученный фотоснимок, действительно дает идеальную копию однажды воплощенного образа. Иначе говоря, театр добровольно отказывается от того, чем он силен и непобедим, — от живой связи со зрительным залом. Момент импровизационного сегодняшнего исполнения роли как результат взаимодействия со зрителем, с партнерами и, наконец, воздействия на актера событий текущего дня дает неповторимую окраску каждому спектаклю.

В этом и заключены непобедимая сила и прелесть сценического искусства.

Но это путь искусства переживания. Этот путь великолепно прочертил как теоретически, так и практически гениальный реформатор театра Станиславский.

Поэтому в наше время при огромной повторяемости спектакля нельзя опираться на старую технику ремесла или технику «театра представления»; новые условия подготовки спектакля и его большая повторяемость с особой остротой ставят перед актерами вопрос технологического перевооружения.

Среди отдельных работников театра до сих пор еще не изжито мнение о том, что система Станиславского способствует нивелировке творческого лица отдельных театров. Если действительно это может иметь место в практике отдельных театров, то только в том случае, когда учение Станиславского воспринимается догматически, а не как свободное творческое руководство в работе актера над собой и над ролью. Глубоко и органически понятый Станиславский раскрепощает актера и способствует формированию подлинной творческой индивидуальности, а не связывает и сушит художника. Конечно, было бы неверным догматически переносить отдельные репетиционные {345} приемы, которыми пользовался, допустим, МХАТ, на работу всех театров стран социализма без учета национальных особенностей театров, их творческой физиономии и т. д. и т. д.

В Чехословакии отдельные актеры и режиссеры спрашивали меня: почему ряд советских режиссеров, называя себя последователями Станиславского, пользовались различными приемами в работе и по-разному строили свои репетиции? Я отвечал на это так:

— А почему они должны были работать одинаково? Ведь сам К. С. Станиславский всю свою жизнь искал и пробовал различные подходы к работе, хотя всю жизнь оставался реалистом и поборником творчества органической природы актера. В. И. Немирович-Данченко имел совершенно отличные от К. С. Станиславского приемы работы с актером, и тем не менее это не мешало им вместе строить один театр. Понимание задач театра и основ идейно-творческого воспитания актера у них было одно.

Опытный глаз всегда распознавал режиссерский почерк Немировича-Данченко или Станиславского в любой их постановке; и в то же время это были спектакли именно Художественного театра, творчески принципиально отличные от спектаклей любого другого театра.

Я позволил себе несколько более подробно остановиться на вопросах творческого метода и на принципах школы переживания только потому, что все это непосредственно связано с проблемой сохранения художественной жизни спектакля.

Я убежден, что большая повторяемость, длительная жизнь спектакля, его неувядающая эмоциональная сила целиком связаны с глубоким, органическим освоением школы «театра переживаний», с эмоциональным волнением актера, которое он черпает в первую очередь из идейного существа пьесы: это — волнение от сущности произведения, как говорил Е. Б. Вахтангов, один из талантливых учеников К. С. Станиславского.

Сверхзадача пьесы и роли, глубокое проникновение в замысел драматурга, идейная одухотворенность актера, рассматривающего театр как общественную трибуну, любящего свой народ и на всю жизнь влюбленного в свою профессию, позволяют ему находить на каждом представлении новые краски, новые приспособления, раскрывать и дополнять предлагаемые обстоятельства роли, вносить элементы импровизационности в свое исполнение при сохранении основной идейной направленности спектакля. Все это только и может быть неиссякаемым источником человеческого волнения актера, сколько бы раз он ни выступал в одной постановке.

{346} Поэтому-то вопрос о сохранении качества спектакля неразрывнейшим образом связан с еще более глубоким и органическим освоением учения К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко и всего богатейшего опыта Московского Художественного театра.

Ведь вопрос художественной сохранности спектакля целиком и полностью зависит от того, как он строится. Его можно строить на эффекте первых представлений, а можно, строя спектакль, ставить актерам такие задачи, которых им хватит не на один год.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, работая над спектаклем, закладывали в него такие основы, каких не исчерпать к премьере; спектакль создавался с учетом его роста.

Но постановка перед актером серьезных и больших задач, расширяющих его творческий диапазон, всегда несет в себе известную долю риска — риска получить упрек от незадачливого рецензента в том, что спектакль «еще сырой» и «нуждается в доработке». Но эти издержки настоящего искусства не могут смущать серьезного художника.

В ряде театров Советского Союза и в театральной печати ведется специальная работа по сохранению художественного качества текущего репертуара, но и в этом важном вопросе существуют неограниченные возможности для новаторства и свежей творческой инициативы.

Несомненно одно — дежурства режиссеров на текущих спектаклях и их замечания не могут целиком решить этой задачи. Режиссеры довольно быстро выговаривают все нужные слова, их рецензии скоро приобретают стереотипную форму и уже не воспринимаются актерами. Да это и понятно: режиссер вместе с актерами готовил спектакль, провел 60 – 80 репетиций, а по выходе премьеры не пропускает почти ни одного спектакля, и естественно, что свежесть его восприятия притупляется.

Создание творческих бригад из свободных от спектакля актеров и их коллективная рецензия на спектакль, вывешенная за кулисами театра, действуют подчас эффективнее.

Судя по имеющимся у меня письмам, такой опыт оправдывает себя в Центральном театре Чехословацкой армии в отношении к спектаклю «Шторм». К этой работе по сохранению идущего спектакля, мне кажется, необходим более широкий и свободный подход.

*Надо ставить вопрос не о бережной сохранности режиссерской партитуры спектакля, а о творческом росте или, наоборот, деградации каждого актера, занятого в спектакле, на примерах текущего репертуара*. Такая постановка вопроса скорее заинтересует и взволнует актера.

{347} Каждая новая роль актера должна рассматриваться в связи со всей его практикой за ряд лет. И оценка должна производиться, так сказать, по «генеральной линии» его роста: нужно учитывать, насколько он в каждой новой работе преуспевает в технике одухотворения роли, а не в сохранности чисто внешнего ее рисунка.

Надо сказать, что в Чехословакии мне приходилось встречаться с различными группами театральных деятелей, представляющих разные в возрастном отношении поколения, и всегда поражала и радовала их большая целеустремленность в желании раскрыть сущность и природу своего искусства, умение работать до самозабвения.

Все это убеждает, что чехословацкие актеры и режиссеры будут все более успешно решать сложные задачи овладения искусством большой жизненной правды.

*1955 г*.

## **{****348}** На конференции по вопросам театра в Лондоне[[271]](#endnote-189)

В течение недели в Британской академии в Лондоне проходили заседания историков и практиков театра по вопросам дальнейшего развития театра во всех странах, развития науки о театре, способов фиксации явлений театрального искусства, форм взаимной международной информации по всем вопросам жизни театров во всем мире. Повестка конференции выглядела так.

Первый вопрос — национальный вклад в искусство театра.

Делегаты должны были кратко рассказать о том, что внес в мировую сокровищницу театрального искусства их национальный театр.

Второй вопрос — взаимная информация делегатов различных стран об источниках, отражающих театральную жизнь каждой страны.

Сюда входят библиографические материалы, книги, фотоматериалы, микрофильмы и фильмы-спектакли.

Третьим вопросом являлась проблема влияния исследований на современный театр, то есть, как у нас принято выражаться, связь теории с практикой и их взаимодействие.

На конференцию съехались представители Италии, Франции, Америки, Англии, Советского Союза, Японии, Австрии, ГДР, Швейцарии, Новой Зеландии, Польши, Чехословакии, Финляндии и ряда других стран. Кроме того, было много почетных гостей, представлявших данную профессию, но не принимавших участия в голосовании.

Конференция была организована Английским обществом по изучению театра, и заседания проходили в Британской академии.

От Советского Союза в работе конференции приняли участие писатель-драматург С. Я. Маршак и профессор А. Д. Попов.

Должен сказать, что общая благоприятная политическая атмосфера в дни женевских переговоров сказалась и на нашей {350} конференции. Заседания ее протекали в атмосфере согласия и взаимного доверия.

Основной мыслью главных выступлений было то, что только реалистический и духовно богатый театр может рассчитывать на дальнейшее существование и занимать достойное место рядом с кино и телевидением. Отрыв театра от современного репертуара и уход «в глубь веков» неизбежно толкает театр к стилизаторству и эстетству.

Очень хорошо говорила делегатка Франции. По ее словам, французскому театру больше всего мешает «индустрия», то есть погоня за техническими эффектами. Как отрадные явления в жизни французского театра она отметила большой и глубокий интерес к драматургии А. П. Чехова, успех инсценировки «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского и растущий интерес к изучению наследия великого режиссера К. С. Станиславского.

Кстати, в Англии и Италии пьесы Чехова тоже идут с большим успехом.

Интересные мысли о постановках Шекспира были высказаны на конференции известным знатоком шекспировской драматургии профессором Айзексом[[272]](#endnote-190). Многие режиссеры и театры, говорил он, пытаются «спасать» Шекспира, модернизируя его, осовременивая костюмы, давая неожиданные трактовки, декоративное решение. И все же Шекспир подчас выглядит тяжелым, старомодным и трудно воспринимаемым. По мнению профессора Айзекса, это происходит потому, что оказывается в пренебрежении основная традиция шекспировского театра — темп и непрерывность.

Шекспир писал 25 – 30 и более картин не потому, что не умел писать короче или с меньшим количеством эпизодов, а потому, что таков был темпо-ритм событий его времени и такова была в его распоряжении сцена. Она позволяла Шекспиру непрерывно перебрасывать место действия. Верните в современном театре Шекспиру его легкость, темп, непрерывность, и он вновь будет радовать всех нас.

Эта мысль, не затрагивая идейно-философского богатства шекспировского наследия, касается только технологии режиссерского подхода к постановке и овладению большим словесным массивом шекспировской драматургии, и в этом режиссерско-постановочном плане мысль не лишена острого интереса.

Кстати, проблема темпа и непрерывности в шекспировском спектакле была воочию продемонстрирована на двух спектаклях. Мы смотрели «Двенадцатую ночь» в Стратфорде — в Шекспировском театре[[273]](#endnote-191), и «Много шума из ничего» — в Лондоне.

{350} Делегат от Западной Германии говорил довольно подробно о технике сцены и технической реконструкции театральных зданий. Австрийский, итальянский и японский делегаты в своих докладах останавливались главным образом на истории театроведения, на крупнейших фазах в развитии отечественного театра.

Делегат от США рассказывал о положении театров в Америке, отметив, что они существуют в известной мере благодаря поддержке университетов.

Делегация СССР выступала с тремя сообщениями.

О национальном вкладе в искусство театра в первый день заседания сделал сообщение автор данной статьи. Выражение этого национального вклада в мировое искусство театра мы видим в том, что наш, советский театр говорит о человеке труда, о творчестве народа, говорит ясным реалистическим языком, понятным широкому зрителю, и, наконец, наш театр доступен и посещается миллионами зрителей. Всем этим советский театр обязан Великой Октябрьской революции.

В заключение докладчиком была высказана мысль о желательности живого обмена творческими силами: «Почему бы одному из лучших театров Лондона не приехать в Москву, а в ответ на такой визит из Москвы мог бы приехать балет с Галиной Улановой». Это пожелание было встречено единодушными аплодисментами.

Поскольку основной задачей конференции являлась взаимная информация о жизни театров, советская делегация не ограничилась только информацией о библиотеках, творческих кабинетах Всероссийского театрального общества, музеях и институтах. Она привезла в подарок от ВТО библиотеку из сорока книг по истории советского театра, которую и подарила Английскому обществу по изучению театра.

С. Я. Маршак сделал сообщение о воспитательной роли театра на опыте юношеских и детских театров. Маршака знают в Англии как переводчика шотландского поэта Бернса и как писателя для юношества и детей. Сообщение его вызвало живой интерес.

В продолжение всей конференции советская делегация была в центре внимания. Так, на последнем заседании предстояло выбрать двух почетных председателей. Конференция единогласно выбрала советского и американского делегатов, так что на заключительном заседании председательствовал С. Я. Маршак.

Для ознакомления членов конференции с формами фиксаций спектаклей и сохранения их для историков и исследователей нами были привезены на конференцию фильмы: 1) «Мастера сцены» (фрагменты из «Царя Федора Иоанновича» с участием И. М. Москвина, «Вишневого сада» с участием {351} О. Л. Книппер-Чеховой, В. И. Качалова и Б. Г. Добронравова); 2) «Васса Железнова» и «Учитель танцев»[[274]](#endnote-192); 3) «Репетиция “Тартюфа”», проводившаяся К. С. Станиславским. Эти фильмы произвели большое впечатление на делегатов.

Показать целиком все три фильма за недостатком времени не удалось, но общество обратилось к советской делегации с просьбой устроить полный просмотр фильмов для более широкого круга творческих работников театра, на что было дано согласие, и фильмы оставлены в Лондоне.

Практическим результатом конференции кроме обмена информацией представителей семнадцати стран было принятие решения о желательности обмена библиографическими списками по истории театра, микрофильмами по театру и, наконец, решение о создании временного комитета, в который вошли представители восьми стран, в том числе и Советского Союза. Задача этого временного комитета — организация постоянного интернационального органа по вопросам истории театра.

Кроме участия в заседаниях конференции мы смотрели спектакли, кинокартины и ездили на родину Шекспира, в Стратфорд-на-Эвоне.

Оба шекспировские спектакля — «Двенадцатая ночь» с Виолой — Вивьен Ли и Мальволио — Лоренсом Оливье, а также «Много шума из ничего» с участием Джона Гилгуда[[275]](#endnote-193) — представляют несомненный интерес, особенно для нас, работников театра.

Прежде всего восхищают удивительная легкость диалога, цельность мысли в монологе, большой вкус в исполнении, подкупающая сдержанность в движении и жестах. Остается только пожалеть о некотором налете стилизации в костюмах.

Можно не соглашаться с трактовкой отдельных образов, можно не разделять творческих позиций театров, которые в основном скорее рассказывают пьесу, нежели реализуют в действии (в этом смысле английские актеры сближаются с актерами Комеди франсэз), но все это не мешает восхищаться удивительным мастерством речи.

Оба спектакля, имея различия и свои достоинства, идут в великолепном темпе, с непрерывными переходами от картины к картине.

Сценическое оборудование Стратфордского театра немало способствует технической слаженности спектаклей. Кроме известных нам подъемных столов, движущихся площадок широко применяется полукупольный горизонт. Сделан он солидно (из железобетона), сферически точно оштукатурен, великолепно окрашивается светом, а главное — он подвижен: его можно выдвинуть к порталу сцены и можно угнать в арьерсцену. Преимущества же твердого полукупольного горизонта как в {352} акустическом, так и декорационном смысле очевидны для всякого театрального работника.

Приходится сожалеть, что при нашем массовом театральном строительстве мы не пользуемся твердым и подвижным горизонтом.

В самом Стратфорде-на-Эвоне осталось сравнительно мало следов шекспировской эпохи. Дом, где родился Шекспир, дом его жены Анны Хатвей, церковь, где Шекспир был похоронен, еще два‑три дома, хранящие облик того времени, — вот, пожалуй, все, что осталось от шекспировских времен. Но и за эти «приметы времени» мы благодарны всем людям, хранящим память о великом драматурге.

Перед домом Анны Хатвей разбит дивный сад, и в нем, как говорят, растут все травы и цветы, упоминающиеся в пьезах Шекспира. Сад благоухает, как благоухает и сейчас поэзия Шекспира.

Помимо театральных впечатлений у нас, естественно, накопилось много других. Нам удалось познакомиться с художественным богатством Британской национальной галереи. Ранее известные нам только по репродукциям, порадовали своей удивительной силой полотна Леонардо да Винчи, Тициана, Веронезе. Впервые состоялось мое знакомство с чудесными работами английских живописцев Хогарта, Гейнсборо, Тернера и Констебля.

В отдельной галерее собраны полотна современной живописи. Здесь владычествуют французские импрессионисты во главе с Ренуаром, Моне и Коро.

Много впечатлений от театра, от кино, от самой жизни Лондона осталось у нас, взволновало и заставило думать над путями и судьбами родного театра.

Многое из того, что пришлось видеть, поражает мастерством, техникой или роскошью, но все же полным властелином искусство театра становится только тогда, когда оно взволнованно говорит о человеке и о самых лучших, благородных его чувствах.

Мы с полным правом гордимся тем, что К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко утвердили самую могучую во всем мире театральную школу — школу живого трепетного чувства в актере. Этот путь, эти традиции сердечного искусства мы должны всячески развивать и беречь. В этом особый национальный характер нашего советского искусства. Когда бываешь за границей, всем своим существом еще глубже понимаешь, какая ложится на нас ответственность за сохранение и развитие национального духа нашего искусств, духа, присущего всему многонациональному театру Советской страны.

*1955 г*.

## **{****353}** Вахтангов — надежда Станиславского[[276]](#endnote-194)

Режиссерское искусство, имея огромное практическое значение в богатой культуре советского театра, тем не менее почти не получило широкого научного литературно-критического освещения. В этой связи все материалы, знакомящие с творческой практикой, методом работы или раскрывающие художественную индивидуальность отдельного талантливого режиссера, представляют для нас живой интерес. К Евгению Вахтангову судьба оказалась не более милостивой, нежели к другим деятелям театра. Наша театральная молодежь очень мало знает о том, как он работал, в чем специфическое отличие его режиссуры от режиссуры современных ему деятелей театра. Мы не имеем записей его спектаклей, режиссерских планов. Историки и критики театра в большом долгу перед такими яркими режиссерскими дарованиями, как Алексей Дикий, С. М. Михоэлс. И тем более ждет своего глубокого раскрытия такая крупнейшая фигура на театре, как Евгений Вахтангов.

Обидно ранняя смерть Вахтангова и восторженная влюбленность в него молодых учеников способствовали тому, что театральные «иконописцы» быстро сделали из него чудотворную икону, под лаком которой иногда трудно разглядеть конкретную художественную сущность этого талантливейшего режиссера.

Вахтангов, несомненно, самый талантливый из учеников Станиславского и самый способный к теоретическому обобщению. Он не мог не чувствовать этого и одновременно ясно понимал, что не проживет долго. В таких случаях трудно сохранить покой. Человек, не желая того, начинает преждевременно «подытоживать» себя, немного смотреть на себя со стороны. Отсюда некоторая склонность к парадоксам и афористичность мышления. Трагически предчувствуя преждевременную смерть, Вахтангов не мог не прибавлять шагу в своем последнем беге.

То, что сделал Вахтангов как режиссер, исчисляется несколькими спектаклями. И пусть это не звучит как неуважение {354} к нему, но получилось так, что значение этих спектаклей для развития советского театра историками, критикой и его учениками в известной мере переоценено, а накопленные потенциальные силы, его мысли и творческие высказывания в свете нашей современной театральной обстановки остались далеко неиспользованными и недооцененными. Его талантливые спектакли носили экспериментальный характер и не могли заложить основы нового театрального направления в советском театре, ибо не опирались на принципиально новую в идейном смысле советскую драматургию. Весь трагизм столь раннего ухода Вахтангова в полной мере мы еще не осознали до сих пор, ибо Евгений Вахтангов немногими замечательными спектаклями и своим даром к глубокому теоретическому осмысливанию огромного опыта К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко являлся именно той фигурой, которой нам сегодня так мучительно недостает.

В оценке нашей режиссуры мы часто застреваем на первоначальных и общих требованиях. Мы говорим об идейно-мировоззренческом вооружении, об овладении методом социалистического реализма, часто слишком произвольно и субъективно его понимая, и, наконец, определяем творческую генеалогию режиссера, то есть из какой школы он вырос, и если он последователь Станиславского, то насколько овладел он его методом. Несомненно, что все эти вопросы немаловажные, но сами по себе они еще не определяют масштабы творческой индивидуальности режиссера. Они в конечном счете решаются счастливым сочетанием главных черт режиссерского дарования, то есть глубокого интеллекта, заразительного темперамента и творческой фантазии художника.

Отсутствие одного из этих необходимейших для режиссера качеств делает его творчество неполноценным. Самый совершенный метод, которым вооружен режиссер, не в состоянии компенсировать отсутствие интеллекта и темперамента. Евгений Вахтангов потому и считался одним из лучших продолжателей дела своих учителей, что в полной мере вобрал в себя творческие черты К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Первые режиссерские работы Вахтангова — «Праздник мира»[[277]](#endnote-195) Гауптмана, «Потоп»[[278]](#endnote-196) Бергера — были поставлены в традициях Художественного театра. Во второй работе Вахтангову существенно помог Л. А. Сулержицкий[[279]](#endnote-197). Это были первые годы практического освоения грамоты своих учителей. И уже после этого в Вахтангове пробуждается настойчивое желание к творческой свободе и самостоятельности. Он организует свою, так называемую Мансуровскую, студию, впоследствии {355} переименованную в Третью студию Художественного театра. Здесь появляются совершенно самостоятельные работы Вахтангова: «Чудо святого Антония» Метерлинка в двух редакциях, «Свадьба»[[280]](#endnote-198) Чехова, имевшая тоже две редакции, и, наконец, очаровательная «Принцесса Турандот» Гоцци — лебединая песнь Вахтангова.

Варианты «Антония» и «Свадьбы» говорят о чрезвычайно интенсивном и быстром росте мастерства режиссера. Почти одновременно Вахтангов ставит «Эрика XIV»[[281]](#endnote-199) Стриндберга в Первой студии и «Гадибук» в студии «Габима». Вот и все работы Вахтангова. В последних постановках он выступает зрелым мастером чрезвычайно яркого дарования. «Принцесса Турандот» стечением горестных обстоятельств стала последней, как бы итоговой работой режиссера и одновременно путевкой в жизнь для молодой студии. Но выбор этой пьесы в известной степени был случаен, зависел от многих привходящих обстоятельств и не выражал глубокой сущности созревшего для больших дел художника. И тем не менее для некоторых людей театра и театральных критиков «Турандот» прозвучала как манифест.

Досужие критики не замедлили открыть новое театральное направление, которое формулировалось как «театр вахтанговской иронии». Впоследствии эта «вахтанговская ирония» сослужила медвежью услугу Театру имени Вахтангова и не раз сбивала его с истинного пути.

Основой всех этих противоречий как в выборе «Турандот», так и в оценке постановки являлось отсутствие современной драматургии, которая отвечала бы мыслям и чувствам народа, народа-победителя в только что закончившейся великой социальной битве.

Вахтангов, испытывая подлинные муки безрепертуарья, естественно, начинал мечтать о пьесах. Здесь мы как бы заглядываем в несостоявшееся будущее Вахтангова. В своем дневнике он пишет: «Надо взметнуть, а нечем. Надо ставить “Каина” (у меня есть смелый план, пусть он нелепый). Надо ставить “Зори”, надо инсценировать библию. Надо сыграть мятежный дух народа. Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа… Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы. Какое проклятье, что сам ничего не можешь. И заказать некому: что талантливо — то мелко, что охотно возьмет — то бездарно»[[282]](#footnote-85). Многое Вахтангов предугадал: «Зори» были поставлены В. Э. Мейерхольдом, пьесы с толпой без отдельных {356} ролей писал Вс. Вишневский. Многое из того, о чем мечтал Вахтангов, мощно прозвучало в советском театре. Но не в этом суть несвершенных дел Вахтангова.

Я всегда видел в Вахтангове фигуру, синтетически завершающую театральные идеи. Он не был бы в настоящее время одним из многих популяризаторов «системы» или еще хуже — одним из догматиков, «развивающих» только лишь *предпосылки к творчеству*.

Вахтангов созрел для самостоятельного практического развития и осуществления идей К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко на театре. Он, как никто другой, умел талантливо и темпераментно реализовать в спектаклях и в школе все те богатейшие и разнообразные изыскания и разведки, которыми обеспечили отечественный театр великие реформаторы сцены. Естественно, что делал это Вахтангов творчески, *развивая и двигая вперед идеи своих учителей*.

Наша молодежь проявляет огромный интерес к Вахтангову. Она тянется к нему, и надо сказать, что ей нелегко дается понимание этой интереснейшей фигуры. Молодые режиссеры и актеры представляют себе Вахтангова в театре приблизительно так же, как Маяковского в поэзии. Он для них ниспровергатель кумиров, разведчик новых недр в театре, а самое главное, он бард праздничной театральности, которому тесно в рамках психологического, или, как сказали бы теперь, «подножного реализма». Он будто бы лелеял «расхождение» со своими великими учителями, и только ранняя смерть якобы пресекла эти дерзкие мысли.

Вахтангов, несомненно, был дерзновенным художником, имевшим свою поступь в театре. Но он не собирался порывать со Станиславским, ибо не испытал горечи разочарования в идеалах своего учителя. Мы знаем, как непримиримо относился Вахтангов к тогдашнему Камерному театру, с каким любопытством наблюдал он за творчеством В. Э. Мейерхольда, с желанием обогатиться, но он не помышлял об «измене» Станиславскому.

Сейчас активизировалась борьба различных творческих направлений в театре. И это хорошо. Пусть практические успехи отдельных театров и режиссеров радуют нашего зрителя. И пусть отдельные деятели театра защищают свои творческие платформы. Фигура Евгения Вахтангова естественно привлекает к себе многих современных режиссеров. *Желание оторвать Вахтангова от его учителей сейчас проявляется довольно сильно. Но надо прямо сказать, что эти тенденции выгодны в первую очередь людям, активно борющимся с творческими идеями Станиславского*.

Вахтангов при жизни никогда не соблюдал нейтралитета и никогда не стоял в стороне от той идейно-творческой и {357} принципиальной борьбы, какую вел Станиславский, защищая принципы органического искусства, принципы перевоплощения актера в образ на основе переживания. В этой страстной борьбе Вахтангов всегда был со Станиславским.

Видеть в Вахтангове только поборника театральности и борца с унылым натурализмом — это значит мельчить и вульгаризировать Вахтангова, механически перенося его в ситуацию сегодняшнего дня.

Чтобы глубже и точнее понять Вахтангова — надо *посмотреть на него в конкретной исторической обстановке и в процессе его движения*.

Вахтангов в первые годы с увлечением и серьезностью усваивал науку отцов — Константина Сергеевича и Владимира Ивановича.

В период работы над «Росмерсхольмом»[[283]](#endnote-200) Ибсена Вахтангов испытывал на себе влияние психологической углубленности, присущей В. И. Немировичу-Данченко.

Будучи, каждый в отдельности, крупнейшей творческой индивидуальностью, способной создавать свой собственный театр, оба гениальных учителя Вахтангова, однако, шли рука об руку до конца своих дней. Они спорили, а иногда даже оспаривали методику работы друг друга; но споры и особые ходы работы с актером вмещались в русло единого понимания театра и его задач.

Сейчас, после многих лет борьбы за социалистический театр, может быть, это не так сложно для понимания, а в предоктябрьские годы задачи театра, его смысл и общественное значение были предметом горячих сражений.

*Реализм* Художественного театра, поиски новых и различных форм сценического воплощения пьес развивались на основе высокой *идейности и человечности искусства, его общественной сути*. Это Вахтангов воспринял прежде всего и глубже всего. Для кануна Великого Октября и для первых лет жизни советского театра это было очень важно. Хотя и в наши дни приходится, к стыду нашему, слышать о том, что театр‑де не школа жизни и его искусство особенно не терпит поучений.

От задачи быть учителем жизни реалистический театр, связанный с жизнью общества, никогда не отказывался. Беда — в грубом обнажении этих тенденций, а не в факте присутствия их в искусстве. Театр перестает быть искусством, когда теряет образное, художественное начало, а не тогда, когда хочет учить народ. А вот отсутствие мастерства в искусстве всегда вызывало упреки в тенденциозности его. Второй вариант «Антония» был куда более «поучителен» и тенденциозен, нежели первый, именно потому, что он был более художественно заостренным и совершенным.

{358} Понимание сценического искусства как искусства образного и человеческого, безграничная преданность реализму всегда, всю жизнь, удерживали К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко от эстетской «игры в театр». Нельзя же подозревать великих реформаторов театра в том, что они недоучитывали специфики своего искусства. Это наивно и смешно. Для них театральность многолика, и существо ее всегда диктуется творчеством поэта. Художественный театр при жизни его создателей иногда отходил от реализма к символизму, натурализму, условному театру, но театральность как украшательство и стилизаторство, как средство прикрытия убогой режиссерской мысли не была присуща ему за всю историю его существования.

Раскрытие жизни человеческого духа, органическое человеческое существование актера на сцене вместо обезьянничанья и бездумной игры навсегда останутся тем художественным меридианом, который отделяет искусство К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко от любого другого искусства.

И этот «символ веры» своих отцов глубже всех понимал Евгений Вахтангов. Он быстро перерос «пересказчика» системы и стал особенно пытливо вглядываться в неудачи МХТ, в споры и творческую полемику между Станиславским и Немировичем-Данченко, в причины раскола между Мейерхольдом и Станиславским.

Вахтангова в первую очередь интересовало индивидуальное отличие и своеобразие метода работы над пьесой, наблюдавшееся у его учителей. Он отлично видел, что Станиславский весь процесс работы с актером подчинял раскрытию органического действования в роли и через логику действия подводил актера к сценическому образу.

Станиславского с первых и до последних лет увлекали «сквозное действие», «сверхзадача» и, наконец, «словесное действие» и «физическое действие». К. С. Станиславский, будучи гениальным актером перевоплощения, в то же время в своей педагогической работе жестоко пресекал малейшие попытки со стороны актера сыграть, «передразнить» образ, заставлял актера проверить еще и еще раз свое поведение через органическую природу, через могучее «если бы я».

Немирович-Данченко иногда сознательно строил свою методику работы в полемическом плане по отношению к Станиславскому. Но этот полемизм всегда был в русле одного и того же идейно-творческого направления театра. Идя к одной и той же конечной цели — к перевоплощению на основе переживания, к раскрытию идеи произведения в сценических образах, Немирович-Данченко начинал работу с выяснения лица автора, художественного стиля произведения и далее {359} вел актера к охвату характера действующего лица. Логика его поведения, поступки — все определялось характером. Он мог и любил репетировать с одним актером, проходя по всей пьесе. Отсюда возникала несколько иная режиссерская терминология: «зерно» роли, «природа темперамента действующего лица», «второй план», «физическое самочувствие» в роли. Характер действующего лица был основой основ в работе Немировича-Данченко, однако он не мыслил человеческий характер как нечто застывшее, аморфное и бездейственное. И особенно важно подчеркнуть: Немирович-Данченко считал для себя возможным так репетировать только потому, что рядом с ним совершенно иначе работал Станиславский, развивая свою систему. На ней росли актеры одного театра. Это полемическое движение вперед со срывами и мучительными огорчениями наблюдал и жадно поглощал Евгений Вахтангов. Он каждый день в студнях МХТ видел работу молодых режиссеров, учеников Станиславского и Немировича-Данченко, тщетно ищущих, но чрезвычайно редко находивших баланс между органикой и образом. Это органично, но безобразно, а это «образно», в кавычках, но не органично.

Именно синтез в творчестве актера всю жизнь волновал великих учителей. Мог ли он не стать главной задачей для лучшего и талантливейшего их ученика — Евгения Вахтангова?

Разве опыт последующих лет не доказал со всей очевидностью, что полное торжество художественного метода одерживают далеко не все талантливые ученики «системы», а только те, кто пытливо и мучительно ищет этого синтеза в сценическом искусстве.

У нас было и есть среди октябрьского поколения много талантливых актеров, но масштабы их творческого роста целиком зависят от проникновения в сущность этого художественного баланса. Они радостно и мучительно ищут и находят его. Эти поиски в полной мере воплотились в творчестве Хмелева и Щукина. Актер Вахтангов, так же как и Хмелев, унаследовал в своем артистическом облике «фамильные черты» обоих своих учителей.

Лучшая роль молодого Вахтангова, пожалуй, Текльтон в диккенсовском «Сверчке на печи». Хозяин игрушечной мастерской в исполнении Вахтангова во всех чертах, в темпоритме жизни, в остроте характеристики был сродни тем игрушкам, какие делал мастер Калеб. Его речь, так же как и движения, были прерывисты. Тембр голоса был скрипучий, спотыкающийся, с какими-то посторонними призвуками и шумами — точь‑в‑точь, как старые, полуиспорченные «говорящие механизмы». И такую резко очерченную гротесковую фигуру {360} Вахтангов приводил к человеческому подобию. Задача острого сценического рисунка и его органического воплощения решалась Вахтанговым блестяще.

Отличительным качеством сценических образов, созданных Вахтанговым, всегда была острая характеристика внутренней сущности, выраженной в их внешних чертах; и одновременно с этим их целостность и глубокая органичность.

Яркое «зерно» образа и одержимость основной страстью характера создавали неотразимое впечатление от Вахтангова-актера.

Его замысел всегда был ясен и четко выявлен. В Вахтангове-актере мы ощущали режиссера, взволнованного и захваченного «сверхзадачей» спектакля.

За последнее время наряду с начетническим, нетворческим восприятием системы нередко раздаются голоса уже не против эпигонов Станиславского, вульгаризирующих великого режиссера, но и против него самого. Они вещают: нельзя-де думать, что театр начался со Станиславского. Наивно предполагать, что блестящие актеры, жившие задолго до Станиславского, работали по системе. Система якобы выросла на чеховской драматургии и негодна для воплощения как классического репертуара, так и советского. В этих высказываниях воскрешаются теории *театра представления*, которые и противопоставляются идеалам Станиславского, выраженным в формуле *театра переживания*. Несмотря на реверансы по адресу великого режиссера, которыми пересыпана эта ревизия исподтишка, демагогический смысл ее вполне ясен.

Всем грамотным актерам и режиссерам известно, что система выросла на обобщении огромного опыта отечественной сцены (Мочалов, Щепкин, Ленский), а также на образцах мирового театра (Сальвини, Дузе).

Станиславский и Немирович-Данченко на базе этого великого опыта воплощали не только Чехова, но и Ибсена, Льва Толстого, Островского, Салтыкова-Щедрина. А советский театр, опираясь на эту высокую театральную культуру, завоевал мировое первенство не для того, чтобы возвращаться вспять к идеалам «западных школ», к театру представления.

Наша школа сценического реализма сформировала национальное лицо нашего театра. Лицо это одухотворено большими идеями современности, которые ставят перед собой наш актер и режиссер. И шарахаться нам в сторону не следует. Зарубежные гастроли последних лет оживили творческую атмосферу в нашей среде. Наша театральная молодежь практически недостаточно знакома с мировой классической драматургией, отстала в ряде технологических дисциплин своего искусства, в мастерстве сценического диалога, в культуре сценического движения, жеста, в умении чувствовать костюм и т. д. Всю {361} эту технику, о которой неустанно напоминал молодежи К. С. Станиславский, необходимо совершенствовать и развивать. Мы должны брать ее где только можно. Но школу менять нам нет нужды.

У Станиславского учится весь мир. Глухими остаются только те, у кого находятся в разладе чувство и мысль.

Никому не заказана своя дорога в искусстве. Пожелаем каждому счастливого пути. Но в этих поисках не будем мутить живых источников. Этические основы учения Станиславского, его связь с жизнью, действие как основа сценического искусства, учение о перспективе и сверхзадаче, законы темпо-ритма, «внутренний монолог» — все это Станиславский, все это вошло в жизнь театра, и едва ли найдется невежда, который возьмется оспаривать эти положения творческой теории. Но вместе взятые, систематизированные Станиславским, они кое для кого оказываются непригодными и устаревшими, как порождение театра конца XIX века! Такая критика системы тянет нас отнюдь не вперед, а назад, то есть к тому, с чем боролся Станиславский, к бессмыслице, к игранию чувств или, в лучшем случае, к стихийности, а в худшем — к ремеслу.

Людям, для которых имя Вахтангова звучит как движение вперед, следует более серьезно и глубоко задуматься над тем, а как бы отнесся сейчас Вахтангов к лозунгу: вперед от Станиславского — к театру представления! Зная хорошо Вахтангова, я вижу его смеющимся. Слишком уж это невежественно.

Вахтангов глубоко и взволнованно понимал пути развития нашего искусства, так блестяще синтезированные Станиславским и Немировичем-Данченко.

С моей точки зрения, сила Евгения Вахтангова заключалась не в том, что он был «ниспровергателем» отживших форм.

Миссия Евгения Вахтангова в другом. Он был глубоко захвачен теми безграничными перспективами, какие раскрыли перед ним великие учителя. Его темперамент художника порождался *идеями синтеза, жаждой гармонии формы и содержания в искусстве современного театра*. К этой задаче он блестяще подготовил себя всем предшествующим опытом. Он уже начал утверждать этот синтез, когда мы потеряли его. В этом особый трагизм его ранней смерти.

*1956 г*.

## **{****362}** Этика К. С. Станиславского[[284]](#endnote-201)

Все, что включает великий режиссер в понятие «этика», является как бы необходимейшей гигиеной творческого процесса актера. Этика — это учение о творческой дисциплине, это художественные нормы, при которых формируется актер и без которых невозможно коллективное творчество. Этика глубоко связана с самой сущностью учения К. С. Станиславского о воспитании актера и его художественной деятельности. Для Станиславского творчество режиссера как профессиональной, так и самодеятельной сцены неразрывнейшим образом связано с жизнью. Великий реформатор никогда не отгораживался от действительности, не уходил в служение «чистому искусству». Для него формирование актера и режиссера тесно связано с пониманием задач театра как школы жизни, как одного из средств воспитания советского человека — строителя коммунистического общества. Этика — это не только моральный кодекс поведения актеров и режиссеров в работе, но одновременно и *условие для их всестороннего творческого раскрытия, художественного формирования и технологического вооружения*.

Цели и задачи искусства актера К. С. Станиславский видел в «раскрытии жизни человеческого духа» на сцене. Он до конца дней своих заботился о том, чтобы советский театр не только удержал, но и укрепил за собой «вышку» мирового театрального искусства.

У нас растет и развивается самодеятельное творчество. В театры и клубы приходят сотни и тысячи талантливых молодых исполнителей. Обязанностью наших старших мастеров является воспитание в сознании нашей театральной молодежи именно тех высоких традиций русского советского сценического искусства, которые создали нашему театру мировую славу.

Станиславский видел в театре великую преобразующую силу, помогающую человеку бороться за лучшую жизнь, то есть понимал театр так же, как его понимали великие революционные демократы В. Г. Белинский и Н. А. Добролюбов.

{363} Всю свою жизнь К. С. Станиславский был борцом за реалистический театр, за простой, ясный язык искусства, понятный народу.

Он продолжил, развил и научно обосновал национальную школу русского сценического искусства как *искусства перевоплощения в образ на основе подлинного человеческого переживания*.

Эта сценическая школа создавалась и крепла в борьбе с различными влияниями чуждого нам внешнего театрального мастерства, технических эффектов в актерском искусстве, в борьбе с формализмом.

Актер, по мысли К. С. Станиславского, не имитатор, не обезьяна, передразнивающая людей разных возрастов, различных национальностей или различных профессий.

Актер, по убеждению Константина Сергеевича, должен овладеть системой взглядов и поступков действующего лица пьесы настолько, чтобы суметь стать в предлагаемых обстоятельствах роли этим лицом. Роль актера, говорит К. С. Станиславский, — это «не кто-то, где-то, когда-то, а я, здесь, сейчас».

Все это ведет к самому теснейшему вживанию актера в сценический характер и рождает эмоциональное искусство театра.

Сущностью нашей сценической школы является школа перевоплощения артиста в образ на основе переживаний. Но как бы полно ни было перевоплощение и как бы мы ни стремились к нему, человеческий облик артиста всегда проступает через создаваемый им сценический образ. И для нас далеко не безразлично, что же это за облик.

Чтобы понять эту взаимосвязь между актером и образом, создаваемым им, мы должны будем говорить о специфической природе актерского искусства, о том, что человек-актер является одновременно и создателем образа и материалом для его воплощения. Актер одновременно и художник, замысливший образ, и материал, из которого создается этот образ. И поскольку К. С. Станиславский задачей искусства утверждает создание жизни человеческого духа, то для него актерским материалом является не только фигура, голос и лицо, но и весь духовный склад артиста-человека. Вопросы мировоззрения актера и режиссера, его взгляды на жизнь, его активное участие в строительстве социалистического общества, идейно-политическая направленность — все это необходимейшие элементы формирования современного советского художника.

В данной работе об этике великий режиссер говорит: «Артистическая этика (выделено мною. — *А. П*.) и создающееся ею состояние очень важны и нужны в нашем деле благодаря его особенностям.

{364} Писатель, композитор, художник, скульптор не стеснены временем. Они могут работать тогда, когда находят для себя удобным. Они свободны в своем времени.

Не так обстоит дело со сценическим артистом. Он должен быть готов к творчеству в определенное время, помеченное на афише. Как приказать себе вдохновляться в определенное время?»[[285]](#footnote-86) И в свете затронутых нами вопросов становится понятным заботливое выращивание К. С. Станиславским человеческой личности актера.

Многолетнее пренебрежение к своему «душевному хозяйству» иссушает все живые родники человеческой натуры. Наступает время, когда красота природы уже не трогает актера, человеческое несчастье перестает вызывать в нем сочувствие, постепенно актер замыкается в тесный и узкий мир своей профессии. Это признак угасания художника. Эмоциональное волнение актер начинает понимать только как специфическую технику своего искусства.

Общественные интересы, задачи коллектива в таких случаях постепенно начинают отходить на задний план. Так, незаметно наступает измельчание человеческой личности. Возникает ложное, «двойственное» поведение. Не до конца искренний, фальшивящий в личной жизни актер неизбежно теряет критерий простоты, естественности и правды на сцене.

Когда мы говорим о том, что через все художественные произведения просвечивает морально-этический, человеческий облик автора, создавшего их, то мы разумеем выражение мировоззрения художника, его духовного склада в тех образах, которые он создает, а не мелкое авторское тщеславие: «… мол, не забудьте меня, актера, — я тут самый главный».

Идейно-философское и политическое значение нашего театра в общественной жизни обязывает актера быть прогрессивно мыслящей личностью своего времени. Ведь передовые советские люди независимо от своей профессии и места работы мыслят сейчас по всем основным вопросам жизни и ее социалистического переустройства как государственные деятели, как хозяева и законодатели мира. Может ли актер в такую эпоху и в нашем обществе быть отсталым, обывательски мыслящим по узловым вопросам современности?

И не только в области мировоззрения и идейно-философской вооруженности наш советский актер протягивает руку своим сценическим героям — лучшим людям современности, которых он изображает на сцене. Он сам формируется так же, как и они.

Герой нашего времени не может не влиять на актера, и актер, естественно, воспитывает в себе основные черты характера, {365} присущие этим передовым советским людям: идейную устремленность, интеллект, чувство коллектива и, наконец, волю к активному действию. Эти черты невозможно механически воспроизвести на сцене. Актер воспитывает их в себе как гражданин, как художник. И самая важная из этих граней характера — воля.

Без воли нет актера. Искусство — это прежде всего большой труд и цепь преодоления бесконечных трудностей.

Многие люди, стремящиеся на сцену, думают, что творческий процесс актера — это некое наитие свыше или легкокрылое порхание от одного удовольствия к другому. К. С. Станиславский предупреждает этих людей, говоря, что искусство — это прежде всего труд и что актер должен научиться «трудное сделать привычным, привычное — легким и легкое — прекрасным».

Без активной мысли, без воли невозможен творческий процесс. Он также невозможен и без воспитания в себе чувства коллектива. Коллективное искусство театра настойчиво требует общения и взаимодействия многих художников в процессе сценического творчества.

Творить в коллективе — это особо трудная специфика, но в то же время и особая радость для художника театра. Вопросы самокритики для художника приобретают первостепенное значение. Они целиком связаны с формированием его общественного характера.

В умении актера и режиссера найти общий язык с товарищами по работе — залог не только культурной обстановки для работы всего коллектива, бережного отношения к своим и чужим нервам в процессе репетиции, но в этом залог и их собственного интенсивного творческого роста.

Вот почему К. С. Станиславский в своих беседах с молодежью основной предпосылкой для роста коллектива и каждой отдельной личности в коллективе утверждал принцип доброжелательства. Он говорил: «Если вы вообще не обладаете доброжелательством к людям, работайте над ним. Выпроваживайте за двери ваших гостей — зависть, сомнения, неуверенность, страх — и открывайте, распахивайте двери для радости. У вас много причин радоваться: вы молоды, вы учитесь в студии, вы служите в прекрасном театре, у вас отличный голос. Примените все ваше внимание к сегодняшнему дню вашей жизни. Дайте себе слово, что ни одна ваша встреча не пройдет сегодня, сейчас иначе, как под флагом радости.

И вы увидите, точно по мановению волшебной палочки, как все будет вам удаваться. И то, чего вы еще вчера не надеялись найти и победить в своей роли, вы найдете и выявите в ней сегодня.

{366} Так, день за днем раскрывая в себе все больше радости, вы увидите ее для себя силой непобедимой. Вглядитесь в лица великих творцов нашего искусства. Их лица всегда вдохновенны, спокойны, радостно энергичны […] Вы непременно увидите в них энергию радостного напряжения, а не энергию унылой воли, тупо сосредоточенной на себе. Радость великих артистов не из секретов и тайн их талантов выходит, а из знания в себе любви и доброты и всегдашнего привета этим качествам в сердце другого. Нет артистов, несчастных волею судеб. Есть несчастные, в себе носящие унылое упорство воли вместо любви к жизни и человеку, ставящие себя центром своей жизни на сцене. Они стремятся только к ролям и первенству, они жаждут и желают всех затмить, а не выявить жизнь через себя в предложенных им обстоятельствах сцены.

Следите за собой, и вы постепенно будете расти в своих талантах, начиная свой день радостью жить в любимом труде и деле»[[286]](#footnote-87).

Для нашего жизнеутверждающего искусства такое самовоспитание актера-художника сугубо важно. Оно вытекает из *его* мировоззрения, любви к жизни и веры в человека.

И наоборот, всякий скепсис, цинизм и человеконенавистничество враждебны нашей жизни и нашему социалистическому искусству. Мало того, К. С. Станиславский прямо утверждает, что это путь к творческому бесплодию, это путь неодаренных людей. Вот что он говорил своим ученикам:

«Самый тяжелый камень преткновения для творчества артиста — это склонность так направлять свое внимание, чтобы всегда видеть в соседях плохое, выпирающие недостатки, а не скрытое в них прекрасное. Это вообще свойство малоспособных и малоразвитых художественно натур — всюду видеть плохое, всюду видеть преследование и интриги, а на самом деле не иметь в себе достаточно развитых сил прекрасного, чтобы повсюду различать и вбирать его в себя»[[287]](#footnote-88).

Заветом К. С. Станиславского было — любить искусство в себе, а не себя в искусстве. В этой краткой формуле заложена целая художественная программа воспитания актера.

Сколько у нас погибло одаренных актеров, которые ставили свое «я» выше целей искусства. У нас и сейчас есть творчески недоразвитые актеры и целые коллективы, которые звучат вполголоса, а не во весь свой художественный голос, и одна из главных причин этому та, что они недооценивают тех этических принципов и законов сценического искусства, которые замечательно выражены в работах Станиславского, и слабо учатся применять их на практике.

{367} Некоторые, посвящая свою жизнь театру, в то же время сохраняют наивность детей, думая, что искусство можно обмануть; в результате обманутыми оказываются они сами. Иногда почему-то наивно считают, что можно, каждый день встречаясь с людьми в коллективе, требовать к себе доброжелательного отношения, доверия и помощи, а окружающим их товарищам эту помощь, это доверие и это доброжелательство не оказывать.

«Воздействуйте и убеждайте других собственным примером, — говорит Константин Сергеевич. — Тогда у вас в руках будет большой козырь и вам не скажут: “Врачу! исцелися сам!” или “Чем других учить, на себя обернись!” Собственный пример — лучший способ заслужить авторитет»[[288]](#footnote-89).

Учение об этике нужно в качестве своеобразных «подъездных путей» к самому акту творчества. К. С. Станиславский так и пишет:

«Эту готовность к занятиям, это бодрое расположение духа я на своем языке называю предрабочим состоянием. С ним всегда нужно приходить в театр.

Как видите, порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества»[[289]](#footnote-90).

Знакомство нашей театральной молодежи, как профессиональной сцены, так и огромной армии самодеятельного искусства, с основами этического учения Станиславского помогает людям, любящим театр, глубже осознать свою привязанность к нему, разобраться в недостатках своего характера, в своих ошибках.

Знакомство с богатейшим наследием К. С. Станиславского поможет найти путь к более серьезному взгляду на театр.

По мысли К. С. Станиславского, большое искусство театра не является только уделом избранных, исключительно одаренных людей, оно может стать доступным для всех, кто глубоко и самозабвенно любит театр. Такой человек, если даже он работает в театре, в клубе, на самом скромном поприще, обязательно окажется способным к созданию подлинно художественной атмосферы в коллективе, ибо он любит искусство больше себя. Он умеет выискивать и отбирать в себе зерна настоящего искусства, он помнит, что основой, предпосылкой к творчеству является завет К. С. Станиславского: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве»[[290]](#footnote-91).

*1956 г*.

## **{****368}** О сокровенной сути нашего искусства[[291]](#endnote-202)

Все чаще и чаще высказываются мнения о том, что причину художественного и эстетического оскудения театра надо искать якобы в насильственном внедрении системы Станиславского в практику всего советского театра. Другие, наоборот, учитывая растущий интерес к теоретическому вооружению актера, подчеркивают свое монопольное право на Станиславского в его последнем издании. Третьи усматривают корень зла в том, что режиссеры стали «болтунами», а актеры «умниками». Четвертые упрощают вопрос и сводят его к старой и всеобъемлющей формуле: «Все искусства хороши, кроме скучного», и спасение театра видят в изобретательности режиссуры. И вообще «режиссеры должны быть вождями», только тогда театр вернет свою былую славу.

Наверное, в каждом из затронутых вопросов есть свой резон и совершенно разное понимание театра.

Застойность в творческой работе театров за последние годы несомненна, но призыв «назад, к 20‑м годам» и разговоры о том, что «левая» режиссура не имеет свой трибуны, звучат по меньшей мере странно. Если Н. П. Охлопков «левый», то разве его «Гамлет»[[292]](#endnote-203) не стал театральным событием? О каком еще большем утверждении режиссерского мастерства можно говорить? Где у нас в настоящий момент «правая» режиссура и где «левая»?

Вульгаризация системы К. С. Станиславского, актерская отсебятина, то есть потеря образности в сценическом искусстве, отсутствие режиссерского замысла в спектаклях — все эти печальные явления кое-кому позволяют начать довольно старую песню об угнетении «левого» искусства.

Такие спектакли, как «Гамлет» в Театре Маяковского и «Баня» в Театре сатиры, «Оптимистическая трагедия» в постановке Товстоногова[[293]](#endnote-204), имеющие четко выраженный режиссерский замысел, возбуждают настоящий интерес зрителя и на фоне безобразных спектаклей заслуженно пользуются успехом.

{369} Глупо и безграмотно утверждать, что борьба за реализм в советском театре против эстетства и формализма отгремела и отошла в историю. Плоды этой жестокой борьбы можно видеть воочию, если сравнить прежнюю постановку («Отелло»[[294]](#endnote-205)) и теперешнюю («Гамлет»), принадлежащие одному и тому же Н. П. Охлопкову.

Едва ли разумно сейчас возвращаться к терминологии и расстановке сил 20‑х годов, когда под видом борьбы с «аками»[[295]](#endnote-206) формалисты боролись с реализмом, возглавляемым К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Вернее будет сказать, что сегодня внутри единого советского театра имеется искусство темпераментной режиссерской мысли к равнодушное, не оплодотворенное никакой идеей ремесло. Здесь, как мне кажется, проходит линия размежевания серьезного идейно-одухотворенного искусства от ремесленной умелости как в классических постановках, так и в советских.

### 1

Главное, о чем сейчас необходимо серьезно задуматься, — это о пренебрежении к эмоциональной и образной основе сценического искусства, которое пришло в последние годы на сцену.

Актеры «играют себя», спектакли не имеют режиссерского образного решения. В спорах о том, как надо работать, мы забываем проверять метод работы теми конкретными результатами, которые показываем зрителю.

Беда не только в том, что репетиции часто превращаются в урок. Во многих театрах репетиционный процесс стал сухим, схоластичным или откровенно ремесленным […].

В первые годы творческого освоения системы режиссерам очень много приходилось бороться с наигрышем, мышечным напряжением, игранием чувств. Борьба эта начиналась с успокоения актера. Успокаивать актера научились многие режиссеры, и сейчас, пожалуй, придется учиться тому, как возбуждать в актере творческое беспокойство.

Абстрактное актерское волнение, взвинченные нервы мешали понять и освоить простейшую логику действий, часто толкая к наигрышу и штампу. Это заставило К. С. Станиславского предостеречь актеров от так называемого «творческого волнения» и, наоборот, призвать их к «творческому спокойствию». И мне лично думается, что этот призыв к творческому спокойствию некоторые последователи К. С. Станиславского поняли неверно и во вред себе. Творческий процесс К. С. Станиславский определил как «полную сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. {370} Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица»[[296]](#footnote-92).

Как видим, это чрезвычайно активный процесс для актеров и режиссеров. Только при глубоком устремлении духовной и физической природы художников сцены возможно проникновение в мир пьесы. И естественно, что для этого процесса необходим творческий покой, к которому и звал К. С. Станиславский. Но ежели у актеров и режиссеров не захвачен ум, дряблая воля, если спит воображение, то к какому же покою их можно приглашать? Это равносильно тому, как если бы мы стали советовать покойнику беречь нервную систему.

Небезынтересно отметить хотя бы одну из причин, по которым притупляется творческий темперамент режиссера и актера. Где те предательские боковые тропы, которые уводят художника от живых родников, питающих его?

Одной из таких причин, как мне кажется, является «работа накоротке», как ее определяет К. С. Станиславский. Работа без масштаба, без перспективы. Как бы само по себе ни было похвально стремление добиться мастерской отработки деталей, филигранности отдельно взятых частностей, но если эта работа сосредоточивает, поглощает все внимание режиссера и актера, они неизбежно теряют охват целого, то есть «зерно» пьесы, сверхзадачу драматурга, свой собственный замысел, увиденный в определенной образной форме. Чем длительнее наш отрыв от изначального стимула творчества, тем суше становится работа. Чем тверже, яснее и четче для нас стержень спектакля, тем одухотвореннее сам процесс и его результат.

В работе режиссеров с актерами часто нет активного взаимодействия, нет перекрещивающихся молний творческой фантазии, и поэтому сцена, которая могла бы быть глубоко раскрыта и освоена путем творческой пробы в пятнадцать — двадцать минут, иногда репетируется много часов. Происходит это потому, что воображение и творческий темперамент актеров не разбужены.

Никто не декретировал и не навязывал всем театрам ставить спектакли «по системе» и обязательно со ста — полтораста репетиций, то есть в четыре — восемь месяцев выпускать одну постановку. Но было бы также неверно в ответ на преступную растрату времени обязать все театры в течение месяца выпускать новый спектакль. У нас совершенно ошибочно укоренились непонятные стандарты сроков для всех {371} театров. Трудно представить себе в наше время коршевские порядки, то есть в каждую пятницу — новая премьера. У нашего зрителя неизмеримо выросли вкусы в требования к театру. Но я глубоко убежден в том, что мы идем к очень большой дифференциации в сроках и методах подготовки спектаклей. И сейчас на новой основе, с позиции более высоких требований, чрезвычайно полезно вспомнить поучительный разговор двух крупнейших руководителей дореволюционного театра — В. И. Немировича-Данченко и А. И. Южина-Сумбатова. Эти два режиссера при взаимном уважении и дружбе отказывались понимать друг друга в темпах работы над спектаклем. Немирович искренне недоумевал и упрекал Южина в том, как может он предоставлять своим режиссерам восемь — десять репетиций на подготовку новой пьесы, а Южин, в свою очередь, удивлялся и говорил о том, что, если он даст своим режиссерам вместо десяти репетиций двенадцать, то они не будут знать, что им делать с лишними репетициями. Это поставит их только в неловкое положение.

Этот разговор двух крупнейших режиссеров актуален и на сегодняшний день.

Долго работают над пьесой у нас не только режиссеры, которым есть что сказать, но и те, кому нечего сказать.

### 2

Система К. С. Станиславского не виновата в холодном рационализме и рассудочности наших актеров в режиссеров. Константин Сергеевич говорит о том, что наш путь в работе над ролью лежит через сознательную психотехнику артиста к бессознательному творчеству органической природы. Наш разум, пламенная мысль творят замысел спектакля и актерского образа, отбирают и обобщают материал, сам же процесс актерского исполнения на сцене в основе своей — процесс эмоциональный, в котором высказывается вся наша творческая природа. Она часто выражает бессознательно то, что воспитано и выращено сознанием, что вызревает как «зерно» замысла на репетициях и выявляется на спектакле.

Беда же многих и многих актеров и режиссеров заключается в том, что они нигде не дают свободы своей творческой природе. Они везде, на всем протяжении подготовки роли и исполнения спектакля холодно-рассудочны.

Отлично понимая все огромное значение роли режиссера в создании спектакля, в воспитании актерского коллектива, я все же не могу согласиться с чрезмерной ответственностью за создавшееся трудное положение в театре, которая возложена главным образом на плечи режиссуры. В этом заключена {372} большая опасность. Главная фигура театра — актер — осталась как бы в стороне от горестных событий. Ну что же, режиссер по природе своей организатор. Он может «навести порядок» в театре, но это уже будет режиссерский театр. Мы его очень хорошо помним, его преодолевали всей своей творческой практикой К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

Вечно живая, немеркнущая слава и сила театра заключена в актере. Только он может вознести театр или уронить его. Именно по этой причине все учение К. С. Станиславского обращено к актеру, и только через призму актерского творчества оно может быть понято, освоено режиссером.

Разговоры же о том, что теория и практика К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко сушат живую душу актера, в основе своей вредны и реакционны. Любое положение К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко можно понимать и претворять формально-рассудочно, то есть нетворчески. Можно подробно и верно определить «предлагаемые обстоятельства» в пьесе, но в результате не перейти к действию и не заволноваться. Можно насочинять уйму «внутренних монологов», но опять-таки остаться бездейственным и равнодушным к сверхзадаче писателя и к идее спектакля. А все объясняется одним — воображение актера неактивно, оно спит, не оплодотворяет его.

Многие актеры вследствие этого стали резонерами, независимо от играемых ролей они якобы «органично» строят свое поведение на сцене и логично, «просто» произносят текст своих ролей. Если сам характер текста говорит о большой взволнованности действующего лица, то актер на тексте своей роли пытается разбудить свое воображение и темперамент, что само по себе уже поздно.

Вспомним для примера монолог Жадова из «Доходного места»: «Что у меня за характер! Куда он годится? С женой — и то ужиться не мог! Что же мне делать теперь? Господи боже мой! Я с ума сойду […]. Ну, вот и живи один! Прекрасно! Очень хорошо!.. Опять сирота! чего ж лучше! Поутру пойду в присутствие, после присутствия домой нечего ходить, — посижу в трактире до вечера; а вечером домой, один, на холодную постель… зальюсь слезами!..»[[297]](#footnote-93)

Или возьмем заключительный монолог Незнамова: «Нет, куда ж вы! Нет, позвольте! Так нельзя. Надо еще тост предложить. (Громко.) Эй! Дайте вина! […] Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих! […] Пусть пребывают они в радости и веселии, и да будет усыпан путь {373} их розами и лилеями. Пусть никто и ничего не отравит их радостного существования. Пусть никто и ничто не напомнит им о горькой участи несчастных сирот. Зачем тревожить их? За что смущать их покой? Они всё, что могли, что умели, сделали для своего милого чада. Они поплакали над ним, сколько кому пришлось, поцеловали более или менее нежно. И прощай, мой голубчик, живи, как знаешь! А лучше бы, мол, ты умер. Вот что правда, то правда: умереть — это самое лучшее, что можно пожелать этому новому гостю в мире. Но не всем выпадает такое счастье»[[298]](#footnote-94) и т. д.

Я не выписал целиком этих монологов, но даже и в нескольких строках текста видно, что они написаны кровью авторского сердца. И таких же душевных затрат требуют они от актера.

Последние десятилетия в театрах и в кино вышеприведенные монологи произносятся актерами, как рассудочные сентенции, с попыткой постепенно «разогреться» на авторском тексте.

Но монологи эти написаны так и «предлагаемые обстоятельства» таковы, что Жадов и Незнамов с самого начала едва могут говорить от слез, которые их душат. Следовательно, все, что распахано для роли, в душе артиста, вся предшествующая жизнь в роли должна быть построена так, чтобы привести его к нужному психофизическому самочувствию. А этому-то как раз мы плохо учимся у К. С. Станиславского и уж совсем мало изучаем богатейший опыт В. И. Немировича-Данченко в работе с актером.

Вся предварительная репетиционная работа, подводящая актера к психофизическому самочувствию, обусловленному предлагаемыми обстоятельствами пьесы, почти исключена из нашей сценической практики, и в этом большая беда театра.

С эмоциональной природой нашего искусства теснейшим образом связано импровизационное начало актерского творчества.

Ведь импровизировать можно и в условиях четкой формы спектакля. У нас же многие актеры понимают импровизацию как анархию, а фиксацию чисто внешнего рисунка роли возводят чуть ли не в основную добродетель актера.

Спектакль играется не одну сотню раз, с точным повторением всех трюков и приспособлений, внешне он сохраняет режиссерский рисунок, а по существу давно заштамповался, омертвел, и от него веет скукой.

В импровизационной природе актерского исполнения заложены огромные и неотъемлемые преимущества театра перед {374} кино и телевидением, ибо только театр располагает живым непосредственным общением актера со зрителем. Именно эта взаимосвязь и взаимовлияние раскрывают богатые-возможности творческого соучастия в спектакле массового зрителя, и за это он любит театр. Отказываться от этих богатейших преимуществ театра — значит, убивать его живую душу.

Отход от эмоциональных основ нашего искусства начался не вчера; мне кажется, что он имеет многолетнюю давность и со сменой актерских поколений сейчас особо ощутим в театре.

Я уже писал о том, что наши репетиции стали похожи на проектные мастерские, где чертятся схемы будущих произведений. Эмоциональные репетиции в полную силу актерских нервов во многих театрах стали редкостью.

Психофизический аппарат актера стал грубеть, утерял свою эластичность и подвижность. Актеры на репетициях отказались от тренировки творческой воли, воображения и эмоциональной возбудимости, а все это неизбежно сказалось на спектаклях. Многие актеры почувствовали, что они теряют власть над зрительным залом […].

В режиссерских работах мы часто путаем острословие с умом. Постановка спектакля с остроумной выдумкой несомненно заинтересовывает зрителя, заставляет его живо воспринимать спектакль, но остроумие и выдумка, не одухотворенные большой идеей, не дают никакой пищи для размышления и, следовательно, угасают вместе с концом спектакля.

В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский звали нас к такому искусству, которое, рождаясь на сцене, обретает подлинную жизнь после спектакля в чувствах и мыслях зрителя.

В некоторое оправдание актеров надо сказать, что их излишнее комикование часто является средством так называемого оживления схематически написанных ролей.

И сколько на этом пути загублено на сцене образов наших современников, пусть иногда бегло очерченных в пьесе, но близких нам, — энтузиастов, рабочих, колхозников или пробуждающихся к новой жизни представителей национальных республик; их чудаковатость, косноязычие и наивность низводили часто сценические персонажи к анекдоту […].

У молодого поколения советского театра замечательные традиции и славная история. Обязанностью старших мастеров и долгом наших искусствоведов является освещение и внедрение в сознание нашей театральной молодежи высоких, священных традиций русского сценического искусства, которые создали нашему театру мировую славу.

### **{****375}** 3

Великая Октябрьская социалистическая революция переоценила многие явления дореволюционного театра, но она не только не перечеркнула, но, наоборот, подняла, развила и объявила незыблемой духовной ценностью теоретическое наследие К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. И почему именно К. С. Станиславский стал знаменем молодого советского театра? Да потому, что он признавал театр великой школой жизни, он был борцом за идейный реалистический театр, за простой, ясный язык искусства, понятный народу. Кроме того, К. С. Станиславский продолжил, развил и научно обосновал национальную школу русского сценического искусства как искусства перевоплощения артиста в образ на основе подлинного человеческого переживания.

Школа эта создалась и окрепла в жестокой борьбе с различными иноземными влияниями чуждого нам внешнего мастерства, технических эффектов в актерском лицедействе — имитации внешнего правдоподобия жизни вместо раскрытия, по выражению К. С. Станиславского, «жизни человеческого духа».

Щепкин, Мартынов, Ермолова, Садовские, Стрепетова, Иванов-Козельский, Комиссаржевская, Ленский, Леонидов, Москвин, Качалов, Щукин, Пашенная, Турчанинова, Книппер-Чехова, Хмелев, Бучма, Астангов, Смирнов, Борисов — вот далеко не все вехи, по которым росло, крепло и сегодня развивается наше человечное и страстное сценическое искусство.

Если для большинства зарубежных артистов оперное и балетное искусство, как искусство условное, было только поводом к демонстрации техники своего мастерства, то в нашей опере и в балете мы видим опять ту же линию утверждения человечного искусства, гуманистических идей. Это искусство нес Шаляпин в опере, а в балете этот Прометеев огонь одухотворенного творчества сейчас несет Галина Уланова и растущая в этих великих традициях наша талантливая балетная молодежь.

И сейчас, когда театр начинает терять свою неотразимую силу и заразительность, всем нам, драматургам, режиссерам и актерам, необходимо глубоко и серьезно подумать об этой забытой сути нашего театра.

Все остальные мероприятия могут только временно выправить положение театра, но радикально не восстановят его могучие силы.

Истоки возникновения большого волнующего искусства театра не только в том, что Россия богата талантами. Наше {376} дореволюционное театральное искусство выросло и развилось на отображении великих страданий народа и борьбы лучших его представителей за народное счастье, за правду и справедливость. Именно потому что было согрето народной любовью. Глубина и сердечность щепкинского реализма, несомненно, связаны с его страданиями и унижениями крепостного человека.

Ермолова своим искусством зажигала революционно настроенную студенческую молодежь. Стрепетова и Комиссаржевская выступали на сцене страстными борцами за человеческое достоинство женщины. Их искусство было живым протестом против угнетения и рабства женщины в буржуазном обществе.

Для нашего времени, для советской драматургии и театра, среди множества признаков, определяющих настоящее произведение искусства, есть один, позволяющий точно оценить качество нашего искусства. Это четко и ясно выступающая «сверхзадача» советского художника, его эмоциональная страстность, выраженная не в дискуссиях, а в самом его произведении. Оно может иметь много недостатков и композиционных и стилистических, подчас с ними трудно мириться, но, несмотря на это, оно волнует нас страстным отношением к жизни. В пьесе, в спектакле, в картине ясно виден исходный и первый признак художественного произведения советского искусства — это боевая позиция художника и огромная любовь автора к нашим людям, ненависть ко всему, что калечит человека. Что же касается ряда сатирических пьес и спектаклей, то некоторые из них не удавались именно потому, что о недостатках и уродстве говорилось равнодушным языком, зрители не чувствовали партийности художника в отображении общественного зла.

Меньше всего я бы хотел снизить значение мастерства во всех областях искусства. Но ведь рассрочку на многолетнее овладение мастерством дает именно эта идейная страстность и одухотворенность подчас неопытного художника. Она заставляет ждать от него более совершенных произведений и не она ли является первым признаком таланта?

Иначе не прорвался бы в литературу со своими первыми рассказами А. М. Горький, да и многие наши писатели начиная с Николая Островского не увидели бы света.

Наши лучшие произведения отечественной литературы, поэзии, музыки, живописи, наше сценическое искусство обретали свою эмоциональную силу и гуманистическую одухотворенность, потому что были связаны с народными думами, с мечтами и страданиями простого человека. Когда искусство художника подлинно народно, оно всегда согрето верой в конечную {377} победу добра, справедливости, верой в могучие силы человека. В поэзии, в музыке, в драме этот оптимизм окрашивал самые жестокие и скорбные переживания народа. Глубоко эмоциональное и сердечное наше искусство именно поэтому никогда не становилось сентиментальным и слезливым, несмотря на то что в русской песне, по выражению Н. Лескова, «каждое слово купалось в слезах».

Преодоление страдания и родило в нашем народе несгибаемое мужество, и именно потому оно стало подлинным эстетическим критерием художественной правды во всех областях искусства. Все, что сентиментально и слащаво, то воспринимается у нас как неискреннее, фальшивое.

Вот почему так много и страстно говорят о мужественности чувствований артиста К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

*Глубокая эмоциональность нашего искусства, лишенная какой бы то ни было сентиментальности, проникнутая волей и мужеством, является бесценным качеством нашего театра*. Об этом особом свойстве нашего отечественного таланта мы мало говорим и пишем, мало и редко напоминаем нашей молодежи. И в этом таится большая ошибка […].

Человеческий, духовный облик артиста всегда проступает через создаваемый им сценический образ, отнюдь не мешая глубокому перевоплощению. И для нас далеко небезразлично: что же это за облик? Разве не виден через галерею сценических образов, несмотря на блестящее мастерство перевоплощения, духовный, интеллектуальный облик их создателей — Ленского, Качалова, Станиславского, Хмелева, Щукина, Бучмы? Такой актер, в котором просвечивает его «я», если уж плачет, то плачет своими человеческими, а не театральными слезами о несуразно прожитой жизни или плачет слезами радости и умиления от любви к родной природе, к своей родине и т. д. и т. п.

Я говорю о слезах не обязательно в буквальном смысле слова — человек может и с сухими глазами оплакивать умершего друга или свою бесполезно растраченную молодость.

Мы удивляемся тому, что со сцены куда-то ушли взволнованность и душевное потрясение. Но ведь об этом призабыли драматурги, а за ними актеры и режиссеры. Даже о красоте природы стали писать стандартным языком. Почему же А. Н. Островский в «Грозе», в «Бесприданнице», в «Снегурочке» говорит о природе вдохновенно? Чтобы понять, откуда идет это вдохновение, прочтите его письма и дневники. Вот краткие выдержки: «Мы стоим на крутейшей горе, под ногами у нас Волга, и по ней взад и вперед идут суда, то на парусах, то бурлаками, и одна очаровательная песня преследует нас неотразимо… На той стороне Волги, прямо против {378} города, два села; особенно живописно одно, от которого вплоть до Волги тянется самая кудрявая рощица, солнце при закате забралось в нее как-то чудно, с корня, и наделало много чудес. Я измучился, глядя на это. Природа — ты любовница верная, только страшно похотливая; как ни люби тебя, ты все недовольна; неудовлетворенная страсть кипит в твоих взорах, и как ни клянись тебе, что не в силах удовлетворить твоих желаний, — ты не сердишься, не отходишь прочь, а все смотришь своими страстными очами, и эти полные ожидания взоры — казнь и мука для человека.

*Измученный воротился я домой и долго, долго не мог уснуть. Какое-то отчаяние овладело мной. Неужели мучительные впечатления этих пяти дней будут бесплодны для меня*?»[[299]](#footnote-95) (Выделено мною. — *А. П.*).

Вот живой ответ на то, почему удалось драматургу воспеть гимн природе в «Снегурочке». Он влюблен в природу, как язычник, влюблен до мук и сладких страданий. Без влюбленности в жизнь, в материал своего творчества художник бессилен в нем.

Нам, актерам и режиссерам, следует хорошо знать о том, что многолетнее пренебрежение к своему «душевному хозяйству» иссушает все живые родники человеческой натуры. Уже красота природы не трогает актерского сердца, человеческое несчастье перестает вызывать сочувствие, постепенно мы замыкаемся в тесный и узкий мир своей профессии. Эмоциональное волнение актеры начинают понимать только как специфическую «технику» своего искусства. Общественные интересы, задачи коллектива в таких случаях постепенно отходят на задний план. Так незаметно начинается измельчание человеческой личности. Морально-этический облик актера и режиссера постепенно становится тусклым и недостойным подлинного художника. Возникает фальшивое «двойственное» поведение в личной жизни. Изолгавшийся в своей частной жизни актер постепенно начинает портить свой человеческий инструмент, ибо актер, неискренний в жизни, неизбежно теряет критерий реалистической правды и естественности на сцене. Когда мы говорим о том, что через каждое художественное произведение просвечивает морально-этический облик его автора, то мы разумеем здесь выражение мировоззрения художника, его духовного склада, а не мелкое актерское «я».

Все эти вопросы неразрывно связаны с воспитанием в актере высокого чувства ответственности за каждодневное выступление на сцене. Мы часто недооцениваем, какие беды приносит {379} нам безответственное и несерьезное актерское исполнение, как ломает и искажает оно любой творческий метод и любой, самый интересный замысел.

Серые спектакли не всегда являются следствием плохого замысла режиссера, это очень часто результат равнодушного актерского исполнения.

Большие актеры нашего театра любят и стремятся в каждой роли рассказать о пережитом, о выстраданном ими в жизни и поэтому ревниво оберегают свою интимную беседу со зрителем, они умеют и любят создавать минуты затаенной тишины в зрительном зале, как бы устанавливая внутренний духовный контакт с нашим зрителем. Они считают за личное оскорбление смех нетребовательного зрителя в неподобающем месте роли, умеют этот смех немедля снять. Они, перевоплотившись в образ, в одно и то же время как бы художественно руководят зрительным залом. В этом и есть диалектика искусства актера (он и материал и художник, он и сценический образ и автор, его исполняющий).

Такой актер любит и охраняет паузы в своей роли, они для него кульминация душевной близости со зрителем, акт наивысшей интимной связи, а не повод продемонстрировать свое мастерство.

Мы, драматурги, режиссеры и актеры, забыли о том, что спектакль — это интимная (в темноте) дружеская беседа со зрителем о самых сокровенных и важных вопросах жизни, о том, как мы идем к заветной цели человечества, к коммунизму, это душевный разговор о досадных и горьких помехах на этом пути, это беседа о нашей социалистической Родине, о великих людях прошлого, боровшихся и тяжко страдавших за то, чтобы мы сегодня могли творить прекрасную жизнь на нашей советской земле.

Обо всем этом хочется напомнить всем актерам, режиссерам и драматургам именно сейчас.

Надо свято хранить великие традиции нашего искусства. Без этого нам не удержать высокого назначения театра, не удержать всенародной любви к театру — источнику размышлений и духовных радостей человека. Не удержать любви, тянущейся через всю многовековую и славную историю нашего отечественного театра. В этом наша огромная ответственность перед народом и перед нашими великими сценическими учителями, на имена которых мы так часто любим ссылаться.

*1956 г*.

## **{****380}** Без сердца[[300]](#endnote-207)

В одухотворенности художественного произведения заложены его неотразимая сила и долговечность. Мастерство и изобретательность, не согретые взволнованным сердцем художника, могут удивлять, пока на них смотришь, но они не оставляют следа, не обретают долгой жизни в нашем сознании. Они выветриваются вместе с впечатлениями одного дня. Серые, пресные спектакли и фильмы вызывают законное негодование как широкого зрителя, так и профессиональных работников, режиссеров, актеров — отсюда родятся призывы к яркости, смелости и новаторству. Но эти призывы необходимо облекать в конкретные формы. Голый призыв к результату в искусстве всегда родит «схему хорошего». Кроме крикливого «оригинальничания», из этих призывов ничего не получается.

Создание талантливого художественного произведения никогда не является целью художника. Наоборот, оно следствие ряда причин и результат предельной серьезности и верного решения вещи.

На этот раз я хочу проиллюстрировать свои мысли примером трех кинокартин, экранизирующих произведения драматической литературы.

В разное время мне пришлось увидеть на экране «Двенадцатую ночь» У. Шекспира, «На подмостках сцены» — картину, представляющую собой довольно подробный пересказ классического русского водевиля «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского, и, наконец, кинокартину «Таланты и поклонники» по А. Н. Островскому[[301]](#endnote-208). Я отнюдь не собираюсь писать рецензию на три названных фильма и тем более расставлять отметки режиссерам и актерам по пятибалльной системе.

Выбрал я эти три фильма не потому, что они исключительно слабые картины. В борьбе за большой план, за количество художественных фильмов неизбежно появление средних и посредственных картин.

Взволновали же меня эти фильмы именно тем, что они являются живой иллюстрацией бездумного подхода к содержанию, {381} неточности режиссерского акцента, равнодушного отношения к идейной сути и эмоциональному «зерну» этих трех драматических произведений.

Все три названных фильма могут служить наглядным примером того, как далеко не плохой кинематографический техницизм режиссеров, операторов и актеров не смог раскрыть духа этих пьес. После просмотра фильмов становится совершенно очевидным, что режиссеры, начиная работу, не ответили сами себе на вопрос: во имя чего они решили экранизировать именно эти произведения?

Обычно считается, что в таких случаях родятся серые, тусклые спектакли и кинокартины.

В данном, трижды повторенном, случае произошло нечто другое. Со мной могут не согласиться, что фильмы получились серые, да я и не настаиваю на этом. Меня интересуют другие выводы.

Все три фильма рассказывают совсем не о том, чем были заражены три драматурга. В них нет одухотворяющей идеи режиссера.

Нельзя же ставить фильм во имя того, чтобы он имел успех или принес определенный доход, или оправдал заработную плату режиссеров и съемочной группы. Все эти соображения немаловажны, но тем не менее они бессильны вдохнуть живую душу в картину.

Секрет одухотворения фильма, так же как и спектакля, заложен в той степени увлеченности мыслями и чувствами, которые посеяны в пьесе.

О чем рассказывает фильм «Двенадцатая ночь»? О многом: о фальстафовском жизнелюбии сэра Тоби, о глупом чванстве дурака Мальволио, а он у Шекспира не такой уж дурак, о грустном одиночестве шута, о глупом сэре Эгьючике, о выспренней декламационной любви герцога к Оливии; и все это ничем не связано между собой, не оттеняет друг друга и не имеет смысла.

Что же упущено? Что художественно обусловливает события и людей, что освещает и согревает пьесу огнем подлинной любви и гуманизма? Конечно, Виола!

Любовь глубокая, способная к самоотречению, творящая чудеса и подвиги, любовь подлинная и везде у Шекспира противопоставленная сентиментальному фразерству; эта сила, созидающая мир, не стала главной для режиссера и тем самым не стала центром фильма. Виола не свила гнезда в сердце режиссера, до того как он начал работать над фильмом, — отсюда он не нашел верной исполнительницы на эту роль и не сделал все сцены Виолы главными сценами, вскрывающими сущность произведения; отсюда не возникло композиционного центра, вокруг {382} которого группируются все действующие лица и события.

К большому сожалению, значение образа Виолы в фильме определилось для режиссера арифметическим количеством сцен и слов, которые имеются в этой роли. А такая голая арифметика всегда ведет к художественному просчету.

Самая человечная из всех в этой пьесе — Виола, а про нее-то и забыл режиссер, превратив ее в рядовой персонаж. Следовательно, она его не увлекла, он не услыхал музыки ее сердца.

Из фильма ушли свет и тепло. А их могла принести в картину только Виола. Только через нее мог быть вскрыт вечный, неувядаемый аромат произведения и шекспировский гуманизм.

Остроумные издевательства над Мальволио, забавы сэра Тоби с Эгьючиком, любовные стенания герцога и Оливии создают внешнюю занимательность, помпезность и сомнительную красивость фильма, но делают его бездушным, бессмысленным в духовном отношении и отсюда не шекспировским.

Зачем же тогда «включать в план» экранизацию шекспировских пьес, если вся глубина и неувядаемая прелесть их не волнует людей, берущихся за их постановку?

Второй фильм — «На подмостках сцены» — говорит о еще большем легкомыслии в самом подходе к материалу. Здесь решено было воспользоваться великолепной интригой в надежде на то, что она обеспечит напряженный интерес широкого зрителя, не знающего этого старого прелестного водевиля.

Ну что же, великолепно развернутый сюжет и его перипетии не заставляют скучать зрителя. Но когда фильм кончается, зритель искренне недоумевает, зачем ему показали эту богато обставленную старомодную чепуху? Ему и невдомек, что сюжет и интрига насильственно оторваны, изъяты из чудесной пьесы, имеющей свою душу, свой стиль, а главное, до сих пор не утратившей смысла.

«Лев Гурыч Синичкин» в скромных рамках своего жанра, то есть водевиля с пением, повествует о горячей любви Синичкина и его дочери Лизы к искусству и непреодолимом стремлении их к сцене. У них это фамильная страсть. На пути к сцене у отца и дочери масса препятствий. Театр находится в руках богатых покровителей, на сцене властвует бездарная Сурмилова — содержанка графа Зефирова и князя Ветринского.

В подчинении этих «поклонников» находятся антрепренер Пустословцев и драматург Борзиков. Нелегко преодолеть Синичкину и Лизе эти злые силы, враждебные подлинной любви и таланту. Но зато неукротимая энергия, борьба, {383} изобретательность сопутствуют таланту Лизы. Много мучений и подлинной радости побед стоила Синичкиным эта борьба.

В перипетиях этой борьбы с Сурмиловой и ее поклонниками Синичкин вдохновенно изобретателен и весел. Но надо знать, что нет водевиля без лирики и без слезинки.

В этом сочетании темпа, веселья и лирики — подлинная природа водевиля.

Как же выглядит фильм на эту жизненную тему, необычайно волнующую всех талантливых актеров и актрис?

Вся картина идет в живом темпо-ритме, в ней есть смешные трюки и хорошие актеры, она неплохо снята, богато обставлена, я бы сказал, неправдоподобно богато для провинциального театра.

Но опять непонятно, что же, собственно, захватило режиссера, во имя чего весь этот «наворот»?

Ведь написана была эта пьеса, любили играть ее наши актеры и, наконец, любили смотреть ее наши зрители, потому что проникнута она безмерной любовью к театру как источнику вдохновенных радостей и веселья. И никогда эта пьеса не игралась, как бездумный скетч или соревнование интриганов.

В пьесе ясно и четко расставлены силы. С одной стороны, Синичкины, до самозабвения любящие театр, хотя сам Лев Гурыч Синичкин, может быть, и не обладал талантом, но зато компенсировал недостаток его своей вдохновенной любовью к сцене и к своей Лизаньке, которая несомненно талантлива; кроме таланта, любви к театру и молодой неопытности у нее, пожалуй, нет ничего — им противопоставлена бездарная пошлость Сурмиловых и их «меценатов».

Побеждают любовь и талант, и им сочувствует зритель.

В фильме же «На подмостках сцены» наш старый дедовский театр выглядит пошлым и развратным заведением, где интрига является главной пружиной.

Если бы это было так, то никогда не воспитались бы в нем десятки и сотни отечественных талантов, которых мы все знаем.

Был ли театр во власти Зефировых и Ветринских, имела ли место интрига?

Да! Но талант и любовь к искусству преодолевали все. Красота жизни и сила ее в том, что во всех областях ее побеждает творческое, светлое начало, и только во имя этого стоило воскрешать на экране эту старую, милую и трогательную пьесу.

Почему же не состоялась эта радующая зрителей победа Синичкиных? Да потому, что театра, который стоило бы любить, в фильме не показали ни с внешней, ни с внутренней стороны. Влюбленности Синичкина в театр, в его кулисы, в {384} его атмосферу мы, зрители, не почувствовали. Веры в талант Лизы у Синичкина не было.

Лиза Синичкина в фильме не производит впечатления серьезного, думающего, а главное — талантливого человека. На показ всего этого в фильме не хватило внимания, метража и времени.

Как будто и текста в фильме много, а смысла мало.

Почему немой кинематограф мог быть красноречивым в раскрытии действия, отношений между людьми и в построении атмосферы, а говорящее кино стало зачастую косноязычным именно в раскрытии внутреннего мира действующих лиц, их жизни в подтексте роли и в атмосфере действия?

Не потому ли, что проболтать обо всем этом гораздо легче и проще, нежели показать все это в действии и в переживаниях?

Отказ от действенной основы актерского искусства в кино, от пластической выразительности человеческого тела, отказ от «второго плана», «физического самочувствия» и превращение актеров в «докладчиков ролевого текста» есть одна из причин потери образного языка кинематографии.

Когда-то мы, театральные режиссеры, учились у немого кино показывать внутренний мир людей через действие.

Дело совсем не в том, чтобы возвращаться вспять к немому кино, а в том, чтобы речь была скупой и точной, чтобы она являлась завершающим и венчающим актом процесса внутренней жизни актера в роли.

Рассказать о любви к театру, к его волшебному полумраку, запаху клеевой краски, страшной и манящей черноте зрительного зала, о наивной технике сценических эффектов и «провалов», рассказать о горящих от волнения и страха глазах Лизы, о безмерном волнении отца — Синичкина в оркестре, когда Лиза выходит на сцену, — для всего этого не нужно никакого текста и совершенно достаточно техники актерского и режиссерского мастерства. Вот здесь-то и нужно было вспомнить о богатом языке немого кино.

Но режиссер не поведал нам о своей любви к театру, к искусству и одновременно не понес свою страстную ненависть к пошлякам в искусстве, к бездарностям, рассчитывающим отнюдь не на труд и талант, а на свои «женские прелести», не выразил лютой ненависти к «меценатам от искусства». А раз этого огня в сердце режиссера не возгорелось, то тогда, естественно, от фильма веет холодом и никакой внешний темперамент и беготня дела не спасают.

Третий фильм — «Таланты и поклонники» по А. Н. Островскому — может служить ярчайшим образцом бездумного искажения идеи пьесы.

{385} При экранизации «Талантов и поклонников» глубокое содержание пьесы заменено другим — примитивным и архаичным.

У А. Н. Островского в пьесе театр и служение искусству понимаются как служение великим идеалам добра. Это служение рассматривается как подвиг, и в этом есть известная перекличка «Талантов» с чеховской «Чайкой». Великое призвание актрисы Негиной, ее непреодолимая любовь к искусству оказываются сильнее ее любви к студенту Мелузову. В Негиной художник побеждает женщину. Она становится содержанкой Великатова во имя того, чтобы отдать свою душу театру. Она дорогой ценой покупает себе право служить искусству. Вне этих жертв ей нет свободной дороги к сцене. На ее пути — пошлость и интриги «поклонников», желающих видеть в ней развлечение. Студент Мелузов, любя Негину и теряя ее, способен подняться выше личных обид и ревности только потому, что чувствует талант Негиной и великое призвание ее к искусству, которое она любит больше жизни, больше, чем его, Мелузова. Великатов — хищник тонкий, обаятельный, осторожный и «честный» в выполнении взятых на себя обязательств. Он знает, что стремлению Негиной к театру мешать нельзя.

Так глубоко и серьезно понимали пьесу корифеи Малого театра Ермолова и Садовские[[302]](#endnote-209).

В фильме мы видим пошлый кафешантан вместо театра. О каком серьезном искусстве здесь может идти речь? В какой серьезной роли мог видеть Мелузов Негину, чтобы понять ее подлинное призвание и талант? Здесь опять, так же как в «Синичкине», нет театра, нет взволнованного, вдохновенного отношения к сцене, не видно в исполнителях таланта и одухотворенного человеческого материала для того, чтобы строить сценические образы Негиной, Мелузова и Домны Пантелевны. Великатов не внушает к себе доверия, и ему, безусловно, опасно вверять свою творческую судьбу.

Я отнюдь не склонен считать актеров неспособными людьми, но они обременены мелкими и техническими задачками. Им некогда сосредоточиться на главной «заботе», на основной сути характера. Они не создали себе богатого духовного мира людей, влюбленных в театр. А ведь только это и отличает их от Сурмиловых, Стрельских и пр. Иначе они получаются такими же наглыми интриганами, как и их противники.

Какая же «мораль» получается в фильме «Таланты и поклонники»?

— Нужда заела!

Надоело полуголодное, безрадостное существование в театре: мать Негиной подталкивает дочь пойти на содержание к Великатову, чтобы покончить с нуждой и бесправием.

{386} Мелузов, уступая без борьбы Негину, выглядит неумным чудаком, лишенным человеческого достоинства и самолюбия.

В итоге получается унылая картина актерского бесправия и голода в старом театре. Актрисы, чтобы жить, вынуждены были отказываться от любви, сердечной привязанности и шли на содержание.

В фильме мы видим торжество «поклонников». Они сильнее подлинного ума и таланта Негиных, Мелузовых.

Постановка пьесы только с таким идейно-художественным балансом теряет общественный смысл в наше время, лишается гуманистического, неувядаемого значения классического произведения. Тогда как в пьесе перипетии борьбы и жертв значительно сложнее и глубже.

Но настоящая беда заключается в том, что кино, как самый массовый вид искусства, утверждает в сознании молодежи неверное отношение к классическим произведениям, якобы устаревшим, потерявшим живую связь с современностью.

Ведь миллионы людей, посмотревшие «Двенадцатую ночь», «Таланты и поклонники», уже не будут перечитывать эти произведения, возомнивши, что они их знают и что их содержание устарело, так как капитализма у нас давно нет, актрисы могут зарабатывать хлеб честным трудом и не понуждаемы своими «поклонниками» торговать собой. Все это имеет якобы только отдаленное историческое значение.

Такой поклеп на классику является следствием неглубокого отношения к пьесе, ремесленного подхода режиссеров и актеров к своей художественной деятельности, без серьезных дум о поднятии культуры миллионов нашего зрителя, без; горячего сердца художников.

Обидно, что все это происходит с пьесами, трактующими вопросы искусства, его роль и значение в нашей жизни. Эта происходит в то время, когда наше актерское и режиссерское искусство серьезно отстает от требований народа и начинает заметно терять любовь и уважение.

И особенно обидно то, что все три пьесы дают богатый художественный и эмоциональный материал для создания одухотворенных, волнующих произведений киноискусства.

*1956 г*.

## **{****387}** Наша ответственность[[303]](#endnote-210)

Мы, работники театра — режиссеры, актеры, директора, с законной гордостью говорим, что театр — помощник партии в вопросах идеологического воспитания масс […]. Что это значит для практики нашей творческой жизни? Это значит, что вся наша деятельность должна быть проникнута борьбой за светлое будущее человечества, за идеалы коммунизма, за счастье своего народа. Этой мерой мы должны проверять каждое произведение сценического искусства. Об этом мы должны думать, принимая на работу ту или иную пьесу, оценивая качество постановки, которую выпустил театр.

Театрам сейчас предоставлены широкие возможности формирования своего репертуара, и поэтому надо прямо сказать, что за всевозможные «Переполохи», «Звонки»[[304]](#endnote-211) в первую голову отвечаем мы — руководители театров. И мы не только отвечаем за выбор пьес, но несем ответственность и за беспардонную рекламу с детективными фото и пошлыми, безвкусными плакатами.

От скучных пьес и беспомощных, слепых афиш кое-кто сразу метнулся к мелкобуржуазному мещанскому репертуару и к зазывающей пошлой рекламе как «двигателю торговли». По меньшей мере, наивно было бы такими мерами поднимать интерес к театру.

Нам надо создать такую общественную атмосферу, при которой стало бы невозможно произносить всякие многообещающие декларации, не подтверждая их своей практикой в области репертуара и качества постановок.

Советскому Союзу и странам социализма объявлена жестокая идеологическая война.

И поскольку эта борьба мировоззрений и идеалов, то литература и искусство, естественно, выходят на передовую линию фронта.

Противостоящая нам буржуазная идеология прежде всего стремится посеять сомнения в правильности и жизненности избранного нами пути. Она хочет подорвать веру в будущее {388} человечества, веру в человеческий разум. Скепсис и цинизм — вот яд, которым враг стремится отравить массы людей.

«Человек живет один раз, так надо успеть пожить. А уж там — хоть потоп».

Эта пошленькая страусова «философия» звучит иногда откровенно, а иногда завуалировано. Многих на Западе она соблазняет и лишает рассудка. Но советскому человеку давно ясен ее зоологический смысл и даже известен автор этого исторического изречения: «После нас — хоть потоп».

Борьба за светлое будущее для рядового человека, борьба за мир, за творческие перспективы для художника — это боевые задачи нашего дня. Этими целями мы и должны руководствоваться в выборе репертуара. Они же должны служить для нас компасом в определении идейно-художественной оценки нашей работы над спектаклем.

Для того чтобы правильно понять и почувствовать свое место на передовой линии огня, каждому из нас, деятелей советского театра, полезно услышать голоса близких зарубежных художников. Он, этот голос, ко многому нас обязывает.

Вот что говорит один из героев Ремарка в его пьесе «Последняя {389} остановка»: «Ведь когда-то мир был иным, были доверие и любовь. Так нас учили и так мы жили!..»[[305]](#footnote-96)

И до нас доходит вся смятенность этого прогрессивного художника.

А вот что пишет известный французский режиссер Жан Вилар: «Последние огни гуманизма, гуманизма XIX века, погасли для нашего поколения в 1940 году. Мне кажется, что молодой француз, будь он католиком или коммунистом, франк-массоном или анархистом, с трудом поверит в универсальную мораль и в универсальную этику, в которую автоматически включено уважение к человеку. Бесспорно, многие стремятся вновь обрести в религии, в партиях, в теориях утраченную веру. Бесспорно, все мы тоскуем по гуманизму. Но мир предстает перед глазами молодого поколения не единым, а хаотическим творением обезумевшего бога»[[306]](#footnote-97).

Так разговаривают, в общем, близкие нам люди. Именно это обстоятельство обязывает нас к мужеству. Воспитанные партиен и прошедшие сорокалетнюю школу построения социалистического общества, мы знаем и слышим ход истории. Для нас не погасли огни гуманизма, и мир для советского человека не объят хаосом безумия. И поэтому в вопросе о том, что нам ставить и как ставить, мы должны руководствоваться нашими идеалами.

Когда мы принимаем к постановке пьесу западного драматурга или хотим оценить то или иное произведение зарубежного искусства, то мы не можем забывать о том, что Запад бывает разный. Среди писателей и драматургов там есть люди, близкие нам по духу, хотя, может быть, идущие не всегда твердой поступью, и есть враждебные нам филистеры разнообразной масти. А есть среди них люди просто растерявшиеся или неспособные ничего осмыслить. Так мы должны оценивать и сценически трактовать и пьесы с вышки нашего сорокалетнего опыта. Ведь западное современное искусство не однотипно […].

В вопросах репертуара мы часто ссылаемся на зрителя: это зритель примет, а этого зритель не примет; это зритель хочет, этого зритель не хочет. А так ли уж знаем мы зрителя? Разве за последние пятнадцать лет не видоизменился зритель и является ли он в вопросах вкуса монолитным?

Зрителя сейчас всякого можно найти. Театру надо в один вечер тысячу зрителей, а их в Москве миллионы. Поэтому, когда мы говорим: это зрителю понравится, а это нет, то {390} давайте спросим: какому зрителю? Мы, театры и драматурги, разбазарили зрителя, его необходимо собирать.

До революции Дмитровка существовала как демаркационная линия между Коршем и Художественным театром, были люди, которые ходили к Коршу годами и не знали, что существует через дорогу Художественный театр, а тот зритель, который ходил в Художественный театр, никогда не ходил к Коршу.

А сейчас какой театр может похвастаться, что имеет своего зрителя или что знает зрителя? Сейчас зритель дифференцируется по пьесам. Есть зритель «Осеннего сада», есть зритель «Сына Рыбакова», «Свидетеля обвинения», «Шестого этажа», зритель «Фабричной девчонки», зритель «Бани», зритель «Гамлета»[[307]](#endnote-212).

Этим не снимается вопрос о том, как воплощается та или иная пьеса, но более всего зрителя волнует тема и правда, с какой она написана.

На периферии вчера «Дуэнья» кормила театры[[308]](#endnote-213), а сегодня она уже не кормит. А инсценировка «Искателей»[[309]](#endnote-214) Гранина или «Фабричная девчонка» Володина вдруг делают сборы.

В 20‑х годах мы анкетировали и изучали зрителя; думается, что сейчас опять пришла пора поточнее и поглубже изучить его.

Ведь ни для кого не секрет, что на одной и той же кинокартине «раскалываются» зрители — одни ее хвалят, другие ругают. И правильно делают сейчас киноорганизации, создавая комиссии по изучению кинозрителя.

К зрителю необходимо не только прислушиваться, но и руководить им, а для этого его необходимо хорошо и всесторонне знать, уважать, но не услуживать, не потакать дурным вкусам. В этом деле роль критики исключительно ответственна. А она, так же как и театры, в значительной мере потеряла кредит у зрителя. Рецензии часто читают наоборот. Если хвалят — не ходи! Ругают — надо посмотреть!

О пьесе на современную, жизненную тему, даже если она не лишена недостатков, надо писать талантливые статьи.

Отдельно хочется поговорить о технологическом вооружении актера, режиссера. Период поверхностного изучения прошлого опыта кончился. Все режиссеры, актеры и театральные рецензенты в общем и целом имеют понятие об учении К. С. Станиславского. Меньше знают и слыхали о В. Э. Мейерхольде и Е. Б. Вахтангове, и, может быть, поэтому к ним обнаруживается сейчас более острый интерес. Сомнительно, чтобы этот интерес был более продуктивен.

Были годы, когда наших великих критиков Белинского, Чернышевского, Добролюбова «познавали» через журнальные и газетные статьи, растаскивая на цитаты.

{391} Многие режиссеры и актеры приблизительно так же отнеслись к наследию Станиславского и Немировича-Данченко.

А в результате появление бескрылых и серых спектаклей невежественные люди, а иногда и демагоги, объявляли следствием внедрения системы Станиславского в практику наших театров.

Вопрос в данном случае не в системе Станиславского, а в вульгарном понимании ее. Разве можно застраховаться от вульгаризации любого учения, а также и творческого наследия Мейерхольда?

Думаю, что вульгаризация Мейерхольда будет выглядеть куда хуже, чем вульгаризация Станиславского. Дурно понятый Станиславский может родить серый, бездушный спектакль. А вульгаризация Мейерхольда принесет нам кривлянье и пошлость.

Может быть, молодежи это менее понятно, а людям старшего поколения еще памятна эта вульгарщина. В летописях истории театра записаны спектакли «Горе от ума», где Софья на весах взвешивала Чацкого и Молчалина, прежде чем сделать свой выбор! Причем это взвешивание происходило не в метафорическом смысле, а в буквальном!

Вину за несовершенство нашей работы не следует перекладывать на метод наших учителей. Причины заложены в нас самих.

Необходимо от верхоглядства, цитатничества и от анекдотов о наших больших художниках перейти к более серьезному и глубокому изучению наследия нашей советской режиссуры. И начать придется с пересмотра тех условий, привычек и навыков, которые сами по себе исключают всякую возможность творческого процесса независимо даже от метода репетиций.

Актерское искусство может спасти прежде всего борьба с темп формами работы, когда творчество подменено окостеневшим ремеслом. Но, пробуя новые формы работы, нельзя относиться легкомысленно, допустим, к методу физических действий или действенного анализа: прочитал в журнале статью — и завтра начал работать по-новому, а если «шлепнулся», то объявил, что, мол, этот метод хорош для Москвы, но на местах якобы не оправдал себя. Всякий опыт требует серьезной подготовки.

Надо сначала проверить себя: вооружены ли мы достаточно, чтобы попробовать новый метод, подготовлен ли к опыту коллектив, есть ли на кого в коллективе опереться. И, наконец, заранее нужно быть готовым к тому, чтобы пробовать три, пять, шесть раз, и только так можно кое-чего достичь. Считать рецептурой журнальную статью и на этом строить репетиционный метод — значит, несерьезно подходить к вопросу. {392} Каждый может работать так, как он хочет, но без эксперимента, без исканий, без опыта не может двигаться искусство.

У нас часто и много говорят о темпах работы и сроках выпуска новых спектаклей. Особенно остро дебатируют эти вопросы на периферии.

Может ли быть актер «властителем дум», можно ли заниматься творчеством, если на постановку отпущено двадцать восемь — тридцать репетиций и имеется возможность повторить спектакль только тридцать — сорок раз?

Разные бывают пьесы, и слишком различные существуют коллективы в смысле их квалификации, творческой сработанности, чтобы делать единообразные для всех выводы. Но несомненно одно: голая арифметика никогда не была критерием качества в любой области искусства.

У нас были в дореволюционном театре крупнейшие художники сцены, которые и во сне не видели двадцать восемь — тридцать репетиций и повторяли один спектакль максимум двенадцать — пятнадцать раз. А ведь это были такие фигуры, как Стрепетова, Комиссаржевская, Самойлов, Давыдов, это были великолепнейшие мастера! Они умудрялись в тяжелых условиях вырастать до «властителей дум». А в юности так работали Бучма, Ужвий, Слонов и многие замечательные актеры[[310]](#endnote-215).

Излюбленным ответом в таких случаях является ссылка на исключительный талант, который не укладывается ни в какие рамки и нормы.

Отрицать в искусстве дарование было бы смешно. Но все сводить к нему — это значит потакать любительству. Воля, работоспособность и одержимость своей профессией — вот что движет любым талантом. Нужно начинать вопросы творческого вооружения с того, чтобы учиться создавать атмосферу предельной сосредоточенности в работе — в этом корень вопроса.

Без умения концентрировать внимание немыслима никакая творческая работа.

Видел ли кто-нибудь хирургическую операцию, которая длилась долго, в особенности операцию самого ответственного органа — сердца или мозга?

Возможна ли такая операция при безответственности главного хирурга или его ассистентов?

Такая операция возможна только при предельном напряжении всех духовных, творческих сил целого коллектива. А ведь актеры и режиссеры занимаются приблизительно таким же делом. На это скажут: но ведь операция длится семь — восемь минут[[311]](#footnote-98). Неверно. Одна — семь — восемь минут, а у коллектива {393} во главе с профессором пяти — шестичасовой рабочий день, они делают несколько десятков операций. Значит, атмосфера предельного внимания и напряжения не есть свойство краткого времени или принадлежность одной какой-либо профессии.

Если бы на наших репетициях хотя бы на 25 процентов была такая же собранность, ответственность и такое напряжение, какое наблюдается в операционной, тогда мы иначе считали бы наши часы и иной был бы результат нашей работы.

Любой творческий метод надо проводить в жизнь начиная с того, чтобы создавать такие условия глубочайшей сосредоточенности всех занятых в работе. Искусство актера неизмеримо вырастет, когда он научится оберегать себя от суеты.

К. С. Станиславский говорил, что ценность роли и всего того, что артист вынес на сцену, всегда зависит от внутренней жизни самого артиста, от создавшейся в нем привычки жить в хаосе или в гармонии… Он считал, что все это относится к воспитанию, вернее — к самовоспитанию артиста, и каждому необходимо понять, что работа над ролью будет прямым отражением работы над собой.

Самовоспитание актера — тренаж воли, развитие наблюдательности и воображения в повседневной жизни — и есть максимальное выращивание творческих способностей.

Предельная мобилизованность духовных сил актера во время репетиции имеет решающее значение для результатов и для темпов работы.

Непрерывающаяся творческая активность может сопутствовать всему процессу репетирования тогда, когда актер длительным усилием воли преодолевает в себе вредную привычку ослаблять активное внимание на тексте партнера.

Главное для актера — это преодолеть два обособленно существующих потока: «говорю» и «молчу».

Когда «говорю» — то активен, когда «молчу» — то отдыхаю или ослабляю внутренний интерес к событиям. Превращение этих двух потоков в один активный и непрерывный поток действования — это и есть борьба за предельную сосредоточенность всей психофизической жизни актера в роли.

Это краеугольный камень, с которого нужно начинать. Надо превратить «зоны молчания» в процесс не менее активной жизни, нежели это имеет место на тексте роли […].

Поднять интерес к театру может режиссер, а удержать его в театре может только актер! Актер с его эмоционально-образной стихией творчества — вот властелин театра!

У всех видевших на сцене Амвросия Бучму встает перед глазами Микола Задорожный. Но в нем на каждом спектакле билось живое сердце Бучмы. Вчера нас волновал Игорь Ильинский — Аким («Власть тьмы»), и Астангов — Клаузен, и {394} Смирнов — в ролях Иванова и Ленина, и Топорков в «Плодах просвещения», Добржанская — миссис Уоррен[[312]](#endnote-216). А ведь это все актеры разных театров и разных методов работы. Но все они несут в себе большое искусство реалистического перевоплощения; значит, у них есть «один бог», один внутренний режиссер — только он и может удержать интерес к театру. Все упирается в конце концов в то, как актер творчески воспринимает объективные законы искусства. Каков его символ веры? И этот символ веры выражен для меня лично в органическом процессе творчества.

Если говорить о школе, то богаче всего разработана школа у Константина Сергеевича Станиславского.

И пусть не морочат голову нашей театральной молодежи по поводу того, что между театром переживания и представления нет разницы и что система Станиславского возникла на рубеже XX века и на драматургии Чехова и поэтому-де она бесполезна для советских и классических пьес.

Зачем же нам пятиться на пятьдесят лет назад?

Всем грамотным актерам и режиссерам известно, что система выросла на обобщении огромного опыта отечественной сцены (Мочалов, Щепкин, Ленский и другие), а также на образцах мирового театра (Сальвини, Дузе).

Станиславский и Немирович на базе этого великого опыта воплощали не только Чехова, но и Ибсена, Льва Толстого, Островского, Салтыкова-Щедрина, а советский театр, опираясь на эту высокую театральную культуру, завоевал мировое первенство не для того, чтобы возвращаться вспять к идеалам «западных школ», к представителям театра представления. Щепкин уже стоял перед этой проблемой, вооружился тем, в чем видел отсталость и ограниченность русской школы, но пошел своей дорогой к перевоплощению на основе переживания.

У Станиславского учится весь мир. Глухими остаются только те, у кого находятся в разладе чувство и мысль […].

*1957 г*.

## **{****395}** Художник глубокой и страстной мысли К столетию со дня рождения В. И. Немировича-Данченко[[313]](#endnote-217)

В эти дни деятели советского искусства и литературы, а в особенности работники многонационального советского театра, отмечают 100‑летие со дня рождения Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Художественное творчество этого замечательного крупнейшего деятеля русского и советского театра достойно восхищения и самого глубокого изучения. В. И. Немирович-Данченко совместно с К. С. Станиславским создал Московский Художественный театр, прославивший в веках русское и советское сценическое искусство.

Это Владимир Иванович шестьдесят лет назад предложил К. С. Станиславскому творческое содружество по созданию театра нового типа, с новыми творческими путями и целями. В этом театре впервые расцвела драматургия А. Чехова, М. Горького, Л. Толстого, Г. Ибсена, а после Великой Октябрьской революции здесь обрели сценическую жизнь пьесы Вс. Иванова, А. Афиногенова, К. Тренева, А. Корнейчука, Н. Погодина и многих других советских авторов. В Московском Художественном театре выкристаллизовался творческий метод актерской и режиссерской работы над пьесой, воспиталось несколько поколений талантливых актеров и режиссеров, а теоретическое наследие Художественного театра стало достоянием всего многонационального советского сценического искусства. Во всех заслугах МХАТа перед советской культурой огромная роль принадлежит В. И. Немировичу-Данченко.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко в искусстве театра всегда шли к одной цели — к глубокому раскрытию духовного содержания человека. Они умели приводить актера к большим художественным победам. С их помощью на сцене возникал художественный образ с плотью и кровью, со страстями и мыслями актера-гражданина.

Но шли к сценическому образу оба гениальных режиссера каждый своими путями. Станиславский начинал с раскрытия действия и сосредоточивал внимание актера на действии. {396} Немирович-Данченко, вскрывая действие, прежде всего исходил от лица автора и характера персонажа, а предлагаемые обстоятельства были почвой, которая выращивала этот характер. В этом не всегда уловимом акценте сказывалась своя творческая манера в работе с актером. Немирович-Данченко всячески подчеркивал свое тяготение к актеру пытливому, к острому характеру, в который перевоплощается актер, понимая характер широко — как внутреннее «зерно» человека и одновременно внешнее его выявление. Он как бы внутренне полемизировал с К. С. Станиславским, отмечая то, что актер в работе над ролью часто ищет только правду существования на сцене, не всегда точно и глубоко постигая «зерно» образа, а также стиль драматического произведения и, следовательно, лицо автора. В. И. Немирович-Данченко со своим полемическим темпераментом «держал в напряжении» себя самого и К. С. Станиславского, и весь коллектив театра, ставя все новые и новые задачи перед искусством МХАТа. Приветствуя каждое новое открытие К. С. Станиславского, Владимир Иванович дополнял и развивал его, выдвигая свой новый тезис […].

Партитура физических действий, из отбора которых, по мысли К. С. Станиславского, создается сценический образ, вызывала со стороны В. И. Немировича-Данченко немедленное уточнение о «физическом самочувствии» действующего человека, о нафантазированном им, наработанном «внутреннем багаже» образа. «Общение» актеров на сцене он понимал как взаимодействие, обусловленное проникновением в «зерно» произведения и опять-таки в «лицо автора». Не может быть абстрагированного «общения» между актерами, одинакового для произведений, допустим, Чехова и Достоевского, Льва Толстого и Максима Горького.

Все вопросы, которых я здесь кратко коснулся, имеют прямое отношение к глубокому и многогранному раскрытию сценического образа. Не случайно, что особо тяготел Владимир Иванович к характерным актерам интеллектуального склада, ибо сам нес в себе огромный интеллектуальный темперамент пламенной мысли.

В творческой программе Художественного театра требованием к актеру было перевоплощение его в образ на основе переживания. В этом завете наших сценических учителей В. И. Немирович-Данченко особо и бдительно оберегал акт перевоплощения в образ. То, что во многих театрах и многих наших спектаклях актеры и режиссеры зачастую начинают призабывать образную природу сценического искусства, в какой-то мере является следствием недооценки тех замечательных заветов, какие оставил нам Владимир Иванович Немирович-Данченко.

{397} Творческое единство индивидуальных приемов работы гениальных режиссеров нашего советского театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — это наше бесценное богатство. Оно определило формирование творчества таких мастеров нашего театра, как Москвин, Качалов, Леонидов, Тарханов, Книппер-Чехова, Хмелев и многих выдающихся актеров нынешнего поколения.

Сейчас, когда перед нашим театром стоят величественные задачи отображения человека эпохи строительства коммунизма, мы должны быть во всеоружии глубокого и тончайшего мастерства наших славных учителей. Нужно развивать и совершенствовать это мастерство так же, как развиваются и совершенствуются наша жизнь, наша наука, наш человек.

Параллельно с изданием Полного собрания сочинений К. С. Станиславского необходимо наиболее полно собрать и издать все творческое наследие В. И. Немировича-Данченко, как его печатные высказывания, так и стенографический материал, оставшийся от его практической режиссерской работы. Нельзя забывать, что он до последнего дня долгой жизни стоял у штурвала своего театра и продолжал трудиться во славу его.

Владимир Иванович до последнего вздоха любил театр и любил его как бурное проявление жизни и борьбы, а таким людям всегда не хватает времени, чтобы подвести черту под своей работой.

*1958 г*.

## **{****398}** В суровые дни перестройки[[314]](#endnote-218)

Разрешите мне, представителю старшего поколения, приветствовать молодой, активный и боевой отряд советской режиссуры! Хотя молодость в искусстве не всегда определяется возрастом. Мы собрались здесь, в дни, когда происходит исторический XXI съезд нашей партии, обсуждающий грандиозную программу семилетнего плана строительства коммунизма. В этом плане большое и ответственное место отводится работникам культуры, работникам театра, и мы не можем не понимать, какая работа ляжет на плечи передового и молодого отряда советской режиссуры в деле подъема идейно-художественного качества спектаклей, в творческом отображении людей, творящих чудеса наших дней […].

Надо сказать, что сейчас момент в жизни театра трудный, переломный момент обостренной борьбы старых, отживших форм работы в театре с новыми, передовыми, современными. Понять существо момента надо правильно. И не только творческим работникам, то есть режиссерам, актерам, но и административным работникам и людям, руководящим театрами. Ведь старый разговор о необходимости укрепления художественного единоначалия сейчас становится еще острее, ибо только режиссер и актер в первую очередь своей работой, напряжением творческих сил смогут повысить идейно-художественное качество спектаклей, привлечь зрителя в театр.

Режиссер как специалист может решить наилучшим образом формирование труппы, определить, кто в театре является балластом, а у кого есть перспективы роста.

Только режиссер может не в ущерб, а иногда даже в интересах большей художественности удешевить оформление спектакля […]. Всевозрастающие требования и задачи, которые ставит партия перед искусством, заставят, по-видимому, понять, что перечисленных задач не могут решить ни художественные советы, ни директора […].

Тут есть о чем подумать и театральным управлениям, и нашим министерствам культуры.

{399} Нам же надо по своей, по творческой линии сейчас поговорить о своих просчетах в работе и о том, как улучшить ее в будущем, чтобы в темпах нашей эпохи, в ритме, которым живет и творит наш народ, работали наши коллективы.

Начнем с причин, породивших отставание профессионального театра, — их много.

Театр захламлен лишним народом — это факт. Но ведь не всегда бывал виноват в этом только театр. Дело это старое. Еще много лет назад меня, раба божьего, таскали по судам, когда мне удавалось провести сокращение нескольких лишних людей, и всегда я проигрывал дело в суде и проигрывал с позором.

Далее, театр в значительной мере потерял любовь и уважение нашего зрителя, растущего не по дням, а по часам. И здесь не только драматург в долгу перед народом, но и театр.

Сцена всегда доказывала, дописывала, давала жизнь пьесе. А в наших спектаклях все чаще и чаще приходится видеть обедненных сценическим исполнением людей. И происходит это подчас от того, что, считая пьесу слабой (что бывает верно), режиссер начинает спасать ее постановочными ухищрениями, эффектами, аттракционами и спасает ее так, что она окончательно идет ко дну. И это наблюдается не только на периферии в условиях спешки, но и в Москве. Идет это от недоверия к пьесе и от негодных, неверных спасательных средств.

Виноват театр и в том, что он в своей работе утратил в значительной мере эмоциональное начало в репетициях и на спектаклях, как на одной из межобластных конференций говорили: «Актеры стали приходить в театр служить — от идо».

Вот здесь нас обогнала самодеятельность, которая, не имея профессионального опыта, что называется от души, увлекается и волнуется, отдаваясь сцене. В большой степени это относится к ансамблям песни и пляски, но, думаю, здесь не за горами то время, когда нас начнут обгонять и драмколлективы, а кой-кого и обгоняют. Здесь, на этом участке, мы, работники профессионального театра, потерпели поражение. Мы иногда уступаем самодеятельности в свежести, непосредственности, заразительности исполнительского искусства, в чувстве нового, в ощущении современного ритма жизни.

Я думаю, что вы поймете меня правильно — дело идет не о том, чтобы превозносить дилетантизм, а о том, что надо понимать под профессионализмом, в чем его видеть. Для меня он сейчас, именно на данном этапе — в изучении натуры, в умении видеть ее глазами специалиста. Новаторство в театре именно в переломные эпохи часто шло от того, как не надо делать. А как надо — родится оттого, что увидал в жизни {400} и сравнил с театром (так, кстати, и было с Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем в канун организации МХАТа). Сверкой с жизнью пользуются не только реалисты, но и импрессионисты. Не нужна сверка только абстракционистам […].

Нам не впервой приходится слышать о том, что Станиславский — для столицы, а для периферии он не годен, и то, что ассортимент режиссерского вооружения надо строить с учетом сроков, какие имеются в районных театрах. Я думаю наоборот — чем меньше даются сроки на постановку, тем богаче должен быть багаж режиссера. Иначе воспитание режиссера сведется к обучению его ремесленным навыкам.

Никогда ценность художественного произведения, в том числе и сценического, не исчислялась количеством потраченного на него времени. Быстрее всего во МХАТе были поставлены «Чайка» и «Братья Карамазовы». А это этапные, исторические спектакли.

Из спектаклей, которые я ставил в длительные сроки, ничем не стесненный, были и неудачные, но у меня не было провалов, когда я ставил спектакли в сжатые сроки. И никакого алогизма я в этом не вижу.

В искусстве, так же как при полете в межпланетное пространство, время становится понятием относительным. Качество не всегда пропорционально затраченным усилиям […].

Студент Гиляев в Уфе (Башкирия) отлично поставил дипломный спектакль «Генерал Шайфутдинов». Молодой режиссер ставил спектакль и одновременно помогал писать пьесу молодому драматургу. Так когда-то работали мы с Погодиным над «Поэмой о топоре». И я думаю, что пять-шесть постановок, которые выпускает сейчас МХАТ, лучше той одной, какую он выпускал за весь год («Зеленой улицы»[[315]](#endnote-219), например.).

О чем же все-таки необходимо говорить в эти суровые дни перестройки?

Во-первых, о более быстром и оперативном снабжении театров периферии имеющимся репертуаром, потому что несвоевременное планирование репертуара лишает режиссера и художника предварительной подготовки. Это имеет прямое отношение к качеству будущего спектакля. А главное, что, по-моему, решает вопрос сроков и качества, — это продуманная, плановая борьба за творческую дисциплину в репетиционном периоде. Эта борьба начнется с организационных мероприятий, то есть с освобождения от «служащих» в театре актеров, которые привыкли работать «от и до» […].

Творческая атмосфера на репетициях может родиться только в результате воспитания режиссерской и актерской воли, умения быстро и предельно мобилизовать себя, все свои духовные {401} и физические силы. Это путь к вдохновенной и горячей работе. Неверно, что вдохновение — удел гения. Это и способность рядового художника, который умеет разбудить свое воображение. Этой задачи никогда не решить, если не искать новых форм репетирования.

Возьмем, к примеру, этюдный метод репетиций. Трусливый молодой режиссер рискует пробовать его только в условиях длительных сроков, а смелые ребята пробовали его в любые короткие сроки, пробовали и… проваливались. Замшелые, заштамповавшиеся актеры торжествовали победу и требовали «разводки». Сбитый с ног, молодой режиссер «наигрывал» свое поражение и соглашался назавтра «развести» весь акт.

— Посмотрим!!! — говорили «дремучие» актеры.

Молодой режиссер не спал ночь и утром «разводил» акт. Посрамленные «грибы» удивлялись и заявляли: «Вот это другое дело — это работа». А молодой режиссер выпрямлялся и говорили: «Да, это работа… ремесленника. Я сделал это только для того, чтобы доказать вам, что вы украли у себя и у меня полрепетиции. А теперь будьте добры работать этюдным методом».

Можно по-разному строить репетиции, но для этого надо самому знать, что ты хочешь и тогда уж не отступать.

Совершенно правильно говорили ряд товарищей на предварительном совещании о том, что новаторство понимается однобоко и неверно, то есть как постановочные выкрутасы, и обычно они берутся сознательно или бессознательно из старых запасов «вчерашнего дня».

И касается это обычно музыки и оформления спектакля и так же связи со зрительным залом.

Оформление гиперболизируется в масштабах и перекосах, актеры же играют как во всех «честных» спектаклях в реалистическом павильоне. Я почему-то в таких случаях вспоминаю вахтанговского «Гадибука» — там тоже были перекошены декорации, но там был перекос и в психике людей, и у них были гиперболизированы страсти. В этой дисгармонии была своя гармония.

Форма выражала содержание. А главное, был во всем этом вкус, не было дешевой аллегории и безвкусной символики. Когда улавливали человека, то не расставляли сетей, говорили про тюрьму, но не строили решеток, оставляли место для воображения зрителя.

Подлинного, глубокого новаторства не может быть без раскрытия новых качеств, новых красок, новых тем, и тогда вместе с актером по-новому прочитывается драматург.

Теперь поговорим о серости. Некоторые товарищи причину серости видят в системе. Это, конечно, чушь, но поводы к такому глубокому заблуждению кой-какие имеются.

{402} Поверхностное использование отдельных педагогических приемов и рецептов породило аморфную органику бытия на сцене, вне «сверхзадачи», вне «зерна» роли и, следовательно, вне образа.

Иногда у нас ищут причины серости многих спектаклей в неумении режиссеров раскрыть жанровую природу пьес, которые они ставят. Такие выводы опять, по-моему, толкают режиссера на постановочные и результативные подходы […].

Если мы хотим, чтобы наш спектакль заражал зрителя, мы должны уметь добираться до актерского нерва, и через разбуженное в актере творческое воображение, через живой актерский нерв уметь превратить его в концентрический темперамент.

Почему в концентрический? То есть запертый на ключ и пульсирующий на височных венах? Ведь люди, которых мы изображаем, бывают разной природы, темперамента? Да, разной! Но дело идет о наших современниках и о типическом темпераменте. А он у большинства людей, переживших жестокие бури войны, переживающих ныне пафос невиданных героических деяний, он интеллектуален и концентричен. Человека, не владеющего собой, встретишь редко, а человек, который заряжен электрической энергией, — это наш человек.

Чувствуя, что мы в этом вопросе не на высоте, мы обманываем зрителя. Обычно актер «играет», что он сдерживается и прикрывает темперамент, а прикрывать-то, собственно говоря, нечего. Вместо бублика — дырка от бублика.

Думая о том, почему наш актер в значительной мере утратил эмоциональность, я пришел к выводу, что эпоха поставила перед театром одну из сложнейших задач — вооружение интеллектуальным темпераментом, темпераментом мысли. Это одна из причин серости наших спектаклей независимо от хорошего или плохого замысла (интересный замысел моментально превращается в плохой). И даже независимо от метода любой творческий метод может скиснуть, как скисает хорошее, свежее молоко, скисает метод от цинизма, лени — этот грибок убьет что угодно.

Я глубоко убежден, что только потеря творческого темперамента, только «утомление средним образованием» воскресили споры о «театре представления» и «театре переживания». И сейчас же нашлись люди, которые объявили, что, собственно, разницы между этими двумя школами и нет. Будто бы сам Константин Сергеевич говорил, что на сцене всегда присутствуют три минуты переживания и три часа представления.

Но мало ли что говорил в разные минуты по разным причинам Константин Сергеевич? Незадолго до смерти, расстроившись от того, как плохо стали играть актеры, он сказал:

— Ох, это все я виноват! Это все моя система «натворила».

{403} Не будем же мы изымать Полное собрание сочинений Станиславского и считать, что система виновата в том, что у насесть плохие актеры.

На периферии говорят, кое-кто обрадовался ревизии, «театра переживания», считая, по-видимому, себя прямыми потомками Коклена и Сары Бернар. Тогда как не об этом: надо говорить и не надо затевать схоластического спора о «театре представления», а надо глубоко понять исчерпывающую формулу нашей национальной школы.

Перевоплощение актера в образ на основе переживания. Основная причина неудовлетворенности нашей и зрителя идет от забвения образной природы нашего искусства. Наши «представляльщики» запустили свой аппарат и свою технику до того, что она заржавела, — об этом нам напомнили зарубежные гастроли французов и англичан, а сторонники так называемого органического искусства, то есть последователи Константина Сергеевича, остановились на полпути или, точнее, на «подъездных» путях к образу и чаще всего играют себя в предлагаемых обстоятельствах.

Безобразье распространилось в наших спектаклях как по линии режиссуры (то есть отсутствует образное начало в замысле, в оформлении спектакля, в мизансцене), так и по линии актерского исполнения.

Последнему обстоятельству много способствует многолетнее забвение теоретического наследия Немировича-Данченко.

Владимир Иванович был сугубо бдителен к образному началу в творчестве актера и режиссера. Всегда настойчиво доискивался до «зерна» пьесы и роли. Идя от автора, от авторского мироощущения и художественной неповторимости, он искал «природу темперамента образа». В противовес «сквозному действию» полемически выдвигал сквозное психофизическое самочувствие. В работе с актером акцентировал на втором плане, на внутреннем монологе, накоплении багажа, с которым актер переступает порог сцены, еще не начав действовать.

В этом богатом внутреннем мире образа, накопленном актером, Владимир Иванович видел главное и особое отличие мхатовской школы […].

Один только перечень этого богатейшего творческого наследия говорит нам о том, какое огромное значение придавал Немирович-Данченко поискам конкретного человеческого характера. Мы мало любопытны к этому бесценному наследию. И потому столь редко совершается на сцене чудо «рождения нового существа» — сценического образа, наделенного плотью и кровью актера. И, напротив, когда актер пытлив в поисках неповторимого и конкретного характера, тогда его посещает настоящий успех. Вспомним Мусоргского у Борисова[[316]](#endnote-220), Акима {404} у Игоря Ильинского, Вожака у Толубеева[[317]](#endnote-221)… А образ Сиплого у Соколова — я считаю тонким, ювелирно сделанным шедевром. Можно ли сказать, что на эти создания требуется повышенный лимит репетиций? Я бы этого не сказал хотя бы потому, что рядом с этими актерами ходят другие, получившие такое же количество репетиций. А вот нацеленность и талант безусловно нужны. Леонидов говорил, что Станиславский в «Докторе Штокмане» с первых же репетиций «попал в яблочко».

Это зарождение образа происходит обычно в сосредоточенной тишине на одной из репетиций, когда нет костюма, нет толщинки, нет и грима, а ритм жизни уже не актера, а образа, и глаз уже его, и голос ниже или выше. Нет в нашем искусстве ничего прекраснее, заразительнее, доходчивее, нежели этот акт перевоплощения.

В руках режиссера целая галерея таких образов, взаимосвязанных и друг друга оттеняющих, создает режиссерскую симфонию спектакля.

На этом направлении возникает настоящее новаторство. Здесь живой трепетный театр выигрывает соревнование с кинопроекцией, обретает свое бессмертие.

*1959 г*.

## **{****405}** Слово о А. П. Чехове[[318]](#endnote-222)

Беда в том, что мне писать о Чехове очень сложно и трудно. Я, в общем-то, чеховская натура. Ему обязан, как и все мое поколение, всем хорошим и чистым, что во мне есть, ему обязан глубоким пониманием искусства. И если у меня недурной вкус, то опять-таки этим я обязан Чехову. И вообще не было бы Чехова — не было бы и Художественного театра как огромного явления искусства, а не было бы Художественного театра — не было бы и моего неустанного горения в советском театре над пьесами Погодина, Лавренева, Сейфуллиной, Виктора Гусева, Вишневского и многих, многих других.

Парадоксально, но я не поставил ни одной пьесы А. П. Чехова. Первые годы революции было некогда: как акушер, не покладая рук работал над первенцами советской драмы, а потом поставил Шекспира, и это в какой-то степени закономерно.

Затем Чехов постучался в мое сердце, и постучался настойчиво, но… в это время я оказался в театре гигантских масштабов, со сценой, напоминавшей артиллерийский полигон. Нужно было быть сумасшедшим или халтурщиком, чтобы на сцене ЦТСА ставить Чехова.

Были и другие причины, удерживающие меня. А где взять Нину Заречную, Треплева? А кто сыграет Фирса и Лопахина, когда в глазах моих стоят Артем, Леонидов и Массалитинов[[319]](#endnote-223)?

В это время в других театрах, пока я раздумывал, ставили «Чайку», «Вишневый сад», «Дядю Ваню». А я смотрел и думал: как хорошо, что я удержался от этого соблазна! Совесть моя чиста и перед Чеховым и перед советской молодежью. Я не буду повинен в том, что Чехова причислят к «устаревшим» и «несовременным». Мне не скажут: «Что за трагедия в доме Прозоровых? Собрались бы на кухне три сестры и брат Андрей и разделили бы квартиру на две половины, потому что жить с такой стервой, как Наташа, невозможно. Ведь это нетрудно сделать. Чего же всем мучиться?» {406} А между прочим М. П. Лилина[[320]](#endnote-224) играла Наташу любвеобильной и такой милой мещанкой-эгоисткой, что избавиться от нее было невозможно. Поэтому все и страдали.

Чехов писал о душевно красивых людях — Астрове, дяде Ване, Нине Заречной, Тузенбахе, о Пете Трофимове и Ане, о полковнике Вершинине, об изящных трех сестрах, а так как без светотени нет искусства, то рядом он показывал мещан, бездельников-дармоедов, пустых людей. Мы же мало уделили внимания Чехову (меньше, чем Франция, Англия и Япония), а, уделив внимание, мы в Чехове показываем и казним мещанство. Такой Чехов действительно мало может интересовать современного зрителя.

Подтекст у нас не в почете. А какой же Чехов без подтекста? Темпо-ритм современности иной. Но Чехова играют в темпо-ритме нашей эпохи (надо ведь, чтобы он был понятен!), и поэтому в чеховских спектаклях объясняются в любви «на скорях» и любовь выглядит со сцены пошловатой.

Нет, не повезло Чехову! Его поставят лет через сорок-пятьдесят изящно, тонко и ароматно. Он еще не один раз вернется на сцену. Вот какие у меня не юбилейные мысли. Разве с ними можно писать в юбилейный номер?

*1960 г*.

## **{****407}** Беспокойные мысли[[321]](#endnote-225)

Подходит к концу дискуссия о режиссуре. Не берусь подводить ее итоги, ибо думаю, что главный итог в том, что более или менее отчетливо вырисовывалась общая картина нашей сегодняшней режиссуры, тенденций ее развития, связи ее с современностью. В этом отношении редакция журнала «Театр» выполнила свою задачу. Точки зрения выяснились, спорящие лучше разглядели друг друга, единомышленники укрепили свои позиции.

Статьи участников дискуссии находили своих защитников и своих оппонентов среди читателей журнала. Таким образом, можно считать, что дискуссия в общем была массовой. Она оживила умы широкой театральной общественности и заставила кое о чем призадуматься людей, способных критически оценивать свой путь, свою работу.

Независимо от того, что последнее время я отошел от практической работы в театре (а может быть, именно в силу этого), мне сейчас стали виднее, так сказать, подводные рифы на режиссерском фарватере. В данной статье я коснусь этих, наиболее беспокоящих меня проблем.

### О воспитании художественной совести

Есть такая сторона нашего искусства, на которой почти не останавливались участники дискуссии. Я говорю об этике, о моральной стороне дела. Не о той «этике», что включает в себя правила рабочего распорядка театра, а о той высшей этике, которая затрагивает вопрос положения художника в обществе.

Если я не ошибаюсь, только в статье И. Соловьевой «О достоинстве искусства»[[322]](#footnote-99) поднят этот важный вопрос развития современного театра. Достоинство театра как творческого организма, достоинство отдельного режиссера, художника, достоинство критика — вот что меня сегодня волнует.

{408} Я нередко с беспокойством думаю о том, что мы не отдаем себе полного и ясного отчета, в каких обстоятельствах очутилось сегодня наше общее дело — театр […].

Высоки и бесспорны слова иных выступлений. Но как только дело доходит до примеров, до имен, то мы видим — сводятся личные счеты, защищаются групповые интересы. (Заранее хочу предупредить — я имен приводить не буду. Меня волнуют не имена, а само явление, вредное и въевшееся, как ржавчина.)

Допустим, я знаю мнение критика о той или иной пьесе. Мнение интересное, серьезное. И вот я читаю статью этого же критика и вижу, в какую штампованную, куцую, оценочную (хорошо еще если не в противоположную по смыслу) фразу это мнение превратилось. Что заставило критика пойти на это? Нерешительность, соображение тактики, нажим редактора? Что бы там ни было, но я в принципиальность такого критика верить больше не могу.

Я бы хотел от критических статей художественного анализа, а получаю часто оценки, даваемые в полной зависимости {409} от массы предлагаемых обстоятельств: апробированность пьесы, положение драматурга, отношение редакции к данному театру и еще великое множество причин, в которых разобраться невозможно, — все это влияет на статью. До художественного ли тут анализа!

А разве не досадно видеть, как извиняются иногда режиссеры перед новой, еще не выпущенной премьерой за то, что они ставят слабую пьесу? Можно ошибаться, можно, увлекаясь, не видеть очевидных недостатков произведения, но ставить заведомо слабую пьесу, руководствуясь соображениями, до которых нет дела зрителю, и авансом извиняться за это — значит, не уважать ни себя, ни театр; значит, потерять достоинство художников.

Не задумывались ли вы вообще, какой вред наносят нашему театру «соображения тактики»? Как подменяют они художественные критерии какими-то иными, надуманными, временными? […]

Я хотел бы, например, в режиссерской дискуссии прочитать статью театрального режиссера о фильме «Баллада о солдате», так как считаю, что этот поэтичный и глубоко современный фильм режиссера Г. Чухрая может многому научить деятелей театра. (Кстати сказать, работники кино, с удовлетворением хоронящие театр, явно плюют в колодец, из которого им еще пить и пить. Ведь снижение художественной культуры театра сразу бьет по кино и телевидению. А достижения театра, прежде всего в воспитании актера, всегда проникают в кино — эти виды искусства не исключают, а взаимно оплодотворяют друг друга. Кинорежиссеры, создавшие картины, которыми гордится страна, забыли, что этих достижений не было бы без Щукина, Ильинского, Штрауха, Черкасова, Бабочкина, Охлопкова, Чиркова, Марецкой и других актеров, воспитанных театром и работающих в нем.)

Я хотел бы более эмоциональных, радостных откликов на работу молодого Е. Симонова «Иркутская история»[[323]](#endnote-226) — в ней много свежего, талантливого, на спектакль «Друг мой, Колька!» А. Эфроса[[324]](#endnote-227) — во многих отношениях необычное и яркое явление нашей театральной жизни. Я хочу, чтобы были замечены актерские удачи «Иркутской истории» у Охлопкова[[325]](#endnote-228) — это примечательное явление для режиссера, известного своими постановочными поисками.

Я хочу, чтобы была изучена такая большая удача Г. Товстоногова, как «Оптимистическая трагедия» — она высоко оценена, но не изучена, а спектакль достоин этого.

Пусть не посетуют на меня за подбор примеров, их можно умножить. К тому же я не касаюсь периферии, там не меньше удач.

{410} Я хочу, чтобы хорошим работам мы радовались, вместо того чтобы только штамповать оценки.

И уж совсем было бы хорошо, если бы радоваться удачам научились не только художники, но и работники министерства — наши руководители. Я часто ловил наше начальство на том, что ему и хочется порадоваться, похвалить, да страшновато: а вдруг слишком рано? вдруг зазнается? или чего-нибудь попросит? […]

Надо облегчать талантам путь в искусстве. На этом пути и без того много шипов — так пусть эти шипы будут творческого порядка, в таком виде они естественны.

### Жизнь не нуждается в этом

Меня забеспокоила тяга некоторых режиссеров к украшательству. Она пробивается сейчас, например, у Б. Равенских[[326]](#endnote-229) — на это правильно обратили внимание авторы статьи «Борис Равенских и его манифест» В. Шитова и Вл. Саппак[[327]](#footnote-100). Эта статья расширяет разговор об одном режиссере до разговора об опасности самой тенденции украшательства и в конечном счете отрыва театра от жизни.

Лично я как художник никогда не ощущал потребности приукрашивать жизнь. Меня всегда задевала, восхищала и будоражила современность, сегодняшняя жизнь страны. Как мое личное, кровное дело, меня волновали пятилетки. Я был захвачен тем, как передать на сцене тот энтузиазм труда, который я наблюдал на уральских заводах. Но — именно тот, который наблюдал, а не какой-нибудь другой, мной или кем-либо еще придуманный. Важным казалось схватить внутреннюю суть того нового, что происходит в стране, раскрыть изменения в людях, в человеческой психологии — эта психология тогда менялась круто, на наших глазах.

Спустя годы я был увлечен задачей правдиво рассказать о жизни нашей удивительной армии, о ее буднях, о ее новой морали, а потом, в войну — о ее героизме. Каждый раз я ощущал свою задачу как служение правде самой жизни.

Я не понимаю художника, который ставит перед собой другую цель. Да и какую — другую? Показать зрителям со сцены нечто непохожее на то, что их в жизни окружает, более красивое, более нарядное? Но для этого есть, вероятно, опера, балет и еще какие-то другие виды театрального искусства, сама условность которых предполагает наличие праздничного зрелища.

{411} А драма, ее ли это дело — заниматься созданием непохожего на окружающую нас жизнь зрелища, во что бы то ни стало веселого, во что бы то ни стало парадного, во что бы то ли стало красочного?

Говорят, так в нашей жизни много праздничного, совет-скип человек жизнерадостен, он хорошо живет, хорошо одевается. Стоит оглянуться на улице — на крышах лес телевизионных антенн и т. д. и т. п.

Можно ли что-нибудь на это возразить? Ничего. Даже туристы-бизнесмены замечают, как выросло благосостояние нашего народа и изменился его облик.

Но разве это значит, что герои наших спектаклей должны сегодня напоминать вышедших из ателье мод заказчиков, только что надевших новый костюм? Что касается костюмов, я вообще почему-то никогда не придавал решающего значения тому, как одет человек, что мне было интересно только в плане психологическом, ибо у каждого своя манера одеваться, связанная с его характером, привычками, образом жизни. А считать признаком современности на театре спектакли обязательно нарядные — не есть ли это, мягко говоря, обеднение задачи искусства?

Видимо, Равенских сам еще не до конца осознает, в чем сила его лучшего спектакля «Власть тьмы»[[328]](#endnote-230). Ведь она — не в ярких новых рубахах и неумолчном хоре за сценой. В этом, наоборот, конфликт спектакля с нищетой старой деревни, с зерном пьесы — «Власть тьмы». Сила спектакля совсем в другом, в том, что современный режиссер и актеры увидели великие душевные силы русского мужика, узрели не христолюбивого, а воинствующего Акима, Никиту, способного на такое жаркое раскаяние, Анютку, похожую на ту девочку, что сидит на земле в «Утре стрелецкой казни» Сурикова.

Откуда же в таком случае у режиссера влечение к украшательству, к «красивой» жизни? Может быть, оттого, что тянет к более легкой задаче? […]

Эта логика может далеко завести. Значит, человек, прекрасный по существу, но не яркий, не «красивый» внешне — не может являться предметом изображения в искусстве. Значит, чтобы ввести такого человека на сцену или на полотно художника, нужно его предварительно приукрасить, исправить, нарядить. Так ли это? Не правильнее ли будет все-таки искать иных путей изображения прекрасного, более сложных, но и более верных?

(Говоря о Б. И. Равенских, я имею в виду его выступление в печати.)

Между прочим тенденция, подобная вышеуказанной, проникает и в другие виды искусства, в частности в живопись. На последней художественной выставке мне довелось увидеть {412} картину Лактионова «Обеспеченная старость», являющую, по-моему, доведенный до крайности пример украшательства. Картина изображает старых актеров, живущих в Доме ветеранов сцены. Все здесь «красиво» — пышная обстановка, богатые одежды, сытые довольные лица. И нигде, ни в чем нет ни малейшего признака духовного богатства. Неужели это действительно бывшие Гамлеты и Джульетты, чьим уделом всегда была нелегкая жизнь, минуты вдохновения и постоянный тяжелый труд, сомнения и думы? На лицах их нет печати никаких былых страстей, разве что, простите меня, страсти чревоугодия. А вот Ермолова на портрете Серова, ученый Павлов у Нестерова и одеты неярко и немолоды, но они необыкновенно богаты — богаты внутренней одухотворенностью. Это, вероятно, и называется «счастливой старостью». Коренник Канин в репинских «Бурлаках» подавно лишен хорошего костюма, а мы легко разглядываем в его лице залежи народного ума и способностей. Думаю, не стоит умножать примеры для доказательства такой очевидной истины, что дело не в степени внешнего убранства, а в том, насколько глубоко умеет проникать художник в существо жизни, в существо человеческого характера.

Возвращаясь к проблемам режиссуры, хочу подчеркнуть, что очень опасно превращать внешнюю нарядность спектакля в индульгенцию, освобождающую художника от более глубокого раскрытия духовных богатств народа и подлинно прекрасных явлений жизни.

### Только перевоплощение!

Хорошо, если бы режиссер и актер, приступая к спектаклю, каждый раз задавали бы себе такой вопрос: что получит от этого спектакля зритель, пришедший в театр после рабочего дня, насыщенного огромными событиями в области политики, науки, техники? Что он получит от пьесы, так мало связанной с его делами и мыслями, от приемов режиссерского решения, взятых из запасников тридцати- сорокалетней давности, от нашей актерской игры, так мало изменившейся с тех пор, когда игрались мелодрамы «Две сиротки» или «Ограбленная почта»?

Чем меньше мы будем стесняться таких вопросов, тем понятнее станет охлаждение современного зрителя к театру.

В поисках форм, соответствующих духу времени, отряд нашей режиссуры нередко бросается в самые разные стороны — кто куда. (В этом «кто куда» не надо видеть многообразия творческих принципов.) Видимо, нам надо в век «думающих машин» подумать по-человечески спокойно о том, что может заинтересовать зрителя сегодня, какими средствами {413} соревноваться нам с современным кинематографом, телевидением, радаром, автоматикой, с конвейером и т. д. и т. п.

Все зависит от того, на чем мы сделаем акцент в нашем деле — на постройке таких технически оснащенных сцен, которые, как в кино, будут давать возможность мгновенных смен картин, или на внутренней технике актера, вступим ли мы в состязание с кино на базе его преимуществ или пойдем к соревнованию теми средствами, в которых мы всегда были сильны и сейчас сильнее кино. Преимуществом театра я называю живое взаимодействие актера со зрителем, их сотворчество.

Ни одной минуты я не собираюсь защищать допотопную театральную технику. Конечно, ее надо выравнивать, связывая с современным техническим прогрессом. Но не в этом выход из тяжелого положения, в котором находится театр […].

Не случайно в ряде дискуссионных статей были затронуты вопросы образного языка наших спектаклей. Это очень важная проблема. Потеря образного начала — основная причина идейно-художественной слабости многих наших спектаклей и исполнительского искусства актеров. Меня, в частности, именно это заставило вместе с группой режиссеров ВТО заняться теоретической разработкой вопросов образной природы нашего искусства.

В выступлениях некоторых участников дискуссии прозвучало противопоставление образного решения спектакля и роли решению психологическому. Это противопоставление, неверное и опасное, имеет тем не менее свои корни, свою закономерность. Его породили многочисленные псевдопсихологические спектакли, внутренне мертвые, безжизненные, не несущие в себе никакого образного, художественного заряда, лишенные поэзии.

Да, опасность мнимой психологичности сегодня существует. Однако, стремясь вернуть театру поэзию, образность, нельзя отрывать их от психологии. Поэтому я считаю, что вопрос образного мышления режиссера и актера сегодня — один из наиболее важных вопросов нашего искусства.

В этом свете я хочу остановиться на недавно вышедшей книге высказываний замечательного советского актера [и режиссера] Соломона Михайловича Михоэлса и поспорить с ним, вернее, продолжить спор.

Еще в 1939 году на Всероссийской режиссерской конференции мне пришлось обратить внимание С. М. Михоэлса на некоторую нечеткость его позиции. Отстаивая важность идейного и образного начала в творчестве актера, Михоэлс усиленно подчеркивал, что помехой к образному решению служит психологический подход актера к задаче. Я говорил тогда: «С. М. Михоэлс, с моей точки зрения, прав, когда высказывается {414} против канонизации системы Станиславского и выдвигает образ и образное начало как основу выражения идеи. Напрасно только С. М. Михоэлс противопоставляет образное раскрытие психологическому. Для доказательства его мысли это совсем не нужно. Через психологическое раскрытие роли актер может подняться до образного выражения, но не всегда поднимается, и вот об этом и надо говорить». (Цитирую по стенограмме своего заключительного слова на Первой Всесоюзной режиссерской конференции.)[[329]](#footnote-101)

Сейчас, когда вышла книга «Статьи, беседы, речи» С. М. Михоэлса[[330]](#footnote-102), следует подробнее остановиться на вопросе образного и психологического решения в творчестве режиссера и актера.

Чтобы точнее понять мысль Михоэлса, я позволю себе привести несколько примеров из его книги.

Как известно, Михоэлс придавал огромное значение жесту. Анализируя процесс работы над Лиром, он рассказывает, какие три жеста были найдены им для характеристики отношения Лира к дочерям. Например, когда Гонерилья выгнала отца вон, он подошел к дочери вплотную и как бы снял пелену с глаз, для того чтобы вглядеться поближе в Гонерилью.

Этот жест есть только образное средство, какая-то новая поэзия, выступившая в отношениях Лира к Гонерилье: один жест — вплотную подойти и вглядеться в нее.

В этом примере ярко раскрывается характер образного мышления Михоэлса, режиссера и актера. Конечно, то, что он пишет о жесте, имеет более широкое значение. Здесь и режиссерская пространственная мизансцена, здесь и то, что В. И. Немирович-Данченко называл «мизансценой тела», здесь та описание эмоционального чувства.

В своих дальнейших высказываниях Соломон Михайлович подчеркивает, что жест актера не должен быть иллюстративным: «Иллюстративные жесты, по-моему, никакой пользы не приносят. Жест не должен “помогать говорить”, он должен помогать мыслить. Жест […] не должен служить комментарием к произнесенному слову»[[331]](#footnote-103).

Однако я думаю, что жест «как бы снял пелену с глаз» — иллюстративный, объясняющий, «говорящий», Этот жест — рационального происхождения. В дальнейшем С. М. Михоэлс вступает в еще большее противоречие с собственными высказываниями, когда описывает первоначальный период работы над Лиром еще до репетиций и говорит о первом жесте Лира, {415} увиденном им: «… Еще до чтения пьесы в театре по ролям, еще до определяющих бесед с режиссером я, как это у меня часто бывает, увидел некоторые движения будущего образа.

Это было, пожалуй, проникновением в пластический мир образа, в мир жестов и движений Лира. Помню совершенно отчетливо, что первым появился такой жест: король проводит рукой по обнаженной голове, словно хочет потрогать утраченную корону. Этот жест я знал уже в 1932 году, хотя спектакль был осуществлен в феврале 1935 года»[[332]](#footnote-104).

Все, что пишет Михоэлс о своей работе, безусловно очень интересно и достойно самого серьезного анализа прежде всего как процесс поисков образного решения, но процесс, подчеркиваю, глубоко индивидуальный. Подражать Михоэлсу, я бы сказал, рискованно, потому что эти поиски образного мышления присущи творческой структуре данного художника.

Первое, что необходимо отметить, — это известная рассудочность поисков. Один из самых дорогих для актеров жестов был найден еще до репетиций, до процесса живого взаимодействия со всем окружающим миром, тогда, когда актер еще не мог в полной мере зажить ролью. Михоэлс опережал высказывания органической природы артиста и тем самым, я уверен, творчески обеднял себя.

Михоэлс так описывает момент, когда Лиру кажется, что он на грани безумия: «Значит, вся жизнь была прожита напрасно? И вся его мудрость гроша ломаного не стоит? Это страшные вопросы для Лира. Настолько страшные, что он вдруг начинает ощущать под черепной крышкой хаос, беспорядок. Тогда он трижды вонзает пальцы — словно стрелы — в голову свою и произносит: “Я схожу с ума”. (Выделено мною. — *А. П*.) В то же мгновение он ощущает, что сердце его сверлит острая пронизывающая боль, но он не хватается за сердце, не ударяет по нему пальцами, ладонью, кулаком, наконец, а чертит концами своих пальцев по сердцу крест, как бы разрезая его этим жестом на части. Оба эти жеста должны показать всю меру мучений Лира»[[333]](#footnote-105).

Но эти жесты различны по своей природе! Если первый порожден эмоциональным порывом и вылился непосредственно в «стрелы-пальцы», то второй — скорее, плод рассудочного процесса.

Элементы рационализма в творчестве Михоэлса очень сильны, и он сам об этом великолепно знал. Это свойство его творческой природы. Усугублялось оно еще и тем, что он, {416} играя, режиссировал себя. Все, кто видел воплощение им образа Лира, могли наблюдать одновременно актера Михоэлса и руководящего им Михоэлса-режиссера. Такое явление не очень часто, но встречается в театре.

Известно, например, что Вахтангову как актеру тоже мешала саморежиссура, и он боролся с ней, владея системой Станиславского, системой перевоплощения в образ.

Я не ошибся, сказав, что у Михоэлса мы видели воплощение образа, а не перевоплощение в образ. Актер максимально изымал себя из образа. Но, разумеется, когда мы говорим о сильном рационалистическом начале в творчестве Михоэлса как актера, то мы не можем не связывать этого с огромным темпераментом, присущим ему, и с особым умением оправдывать эмоционально то, что было перед этим достигнуто рассудком.

Если в поисках образного жеста или приспособления мысль Михоэлса опережала чувство, то в процессе воплощения образа актер как бы догонял своим чувством то, что видел внутренним оком, еще не зажив в роли. Можно себе представить, какая катастрофа ждет того артиста, который, будучи лишен огромного интеллектуального темперамента Михоэлса, вздумает пойти его путями.

Расчленить работу сознания и подсознания в творческом процессе невозможно. Важно только установить, что творческая природа актера таит для нас неиссякаемые богатства. Это и имел в виду К. С. Станиславский, когда говорил, что путь актера идет через сознание к творчеству бессознательной природы.

Творческая природа актера подсказывает ему иногда такие краски, какие бессильно родить его сознание.

Вспоминается такой пример. Актер в репетиционных поисках образа забитого, жалкого и трусливого человека, которому нужно вызвать необходимое ему важное лицо из другой комнаты, не смел постучать в дверь. Он долго искал способы, как вызвать нужного ему человека: тихо постучать в дверь согнутым суставом пальца — уже протянул руку, но мудрая и хитрая природа на ходу перевернула ладонь, и неожиданно актер стал шлепать мякотью ладони по двери. Сценическая задача была выполнена — человека услыхали, но в случае, если бы разразился гнев на его голову, он всегда мог отказаться от того, что он стучал. В решении простейшей задачи одновременно выражался и характер.

Актер всегда стремится увидеть человека: в которого ему предстоит перевоплотиться. Но увидеть — это еще не значит стать им. Н. П. Хмелев в начальном периоде работы увидел Ивана Грозного, обрадовался этому видению, но с той же минуты в него вселилось беспокойство, как бы не начать «играть» {417} Грозного, передразнивать его, показывать его внешнюю сторону. Хмелев хотел стать Грозным по-щепкински, чтобы нельзя было и иголку просунуть между «шкурой» образа и живым мясом актера.

По ряду примеров работы Михоэлса над Лиром можно подумать, что техника поисков образной выразительности у режиссера и актера одна и та же, эти два процесса у Михоэлса сливаются в один благодаря его личной индивидуальности. На самом деле природа этих процессов различна. У актера образное мышление, если можно так сказать, более чувственно. У режиссера, призванного обобщать работу многих, это мышление является композиционным по характеру. Материал для образного воплощения идеи спектакля находится вне режиссера: это актеры, мизансцены, многообразие темпо-ритмов, композиция, одним словом, широкий комплекс выразительных возможностей, которыми располагает художник. Материал актера — он сам, его психика, его эмоции и, наконец, его физические данные. Это-то и дает возможность говорить об образном воплощении пьесы — со стороны режиссера, и о перевоплощении в образ — со стороны актера, если стоять на позициях органического искусства и творческих идей Станиславского. Разговор о воплощении и перевоплощении не есть пустая игра терминов. В этой «игре» заложено различие принципов позиций.

Мой давний товарищ по театру Рубен Николаевич Симонов в своей статье[[334]](#footnote-106), справедливо утверждая приоритет актера в театре, все же не может отказаться от основного положения театра представления. Но, не рискуя произносить слово «представлять», он заменяет его словом «воплощать». Но ведь мы уже знаем, что воплощать для актера — значит представлять, а перевоплощаться — это значит ежедневно переживать роль на каждом спектакле, ощущая сегодняшнего зрителя, оценивая предлагаемые обстоятельства пьесы с позиций сегодняшнего дня, то есть творчески импровизировать в условиях самой совершенной партитуры спектакля.

К счастью для зрителей, сам Р. Симонов как актер наделен великолепным темпераментом и живой непосредственностью. Эти качества составляют главную черту его артистической заразительности, но они совсем не обязательны для актера театра представления и даже могут служить помехой в точном воспроизведении осуществляемого на спектакле рисунка роли.

Поэтому теоретические положения Р. Симонова, с моей точки зрения, не связаны с его творческой практикой и не мешают ей.

{418} В теоретических своих высказываниях Р. Симонов во что бы то ни стало хочет быть «представляльщиком» и кое в чем напрасно наговаривает на себя. Например, он пишет: «Лишись театр элемента игры и он сразу изменит своей природе, природе театрального, праздничного зрелища. Более того — не в элементе ли показа заключается высшая артистичность художника-актера? Вахтангов говорил, что он знает только трех актеров, которые владеют полностью этим даром — не только правдиво играть, но еще и показывать, как они играют. И он назвал имена: Сальвини, Шаляпин, Дузе»[[335]](#footnote-107).

Бедная наша молодежь! Ведь для нее авторитет Вахтангова чрезвычайно высок. К его словам она всегда прислушивается.

Но еще более высок авторитет Станиславского. А Станиславский из всей плеяды мировых гениев сцены только Сальвини и Дузе причислял к актерам «театра переживания». Кому же верить?!

Далее Р. Симонов пишет: «Останавливаясь в воспитании актера на одном “переживании”, мы, таким образом, разоружаем и наших актеров и себя, как режиссеров, и весь наш театр»[[336]](#footnote-108).

Для Рубена Николаевича актер, переживающий роль — это недоучка, разоруживший себя.

А мне хочется спросить Р. Симонова: назовите адреса театров, где можно было бы посмотреть таких актеров?

Что-то я давно не видел их, давно не испытывал того безмерного наслаждения, которое дает зрителю подлинное переживание актера.

Если же имеется в виду не это настоящее, великое переживание, а та псевдопсихологическая манера игры, которая привилась в последнее время на наших сценах, то я с вами согласен. Но при чем тут Станиславский и его учение? Дело, видимо, в нас с вами, в учениках, в продолжателях, а мы нет‑нет, да и свалим всю вину на учителя […].

Эти вопросы стоят перед многими нашими талантливыми актерами — Ю. Борисовой и Ю. Яковлевым, Л. Губановым и Е. Урбанским, М. Куприяновой и К. Блохиной, и многими другими, кого я не называл. У этих актеров различные масштабы дарования, различный опыт, различная степень популярности.

Но пусть, никто из них не обижается на меня хотя бы потому, что все они сейчас «на беговой дорожке», и неизвестно, где кто окажется через десять лет. Мне хочется сказать талантливым {419} молодым актерам и режиссерам: пошлите к черту самолюбие! Имейте в виду, что недруги и завистники, критикуя вас, выбирают самые уязвимые места вашей художественной натуры — используйте даже хулителей во имя самосовершенствования.

Изучайте свои личные штампы — в интонациях, в жестах, в тембре голоса и искореняйте их беспощадно. Это надо делать на первых порах успеха, ибо через десять лет эта задача станет для вас непосильной.

Через десять лет от вас отлетит обаяние молодости и свежести. На смену им пусть придут требовательность в строгость художника. А это и есть «вторая молодость» артиста. Она, эта «вторая молодость», не покинет вас до конца дней.

Разве можно сказать, что М. Н. Ермолова и К. С. Станиславский к концу своей жизни стали «старичками»? Разве Б. В. Щукин и Н. П. Хмелев в зените славы обросли жирком?

Каждой новой ролью они держали экзамен, а после премьеры, наедине с собой, спрашивали себя: а что я преодолел в себе, с каким своим недостатком справился?

Вот она, вечная молодость художника! Желаю всем молодым талантам прийти к ней.

За последнее время все чаще и чаще делаются скрытые попытки ревизовать нашу отечественную школу воспитания актера.

К. С. Станиславский через долгие годы творческой жизни, через муки, сомнения и опыт, наконец, пришел к утверждению единства физического и психического начала в процессе перевоплощения актера в образ. Вместо того чтобы развивать этот синтез в богатом многообразии актерских и режиссерских индивидуальностей, мы воскрешаем теории «представления», теории «показа» актерской игры.

Мне это особенно понятно, я тоже в начале 30‑х годов переболел этой «корью» и тоже выдумывал «промежуточные» лозунги вроде: «Да здравствует представление на основе волнения от мысли!» Мне казалось это очень убедительным — «волнение от мысли» и «представление» уживались в одной формуле.

Но опыт последующих тридцати лет зрелой творческой жизни в театре убедил меня, что удобно уживаются они только в формуле, а в практике не уживаются, а путаются и путают нашу молодежь. Добиваясь единого понимания техники внутренней и внешней, переживания и представления, надо делать акцент на технике перевоплощения в образ. Короче и точнее невозможно выразить мысль, чем это сделал К. С. Станиславский. Воплощать дано живописцу, скульптору, но не актеру, у которого материалом для реализации является он сам, его психофизика. Перевоплощение актера в образ на основе переживания, {420} если оно глубоко понятно, исключает играние себя, так же как играние образа снимает противопоставление, а предполагает единство внутренней и внешней техники. Я знаю, что найдутся возражения; а как же быть с Варламовым и Комиссаржевской, которые переживали роли не перевоплощаясь? На это можно сказать: нет ничего более вредного и разоружающего молодежь, чем ссылка на эти великие имена. Варламов и Комиссаржевская сочетали в себе ярчайшие человеческие индивидуальности и гений актера. Актерам, которые располагают подобным сочетанием, можно следовать их примеру. Самое главное заключается в том, чтобы покончить с верхоглядством по отношению к учению К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, понять, что эти идеи не стесняют, а способствуют многообразию творческих индивидуальностей в театре и являются гордостью нашей национальной школы сценического искусства.

*1960 г*.

## **{****421}** Театр, кинематограф, самодеятельность[[337]](#endnote-231)

Состоялось довольно много выступлений, как устных, так и печатных; было много статей в «Литературной газете», в «Советской культуре», в «Комсомольской правде». Широкий резонанс получили выступления Мариэтты Сергеевны Шагинян в «Огоньке» и Михаила Ильича Ромма, известного кинорежиссера, в журнале «Искусство кино»[[338]](#endnote-232). Сегодня мы собрались в стенах ВТО, чтобы обменяться мнениями о всех этих выступлениях, поговорить о будущем театра и о взаимовлиянии таких родственных друг другу искусств, как театр и кино, о формах связи и взаимовлиянии профессионального и самодеятельного театра, который — как вы все знаете — с каждым днем получает все более широкое развитие в нашей стране и мощно вторгается в нашу сегодняшнюю жизнь.

Естественно, что мне, отдавшему советскому театру около 50 лет жизни, хочется высказаться по всем вопросам, затронутым в нашей печати, дабы определить действительные наши беды, неблагополучия в театре и формы взаимодействия с соседствующими видами искусств во имя взаимного обогащения и движения вперед.

Должен сказать, несмотря на то, что в нашел: театре далеко не все благополучно, мне хочется всячески протестовать против заупокойных причитаний в адрес театра и попыток похоронить его как вид искусства, давно изживший себя, искусства, на смену которому пришли молодые, полные сил новые виды искусства в лице кинематографа, народных самодеятельных театров и, наконец, телевидения.

Должен сказать, что театр не в первый раз хоронят. Вот послушайте:

«В последнее время я уже не раз, и с кафедры, и в печати, высказывал свои мысли о существе театра, о его роковой подчиненности литературе, о том, что в принципе он все больше и больше идет на убыль, приближается к своему идейному концу…»

{422} «Современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена, “позорище”, становится все более и более ненужной. Да и не берет его уже иллюзия в свой плен, и усилия театра, его ухищрения, фатально разбиваются об утонченную сознательность теперешнего зрителя, и разбиваются тем сильнее, чем они искуснее и искусственнее».

Эти слова легко можно приписать М. С. Шагинян или М. И. Ромму. Но это будет не осмотрительно. Они принадлежат профессору Ю. Айхенвальду и напечатаны в сборнике под названием «В спорах о театре» в 1913 году[[339]](#footnote-109).

После этих «пророчеств» театр, как нам известно, не только не умер, а расцвел. В свете тех потрясений, какие создавала Великая Октябрьская социалистическая революция, вызвавшая переоценку всех ценностей, она дала новые могучие силы театру и всем другим видам искусств. Едва ли нужно перечислять бесконечный ряд великолепных спектаклей за 43 года великой революции, получивших признание советского народа.

Как видите, спор о ненужности и гибели театра довольно давний, серьезно необоснованный и мало чем отличается от сегодняшнего спора. Айхенвальд видел угрозу театру со стороны литературы и возросшего интеллекта современного зрителя, а М. И. Ромм считает кинематограф вполне заслуженным могильщиком театра, утверждая кино достойным соперником литературы.

Я отнюдь не считаю, что в нашем театре все благополучно, что нет оснований для чувства неудовлетворенности как у широкого советского зрителя, так и у нас, самих деятелей театра, и хочу кратко остановиться на наших неблагополучиях в театре.

Прежде всего надо говорить об отставании нашей драматургии, не отвечающей в достаточной степени растущим требованиям как советского зрителя, так и работников театра. Неудовлетворенность эта идет по двум линиям — от недостатка идейного и широкого охвата нашей советской действительности и глубокого раскрытия человека — строителя коммунизма, и от недостаточного драматургического мастерства в осуществлении этих задач […].

В отсутствии достойных советских пьес многие годы на страницах нашей печати обвинялся театр, а не драматурги. Если не было хорошей пьесы, обвиняли театр в том, что он плохо работает с драматургами. А пьес не было и у тех театров, которые пассивно ждали хороших пьес, и у тех, которые активно работали с драматургами.

Только за последние годы вину за отставание нашей драматурги {423} стали делить поровну. Это уже некоторое движение вперед.

Отставание драматургии от современных требований широкого советского зрителя не является бедой только профессионального театра. Это в такой же степени является неблагополучием в творческой работе народных театров и в неменьшей степени относится к сценарной драматургии. И поэтому, когда кинематограф презрительно говорит театру: «Ты — труп, который забыли похоронить», то театр вправе спросить у кинематографа: «А у тебя есть, что снимать завтра, снимать не пустяки, а то, что достойно внимания нашего зрителя в что помогает ему строить коммунизм?»

Но у театра есть и свои беды, в значительной степени мешающие ему помочь молодому актеру и драматургу достойно воплотить на сцене современные образы и раскрыть пьесу в художественно целостном спектакле.

Здесь прежде всего надо говорить о серьезно пошатнувшемся принципе художественного единоначалия в театре. Вопрос этот имеет свою историю. Много лет тому назад в театрах был отменен институт художественных руководителей на том лишь основании, что находилось много режиссеров, не способных оправдать своей работой это высокое звание. И, вместо того чтобы упорно и настойчиво выращивать художественных руководителей из главных и очередных режиссеров, сочли более простым ликвидировать самый институт худруков.

В дальнейшем центр тяжести всех дел в театре переместился с плеч главного режиссера на плечи директора театра. Таким образом, единоначальником театра стала административная фигура — директор, в помощь которому был организован художественный совет как совещательный орган. А художественные советы при театрах, как мы знаем, не в состоянии руководить практической жизнью театра и тем более воспитывать коллектив актеров в духе единого метода, строить перспективу роста каждого отдельного актера. Постепенно главреж в театре все больше становился бесправной и, скорее, декоративной фигурой, и если вчера единицами насчитывались в наших театрах худруки, то не далек тот день, когда и фигура главрежа в театре станет такой же редкостью, как стерлядь в Волге.

Вы, конечно, понимаете, товарищи, что я говорю о фактическом положении режиссуры в нашем театре, а не о том, как декларируется эта роль официально. Ряд театров на периферии, да и в Москве уже не имеет главных режиссеров. Основополагающей фигурой, определяющей репертуар театра, формирование труппы, подбор художников, а следовательно, идейно-творческих и эстетических принципов театра, является директор — организатор зрелищного предприятия. И если, допустим {424} в Чехословакии, директорами театров назначаются или режиссеры или авторитетные в творческом отношении актеры, то у нас такие фигуры являются редким исключением.

Это положение не могло не определить новую структуру театра, как предприятия безубыточного и даже приносящего доход. Если необходима экономия государственных средств, то не пора ли нам думать о значительном сокращении сети профессиональных театров за счет того, что огромный контингент зрителей взяли на себя кинематограф, народные театры и телевидение? Во всяком случае, оставшимся театрам надо оказать всемерную помощь во всех отношениях, в том числе и в материальном, чтобы растить их как очаги подлинной многовековой культуры сценического искусства, искусства живого актера и режиссера, создающего подлинно ансамблевые спектакли, чем всегда гордился национальный русский и советский театр.

Не надо забывать то, что театральная культура, и в первую очередь культура актера, продолжает быть живым источником, тем родником, которым питаются и до сих пор смежные нам искусства — искусство кино и телевидения, а также развивающаяся сеть народных театров. Источник творческих сил и огромных возможностей заключен во взаимодействии этих искусств, в их взаимном проникновении и обогащении. Снижение культуры актерского и режиссерского мастерства в профессиональных театрах немедленно и пагубнейшим образом скажется на творческом росте народных самодеятельных театров и телевидении — самых мощных видах искусства, охватывающих многомиллионные массы советского народа.

О том, как питается кинематограф из живых творческих источников театра, я буду говорить позднее, когда вынужден буду коснуться небезызвестного выступления Михаила Ильича Ромма в журнале «Искусство кино».

Говорить о подъеме театральной культуры и влиянии профессионального театра на самодеятельность приходится в связи с противопоставлением народных театров театрам профессиональным.

Нам уже сейчас говорят: «Что с вами путаться, когда будущее за народными театрами? В ближайшие годы будут открыты новые тысячи народных театров и будут брошены туда огромные средства».

Когда мы говорим, что это недальновидная, несерьезная точка зрения, — мы руководствуемся не тем, что ущемляется наше самолюбие деятелей театра, а мы просто видим в таком несерьезном бахвальстве полное непонимание той оплодотворяющей взаимосвязи, какая должна существовать между профессиональным и самодеятельным искусством.

{425} Если не будет создано надлежащих творческих условий для профессионального театра, если будет снижаться мастерство актера и режиссера, то волна беспомощного любительства и халтуры захлестнет наши Дворцы культуры и телевизионные центры, работающие на миллионную аудиторию.

И сейчас, когда мы говорим об отставании театра от жизни, то мы разумеем не только слабое знание жизни, замкнутость театров в своей скорлупе, но и беспомощность в отображении окружающей действительности и неспособность глубокого, захватывающего зрительный зал перевоплощения актера в образы нашей современности.

У В. И. Немировича-Данченко точная классификация искусства актера. Он говорил, что бывают роли сыгранные и роли созданные.

В первом случае актер работает, пользуясь элементарной техникой, а во втором он достигает подлинных высот мастерства перевоплощения — и тогда царит и властвует над зрителем художественный образ нашего современника, созданный отдельным актером, и, наконец, целая система художественных образов, созданных волей творческого коллектива, руководимого режиссером.

Но все ли делаем мы и руководящие театрами организации для того, чтобы чаще возникали такие праздники? А ведь только эти праздники способны сохранить любовь и уважение к театру и уберечь театры от легкомысленного отношения к его тонкому и глубокому искусству.

Когда такое легкомыслие идет от людей, которым и не дано понять могучей силы воздействия театра, то это понятно и в какой-то мере естественно.

Но когда панихиду по театру служит одна из уважаемых и старейших наших писательниц Мариэтта Сергеевна Шагинян, безусловно понимающая, на что может быть способен театр, то это поистине грустно.

В прошлом году ее порадовали ленинградские театры, а в этом году расстроили. Ну и что же? Бывает…

«И театрам не следует обижаться на меня за то, что я искренне делюсь своими мыслями вслух»[[340]](#footnote-110), — пишет она.

Как же можно обижаться, если ленинградские театры в этом году постигла неудача?

Но откуда же родилось противопоставление профессиональных театров самодеятельным коллективам, и верно ли то прозрение в царство коммунизма, о котором она пишет?

«Многим из нас, писателям, знакома страстная тяга к профессионализму, к выбору профессии писателя у начинающей {426} писать молодежи. Ничего подобного этой тяге вы не встретите у актеров самодеятельности»[[341]](#footnote-111).

Утверждение, я бы сказал, настолько же сомнительное, насколько категоричное.

Дальше она пишет:

«Студента технологического института, талантливого актера Марка Кондратько спросили: “Хочет ли он стать профессиональным артистом?” Студент, не задумываясь, ответил: “Нет, для меня этого мало”. В этом быстром импульсивном ответе скользнула черточка наступающей эры коммунизма. Сам того не сознавая, быть может, молодой участник самодеятельности остро почувствовал, что быть профессионалом в искусстве уже мало для человека, мало, потому что этим урезывается для него сама жизнь, снимается привычный заводской труд в коллективе, отбираются те необходимые условия, при которых только и гранится, только и наполняется жизненным опытом приложение его сил в искусство, творческая игра на сцене»[[342]](#footnote-112).

Этот восторженный «захлест» уважаемой писательницы вызвал возражения у самих участников самодеятельности. «Черточки наступающей эры коммунизма» заставили задуматься юношу — случайно моего однофамильца, — письмо которого опубликовано в последнем номере «Огонька». Вот выдержки из этого письма.

«У молодежи, по-настоящему любящей искусство и беззаветно преданной ему, не ослабевает и никогда не ослабеет тяга к профессионализму — та самая тяга, которую не заметила Мариэтта Сергеевна. Отдавать всего себя, каждую минуту своего времени, все свои мысли и чаяния творчеству — это ли не счастье?! […]

Поэтому нам всем, горячо любящим театр, становится обидно, когда Кондратько, “не задумываясь”, говорит: “Нет, для меня этого мало”, — а большая советская писательница видит в этом “черточку наступающей эры коммунизма”. Именно поэтому так отрадно знать, что в противоположность таким, к счастью, редким, “молодым талантам”, как Марк Кондратько, живет, трудится, мечтает и упорно добивается претворения своей мечты в жизнь молодежь, самоотверженно любящая искусство. А. Попов, лауреат фестиваля молодежи и студентов Ленинграда»[[343]](#footnote-113).

Приятно, что мой юный однофамилец так зорко вглядывается в будущее и видит, что талант — это страсть и гигантский труд.

{427} Станиславский написал книгу «Моя жизнь в искусстве». Ему было этого не мало. Ленинградский юноша, по-моему, правильно думает о том, что люди коммунистического общества вместе с желанием приобщиться к искусству выделяют из своей среды не одиночек, а сотни Репиных, Серовых, Шаляпиных, Щукиных, Хмелевых, Святославов Рихтеров, то есть людей высокой одаренности, людей, одержимых своим искусством, которым мало будет не их искусства, а их жизни для претворения своих мыслей. И как раз в обилии народных талантов, в противовес одиночкам, скорее, можно узреть черты коммунизма. Сила самодеятельного искусства в бьющей через край жизненной энергии, в задоре, в молодости, в подкупающей непосредственности, а главное — в массовой тяге к художественной культуре.

Сила самодеятельных народных театров в их близости к жизни. Но здесь не надо забывать, что океан советской действительности гораздо шире моего заводского участка […].

Заразительность наших самодеятельных коллективов неразрывно связана с азартом и увлечением, с какими они играют самих себя. В этой заразительности есть и своя ограниченность.

Теперь я хотел бы остановиться на выступлении Михаила Ильича Ромма в журнале «Искусство кино». Напечатана его статья в прошлом году; к ней можно было бы и не возвращаться, если бы не останавливала внимания огнедышащая ненависть автора к театру. Этим она примечательна.

Что могло породить такую ненависть к театру и актеру у человека, вошедшего в историю советской кинематографии фильмом «Ленин в 1918 году», где он работал в таком завидном контакте с актерами театра — Щукиным, Охлопковым, Ваниным и пришел к такому художественному результату, за который ему благодарен советский народ и который сделал его знаменитым? И, казалось бы, наивным напоминать Михаилу Ильичу Ромму о таких блистательных победах кинематографа, как «Чапаев», «Депутат Балтики», «Юность Максима», «Великий гражданин», Максим Штраух в образе Ленина, Борисов в «Мусоргском», ряд фильмов с участием Марецкой и много-много других фильмов, которые были бы немыслимы без актеров театра.

Взаимное творческое обогащение кино и театра слишком очевидно, если не говорить о попытках их механического объединения.

Но меньше всего к этому взаимопониманию оказался способен автор довольно большой статьи, посвященной техническому прогрессу кино, возможности грандиозного охвата миллионов зрителей, и оказался без тени беспокойства, что этот охват миллионного зрителя имеет свою обоюдоострость.

{428} Каково идейно-художественное качество фильмов, распечатанных в миллионах экземпляров? Это не может не волновать любого большого художника, каким является Михаил Ильич Ромм, когда он вглядывается в будущее своего искусства.

Я почему-то вспомнил первопечатника Ивана Федорова, стоящего у нашей Китайгородской стены, склонившегося над первым оттиском печатного слова. Он не захлебывается от открывшихся перед ним безграничных возможностей, а глубоко сосредоточен в сознании великой миссии и ответственности, ставшей перед ним.

В статье Михаила Ильича Ромма экзальтированность ее автора питается, как ни странно, язвительным уничтожением театра и его актеров. Он говорит:

«Великий правдоискатель Станиславский с напряжением всех своих творческих и духовных сил вел театр к предельному сценическому реализму. Ошибаясь, преодолевая огромные трудности, он заложил основы нового театра. Но сам же он очень быстро почувствовал границу этого движения к реализму. Эту границу даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее»[[344]](#footnote-114).

А в другом месте статьи мы читаем:

«В основе кинематографа лежит фотография; жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой самой искусной декорации в любом самом лучшем театре, так же как работа киноактера перед аппаратом несравнима по жизненной точности с работой любого театрального актера.

Эстафета реализма была принята кинематографом из рук театра. Я думаю, что МХАТ уже не может соревноваться с кинематографом в жизненной правдивости зрелища»[[345]](#footnote-115).

Итак, эстафету реализма кинематограф принял от Станиславского. Сам же Станиславский бессилен был переступить эту границу. Ну, что же, мягко говоря, смелее не скажешь.

В этой же статье Михаил Ильич Ромм подробно описывает, как Станиславский пытался переступить границу реализма и цитирует выдержки из книги «Моя жизнь в искусстве», где описывается, как Станиславский, готовя спектакль «Власть тьмы», пытался ввести в состав исполнителей настоящую деревенскую бабу, вывезенную из Тульской губернии, и что кончилось это, по словам Станиславского, полнейшей неудачей: «настоящую» бабу пришлось изъять из спектакля.

{429} По мнению Михаила Ильича Ромма, Станиславский спасовал перед реализмом, а, по мнению Станиславского, в этом была одна из его ошибок, где он упорно ломился в двери самого подлинного натурализма.

В этом одно из главных, с моей точки зрения, заблуждений Михаила Ильича Ромма. Из этой ошибки и проистекает то, что автор в большой программной статье ни разу нигде не касается вопроса художественного образа, создаваемого в кино режиссером и актером. Да и понятие реализма, не говоря уже о социалистическом реализме, Михаил Ильич Ромм больше ни разу не упоминает, заменив его понятием «жизнеподобие». Понятие «жизнеподобие» позволяет ему говорить о подлинном человеке на экране, то есть о кинотипаже, широко используемом итальянскими неореалистами, и что «настоящий» человек великолепно монтируется с работающим перед аппаратом киноактером.

Теория кинотипажа довольно стара и имеет длинную бороду. В начале своей кинематографической деятельности Эйзенштейн пытался снимать в образе Ленина рабочего Никандрова[[346]](#endnote-233), который как две капли воды похож на Владимира Ильича Ленина. Но потом, поняв безнадежность этого мероприятия, в дальнейшей своей работе он отказался от Никандрова. И, конечно, в искусстве кино, где используется натура, то есть природа, и редкая картина обходится без массовки, которая составляется из натуральных настоящих людей, вопрос актерского образа имеет свою сложную специфику. И все-таки это не освобождает нашего крупного режиссера обходить этот чрезвычайный и в то же время решающий вопрос теснейшей органической связи режиссера с актером в процессе создания образа.

Если в театре многие считают вопрос взаимоотношений актера с режиссером довольно сложным и часто в муках рождаемым, то в кино он стоит еще острее. Любой актер, снимающийся в кино, и в том числе киноактер, прекрасно понимает, что без режиссера он в кино ничего не сделает, не создаст ни Ленина, ни Чапаева, ни Кирова, ни Валентину Гаганову. Беда только заключается в том, что не всякий кинорежиссер, если он не документалист, понимает, что в художественном фильме без актера он тоже не полноценен в отображении человека с сложным и богатым духовным миром.

Руководствуясь этими соображениями, и взял Михаил Ильич Ромм для создания образа одного из величайших людей мира — образа Ленина — актера Щукина.

Поэтому не хотелось бы, чтобы Михаил Ильич Ромм становился в позицию презрительного пренебрежения к театральной культуре.

{430} Всем кинематографистам и театральным работникам было бы очень интересно послушать крупного мастера кино о том, как он работал с Щукиным, по какой линии шли претензии режиссера к актеру, не знающему специфики кино, и каковы были претензии театрального актера к кинематографическому режиссеру.

Было бы очень интересно, чтобы специалист кинематографа проанализировал сложнейший процесс взаимоотношений актера Чаплина с режиссером Чаплином: где, в чем и как воюет актер Чаплин с режиссером Чаплином и, воюя, обретает радость единства.

В этом анализе лежат зерна раскрытия гигантской трудности творческого взаимодействия актера и режиссера в кино.

Я думаю, что тогда и проблема взаимодействия художественных культур театра и кинематографа будет решена плодотворно.

Многие открытия Станиславского и Немировича-Данченко, такие как логика действия, зерно образа, внутренний монолог, физическое самочувствие, могут быть взяты на вооружение кинематографом. Режиссер для отображения нашего современника, отличающегося высоким интеллектом, будет беспокоиться и волноваться, чтобы раскрыть индивидуальный человеческий образ с богатым внутренним содержанием, а не полагаться только на забриваемый, как у арестанта, актерский лоб.

Кинорежиссеры будут интересоваться, как решить точное, верное физическое самочувствие, как в этом помочь актеру, а не полагаться на брандсбой и ветродуй, которые сами по себе заставят актера лязгать зубами от действительного холода.

Тогда прояснится для нас проблема реализма в кино и актерского образа и мы сумеем провести четкие границы между реализмом, как его понимает Станиславский, то есть жизнью человеческого духа, и самым простейшим, примитивнейшим натурализмом, на который сползает кинематограф не тогда, когда он снимает живую массовку на фоне подлинного пейзажа, а когда вместо сложного человеческого образа подставляется бессмысленное лицо актера, послушное диктаторской воле режиссера, компонующего и монтирующего актера как ему угодно.

*1960 г*.

## **{****431}** Дело нашей жизни[[347]](#endnote-234)

### 1

Так получилось, что моя статья в разговоре об актерском искусстве стоит одной из последних. Невольно ощущаешь ответственность человека, в той или иной мере заключающего разговор. Что я думаю о сегодняшнем актерском искусстве и об актерах — моих современниках? Что я думаю об их будущем и о будущем нашего театра? Об этом все мы размышляем много. Плохо только, что часто не додумываем до конца, не всегда углубляемся в каждую из проблем до донышка. Нередко не хватает и мужества — ведь именно мужество прежде всего нужно для того, чтобы трезво оценить свое место в обществе, свою перспективу.

Поэтому, может быть, из многих статей участников дискуссии мне дороже других выступления мужественные по своему характеру. Это в первую очередь статьи Н. Мамаевой и В. Орлова.

Кто мешал Н. Мамаевой[[348]](#endnote-235) «подать себя» как счастливую, ведущую актрису большого театра, что не позволило ей посчитать свою судьбу благополучной? Что помешало В. Орлову[[349]](#endnote-236)выступить от имени тех людей старшего поколения, которые пожинают плоды заслуженной славы и окружающее видят сквозь призму этой славы, сквозь призму своих и чужих заслуг? Что помешало этим двум, действительно ведущим актерам, почувствовать себя удовлетворенными?

Помешала совесть, та самая художественная и человеческая совесть, которая является первым и самым верным залогом движения вперед.

В прошлой дискуссии — о режиссуре — я одну из глав своей статьи назвал «О воспитании художественной совести»[[350]](#footnote-116). И вот снова пишу о том же […]. Я радуюсь тому, что такие выступления состоялись. Представители разных школ и поколений, разных театров и городов будто протянули друг другу руки, оказались единомышленниками в самом главном.

Я начал с мужества. Конечно, Н. Мамаевой и В. Орлову {432} нужно было мужество. Совесть жива у многих — нужно мужество, чтобы выразить эту совесть в активном действии. Разве не думали вы, читая статью Н. Мамаевой: каково-то ей, бедняжке, будет теперь в Александринском театре? Как отнесется театральное руководство к тому, что она написала о самочувствии «служащего актера»?

А разве не удивительно, что из МХАТа, из самых его глубин, раздался голос, полный тревоги за будущее театра?

Это очень радостно, это свидетельство жизнеспособности нашего театра в целом. Пока в театре не переводятся люди горячего сердца, беспокойные, преданные своему делу, наше театральное искусство будет жить, невзирая на все разговоры об усталости театра, невзирая на то, что растут и все чаще заявляют о себе такие его соперники, как кино и телевидение. К вопросу сегодняшнего соревнования и сосуществования этих искусств я еще вернусь, а пока хочу подчеркнуть одно: *творческое и гражданское горение энтузиастов всегда было, есть и будет самой устойчивой опорой театра*.

Настоящий театр никогда не жил без энтузиастов. Такое количество опасностей, внутренних и внешних, появилось в последнее время у искусства театра, что у нас, его работников, выход один — быть максимально сплоченными, разбудить в себе и других то чувство влюбленности и преданности театру, с каким каждый из нас когда-то пришел сюда, то самое чувство, о котором пишет Н. Мамаева, В. Орлов и другие товарищи. Я смотрю сейчас на многих театральных деятелей и вижу то же, что тревожит многих, — в театр ходят, как на работу, как на службу в учреждение. Отработал свое время — пошел домой. Можно подумать, что актер способен легко перейти с этой работы на другую, из одного учреждения в другое, и от этого в его жизни не переменится ничего, кроме лиц сослуживцев. Или актер надеется, что ему помимо этой, первой жизни предстоит еще одна, вторая жизнь, которую он сможет прожить с подлинным творческим наполнением, подчиняя каждый день служению высокому идеалу искусства?

Нет! Не будет второй жизни! Все наши компромиссы, усталость, равнодушие и скепсис — если мы допускаем их в наши души — остаются при нас. Надо бы чаще думать, что жизнь у человека одна, и если уж он выбрал ее содержанием театр, то надо в этом театре жить красиво, достойно, самоотверженно.

Статьи Н. Мамаевой и В. Орлова, каждая в отдельности и взятые в связи друг с другом, по-новому освещают вопрос о поколениях в театре.

Мы больше любим говорить о преемственности и передаче традиций, чем о различии поколений. Тем не менее различие есть — и в жизни и в театре. А раз есть различие — значит, {433} есть конфликт, и тут не надо ничего упрощать, пытаясь представить движение истории, развитие человеческой психологии как плавное, мирное течение. Я эту внутреннюю конфликтность, о которой идет речь, ощущаю всюду, начиная со своих уроков в ГИТИСе, хотя люблю своих учеников и они как будто уважают меня. Мы во многом по-разному смотрим на вещи, и договориться нам не всегда легко. Мне рассказывали, какими конфликтами между молодыми и «стариками» чревата внутренняя жизнь многих почтенных театров. И это не страшно! Так всегда было и будет, это свидетельство только одного — развития. А побеждать в нашем обществе всегда будет передовое, новое.

Мы нередко в наши разговоры вносим одно слово, термин, который, будучи употреблен в отрицательном смысле, может наделать много вреда. Это слово — «противопоставление».

«Не надо противопоставлять отцов и детей!», «Не противопоставляйте одного художника другому!», «Не противопоставляйте один театр другому!» и т. д. и т. д.

Но будем мы противопоставлять это на словах или нет — ничего не изменится: различия, контрасты, противопоставления есть в жизни. Я бы сказал даже так: вся жизнь, в том числе и искусство и театр, состоит из сплошных противопоставлений. Меня лично это не делает пессимистом, потому что кажется естественным.

Легко увидеть конфликт поколений и в статье В. Орлова. Он действительно там есть, как есть в жизни и в самом МХАТе. И хорошо, что он выявлен, — неполезно закапывать, закрывать противоречия, из этого никогда ничего хорошего не получается. Как разрешить этот конфликт? Не берусь гадать, как он будет разрешен жизнью, но думаю, что для его разрешения есть хорошая основа — и гражданская, и нравственная, и творческая. Эта основа — наш социалистический строй и те великие традиции Станиславского и Немировича-Данченко, на которых стоит не только Художественный театр, но и вообще театр нашей страны.

Уж очень благородная, крепкая почва у таких актеров, как В. Орлов, А. Грибов, А. Степанова, В. Топорков, Б. Ливанов, и других «стариков» МХАТа! И не надо забывать (нерасчетливо забывать!), что это последнее поколение тех, кто непосредственно, лично учился у Станиславского и Немировича-Данченко, кто из рук в руки брал их наследство. Уйдет это, мое поколение, — и у вас, молодых, останутся в руках только книги. А из книг понять, что такое актерское искусство, куда труднее, нежели из наглядного примера.

Так что в данном случае поколение, которое представляет В. Орлов, обладает видимым преимуществом. Не в силу большего творческого богатства. Большего мастерства в самом высоком {434} смысле этого слова. Я думаю, сказанное не нуждается в доказательствах: обычно в спектаклях место премьеров, звезд, занимает молодежь, а во МХАТе всегда впереди «старики». Молодые мхатовские актеры кажутся какими-то вялыми, преждевременно постаревшими. Не вытянула мхатовская молодежь возобновленные чеховские спектакли. Новые «Три сестры» и «Вишневый сад» могли бы в руках молодых зазвучать по-своему, по-студийному; но и этого не получилось, потому что дух студийности не отмечает этих молодых актеров, а той силы благородного академизма, что есть у «стариков», у нового поколения тоже нет.

Я не очень верю в пользу собраний и обсуждений, но тем не менее мне кажется, что жаль будет, если статья В. Орлова не разбудит молодежь МХАТа, если не состоится горячее ее обсуждение. (Я спросил недавно у одного знакомого мхатовского актера: «Ну, как у вас статья Орлова, наверное, вызвала бурю?» «Не знаю, не слышал, — ответил он, — у нас спокойно, тишина».) Жаль, будет упущен хороший повод, чтобы оживить творческую атмосферу. Конфликт поколений надо обращать на пользу театру.

Н. Мамаева по возрасту, вероятно, вдвое моложе В. Орлова. Она из того поколения, которое не задает вопросов «старикам», ничем не интересуется и на все отвечает вялым: «Ну и что?» Однако Н. Мамаева — другая, и я не верю, что она — исключение. Больше того, я знаю, что таких людей много, потому что, общаясь с многими своими учениками, вижу, как бескорыстно преданы эти молодые люди делу театра, сколько в них неумершей творческой энергии. Доля скепсиса тоже нередко встречается, но я вижу, что это поветрие, вид гриппа. А всякой эпидемии бывает конец, если с ней бороться высоким примером.

Лишь бы не погасла в актерском сердце совесть — гражданина и художника.

### 2

Художественному театру в дискуссии повезло. О нем говорили многие — актеры и критики. Это и естественно — на искусстве МХАТа воспитывались тысячи актеров и миллионы зрителей, художественные принципы этого коллектива стали достоянием всех театров страны. Судьба этих принципов и судьба прямых наследников Станиславского и Немировича-Данченко заботит всех.

Что же происходит сегодня с актерским искусством Художественного театра? Это вопрос чрезвычайно сложный, многосторонний, и я ни в коей мере не беру на себя задачу в данной статье на него ответить.

{435} Но я считаю, что некоторые выступления участников дискуссии в той или иной степени отвечают на этот вопрос. В частности, это делает Е. Полякова в статье «Изнанка традиций»[[351]](#footnote-117). Эта статья получила резкое возражение критиков В. Залесского и И. Кузнецовой[[352]](#footnote-118), но я думаю, это произошло только потому, что В. Залесский и И. Кузнецова усматривают в критике только одно — оценку и статью Е. Поляковой поняли очень узко, как оценку МХАТа. А оценивать неположительно спектакли Художественного театра, по их мнению, невозможно. Просто невозможно, и все тут. А «ярлыки» В «оценки» всегда мешают полезному разговору о тенденциях развития актерского искусства сегодня.

Эти тенденции, в общем, одинаковы — и в Художественном театре и в большинстве других. Проблема традиций с такой же остротой стоит и перед молодежью Малого театра, если иметь в виду, допустим, искусство В. Пашенной в «Вассе Железновой» и исполнительское искусство молодежи в этом же спектакле. Поэтому вдвойне вредно охаивать всякую попытку серьезного анализа этого вопроса.

Недавно мне попали в руки два письма В. И. Немировича-Данченко. Читаешь подобные документы — и восхищаешься поразительной трезвостью художника по отношению к себе и к самому дорогому своему детищу. Письма эти написаны вскоре после выхода замечательной, единодушно принятой постановки «Трех сестер».

Немирович-Данченко пишет (прошу извинить большую цитату): «… где коллектив стремился выкарабкаться из заевшей его тенденции к талантливой “правденке”? Не дальше и не глубже! Талантливо, доходчиво, искренне, но ни на вершок не выше подорожного столба. А ведь борьбе с этим отдано все мое последнее десятилетие! То есть боролся-то я с этим и прежде, но вот десяток постановок боролся, так сказать, творчески… Эти комплименты по адресу коллектива вводят в заблуждение самый коллектив. Он может думать (да и думает!), что он все при этом необходимое постиг; что он крепок на этом пути; что он по всем постановкам проявляет именно эту устремленность к соединению поэтической простоты с жизненной и социальной правдой. И, добиваясь мастерства, в “правденке”, будет все так же пренебрегать и стилем автора, и напряжением фантазии для создания образа, и даже просто необходимостью думать об образе и — тем менее — об укрупнении и обобщенности его. И т. д. и т. д., что так игнорируется нашими преподавателями и куце воспринятой “системой”. До {436} какой степени единичны, не глубоки, и особенно не освоены мои принципы в самом коллективе, легко увидеть из того, что при каждой новой постановке актеры выслушивают от меня эти принципы как нечто новое. Каждый раз как новое! Так глубоко внедрилось в искусство МХАТа бесстильное и безобразное направление работы»[[353]](#footnote-119).

Это писалось, подчеркиваю, в 1940 году — после выхода «Трех сестер», когда те, кого мы сегодня называем «стариками», были в самом расцвете молодых сил, а украшение мхатовской сцены составляли В. И. Качалов, И. М. Москвин, О. Л. Книппер-Чехова, М. М. Тарханов и другие актеры, каждого из которых мы с благоговением называем «великим».

В этом письме все замечательно. Огромная требовательность руководителя театра. Точность диагноза болезней коллектива, болезней глубоко внутренних, зрителями еще не осознанных, критиками не увиденных.

По этому письму ясно видно, на преодоление каких опасностей тратились вся нечеловеческая энергия и великий талант В. И. Немировича-Данченко. То же самое можно сказать о К. С. Станиславском.

И то, что сегодня дают себя знать именно эти опасности и болезни, — разве это удивительно?

Нашим актерам, воспитанным на системе Станиславского, не грозят сегодня формализм, трюкачество, голый техницизм. Результат куце понятой «системы» — это «правденка», заменитель правды, мнимый психологизм, обманчивая, бессодержательная простота. За прошедшие двадцать лет мхатовский коллектив безусловно стал менее монолитен в творческом смысле и борьба различных художественных тенденций ощущается в нем значительно острее.

Актеры и их искусство нуждаются не только в оценках, но в серьезном анализе. А если уж давать оценки, то не теряя критерия, не снижая требовательности. А иначе можно все так запутать, что при всем желании не поймешь, кто действительно за МХАТ и за Станиславского, кто против, от чего нашему делу действительная польза, а от чего — вред.

И если спор о МХАТе у меня оставляет ощущение оптимизма, то вносит это ощущение не статья В. Залесского и И. Кузнецовой о «благополучном МХАТ», а как раз статья В. Орлова о «МХАТ неблагополучном». Оптимизм рождается от мужественной, трезвой самокритичности художника, который сам — плоть от плоти МХАТ, а не от захваливаний со стороны критиков.

{437} (Я умышленно останавливаюсь лишь на немногих из выступлений — на тех, которые, как мне кажется, в какой-то степени являются документом времени. Они свидетельствуют о процессах, идущих в недрах нашего актерства, и то, что эти выступления нашли место в печати, уже само по себе несомненный положительный результат дискуссии.)

Что касается дискуссии в целом, то, на мой взгляд, слабостью ее была, если можно так выразиться, малая дискуссионность. За исключением спора о МХАТе, не возникло острых споров. Не столкнулись по-настоящему мнения, не схлестнулись творческие противники. В чем тут дело? Почему так?

Вероятно, эти вопросы задают себе и работники журнала «Театр», положившие труд на организацию дискуссии, и многие из выступавших, чье высказанное мнение как бы «повисло в воздухе», не найдя ни поддержки, ни возражения.

Тут не может быть одной причины — их много. Какие-то просчеты, вероятно, допустила и редакция — дискуссию трудно строить по многим каналам. Актерское искусство сегодня вмещает в себя такое великое множество проблем — и идейных, и художественных, и методологических, что для остроты опора (если эта острота желательна) нужно обязательное сужение рамок этого спора.

Но кроме этого я вижу и другую причину некоторой вялости дискуссии. Это — досадная инертность мысли деятелей нашего театра. В дискуссии не выступил никто из мастеров Малого театра. Вахтанговского […], промолчал театр «Современник». Актеры почти не спорили между собой, словно у них не возникало желания защищать принципы своего театра или своей школы. Не возникало потребности высказаться.

Но этого мало. Можно допустить, что актеров сама их профессия отрывает от теоретических размышлений, а потребность исповеди, как известно, явление достаточно редкое — как в жизни, так и на сцене, как среди актеров, так и вообще среди людей. Удивительно другое. В дискуссии не выступили многие ведущие театральные критики, те, которым несколько десятков лет мы, люди театра, привыкли верить.

П. Марков, Г. Бояджиев, Ю. Юзовский — где их статьи о современном советском актере? Неужели инертность мысли посетила и критиков? Этого, конечно, не может быть, не случайно мастера театральной критики пишут яркие, интересные статьи о зарубежном театре, выпускают талантливые книги о достижениях советского театра прошлых лет.

Только сегодняшний день, его победы и поражения, сомнения и болезни остаются за пределами их печатных работ. И это отсутствие больших мастеров на поле театрального боя наносит неизбежный ущерб нашему общему делу.

### **{****438}** 3

Как известно, рост и развитие живого организма обусловливает среда. Для актера очень важно, какова та среда в большом смысле слова, та атмосфера, которая создана в данное время вокруг его искусства.

Отдавая себе отчет в том, что я несколько сгущаю краски, все же я хочу назвать атмосферу, окружающую современного театрального актера, атмосферой, полной опасностей.

В чем эти опасности?

В общем снижении критерия мастерства, в прочно утверждающем себя «среднем уровне», о котором пишет в своей статье В. Розов[[354]](#footnote-120).

В активном развитии и наступлении кино. Появились теоретические обоснования неизбежной победы кинематографа над театром и несомненной устарелости театра как искусства.

В гигантском распространении телевидения, трагикомически не совпадающем с ростом качества телевизионных передач, в прочном утверждении работы на телевидении как своего рода актерской «халтуры».

В мощном движении народных театров, обладающих перед, профессиональным театром одним несомненным преимуществом — энтузиазмом. И во многом другом.

У кино, у телевидения, у самодеятельности уже появились свои теоретики. Само по себе это хорошо. Плохо лишь то, что теоретическое осмысление победного шествия нового вида искусства, как правило, производится за счет умаления, а то и просто похорон профессионального театра […].

Стирание граней между умственным и физическим трудом отнюдь не обезличит человека, не лишит его индивидуальных черт характера.

Я не буду подробно развивать мысль о том, какую опасность для современного актера представляет мощное развитие телевидения. Мне лично даже на хороших актеров больно смотреть в телевизионных постановках, настолько для меня очевидна обстановка поспешности, снижения требований, в которой работают на телевидении. А смотрят эти передачи миллионы, и миллионы привыкают к этому уровню. К чему только не привыкаешь, когда тебе это преподносят каждый день. Так мы сами, своими руками творим себе аудиторию, привыкшую к «среднему уровню». Так снижаются требования и путаются критерии.

Каков же выход? Какими должны быть самочувствие и задачи современного актера, окруженного всеми этими «опасностями»?

{439} Я думаю, актер прежде всего должен дать себе полный отчет о происходящих вокруг него процессах. Он должен понять, куда течет река, по которой плывет его лодка. А прежде всего, конечно, он должен знать, зачем он в эту лодку сел.

Надо бороться за нормальные условия для творчества актера. В сутолоке, шуме и гаме кино и телестудии, где тратят по четыре-пять часов на техническую подготовку, а об актере вспоминают за две‑три минуты до съемки, невозможен творческий процесс. А в театрах порой свой бедлам, порождаемый «коммерческой деятельностью», погоней за сборами.

Если этой угрозе делячества не будет дан отпор со стороны художников (актеров, режиссеров), то и театр, и кино, и телевидение не смогут удовлетворить идейных, художественных и эстетических запросов народа, а следовательно, не смогут быть надежными помощниками партии в деле коммунистического воспитания народа.

### 4

Редакция журнала «Театр» поставила на обсуждение проблему современного стиля в актерском исполнении.

Над этой проблемой на практике бьются многие актеры и режиссеры. (Многие, разумеется, и не бьются, просто играют и ставят как бог на душу положит.) Но в ответах на этот вопрос слышится явная разноголосица: мнений множество, поиски идут в самых разных направлениях. И это подтверждает данная дискуссия — сговориться о современном актерском стиле, оказывается, нелегко.

В чем причина такого разнообразия суждений? Я думаю, прежде всего в том, что поиски современного актерского стиля сегодня, к сожалению, слабо направляются современной советской драматургией.

Театр всегда формируется драматургией. Актера и стиль его исполнения создают те пьесы, которые ему приходится играть. При всех возможностях самостоятельности развитие актера полностью зависит от драматургии. Разумеется, возможности актера в развитии, укреплении и даже преодолении недостатков пьесы велики. Но далеко не безграничны. Притом работа, состоящая только в преодолении несовершенств драматургии, в конце концов неизбежно обедняет актера. Конфликт актера с драматургом — явление ненормальное в нашем деле, а оно, заметьте, вошло у нас в повседневность, стало явлением рядовым!

В этом смысле в дискуссии была опубликована одна примечательная статья. Это статья З. Владимировой «Коврик»[[355]](#footnote-121).

{440} Критик искренне радуется удачам наших больших актеров — Грибова, Плятта, Свердлина и других. Статья об удачах, о силе и огромных возможностях мастеров. Но какая это грустная статья, если посмотреть на нее со стороны! Критик добросовестно, любя актеров, восхищаясь ими, фиксирует ненормальность, неестественность в состоянии нашего актерства.

Актер не питается от драматургии, а вынужден ежедневно сам питать ее — оправдывать то, что никак не оправдывается, искать логику в нелогичном, развивать робкий намек, перетолковывать, сводить концы с концами — одним словом, создавать подобие жизненной правды из материала, в котором этой правды очень мало.

Так о каком же актерском стиле мы рассуждаем, позабыв драматургию?!

Современность исполнения зависит сегодня прежде всего от тесной взаимосвязи драматурга и актера с жизнью — от того, насколько эта жизнь дорога им, насколько глубоко они ее видят, насколько у них хватает творческих сил принести эту жизнь на сцену. Насколько они не боятся показаться на сцене нетеатральными — как этого не боялись в свое время А. П. Чехов и Художественный театр.

*Для меня сегодня современным на театре является антитеатральность*. Если спросить меня, какое качество должен воспитывать в себе актер, чтобы быть актером подлинно современным, я скажу: надо воспитать в себе волю быть на театре нетеатральным, желание все проверять на сцене жизнью, непримиримый контроль ко всему знакомому по театру, известному как театральный прием, проверенному как театральное приспособление и т. д. и т. д. Я бы посоветовал актеру выработать в себе привычку постоянного сравнения: так — в жизни, а в театре — что?

В современной жизни все антитеатрально, и вот эту антитеатральность надо любить, надо быть ей преданным. Театр — искусство условное, и в этой условности есть всегда тенденция к лжи. Легкий акцент, чуть-чуть нажал, слегка преувеличил, не позорил уму зрителя — и исчезла правда, появился дурной театр.

Кстати, относительно неверия актера зрительному залу. Если какие-то черты актерской игры становятся в определенный период времени старомодными, рутинными, то сейчас такой чертой стало неверие зрителю. Неверие в то, что современным зрителем все прочитывается, все понимается. Архаично выглядит сегодня заискивание и поучительство, доигрывание до конца, когда не остается места для фантазии зрителя.

Размышляя о типе современного актера, я невольно обращаюсь к тому моменту, когда молодого человека принимают {441} в театральное учебное заведение, и к тем годам, которые он там проводит. Может показаться странным, но мне кажется, что уже тогда актер показывает — современен он как будущий художник или нет. Как-то встретившись с А. М. Бучмой, мы заговорили о принципах приема в театральный вуз, и в частности на актерский факультет. Бучма сказал: «Я считаю, что главное в актере — *воля и мужество*». Я был рад найти единомышленника. Да, воля и мужество — это не только необходимые качества профессии, но одновременно и «строительный материал» для отображения нашего современника. Эти качества необходимы для преодоления рутины, сантимента, для воспитания творческого интеллекта.

Есть актеры, благодарные режиссеру за помощь в завоевании успеха. А есть актеры, которые учатся видеть и понимать свой образ через призму целого, то есть спектакля. Эти растут всерьез и надолго и даже не ощущают особой благодарности режиссеру, ибо, руководимые им, они привыкают чувствовать пьесу и спектакль как целое, умеют видеть себя в гармонии с «зерном» произведения. Это актеры пламенной мысли. Они-то прежде всего и нащупывают стиль современного исполнительского искусства.

*Современным я также считаю актера, способного жить жизнью образа, способного к перевоплощению*.

Я много писал и говорил о перевоплощении как об основе основ реалистического актерского искусства. И если речь зашла о современном актерском стиле, я опять повторяю: только перевоплощение!

Как самое необходимое условие современности актера на сцене.

Именно в этом вопросе сегодня я наблюдаю в театре наибольший «нигилизм». Говорят так: «Да полно, есть ли вообще это самое перевоплощение, не выдумано ли оно Станиславским как недосягаемый идеал?»

Когда вспоминаешь образы, созданные Москвиным, Хмелевым, Качаловым, Чеховым, Леонидовым, Щукиным, Бучмой, то умом и сердцем понимаешь, что этот идеал досягаем. И тут дело не в великих именах — у этих актеров есть последователи и сегодня. Больше того — иногда, и нередко на самом обычном студенческом занятии, возникает это самое большое чудо из чудес — перевоплощение, и тогда еще и еще раз убеждаешься, что идеал, к которому надо стремиться, реален, и ничто не производит на душу зрителя большого воздействия, как подлинное, без обмана, перевоплощение актера в образ.

Однако, когда анализируешь сегодняшнее состояние профессионального и самодеятельного театра и кинематографа, бросается в глаза одно общее слабое звено во всех этих видах искусств — все реже и реже зритель встречается с тончайшим {442} искусством перевоплощения в образ, все реже мы присутствуем при таинстве рождения нового существа, возникшего на крови, тела, нервов актера. Слова эти с каждым годом все больше становятся какой-то полумистической абракадаброй. Чем-то таким, чего и не было никогда. А ведь рождал Хмелев (именно рождал!) сегодня — Пеклеванова, завтра — Каренина, послезавтра — дворника Силана. А разве можно отделить Щукина или Штрауха от образа Ленина, Пашенную — от Вассы Железновой, Борисова — от композитора Мусоргского, Топоркова — от профессора Кругосветлова в «Плодах просвещения»?

Сегодня, я вижу, большинство актеров гримируется, одевается и, выходя на сцену, по возможности проговаривает авторский текст. (В кино даже придумали бесшумного суфлера: текст снимаемой сцены пишется на огромном щите, щит становится позади съемочной камеры, и актер якобы в задумчивости тайком поглядывает на эту шпаргалку.)

Небрежение к перевоплощению, к подлинному переживанию неразрывно связано с тем, что живая, горячая эмоция начинает уходить из театра, и не только из спектаклей, но из репетиций.

На репетициях теперь нередко только уславливаются и примериваются. Мы начинаем походить на чертежников — чертим проекты будущих зданий, рассчитываем и соотносим. А в старом Художественном театре можно было попасть на репетицию, которая оставалась в памяти на всю жизнь — так глубоко, не жалея себя, «забирали» Москвин или Леонидов. Разве эти репетиции были, как сейчас, похожи на уроки алгебры или решение шахматных задач?

Актерский рационализм, попытка отторгнуть творческий процесс от переживания — это момент особенно опасный в борьбе за жизненную силу театра. Необходимо разбить легенду о том, что современный человек якобы закован в броню рационализма и потому актер не должен беспокоить свои эмоции и может выходить на сцену этаким хладнокровным головастиком.

Это на редкость вредная чепуха. Люди наши охвачены великим пафосом построения коммунизма, они увлекаются, спорят, срываются и страдают. Великое недоразумение заключается в том, что скупое внешнее выявление эмоций современного советского человека (мы, повидавшие много потрясений на своем веку, действительно стали сдержанными) приписывается температуре внутреннего накала.

Станиславский говорил актерам: «Максимум внутреннего, минимум внешнего». Из этой формулы берется только вторая половина — минимум внешнего. Отсюда и появляется в театре скучная, серая, бессодержательная «простота», а в кино пресловутый кинотипаж.

{443} Наши режиссеры часто оперируют формулой: «Ничего не играйте!» Это — в погоне все за той же простотой и естественностью. Но ведь из ничего и не вырастет ничего. Интересно, что осталось бы, например, от Чапаева на экране, если бы Б. Бабочкин слышал от режиссера только «ничего не играйте!» и был бы послушен этому? Усики? Простота? «Минимум внешнего»? Ну, а где Чапаев, характер, образ? Он прежде всего в природе темперамента, во внутреннем и внешнем темпо-ритме, в особой, ему присущей манере общения, в глазах, которыми он по-особому, по-чапаевски, смотрит на мир, а не только в заломленной назад папахе.

Формы отхода от великого таинства перевоплощения различны. В одном театре актеры «идут от себя» так, что к образу не приходят вовсе, в другом хватаются за внешние признаки образа или эксплуатируют свои личные штампы и природные данные.

Есть талантливые актеры, которые, играя, всегда беспокоятся: а оценит ли публика то, что я делаю? И поэтому время от времени такой актер высовывает нос из образа: не забудьте, мол, меня, мою марку — «сделано таким-то!»

Особо трудное положение в этом смысле у тех молодых актеров, что быстро стали любимцами публики. Сколько искушений у них на пути, и, к сожалению, как редко актер обладает мужественностью, чтобы противостоять этим искушениям!

Когда художник ежегодно корректирует себя реакцией зрительного зала — это гибельно для творчества. Актер не погружается в образ, а все время дежурит у зрительного зала — не дай бог, сегодня будет меньше успех! […].

Конечно, путь глубокого перевоплощения требует мужества. Возможно, и популярность на какой-то момент уменьшится и не каждый вечер будет такое точное «контактирование» с залом. Может быть, даже придется вступить со зрителем в единоборство. Путь трудный, что и говорить.

Если формы отхода от перевоплощения различны, то различны и формы борьбы с этим явлением. Не надо думать, что оно возникло только в последнее время. В. И. Немирович-Данченко, например, в последние годы жизни был сильно озабочен всеми этими проблемами. Именно тогда возник у него некоторый полемизм по отношению к Станиславскому — Немирович-Данченко испугался обеднения жизни актера в роли, рационального, голого, логического осуществления цепочки физических действий, даже, допустим, верно отобранных. Все ли в этой логике будет соответствовать богатству, многообразию жизни? По мысли Немировича, не все. Чтобы актерская логика действий не выродилась в бестрепетную сухую схему, чтобы не ушла эмоциональная стихия, чтобы не {444} исключался тонкий разговор творческой природы актера. Немирович-Данченко выдвинул тезис о «физическом самочувствии».

Как мы видим теперь, по истечении ряда лет его опасения были не напрасны. Работа актера и режиссера в театрах, слепо отталкивающихся от метода физических действий, в большей или меньшей степени превратилась в сухую техническую проработку логики физических действий. А прямое общение с партнером и исключение из творческой практики «второго плана» довершили картину. Особенно эта картина печальна у нашей молодежи, к тому же не имеющей старой мхатовской закваски, какая есть, допустим, у Грибова, Орлова, Топоркова.

В данной статье не место разбирать вопрос о роли «физического самочувствия» в процессе перевоплощения. Приведу только один пример. Алексей Дикий в роли Горлова («Фронт»), в сцене после гибели сына. Нахохлившийся, шинель внакидку — не покидало ощущение зябкости, а через эту зябкость — ужасное одиночество, отцовская трагедия, разъедающее чувство собственной вины. Все это — результат точно найденного физического самочувствия. И в этом смысле проблема физического самочувствия, выдвинутая В. И. Немировичем-Данченко как дополнение и развитие учения К. С. Станиславского о физическом действии, в любопытных и талантливых руках может необычайно обогатить и уточнить язык нашего искусства.

Хотя, подчеркиваю, ценность физического самочувствия не в том, что его можно элементарно и грубо «эксплуатировать». Заиндевевшие ресницы Хмелева — Тузенбаха («Три сестры») мы не видели и даже не узнали бы о них, если бы об этом не было сказано самим Хмелевым, а вот особый свет, озаренность Тузенбаха, вошедшего с мороза в жарко натопленную квартиру и искрящегося от любви к Ирине, — это мы ощущали на спектакле.

Уже одно это деятельное, активное стремление найти и разгадать линию физического самочувствия по всей роли и найти взаимозависимость самочувствия с действием делает весь процесс репетиций творческим, экспериментальным, в противовес ремесленному и заштамповавшемуся […].

Повторяю, данная статья не может быть местом подробного анализа современного актерского искусства.

Когда я говорю о перевоплощении, о физическом самочувствии и зонах молчания, я фактически лишь называю проблемы, лишь ставлю вешки там, где эти вешки сломаны. Каждая из проблем требует подробного анализа и усвоения — я их свожу воедино лишь потому, что сегодня именно их время выдвинуло на первый план.

{445} Я не мог не поддержать гражданский пафос статей Н. Мамаевой и В. Орлова, не мог, потому что нет ничего радостнее, когда в искусстве находишь единомышленников.

Не менее важным казалось вступиться за театр и театрального актера, когда у них появилось такое количество соперников и отрицателей.

Не смог я умолчать и в споре о сегодняшнем МХАТе […].

Таким образом, статья потеряла монолитность, в ней соединилось несколько тем, несколько вопросов. Ну что ж, пусть это будут просто размышления о деле, составляющем смысл и содержание нашей жизни.

*1961 г*.

# **{****470}** 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)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Агамирзян Р. — [466](#_page466)

Адамек — [339](#_page339)

Айзекс Д. — [349](#_page349), [465](#_page465)

Айхенвальд Ю. И. — [422](#_page422)

Акимов Н. П. — [33](#_page033), [36](#_page036), [37](#_page037), [102](#_page102), [160](#_page160), [172](#_page172), [446](#_page446), [447](#_page447), [450](#_page450), [456](#_page456), [466](#_page466)

Алабян К. С. — [451](#_page451)

Алексеева Е. Г. — [40](#_page040)

Альтман Н. И. — [449](#_page449)

Амортова С. — [338](#_page338)

Амосова О. — [448](#_page448)

Анастасьев А. Н. — [469](#_page469)

Андровская О. Н. — [172](#_page172), [456](#_page456)

Ан-ский С. — [449](#_page449)

Антокольский П. Г. — [198](#_page198)

Апсолон А. Н. — [466](#_page466)

Арапов А. — [450](#_page450)

Арбузов А. Н. — [336](#_page336), [469](#_page469)

Артем (Артемьев) А. Р. — [405](#_page405), [468](#_page468)

Астангов (Ружников) М. Ф. — [13](#_page013), [26](#_page026), [27](#_page027), [59](#_page059), [70](#_page070), [87](#_page087), [99](#_page099), [149](#_page149), [334](#_page334), [375](#_page375), [393](#_page393), [449](#_page449), [454](#_page454), [456](#_page456), [467](#_page467)

Афонин Б. М. — [226](#_page226) – [228](#_page228), [452](#_page452), [456](#_page456)

Афиногенов А. Н. — [107](#_page107), [395](#_page395), [451](#_page451), [464](#_page464)

Бабанова М. И. — [13](#_page013), [27](#_page027), [48](#_page048), [56](#_page056), [68](#_page068), [70](#_page070), [85](#_page085) – [87](#_page087), [99](#_page099), [101](#_page101), [169](#_page169), [176](#_page176), [447](#_page447), [449](#_page449), [456](#_page456)

Бабочкин Б. А. — [409](#_page409), [443](#_page443), [455](#_page455)

Балихин В. В. — [37](#_page037)

Баталов А. В. — [469](#_page469)

Баталов Н. П. — [165](#_page165), [167](#_page167), [252](#_page252), [253](#_page253), [456](#_page456)

Бати Г. — [42](#_page042), [446](#_page446)

Бахарев В. И. — [52](#_page052)

Бахромов Л. М. — [450](#_page450)

Бахтерев И. В. — [116](#_page116), [117](#_page117), [118](#_page118)

Бебутов В. М. — [448](#_page448)

Белинский В. Г. — [166](#_page166), [226](#_page226), [310](#_page310), [315](#_page315), [362](#_page362), [390](#_page390)

Бен-Джонсон — [332](#_page332)

Бендина В. Д. — [125](#_page125)

Бенишкова О. — [340](#_page340)

Бенуа А. Н. — [172](#_page172), [457](#_page457), [461](#_page461)

Бергер Ю. Х. — [354](#_page354), [465](#_page465)

Бернар С. — [403](#_page403)

Берне Р. — [350](#_page350)

Бизе Ж. — [460](#_page460)

Билль-Белоцерковский В. Н. — [330](#_page330), [338](#_page338), [464](#_page464)

Бирман С. Г. — [176](#_page176), [457](#_page457)

Благообразов В. С. — [228](#_page228), [452](#_page452)

Блохина К. В. — [418](#_page418)

Бобышев М. П. — [454](#_page454)

Бокшанская О. С. — [436](#_page436)

Болдуман М. П. — [197](#_page197)

Борисов А. Ф. — [334](#_page334), [375](#_page375), [403](#_page403), [427](#_page427), [442](#_page442), [468](#_page468)

Борисова Ю. К. — [418](#_page418)

Босулаев А. Ф. — [466](#_page466)

Бояджиев Г. Н. — [437](#_page437), [452](#_page452)

Брилль Е. А. — [450](#_page450), [451](#_page451)

Булгаков М. А. — [458](#_page458)

Бурджалов Г. С. — [458](#_page458)

Буриан Э.‑Ф. — [339](#_page339), [340](#_page340), [464](#_page464)

Бурнашев М. — [461](#_page461)

Буткевич М. М. — [306](#_page306)

Бучма А. М. — [299](#_page299), [334](#_page334), [375](#_page375), [377](#_page377), [392](#_page392), [393](#_page393), [441](#_page441), [467](#_page467)

{471} Вагаршян В. Б. — [334](#_page334), [463](#_page463)

Вала И. — [338](#_page338)

Ванин В. В. — [427](#_page427)

Варламов К. А. — [154](#_page154), [420](#_page420)

Варпех М. С. — [451](#_page451), [467](#_page467)

Васадзе А. А. — [334](#_page334), [463](#_page463)

Васильевы Г. Н., С. Д. — [165](#_page165), [455](#_page455)

Васнецов В. М. — [198](#_page198)

Вахтангов Е. В. — [10](#_page010), [18](#_page018), [22](#_page022), [44](#_page044), [60](#_page060), [61](#_page061), [69](#_page069), [74](#_page074), [77](#_page077), [89](#_page089), [96](#_page096), [126](#_page126), [335](#_page335), [345](#_page345), [353](#_page353) – [361](#_page361), [390](#_page390), [401](#_page401), [416](#_page416), [418](#_page418), [449](#_page449), [453](#_page453), [455](#_page455), [465](#_page465), [466](#_page466)

Веласкес Х.‑Д. — [176](#_page176)

Велижев А. — [448](#_page448)

Верещагин В. В. — [308](#_page308)

Веронезе П. — [352](#_page352)

Вертов Д. (Кауфман Д. А.) — [7](#_page007)

Верхарн Э. — [58](#_page058), [448](#_page448)

Вивьен Л. С. — [451](#_page451), [467](#_page467), [468](#_page468)

Вилар Ж. — [339](#_page339)

Вильнер В. — [450](#_page450)

Вильямс П. В. — [199](#_page199), [200](#_page200), [205](#_page205), [217](#_page217), [452](#_page452)

Винников Н. Г. — [256](#_page256), [257](#_page257), [271](#_page271), [281](#_page281), [296](#_page296), [305](#_page305), [319](#_page319), [327](#_page327), [461](#_page461)

Виппер Р. Ю. — [198](#_page198), [201](#_page201), [459](#_page459)

Вирта Н. Е. — [251](#_page251)

Вишневский Вс. В. — [59](#_page059), [105](#_page105), [116](#_page116), [251](#_page251), [252](#_page252), [305](#_page305), [356](#_page356), [405](#_page405), [447](#_page447), [466](#_page466)

Владимиров Р. — [335](#_page335)

Владимирова З. В. — [439](#_page439), [469](#_page469)

Власов Н. — [465](#_page465)

Волков Б. И. — [463](#_page463), [469](#_page469)

Володин А. М. — [390](#_page390), [467](#_page467)

Вольпин М. Д. — [466](#_page466)

Ворошилов И. П. — [226](#_page226) – [228](#_page228), [461](#_page461)

Ганус Ф. — [338](#_page338)

Гашек Я. — [339](#_page339), [340](#_page340)

Гауптман Г. — [336](#_page336), [354](#_page354), [465](#_page465)

Гегель Г.‑В. — [68](#_page068), [448](#_page448)

Гегер К. — [340](#_page340)

Гегерликова А. — [338](#_page338), [340](#_page340)

Гейнсборо Т. — [352](#_page352)

Гелейн И. В. — [466](#_page466)

Гельфрейх В. — [451](#_page451)

Герасимов Г. А. — [460](#_page460)

Гиацинтова С. В. — [176](#_page176), [457](#_page457)

Гилгуд Дж. — [351](#_page351), [465](#_page465)

Гиляев — [400](#_page400)

Гиляровский В. А. — [12](#_page012)

Гладков А. К. — [182](#_page182) – [185](#_page185)

Гладков Ф. В. — [464](#_page464)

Глизер Ю. С. — [176](#_page176), [457](#_page457)

Гоголь Н. В. — [144](#_page144), [171](#_page171), [223](#_page223), [225](#_page225), [230](#_page230), [247](#_page247), [263](#_page263) – [265](#_page265), [303](#_page303), [312](#_page312), [313](#_page313), [31](#_page031), [9](#_page009), [321](#_page321), [329](#_page329), [332](#_page332), [334](#_page334), [337](#_page337), [456](#_page456), [458](#_page458)

Голар Ф. — [340](#_page340)

Голсуорси Дж. — [336](#_page336)

Голубов В. И. (псевд. Потапов, Глинский) — [169](#_page169), [456](#_page456)

Гольдони К. — [141](#_page141)

Гольдсмит О. — [337](#_page337)

Гончаров А. Д. — [451](#_page451)

Горчаков Н. М. — [276](#_page276), [456](#_page456), [461](#_page461), [463](#_page463), [467](#_page467)

Горький М. (Пешков А. М.) — [114](#_page114), [128](#_page128), [144](#_page144), [165](#_page165), [168](#_page168), [186](#_page186), [188](#_page188), [225](#_page225), [242](#_page242), [251](#_page251), [254](#_page254), [260](#_page260), [266](#_page266), [301](#_page301), [303](#_page303), [305](#_page305), [316](#_page316) – [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321), [329](#_page329), [331](#_page331) – [333](#_page333), [376](#_page376), [395](#_page395), [396](#_page396), [450](#_page450), [453](#_page453), [458](#_page458), [464](#_page464), [465](#_page465)

Горюнов (Бендель) А. И. — [36](#_page036)

Гоуска К. — [338](#_page338)

Гоцци К. — [137](#_page137), [355](#_page355), [449](#_page449)

Гранин Д. А. — [390](#_page390), [467](#_page467)

Грановская Е. М. — [137](#_page137), [454](#_page454)

Гремиславский И. Я. — [214](#_page214), [458](#_page458), [465](#_page465)

Грибоедов А. С. — [22](#_page022), [126](#_page126), [154](#_page154), [247](#_page247), [315](#_page315)

Грибов А. Н. — [209](#_page209), [433](#_page433), [440](#_page440), [444](#_page444), [459](#_page459)

Григорович Д. В. — [144](#_page144), [454](#_page454)

Грипич А. Л. — [448](#_page448)

Гриценко Н. О. — [467](#_page467)

Губанов Л. Л. — [418](#_page418)

Гусев В. М. — [107](#_page107), [109](#_page109), [118](#_page118), [251](#_page251), [305](#_page305), [319](#_page319), [405](#_page405), [451](#_page451), [467](#_page467)

Гутман Д. Г. — [137](#_page137), [454](#_page454)

Давурин А. (Урин Д. И.) — [450](#_page450)

Давыдов В. П. — [154](#_page154), [392](#_page392)

Данилов С. С. — [171](#_page171), [456](#_page456)

{472} Дейнека А. А. — [451](#_page451)

Дикий А. Д. — [353](#_page353), [444](#_page444), [447](#_page447), [448](#_page448), [458](#_page458)

Диккенс Ч. — [457](#_page457)

Дмитриев В. В. — [169](#_page169), [447](#_page447), [448](#_page448), [458](#_page458), [459](#_page459)

Дмоховский Б. М. — [466](#_page466)

Добржанская Л. И. — [27](#_page027), [134](#_page134), [135](#_page135), [182](#_page182), [226](#_page226), [394](#_page394), [467](#_page467)

Добролюбов Н. А. — [310](#_page310), [362](#_page362), [390](#_page390)

Добронравов Б. Г. — [351](#_page351)

Добужинский М. В. — [461](#_page461)

Донаньи Э. — [460](#_page460)

Достоевский Ф. М. — [188](#_page188), [191](#_page191), [349](#_page349), [396](#_page396), [459](#_page459), [464](#_page464), [465](#_page465)

Дризен Н. — [461](#_page461)

Дузе Э. — [360](#_page360), [394](#_page394), [418](#_page418)

Дурылин С. Н. — [452](#_page452)

Дюллен Ш. — [446](#_page446)

Дюрер А. — [176](#_page176)

Евреинов Н. Н. — [461](#_page461)

Егоров В. Е. — [457](#_page457)

Ермолова М. Н. — [16](#_page016), [165](#_page165), [226](#_page226), [247](#_page247), [375](#_page375), [376](#_page376), [385](#_page385), [412](#_page412), [419](#_page419), [466](#_page466)

Ершов П. М. — [237](#_page237), [243](#_page243), [245](#_page245), [459](#_page459), [460](#_page460)

Жаров М. И. — [334](#_page334)

Жемье Ф. — [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [446](#_page446)

Жери Э. — [467](#_page467)

Жуве Л. — [446](#_page446)

Завадский Ю. А. — [104](#_page104), [129](#_page129), [130](#_page130), [162](#_page162), [168](#_page168), [173](#_page173), [334](#_page334), [447](#_page447), [449](#_page449) – [451](#_page451), [453](#_page453), [455](#_page455), [456](#_page456), [463](#_page463), [468](#_page468)

Залесский В. Ф. — [435](#_page435), [436](#_page436), [469](#_page469)

Замятин Е. И. — [458](#_page458)

Зандин М. П. — [459](#_page459)

Запольская Г. — [339](#_page339)

Зархи Н. А. — [60](#_page060)

Зархи А. Г. — [447](#_page447)

Захава Б. Е. — [72](#_page072), [73](#_page073), [89](#_page089), [90](#_page090), [449](#_page449)

Захаров Р. В. — [462](#_page462)

Зельдин В. М. — [260](#_page260)

Зеркалова Д. В. — [112](#_page112), [452](#_page452)

Золя Э. — [46](#_page046)

Зубов К. А. — [462](#_page462)

Ибсен Г. — [188](#_page188), [339](#_page339), [357](#_page357), [360](#_page360), [394](#_page394), [395](#_page395), [466](#_page466)

Иванов Вс. В. — [114](#_page114), [118](#_page118), [222](#_page222), [251](#_page251), [252](#_page252), [296](#_page296), [314](#_page314), [316](#_page316), [330](#_page330), [395](#_page395), [464](#_page464), [450](#_page450), [452](#_page452)

Иванов С. И. — [458](#_page458)

Иванов-Козельский (Иванов) М. Т. — [375](#_page375)

Изаков Б. — [277](#_page277), [461](#_page461)

Ильин П. И. — [450](#_page450)

Ильинский И. В. — [393](#_page393), [404](#_page404), [409](#_page409), [467](#_page467)

Ирд К. К. — [468](#_page468)

Исаков С. П. — [456](#_page456)

Кабалевский Д. Б. — [450](#_page450), [451](#_page451)

Кальдерой Ф. — [461](#_page461)

Каменева О. Д. — [57](#_page057)

Канцель В. С. — [461](#_page461)

Каплуновский В. — [462](#_page462)

Карамзин Н. М. — [201](#_page201), [458](#_page458)

Карев А. М. — [242](#_page242), [243](#_page243), [460](#_page460), [463](#_page463), [468](#_page468)

Карпов Е. П. — [461](#_page461)

Касаткин А. И. — [209](#_page209)

Касаткина Л. И. — [136](#_page136), [265](#_page265)

Качалов (Шверубович) В. И. — [20](#_page020), [149](#_page149), [189](#_page189), [283](#_page283), [299](#_page299), [334](#_page334), [351](#_page351), [375](#_page375), [377](#_page377), [397](#_page397), [436](#_page436), [441](#_page441), [454](#_page454)

Кедров М. Н. — [21](#_page021), [188](#_page188), [244](#_page244), [245](#_page245), [452](#_page452), [458](#_page458), [460](#_page460), [468](#_page468)

Киршон В. М. — [464](#_page464)

Киселев В. — [448](#_page448)

Ключарев В. П. — [448](#_page448)

Кнебель М. О. — [205](#_page205), [234](#_page234), [306](#_page306), [459](#_page459)

Книппер-Чехова О. Л. — [299](#_page299), [351](#_page351), [375](#_page375), [397](#_page397), [436](#_page436), [452](#_page452)

Кноблок Б. Г. — [466](#_page466), [468](#_page468)

Коклен Б.‑К. — [403](#_page403)

Комарденков В. П. — [448](#_page448)

Комиссаржевская В. Ф. — [154](#_page154), [375](#_page375), [376](#_page376), [392](#_page392), [420](#_page420), [461](#_page461)

Кондратько М. — [426](#_page426)

Коновалов Н. Л. — [183](#_page183)

Конский Г. Г. — [467](#_page467)

Константинов П. А. — [260](#_page260), [271](#_page271)

{473} Констебль Дж. — [352](#_page352)

Коонен А. Г. — [176](#_page176)

Копо Ж. — [446](#_page446)

Корнейчук А. Е. — [105](#_page105), [116](#_page116), [319](#_page319), [330](#_page330), [336](#_page336), [395](#_page395), [450](#_page450)

Коро К. — [352](#_page352)

Корш Ф. А. — [390](#_page390)

Кристи А. — [467](#_page467)

Кристи Г. — [459](#_page459)

Крымова Н. А. — [5](#_page005)

Кудрин Д. — [450](#_page450)

Кузнецова И. — [435](#_page435), [436](#_page436), [469](#_page469)

Кулешов К. Ф. — [469](#_page469)

Кульмамедов А. — [334](#_page334), [464](#_page464)

Куприн А. И. — [451](#_page451)

Куприянова М. — [418](#_page418)

Кустодиев Б. М. — [458](#_page458)

Лавинский А. — [448](#_page448)

Лавренев Б. А. — [31](#_page031) – [33](#_page033), [36](#_page036), [37](#_page037), [253](#_page253), [273](#_page273), [305](#_page305), [314](#_page314), [405](#_page405), [446](#_page446)

Лакснес Х.‑К. — [336](#_page336)

Лактионов А. И. — [16](#_page016), [412](#_page412)

Лансере Е. Е. — [461](#_page461)

Левитан И. И. — [254](#_page254)

Ленин (Ульянов) В. И. — [91](#_page091), [429](#_page429)

Ленский Д. Т. — [380](#_page380)

Ленский (Вервициотти) А. П. — [125](#_page125), [146](#_page146), [360](#_page360), [375](#_page375), [377](#_page377), [394](#_page394), [463](#_page463)

Леонардо да Винчи — [142](#_page142), [310](#_page310), [352](#_page352)

Леондор Г. Е. — [325](#_page325), [462](#_page462)

Леонидов Л. М. — [149](#_page149), [151](#_page151), [212](#_page212), [283](#_page283), [375](#_page375), [397](#_page397), [404](#_page404), [405](#_page405), [441](#_page441), [442](#_page442), [455](#_page455), [468](#_page468)

Леонов Л. М. — [251](#_page251), [253](#_page253), [260](#_page260), [326](#_page326)

Лесков Н. С. — [377](#_page377), [458](#_page458)

Либаков М. — [466](#_page466)

Ливанов Б. Н. — [326](#_page326)

Ли Вивьен (Вивиан Мери Хартли) — [351](#_page351), [465](#_page465)

Лилина (Перевощикова) М. П. — [406](#_page406), [468](#_page468)

Литовцева Н. Е. — [450](#_page450)

Лазовский А. — [450](#_page450)

Лондон (Гриффит) Дж. — [336](#_page336)

Лондон Т. И. — [388](#_page388)

Лопе де Вега (Карпье Феликс) — [330](#_page330), [334](#_page334), [337](#_page337)

Лужский (Калужский) В. В. — [458](#_page458)

Лукашевич Т. — [465](#_page465)

Луков Л. — [465](#_page465)

Луначарский А. В. — [82](#_page082), [449](#_page449)

Львов-Анохин Б. А. — [467](#_page467)

Любашевский Л. С. (псевд. Д. Дэль) — [466](#_page466)

Любимов-Ланской Е. О. — [335](#_page335), [464](#_page464)

Люнье-По О.‑М. — [446](#_page446)

Май К. — [340](#_page340)

Майоров М. М. — [194](#_page194), [228](#_page228)

Макаёнок А. Е. — [305](#_page305)

Макаренко А. С. — [339](#_page339)

Макаров В. И. — [271](#_page271)

Маклеод Дж. — [335](#_page335)

Маклевич К. С. — [448](#_page448)

Малян Д. М. — [334](#_page334), [463](#_page463)

Мамаева Н. В. — [431](#_page431), [432](#_page432), [434](#_page434), [445](#_page445), [469](#_page469)

Маранджян Г. С. — [466](#_page466)

Марецкая В. П. — [334](#_page334), [409](#_page409), [427](#_page427)

Марков П. А. — [437](#_page437)

Маркс К. — [232](#_page232)

Мартине М. — [57](#_page057), [448](#_page448)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. — [460](#_page460)

Мартинсон С. А. — [456](#_page456)

Мартынов А. Е. — [82](#_page082), [91](#_page091), [375](#_page375)

Маршак С. Я. — [330](#_page330), [348](#_page348), [350](#_page350), [463](#_page463)

Массалитинов Н. О. — [405](#_page405), [468](#_page468)

Матвеев А. В. — [463](#_page463)

Матисс А. — [169](#_page169)

Мацкин А. П. — [169](#_page169), [456](#_page456)

Маяковский В. В. — [58](#_page058), [165](#_page165), [336](#_page336), [356](#_page356), [448](#_page448), [464](#_page464), [466](#_page466)

Мейерхольд В. Э. — [10](#_page010), [13](#_page013), [18](#_page018) – [20](#_page020), [23](#_page023), [44](#_page044), [53](#_page053), [55](#_page055), [56](#_page056), [58](#_page058) – [62](#_page062), [69](#_page069), [70](#_page070), [72](#_page072), [74](#_page074), [78](#_page078), [89](#_page089), [96](#_page096), [106](#_page106), [355](#_page355), [356](#_page356), [390](#_page390), [391](#_page391), [447](#_page447), [448](#_page448), [469](#_page469)

Метерлинк М. — [355](#_page355), [449](#_page449)

Миллер А. — [336](#_page336)

Милляр Г. Ф. — [48](#_page048), [49](#_page049)

Михалков С. В. — [328](#_page328), [463](#_page463)

{474} Михоэлс С. М. — [162](#_page162), [173](#_page173), [335](#_page335), [413](#_page413) – [417](#_page417), [455](#_page455), [468](#_page468)

Мольер (Поклен) Ж.‑Б. — [22](#_page022), [126](#_page126), [127](#_page127), [128](#_page128), [139](#_page139), [164](#_page164), [172](#_page172), [230](#_page230), [330](#_page330), [332](#_page332), [452](#_page452), [457](#_page457)

Моне К. — [352](#_page352)

Мопассан Г. — [169](#_page169)

Мордвинов Б. А. — [334](#_page334), [463](#_page463)

Москвин И. М. — [149](#_page149), [189](#_page189), [192](#_page192), [283](#_page283), [299](#_page299), [301](#_page301), [330](#_page330), [331](#_page331), [334](#_page334), [350](#_page350), [375](#_page375), [397](#_page397), [436](#_page436), [441](#_page441), [442](#_page442), [455](#_page455), [458](#_page458)

Мочалов П. С. — [226](#_page226), [247](#_page247), [360](#_page360), [394](#_page394)

Мстиславский С. Д. — [107](#_page107), [209](#_page209), [451](#_page451)

Музалевский В. И. — [448](#_page448)

Мухина (Мухина-Замкова) В. И. — [168](#_page168)

Наполеон I, Бонапарт — [42](#_page042)

Немирович-Данченко В. И. — [12](#_page012), [13](#_page013), [17](#_page017), [18](#_page018), [19](#_page019), [21](#_page021), [44](#_page044), [149](#_page149), [154](#_page154), [156](#_page156), [168](#_page168), [159](#_page159), [164](#_page164), [187](#_page187) – [189](#_page189), [191](#_page191), [207](#_page207), [209](#_page209), [218](#_page218), [223](#_page223), [225](#_page225), [243](#_page243) – [245](#_page245), [253](#_page253), [254](#_page254), [266](#_page266), [282](#_page282), [293](#_page293), [300](#_page300), [311](#_page311), [314](#_page314), [315](#_page315), [335](#_page335), [345](#_page345), [346](#_page346), [352](#_page352), [353](#_page353), [356](#_page356), [357](#_page357) – [361](#_page361), [369](#_page369), [371](#_page371) – [375](#_page375), [377](#_page377), [391](#_page391), [394](#_page394) – [397](#_page397), [400](#_page400), [403](#_page403), [414](#_page414), [420](#_page420), [425](#_page425), [430](#_page430), [433](#_page433) – [436](#_page436), [443](#_page443), [444](#_page444), [455](#_page455), [457](#_page457) – [461](#_page461), [463](#_page463), [467](#_page467)

Нестеров М. В. — [16](#_page016), [412](#_page412)

Нечаев Б. Н. — [116](#_page116), [117](#_page117)

Нивинский И. И. — [449](#_page449), [466](#_page466)

Никандров В. — [429](#_page429), [469](#_page469)

Норд В. (Норд-Левин Б. Н.) — [459](#_page459)

Нотт Ф. — [467](#_page467)

Овчина-Овчаренко А. — [450](#_page450)

Окунчиков А. З. — [194](#_page194), [195](#_page195), [256](#_page256), [257](#_page257), [263](#_page263) – [265](#_page265), [271](#_page271), [281](#_page281)

Олеша Ю. К. — [47](#_page047), [447](#_page447)

Оливье Л. — [351](#_page351), [465](#_page465)

Оранский В. — [458](#_page458)

Орлов В. А. — [431](#_page431) – [434](#_page434), [436](#_page436), [444](#_page444), [469](#_page469)

Орлов Д. Н. — [13](#_page013), [48](#_page048), [49](#_page049), [56](#_page056), [70](#_page070), [165](#_page165), [166](#_page166), [176](#_page176), [433](#_page433), [445](#_page445), [447](#_page447), [449](#_page449)

Островский А. Н. — [55](#_page055), [56](#_page056), [58](#_page058), [168](#_page168), [169](#_page169), [198](#_page198), [199](#_page199), [222](#_page222), [225](#_page225), [226](#_page226), [242](#_page242), [247](#_page247), [303](#_page303), [305](#_page305), [313](#_page313), [315](#_page315), [322](#_page322), [329](#_page329), [332](#_page332), [334](#_page334), [360](#_page360), [372](#_page372), [377](#_page377), [378](#_page378), [380](#_page380), [384](#_page384), [385](#_page385), [394](#_page394), [447](#_page447), [456](#_page456) – [457](#_page457), [459](#_page459), [466](#_page466)

Островский Н. А. — [376](#_page376)

Остужев (Пожаров) А. А. — [283](#_page283), [334](#_page334), [463](#_page463)

Оффенбах Ж. — [460](#_page460)

Охитович Л. А. — [231](#_page231), [237](#_page237), [238](#_page238), [243](#_page243), [245](#_page245), [460](#_page460)

Охлопков Н. П. — [335](#_page335), [368](#_page368), [369](#_page369), [409](#_page409), [427](#_page427), [464](#_page464), [466](#_page466), [469](#_page469)

Павлов И. П. — [16](#_page016), [22](#_page022), [123](#_page123), [418](#_page418)

Павлова А. П. — [332](#_page332), [334](#_page334), [375](#_page375)

Палоуш К. — [339](#_page339)

Пансо В. Х. — [469](#_page469)

Паустовский К. Г. — [339](#_page339)

Пашенная В. Н. — [435](#_page435), [442](#_page442)

Первенцев А. А. — [194](#_page194), [195](#_page195), [251](#_page251), [252](#_page252), [259](#_page259), [461](#_page461)

Пергамент А. В. — [467](#_page467)

Пестовский В. Н. — [118](#_page118), [135](#_page135)

Петров Н. В. — [335](#_page335), [464](#_page464), [466](#_page466)

Пильдон В. П. — [452](#_page452)

Пименов Ю. И. — [256](#_page256), [281](#_page281), [461](#_page461)

Писемский А. Ф. — [322](#_page322)

Питоев Ж. — [446](#_page446)

Плучек В. Н. — [464](#_page464), [466](#_page466)

Плятт Р. Я. — [440](#_page440)

Погодин Н. Ф. — [8](#_page008) – [10](#_page010), [13](#_page013), [14](#_page014), [26](#_page026), [47](#_page047) – [49](#_page049), [52](#_page052), [58](#_page058) – [60](#_page060), [64](#_page064), [80](#_page080), [81](#_page081), [92](#_page092), [119](#_page119), [120](#_page120), [251](#_page251), [252](#_page252), [255](#_page255), [256](#_page256), [272](#_page272), [273](#_page273), [305](#_page305), [320](#_page320), [326](#_page326), [327](#_page327), [330](#_page330), [336](#_page336), [395](#_page395), [405](#_page405), [447](#_page447), [448](#_page448), [452](#_page452), [464](#_page464)

Поливанов С. (Шенфельд Н. С.) — [464](#_page464)

Полякова Е. И. — [435](#_page435), [469](#_page469)

Попов А. А. — [136](#_page136), [263](#_page263), [275](#_page275)

Попов А. Д. — [5](#_page005) – [28](#_page028), [31](#_page031), [36](#_page036), [37](#_page037), [40](#_page040), [48](#_page048), [49](#_page049), [52](#_page052), [58](#_page058) – [60](#_page060), [80](#_page080), [81](#_page081), [92](#_page092), [98](#_page098), [99](#_page099), [116](#_page116) – [119](#_page119), [134](#_page134) – [136](#_page136), [145](#_page145), [170](#_page170), [175](#_page175), [177](#_page177), [182](#_page182) – [185](#_page185), [194](#_page194), [195](#_page195), [205](#_page205), [226](#_page226) – [228](#_page228), [256](#_page256), [257](#_page257), [259](#_page259), [263](#_page263) – [265](#_page265), {475} [271](#_page271), [281](#_page281), [306](#_page306), [335](#_page335), [348](#_page348), [388](#_page388), [408](#_page408), [431](#_page431), [446](#_page446) – [459](#_page459), [461](#_page461), [462](#_page462), [468](#_page468) – [469](#_page469)

Попов А. — [426](#_page426)

Попов Д. — [467](#_page467)

Попов Л. — [451](#_page451)

Правдухин В. П. — [456](#_page456)

Прозоровский (Ременников) Л. М. — [450](#_page450)

Прокофьев С. С. — [332](#_page332)

Прокош Б. — [338](#_page338)

Прут И. Л. — [105](#_page105), [116](#_page116), [451](#_page451), [452](#_page452)

Пудовкин В. И. — [7](#_page007), [82](#_page082), [449](#_page449), [462](#_page462)

Пушкарев В. — [451](#_page451)

Пушкин А. С. — [22](#_page022), [126](#_page126) – [128](#_page128), [144](#_page144), [285](#_page285), [310](#_page310), [313](#_page313), [319](#_page319), [321](#_page321), [322](#_page322), [340](#_page340), [453](#_page453)

Пыжова О. И. — [448](#_page448)

Рабинович И. М. — [447](#_page447)

Равенских Б. И. — [410](#_page410), [411](#_page411), [467](#_page467), [469](#_page469)

Радлов С. Э. — [106](#_page106), [451](#_page451)

Разумовский А. В. — [116](#_page116) – [118](#_page118)

Раевская Е. М. — [458](#_page458)

Раппопорт В. А. — [465](#_page465)

Ратомский (Лаптев) В. Н. — [184](#_page184), [194](#_page194), [270](#_page270)

Ремарк Э.‑М. — [388](#_page388), [389](#_page389)

Ремунда С. — [338](#_page338)

Ренуар О. — [169](#_page169), [352](#_page352)

Репин И. В. — [15](#_page015), [254](#_page254), [296](#_page296), [297](#_page297), [308](#_page308), [321](#_page321), [412](#_page412)

Рерих Н. К. — [461](#_page461)

Розов В. С. — [326](#_page326), [336](#_page336), [438](#_page438), [462](#_page462), [469](#_page469)

Романов М. Ф. — [325](#_page325), [462](#_page462)

Ромашов Б. С. — [105](#_page105), [116](#_page116), [251](#_page251), [272](#_page272), [448](#_page448), [451](#_page451)

Ромм М. И. — [7](#_page007), [421](#_page421), [422](#_page422), [424](#_page424), [427](#_page427) – [429](#_page429), [469](#_page469)

Рудник Л. С. — [467](#_page467)

Ружек М. — [340](#_page340)

Рындин В. Ф. — [146](#_page146), [454](#_page454), [466](#_page466)

Рязанцев М. — [451](#_page451)

Рякина А. Н. — [52](#_page052)

Сабуров С. Ф. — [454](#_page454)

Садовская О. О. — [466](#_page466)

Садовский М. П. — [375](#_page375), [385](#_page385), [456](#_page456)

Садовский П. М. — [125](#_page125), [165](#_page165), [226](#_page226), [247](#_page247), [375](#_page375), [385](#_page385), [466](#_page466)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [144](#_page144), [319](#_page319), [360](#_page360), [394](#_page394)

Сальвини Т. — [360](#_page360), [394](#_page394), [418](#_page418)

Санин (Шенберг) А. А. — [450](#_page450), [461](#_page461)

Саппак В. Л. — [410](#_page410)

Сартр Ж.‑Н. — [336](#_page336)

Сахновский В. Г. — [173](#_page173), [457](#_page457), [458](#_page458), [459](#_page459)

Сац И. А. — [461](#_page461)

Свердлин Л. Н. — [440](#_page440), [468](#_page468)

Свобода Й. — [340](#_page340), [465](#_page465)

Сейфуллина Л. Н. — [251](#_page251), [253](#_page253), [272](#_page272), [305](#_page305), [405](#_page405), [456](#_page456)

Сервантес М. — [461](#_page461)

Сергеев Н. В. — [270](#_page270)

Серов В. А. — [16](#_page016), [254](#_page254), [412](#_page412)

Силич Л. — [467](#_page467)

Симбирцев В. Н. — [451](#_page451)

Симов В. А. — [450](#_page450), [458](#_page458), [461](#_page461)

Симонов Е. Р. — [409](#_page409), [468](#_page468)

Симонов К. М. — [251](#_page251), [328](#_page328), [463](#_page463)

Симонов Р. Н. — [334](#_page334), [417](#_page417), [418](#_page418), [464](#_page464), [468](#_page468)

Синельников Н. Н. — [156](#_page156), [455](#_page455), [462](#_page462)

Ситко Б. А. — [263](#_page263)

Скленичка О. — [338](#_page338)

Скрябин А. А. — [460](#_page460)

Слонов И. А. — [392](#_page392), [467](#_page467)

Смирнов Б. А. — [375](#_page375), [394](#_page394), [450](#_page450), [454](#_page454), [467](#_page467)

Соважон М.‑Ж. — [466](#_page466)

Соколов А. В. — [404](#_page404), [468](#_page468)

Солдатова И. Л. — [194](#_page194)

Соловьева И. Н. — [407](#_page407)

Софронов А. В. — [251](#_page251), [327](#_page327), [336](#_page336), [462](#_page462)

Станиславский (Алексеев) К. С. — [1](#_page001), [1](#_page001) – [14](#_page014), [17](#_page017) – [23](#_page023), [26](#_page026), [44](#_page044), [53](#_page053), [60](#_page060) – [62](#_page062), [69](#_page069), [72](#_page072), [73](#_page073), [89](#_page089), [90](#_page090), [96](#_page096), [103](#_page103), [110](#_page110), [420](#_page420) – [126](#_page126), [128](#_page128), [143](#_page143), [149](#_page149), [151](#_page151) – [153](#_page153), [155](#_page155) – [159](#_page159), [223](#_page223) – [245](#_page245), [254](#_page254), [261](#_page261), [262](#_page262), [266](#_page266), [268](#_page268), [269](#_page269), [276](#_page276) – [279](#_page279), [282](#_page282), [283](#_page283), [286](#_page286), {476} [293](#_page293), [296](#_page296), [298](#_page298) – [300](#_page300), [311](#_page311) – [314](#_page314), [318](#_page318), [326](#_page326), [331](#_page331), [333](#_page333), [335](#_page335), [338](#_page338), [341](#_page341) – [346](#_page346), [349](#_page349), [351](#_page351) – [353](#_page353), [356](#_page356) – [361](#_page361), [375](#_page375), [377](#_page377), [390](#_page390), [391](#_page391), [393](#_page393) – [397](#_page397), [400](#_page400), [402](#_page402) – [404](#_page404), [414](#_page414), [416](#_page416), [418](#_page418) – [420](#_page420), [427](#_page427) – [430](#_page430), [433](#_page433), [434](#_page434), [436](#_page436), [441](#_page441) – [444](#_page444), [448](#_page448), [450](#_page450), [455](#_page455) – [462](#_page462), [465](#_page465), [466](#_page466)

Стасов В. В. — [15](#_page015), [308](#_page308), [310](#_page310)

Степанова А. О. — [433](#_page433)

Стрепетова П. А. — [247](#_page247), [375](#_page375), [376](#_page376), [392](#_page392)

Стриндберг П.‑А. — [355](#_page355), [469](#_page469)

Суворов А. В. — [116](#_page116), [117](#_page117), [118](#_page118), [163](#_page163)

Судаков И. Я. — [296](#_page296), [467](#_page467)

Сулержицкий Л. А. — [354](#_page354), [465](#_page465)

Сумбаташвили И. Г. — [468](#_page468)

Суров А. А. — [468](#_page468)

Суриков В. И. — [296](#_page296), [297](#_page297), [308](#_page308), [411](#_page411)

Суханов П. М. — [467](#_page467)

Сухово-Кобылин А. В. — [170](#_page170), [456](#_page456)

Сухотин П. С. — [458](#_page458)

Сушкевич Б. М. — [466](#_page466)

Таиров А. Я. — [10](#_page010), [460](#_page460)

Тарасова А. К. — [189](#_page189), [458](#_page458)

Тарханов (Москвин) М. М. — [130](#_page130), [131](#_page131), [190](#_page190), [191](#_page191), [283](#_page283), [299](#_page299), [303](#_page303), [397](#_page397), [436](#_page436), [453](#_page453), [458](#_page458)

Татлин В. Е. — [456](#_page456)

Телешева Е. С. — [450](#_page450), [451](#_page451), [458](#_page458)

Тер-Осипян Н. М. — [52](#_page052), [59](#_page059)

Тернер Дж. — [352](#_page352)

Типот В. Я. — [452](#_page452)

Тирсо де Молина — [461](#_page461)

Тициан В. — [352](#_page352)

Товстоногов Г. А. — [368](#_page368), [409](#_page409), [466](#_page466) – [468](#_page468)

Толлер Э. — [57](#_page057), [448](#_page448)

Толстой А. К. — [198](#_page198), [200](#_page200), [201](#_page201), [458](#_page458)

Толстой А. Н. — [197](#_page197), [198](#_page198), [200](#_page200), [201](#_page201), [203](#_page203), [207](#_page207), [214](#_page214), 2112, [216](#_page216), [260](#_page260), [305](#_page305), [320](#_page320), [459](#_page459)

Толстой Л. Н. — [142](#_page142), [144](#_page144), [222](#_page222), [247](#_page247), [248](#_page248), [254](#_page254), [321](#_page321) – [323](#_page323), [332](#_page332), [360](#_page360), [394](#_page394) – [396](#_page396), [469](#_page469)

Толубеев Ю. В. — [404](#_page404), [468](#_page468)

Толчанов И. М. — [451](#_page451)

Топорков В. О. — [21](#_page021), [22](#_page022), [126](#_page126) – [128](#_page128), [230](#_page230), [232](#_page232), [236](#_page236) – [241](#_page241), [243](#_page243), [245](#_page245), [276](#_page276), [394](#_page394), [433](#_page433), [442](#_page442), [444](#_page444), [452](#_page452), [453](#_page453), [459](#_page459) – [461](#_page461), [467](#_page467)

Тренев К. А. — [251](#_page251), [252](#_page252), [273](#_page273), [330](#_page330), [395](#_page395), [461](#_page461)

Тункель Д. В. — [194](#_page194), [452](#_page452), [456](#_page456), [461](#_page461)

Тургенев И. С. — [225](#_page225), [315](#_page315), [319](#_page319)

Турин В. — [82](#_page082), [449](#_page449)

Турчанинова Е. Д. — [334](#_page334), [375](#_page375)

Тхапсаев В. В. — [334](#_page334), [463](#_page463)

Тышлер А. Г. — [450](#_page450)

Ужвий Н. М. — [392](#_page392)

Узунов П. — [465](#_page465)

Уланова Г. С. — [332](#_page332), [350](#_page350), [375](#_page375)

Урбанкова Я. — [340](#_page340)

Урбанович П. В. — [452](#_page452)

Урбанский Е. Я. — [418](#_page418)

Успенский Г. И. — [166](#_page166)

Фаворский В. А. — [451](#_page451)

Фадеев А. А. — [260](#_page260), [303](#_page303)

Файко А. М. — [58](#_page058), [448](#_page448)

Фалеев М. Г. — [215](#_page215), [459](#_page459)

Федоров Г. А. — [242](#_page242)

Федотов И. С. — [113](#_page113), [116](#_page116) – [118](#_page118), [182](#_page182), [183](#_page183) – [185](#_page185), [259](#_page259), [271](#_page271), [450](#_page450), [452](#_page452), [460](#_page460)

Фетисова Л. М. — [184](#_page184)

Фрид Я. В. — [466](#_page466)

Фурманов Д. А. — [106](#_page106), [451](#_page451), [455](#_page455), [464](#_page464)

Харламова А. — [461](#_page461)

Хатвей А. — [352](#_page352)

Хеллман Л. — [336](#_page336), [467](#_page467)

Хетагурова — [111](#_page111)

Хикмет Н. — [339](#_page339)

Хмелев Н. П. — [22](#_page022), [126](#_page126), [189](#_page189), [190](#_page190), [197](#_page197) – [223](#_page223), [252](#_page252), [253](#_page253), [283](#_page283), [299](#_page299), [301](#_page301), [316](#_page316), [334](#_page334), [359](#_page359), [375](#_page375), [377](#_page377), [397](#_page397), [416](#_page416), [417](#_page417), [419](#_page419), [441](#_page441), [442](#_page442), [444](#_page444), [453](#_page453), [458](#_page458), [459](#_page459)

Хмелик А. Г. — [468](#_page468)

Хованский (Улупов) А. П. — [175](#_page175), [177](#_page177), [227](#_page227)

Хогарт У. — [352](#_page352)

Ходурский А. М. — [183](#_page183)

{477} Хорава А. А. — [334](#_page334), [463](#_page463)

Хохлов А. Е. — [175](#_page175), [177](#_page177), [182](#_page182)

Храковский В. — [448](#_page448)

Царев М. И. — [334](#_page334)

Цах В. — [339](#_page339)

Цыганков В. И. — [462](#_page462)

Чапаев В. И. — [163](#_page163), [165](#_page165)

Чапек К. — [339](#_page339), [340](#_page340)

Чаплин Ч.‑С. — [430](#_page430)

Чебан А. И. — [190](#_page190), [458](#_page458)

Чепурин Ю. П. — [177](#_page177), [258](#_page258), [259](#_page259), [269](#_page269) – [271](#_page271), [277](#_page277), [278](#_page278), [298](#_page298), [305](#_page305), [327](#_page327), [461](#_page461)

Черкасов Н. К. — [299](#_page299), [409](#_page409)

Чернышевский Н. Г. — [56](#_page056), [166](#_page166), [226](#_page226), [310](#_page310), [315](#_page315), [321](#_page321), [322](#_page322), [390](#_page390)

Чехов А. П. — [144](#_page144), [169](#_page169), [188](#_page188), [225](#_page225), [251](#_page251), [254](#_page254), [303](#_page303), [305](#_page305), [321](#_page321), [329](#_page329), [332](#_page332), [334](#_page334), [339](#_page339), [349](#_page349), [355](#_page355), [360](#_page360), [394](#_page394) – [396](#_page396), [405](#_page405), [406](#_page406), [440](#_page440), [454](#_page454), [461](#_page461), [465](#_page465)

Чехов М. А. — [62](#_page062), [69](#_page069), [190](#_page190), [441](#_page441), [448](#_page448), [458](#_page458)

Чирков Б. П. — [251](#_page251), [409](#_page409)

Чирсков В. Ф. — [252](#_page252)

Чкалов В. П. — [163](#_page163)

Чуйков В. И. — [175](#_page175), [177](#_page177)

Чухрай Г. Н. — [409](#_page409)

Шагинян М. С. — [7](#_page007), [421](#_page421), [422](#_page422), [425](#_page425), [469](#_page469)

Шаляпин Ф. И. — [219](#_page219), [301](#_page301), [375](#_page375), [418](#_page418)

Шапиро Е. В. — [466](#_page466)

Шатрин А. В. — [388](#_page388)

Шейнин С. — [465](#_page465)

Шекспир У. — [22](#_page022), [97](#_page097), [99](#_page099), [106](#_page106), [114](#_page114), [126](#_page126) – [128](#_page128), [132](#_page132) – [135](#_page135), [137](#_page137) – [142](#_page142), [151](#_page151), [164](#_page164), [225](#_page225), [330](#_page330), [332](#_page332) – [335](#_page335), [337](#_page337), [349](#_page349), [351](#_page351), [352](#_page352), [380](#_page380), [381](#_page381), [405](#_page405), [450](#_page450), [452](#_page452) – [454](#_page454), [456](#_page456), [465](#_page465), [466](#_page466), [468](#_page468)

Шеридан Р. — [172](#_page172), [456](#_page456), [467](#_page467)

Шестаков В. А. — [56](#_page056), [447](#_page447), [448](#_page448)

Шитова В. В. — [410](#_page410)

Шифрин Н. А. — [10](#_page010), [113](#_page113), [119](#_page119), [134](#_page134) – [136](#_page136), [141](#_page141), [175](#_page175), [177](#_page177), [194](#_page194), [195](#_page195), [226](#_page226) – [228](#_page228), [263](#_page263) – [265](#_page265), [388](#_page388), [450](#_page450) – [452](#_page452), [461](#_page461)

Шкода Я. — [339](#_page339)

Шлепянов И. Ю. — [13](#_page013), [48](#_page048) – [50](#_page050), [52](#_page052), [58](#_page058) – [60](#_page060), [80](#_page080), [81](#_page081), [92](#_page092), [98](#_page098), [99](#_page099), [273](#_page273), [447](#_page447), [448](#_page448), [450](#_page450)

Шмераль В. — [338](#_page338)

Шолохов М. А. — [260](#_page260), [303](#_page303), [388](#_page388)

Шоу В. — [332](#_page332)

Штейн А. П. — [226](#_page226) – [228](#_page228)

Штепанек Ф. — [339](#_page339)

Штраух М. М. — [68](#_page068), [70](#_page070), [86](#_page086), [409](#_page409), [427](#_page427), [442](#_page442), [448](#_page448), [449](#_page449)

Щепкин М. С. — [360](#_page360)

Щукин Б. В. — [13](#_page013), [22](#_page022), [27](#_page027), [101](#_page101), [126](#_page126), [165](#_page165), [253](#_page253), [283](#_page283), [299](#_page299), [334](#_page334), [359](#_page359), [375](#_page375), [377](#_page377), [409](#_page409), [419](#_page419), [427](#_page427), [429](#_page429), [430](#_page430), [441](#_page441), [442](#_page442), [450](#_page450), [455](#_page455)

Щуко В. А. — [451](#_page451), [461](#_page461)

Эйзенштейн С. М. — [7](#_page007), [82](#_page082), [429](#_page429), [449](#_page449), [469](#_page469)

Экк Н. В. — [82](#_page082), [449](#_page449)

Энгельс Ф. — [132](#_page132), [232](#_page232)

Эрдман Н. Р. — [466](#_page466)

Эфрос А. В. — [409](#_page409), [468](#_page468)

Юдин Е. А. — [466](#_page466)

Южин-Сумбатов А. И. — [371](#_page371)

Юзовский И. И. (псевд. Ю. Юзовский) — [437](#_page437)

Юнович С. М. — [467](#_page467)

Юрьев Ю. М. — [466](#_page466)

Юткевич С. И. — [464](#_page464), [466](#_page466)

Яблочкина А. А. — [334](#_page334)

Яковлев Ю. В. — [418](#_page418)

Якушенко Н. И. — [325](#_page325), [462](#_page462), [468](#_page468)

Яновский Е. Г. — [464](#_page464)

Яншин М. М. — [172](#_page172), [456](#_page456)

Яров С. Г. — [459](#_page459)

# **{****446}** Комментарии

1. Данный том, [с. 31](#_page031). [↑](#footnote-ref-2)
2. Данный том, [с. 44](#_page044). [↑](#footnote-ref-3)
3. Там же, [с. 421](#_page421). [↑](#footnote-ref-4)
4. Данный том, [с. 67](#_page067). [↑](#footnote-ref-5)
5. Там же, [с. 47](#_page047). [↑](#footnote-ref-6)
6. Данный том, [с. 57](#_page057). [↑](#footnote-ref-7)
7. Данный том, [с. 440](#_page440). [↑](#footnote-ref-8)
8. Данный том, [с. 440](#_page440). [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же, [с. 268](#_page268). [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же, [с. 280](#_page280). [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, [с. 314](#_page314). [↑](#footnote-ref-12)
12. Данный том, [с. 410](#_page410). [↑](#footnote-ref-13)
13. «Театр», 1962, № 4, с. 43. [↑](#footnote-ref-14)
14. Данный том, [с. 31](#_page031). [↑](#footnote-ref-15)
15. Там же, [с. 34](#_page034). [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, [с. 33](#_page033). [↑](#footnote-ref-17)
17. «Театр», 1962, № 4, с. 43. [↑](#footnote-ref-18)
18. Данный том, [с. 47](#_page047). [↑](#footnote-ref-19)
19. Там же, [с. 48](#_page048). [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же, [с. 167](#_page167). [↑](#footnote-ref-21)
21. Данный том, [с. 380](#_page380). [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же, [с. 381](#_page381). [↑](#footnote-ref-23)
23. Там же, [с. 308](#_page308). [↑](#footnote-ref-24)
24. Там же. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же. [↑](#footnote-ref-26)
26. Там же, [с. 309](#_page309). [↑](#footnote-ref-27)
27. Данный том, [с. 411](#_page411). [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же, [с. 269](#_page269). [↑](#footnote-ref-29)
29. Данный том, [с. 57](#_page057). [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же, [с. 60](#_page060). [↑](#footnote-ref-31)
31. Данный том, [с. 353](#_page353). [↑](#footnote-ref-32)
32. Данный том, [с. 121](#_page121), [122](#_page122). [↑](#footnote-ref-33)
33. Там же, [с. 124](#_page124). [↑](#footnote-ref-34)
34. Данный том, [с. 126](#_page126). [↑](#footnote-ref-35)
35. Там же, [с. 128](#_page128). [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же. [с. 69](#_page069), [70](#_page070), [85](#_page085). [↑](#footnote-ref-37)
37. Данный том, [с. 34](#_page034). [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же, [с. 132](#_page132). [↑](#footnote-ref-39)
39. «Театр», 1962, № 4, с. 45. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Театр», 1962, № 4, с. 55 – 56. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же, с. 58. [↑](#footnote-ref-42)
42. Данный том. с. [431](#_page431) – [432](#_page432). [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же, [с. 432](#_page432). [↑](#footnote-ref-44)
44. Статья опубликована в журнале «Клубная сцена», 1928, № 2 – 3, с. 17 – 22; написана по материалам спектакля «Разлом» Б. Лавренева в Театре им. Евг. Вахтангова. Постановка А. Попова. Художник Н. Акимов. Премьера — 9 ноября 1927 г. Статье предпослано примечание от редакции:

    «Ввиду большого интереса, проявленного клубами к пьесе Лавренева “Разлом”, и того внимания, которое было уделено нашей печатью интереснейшей постановке этой пьесы в Театре им. Вахтангова (Москва), редакция обратилась к постановщику с предложением написать к ней комментарий». [↑](#endnote-ref-2)
45. Статья написана по возвращении коллектива вахтанговцев из Парижа, с Международного театрального фестиваля (1 – 19 июля 1928 г.), где вахтанговцы показали спектакли «Принцесса Турандот», «Чудо святого Антония», «Виринея», «Карета святых даров», опубликована в журнале «Жизнь искусства», 1928, № 29, с. 14. [↑](#endnote-ref-3)
46. Жемье Фирмен (1869 – 1933) — французский актер, режиссер, общественный и театральный деятель. [↑](#endnote-ref-4)
47. Статья опубликована в журнале «Современный театр», 1928, № 32 – 33, с. 531; написана на основе впечатлений от парижских гастролей Театра им. Евг. Вахтангова. [↑](#endnote-ref-5)
48. Гастон Бати (1885 – 1952) — французский режиссер, актер, театральный художник, театровед. Группа «Авангард» объединяла ведущих французских режиссеров 20 – 40‑х гг., противопоставивших свое творчество практике коммерческого театра. В нее входили режиссеры старшего поколения: О.‑М. Люнье-По, Ж. Копо и режиссеры «Картеля» — объединения, созданного в 1926 г., — Л. Жуве, Ш. Дюллен, Ж. Питоев, Г. Бати. [↑](#endnote-ref-6)
49. {447} Статья написана к 30‑летию Московского Художественного театра, опубликована в журнале «Жизнь искусства», 1928, № 45, с. 2. [↑](#endnote-ref-7)
50. Статья опубликована в журнале «Современный театр», 1928, № 45, с. 716. [↑](#endnote-ref-8)
51. Статья опубликована в журнале «Советский театр», 1931, № 5 – 6, с. 42 – 43; написана по итогам работы над спектаклем «Поэма о топоре» Н. Погодина в Театре Революции. Режиссер А. Попов. Художник И. Шлепянов. Премьера — 6 февраля 1931 г. [↑](#endnote-ref-9)
52. «Заговор чувств» Ю. Олеши. Театр им. Евг. Вахтангова. Режиссер А. Попов. Художник Н. Акимов. Премьера — 13 марта 1929 г. [↑](#endnote-ref-10)
53. И. Ю. Шлепянов (1900 – 1951) — советский театральный художник и режиссер, заслуженный артист РСФСР (1933). В 1926 – 1937 гг. — режиссер и главный художник Театра Революции. Оформил спектакли: «Поэма о топоре», «Мой друг», «После бала», «Ромео и Джульетта» и др. [↑](#endnote-ref-11)
54. Статья опубликована в газете «Советское искусство». 1932, 4 ноября. [↑](#endnote-ref-12)
55. «Доходное место» А. Островского. — Театр Революции. Постановщик Вс. Мейерхольд. Художник В. Шестаков. Премьера — 15 мая 1923 г. [↑](#endnote-ref-13)
56. Вс. Э. Мейерхольд работал в Театре Революции в 1922 – 1924 гг. [↑](#endnote-ref-14)
57. В. А. Шестаков (1898 – 1957) — советский театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР (1948). Работал в театрах Революции, имени Мейерхольда и Ленинского комсомола (Москва). [↑](#endnote-ref-15)
58. М. И. Бабанова (р. 1900) — русская советская актриса, народная артистка СССР (1954). Сценическую деятельность начала в Театре РСФСР I, переименованном позднее в Театр им. Вс. Мейерхольда, где она проработала с 1920 по 1927 г., одновременно выступая на сцене Московского театра Революции. С 1927 г. и по настоящее время — актриса Театра Революции (ныне Московский театр им. Вл. Маяковского). [↑](#endnote-ref-16)
59. Д. Н. Орлов (1892 – 1955) — русский советский актер, народный артист РСФСР (1943). В 1922 – 1943 гг. — актер Театра Революции (с 1943 г. — Театр драмы). С 1944 г. и до конца жизни — актер МХАТа. В спектакле Театра Революции играл Робинзона в «Бесприданнице» А. Н. Островского. Режиссер Ю. Завадский. Художник В. Дмитриев. Премьера — 4 декабря 1940 г. [↑](#endnote-ref-17)
60. «Первая Конная» Вс. Вишневского. Театр Революции. Режиссер А. Дикий. Художник И. Рабинович. Премьера — 25 сентября 1930 г. [↑](#endnote-ref-18)
61. «Улица радости» А. Зархи. Театр Революции. Режиссер и художник И. Шлепянов. Премьера — 5 марта 1932 г. [↑](#endnote-ref-19)
62. {448} Статья опубликована в юбилейном сборнике «Московский театр Революции» (М., Изд‑во Мособлисполкома, 1933). Еще до выхода сборника, посвященного 10‑летию Театра Революции, статья была опубликована в журнале «Советский театр», 1933, № 1, под названием «Творческие позиции Театра Революции». [↑](#endnote-ref-20)
63. О. Д. Каменева. Театр Революции. Новая фаза его развития. — «Правда», 1924, 30 апреля. [↑](#footnote-ref-45)
64. Эрнст Толлер (1893 – 1939) — немецкий писатель и драматург, представитель театрального экспрессионизма 20 – 30‑х гг. На советской сцене ставились пьесы Толлера: «Эуген несчастный», «Гоп‑ля, мы живем!», «Освобожденный Вотан», «Человек-масса», «Разрушители машин». Премьера «Разрушителей машин» состоялась в Театре Революции 3 ноября 1922 г. Режиссер Вс. Мейерхольд. Художник В. Комарденков. [↑](#endnote-ref-21)
65. Марсель Мартине (1887 – 1944) — французский поэт, драматург и прозаик. Премьера его пьесы «Ночь» состоялась в Театре Революции 29 октября 1922 г. Режиссер А. Велижев. Художник О. Амосова. [↑](#endnote-ref-22)
66. «Зори» Э. Верхарна были поставлены Вс. Мейерхольдом и В. Бебутовым в Театре РСФСР I. Художник. В. Дмитриев. Премьера — 7 ноября 1920 г.

    «Мистерия-буфф» В. Маяковского была поставлена Вс. Мейерхольдом в Петрограде в помещении Консерватории 7 ноября 1918 г. Художник К. Малевич. Вторая редакция пьесы была осуществлена на сцене Театра РСФСР I 1 мая 1921 г. Конструкция художников В. Киселева, А. Лавинского, В. Храковского. [↑](#endnote-ref-23)
67. «Озеро Люль» А. Файко. Театр Революции. Режиссер Вс. Мейерхольд. Художник В. Шестаков. Премьера — 8 ноября 1923 г. [↑](#endnote-ref-24)
68. «Воздушный пирог» Б. Ромашова. Театр Революции. Режиссер А. Грипич. Художник В. Шестаков. Премьера — 19 февраля 1925 г. [↑](#endnote-ref-25)
69. «Конец Криворыльска» Б. Ромашова. Театр Революции. Режиссер А. Грипич. Художник В. Шестаков. Премьера — 20 марта 1926 г. [↑](#endnote-ref-26)
70. Переход группы актеров МХАТ 2 — «группы А. Дикого» (Дикого, Пыжовой, Музалевского, Ключарева и других) в Театр Революции состоялся в сезоне 1927/28 г. А. Д. Дикий (1889 – 1955) — русский советский режиссер и актер, народный артист СССР (1949). [↑](#endnote-ref-27)
71. «Мой друг» Н. Погодина. Театр Революции. Режиссер А. Попов. Художник И. Шлепянов. Премьера — 11 ноября 1932 г. [↑](#endnote-ref-28)
72. Буквально такой фразы в записках Михаила Чехова о системе Станиславского не обнаружено. Есть близкое по смыслу высказывание: «Единственной его (актера) заботой должно быть воздействие на “живой дух” партнера» (М. Чехов. О системе Станиславского. — «Горн», изд. Московского Пролеткульта, 1919, № 2 – 3, с. 77). [↑](#endnote-ref-29)
73. А. Д. Попов, вероятно, имеет в виду следующее высказывание Гегеля: «То, что человек представляет собою в своей глубочайшей основе, впервые осуществляет себя только посредством действования» (Гегель. Лекции по эстетике. Кн. 1. — Собр. соч., т. 12. Соцэкгиз, 1938, с. 223). [↑](#endnote-ref-30)
74. М. М. Штраух (1900 – 1974) — русский советский актер, народный артист СССР (1965). [↑](#endnote-ref-31)
75. М. Чехов. О системе Станиславского. — «Горн», изд. Московского Пролеткульта, 1919, № 2 – 3, с. 78. [↑](#footnote-ref-46)
76. {449} М. И. Бабанова играла Поленьку, а Д. Н. Орлов — Юсова в «Доходном месте». М. М. Штраух играл Рубинчика в «Улице радости», М. Ф. Астангов — Григория Гая в «Моем друге». [↑](#endnote-ref-32)
77. Б. Захава. О творческом методе Театра имени Вахтангова. — «Советский театр», 1931, № 12, с. 14. [↑](#footnote-ref-47)
78. Там же, с. 15. [↑](#footnote-ref-48)
79. «Чудо святого Антония» М. Метерлинка. III студия МХАТа. Постановка Евг. Вахтангова. Художник Ю. Завадский.

    Премьера 1‑й редакции — 15 сентября 1918 г., 2‑й редакции — 13 ноября 1921 г. [↑](#endnote-ref-33)
80. «Гадибук» С. Ан‑ского. Театр-студия Габима. Постановка Евг. Вахтангова. Художник Н. Альтман. Премьера — 31 января 1922 г. [↑](#endnote-ref-34)
81. «Принцесса Турандот» К. Гоцци. III студия МХАТа. Постановка Евг. Вахтангова. Художник И. Нивинский. Премьера — 27 февраля 1922 г. [↑](#endnote-ref-35)
82. Лекция, прочитанная на семинаре ВЦСПС для руководителей клубной самодеятельности в 1933 г. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 333, лл. 5 – 24). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-36)
83. «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна, 1925 г.; «Турксиб» В. Турина, 1931 г.; «Мать» В. Пудовкина, 1926 г.; «Путевка в жизнь» Н. Экка, 1931 г. [↑](#endnote-ref-37)
84. А. Д. Попов, вероятно, имеет в виду следующее высказывание А. В. Луначарского:

    «Только то имеет смысл, что включается в социальную ткань, и чем больше произведение в нее включается, тем больше захватывает свою эпоху и переносится в последующие эпохи, тем больше его социальный смысл и тем более такое произведение крупно, талантливо, гениально» (А. В. Луначарский. Социологические и патологические факторы в истории искусства. — «Вестник коммунистической академии», 1930, № 37 – 38, с. 40 – 48). В основу текста положена стенограмма доклада, прочитанного А. В. Луначарским в секции литературы, искусства и языка Комакадемии 30 октября 1929 г. [↑](#endnote-ref-38)
85. Теакомбинат (Государственный институт театрального искусства, театральный техникум и театральный рабфак) создан в 1931 г. [↑](#endnote-ref-39)
86. ГИК — Государственный институт киноискусства. Создан в 1930 г. ЦЕТЕТИС — в 1925 – 1926 гг. Государственный институт театрального искусства был преобразован в Центральный техникум театрального искусства (драматическое, музыкально-драматическое и клубно-режиссерское отделения). [↑](#endnote-ref-40)
87. «… я разобью попарно двенадцать человек на актерском отделении…». — В эти годы А. Д. Попов работает режиссером-педагогом в ГИТИСе. [↑](#endnote-ref-41)
88. См. статью Б. Захавы «О творческом методе Театра имени Вахтангова» («Советский театр», 1931, № 12, с. 6 – 16; «Советский театр», 1932, № 1, с. 8 – 15).

    На этом этапе творчества (начало 30‑х гг.) А. Д. Попову, как и многим деятелям нового революционного театра, свойственно умаление роли подсознания в искусстве актера. [↑](#endnote-ref-42)
89. {450} Статья опубликована в сборнике «Московский театр Революции» (М., изд. Театра Революции, 1935). [↑](#endnote-ref-43)
90. В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Изд. 5‑е, т. 2. М., Госполитиздат, 1958, с. 542. [↑](#footnote-ref-49)
91. Статья опубликована в журнале «Театральная декада», 1935, № 13, с. 7. [↑](#endnote-ref-44)
92. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Театр Революции. Режиссеры А. Попов, И. Шлепянов. Художник И. Шлепянов. Премьера — 11 мая 1935 г. [↑](#endnote-ref-45)
93. Публикация представляет собой отрывок из доклада, сделанного А. Д. Поповым на труппе ЦТКА в октябре 1935 г. В основе текста — машинописный экземпляр сборника, составленного Л. М. Бахромовым в 1940 г. и хранящегося в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 146, лл. 6 – 17). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-46)
94. «Гибель эскадры» А. Корнейчука. ЦТКА. Постановка Ю. Завадского. Художник Н. Шифрин. Композитор Д. Кабалевский. Премьера — 8 октября 1934 г. [↑](#endnote-ref-47)
95. Б. В. Щукин (1894 – 1939) — русский советский актер, народный артист СССР (1936). С 1920 г. и до конца жизни актер Театра им. Евг. Вахтангова. [↑](#endnote-ref-48)
96. И. П. Акимов (1901 — (1968) — русский советский режиссер и художник, народный артист СССР (1960). [↑](#endnote-ref-49)
97. «Гамлет» У. Шекспира. Театр им. Евг. Вахтангова. Постановщик и художник Н. Акимов. Премьера — 19 мая 1932 г. [↑](#endnote-ref-50)
98. «Мещане» М. Горького. ЦТКА. Художественный руководитель постановки А. Попов. Режиссер Е. Телешева. Художник И. Федотов. Премьера — 22 октября 1935 г. [↑](#endnote-ref-51)
99. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванова. МХАТ. Художественный руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры И. Судаков, Н. Литовцева. Художник В. Симов. Премьера — 8 ноября 1927 г. [↑](#endnote-ref-52)
100. Выступление А. Д. Попова на совещании оборонных писателей, состоявшемся в 1936 г. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 155, л. 16). Печатается с незначительной правкой и сокращениями. [↑](#endnote-ref-53)
101. «Междубурье» Д. Курдина. ЦТКА. Режиссер Л. Прозоровский. Художник А. Лозовский. Премьера — 20 октября 1930 г.

     «Военком» А. Овчина-Овчаренко. ЦТКА. Режиссер В. Вильнер. Художник А. Тышлер. Премьера — 7 февраля 1932 г.

     «Испытание» А. Давурина. ЦТКА. Художественный руководитель постановки Ю. Завадский. Режиссер Е. Брилль. Художник И. Федотов. Премьера — 8 октября 1933 г. [↑](#endnote-ref-54)
102. «Первая Конная» Вс. Вишневского. ЦТКА. Режиссер П. Ильин. Художник А. Арапов. Премьера — 24 февраля 1930 г.

     {451} «Мстислав Удалой» И. Прута. ЦТКА. Режиссер Ю. Завадский. Художники А. Гончаров, Л. Попов. Премьера — 17 ноября 1932 г.

     «Бойцы» Б. Ромашова. ЦТКА. Художественный руководитель постановки Ю. Завадский. Режиссер И. Толчанов. Художники А. Гончаров, Л. Попов. Премьера — 1 марта 1934 г. [↑](#endnote-ref-55)
103. Открытие нового здания ЦТКА (архитекторы К. Алабян, В. Симбирцев, внутреннее оформление А. Дейнеки, В. Фаворского) состоялось 7 ноября 1939 г. [↑](#endnote-ref-56)
104. Краснозаводский театр в Харькове строился в 1933 – 1938 гг. В настоящее время — Дворец культуры Харьковского завода электроизделий. Архитектор В. Пушкарев, инженер М. Рязанцев. [↑](#endnote-ref-57)
105. Ростовский драматический театр имени Горького начал свои спектакли в новом здании 29 ноября 1935 г. Здание, созданное по проекту архитекторов В. Щуко и В. Гельфрейха, имело зрительный зал на 2200 человек, сцену глубиной 4 м и шириной 22 м, два поворотных круга 24,5 м и 14 м. [↑](#endnote-ref-58)
106. А. Д. Попов смотрел в Ростовском театре «Мятеж» Д. Фурманова. [↑](#endnote-ref-59)
107. С. Э. Радлов (1892 – 1958) — русский советский режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1940). [↑](#endnote-ref-60)
108. «Далекое» А. Н. Афиногенова (1935). Появление пьесы ознаменовало значительный этап в истории современной философской драмы. Впервые была поставлена в Театре им. Евг. Вахтангова. [↑](#endnote-ref-61)
109. «Слава» В. Гусева. ЦТКА. Художественный руководитель постановки А. Попов. Художник Н. Шифрин. Композитор Д. Кабалевский. Премьера — 10 марта 1936 г. [↑](#endnote-ref-62)
110. «Пьеса С. Мстиславского о 1905 годе…» — «Удел сильных», или «1905 год», пьеса репетировалась в 1935 г. в ЦТКА и Театре им. Вс. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-63)
111. «Господа офицеры» (по А. Куприну). ЦТКА. Художественный руководитель постановки А. Попов. Режиссеры Е. Телешева, Е. Брилль. Художник М. Варпех. Премьера — 18 января 1936 г. [↑](#endnote-ref-64)
112. Статья опубликована в газете «Правда», 1937, 1 мая. [↑](#endnote-ref-65)
113. В. М. Гусев (1909 – 1944) — русский советский драматург и поэт. Автор пьес «Весна в Москве», «Сын Рыбакова», «Дружба», «Москвичка», «Сыновья трех рек», сценариев фильмов «Свинарка и пастух», «В 6 часов вечера после войны». Лучшая пьеса драматурга — героическая комедия в стихах «Слава» — написана в 1935 г. [↑](#endnote-ref-66)
114. «Слава» помимо Москвы и Ленинграда (Малый театр, ЦТКА, Новый театр, театр ЛОСПС, театр под руководством Л. Вивьена) ставилась во многих театрах страны. [↑](#endnote-ref-67)
115. Стенограмма доклада А. Д. Попова на заседании бюро режиссерской секции ВТО совместно с активом, сделанного 13 января 1938 г., хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 161, лл. 1 – 12). Печатается с незначительной правкой и сокращениями. [↑](#endnote-ref-68)
116. {452} Поездка Центрального театра Красной Армии на Дальний Восток продолжалась с конца октября 1937 г. по июнь 1938 г. А. Д. Попов вернулся в Москву и выступил с докладом в то время, когда гастроли на Дальнем Востоке еще продолжались. [↑](#endnote-ref-69)
117. Д. В. Зеркалова (р. 1901) — русская советская актриса, народная артистка РСФСР (1947); с 1933 по 1938 г. работала в Театре Советской (Красной) Армии. Роли, сыгранные здесь: Оксана («Гибель эскадры»), Юлия Тугина («Последняя жертва»), Елена («Мещане»), Глафира («Волки и овцы»), Наталья («Васса Железнова»). [↑](#endnote-ref-70)
118. Н. А. Шифрин (1892 – 1961) — русский советский театральный художник, народный художник РСФСР (1958). С 1935 по 1961 г. был главным художником ЦТСА.

     И. С. Федотов (1881 – 1951) — русский советский театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР (1946). С 1934 г. до конца жизни — художник ЦТСА. [↑](#endnote-ref-71)
119. «Укрощение строптивой» У. Шекспира. ЦТСА. Режиссеры А. Попов, П. Урбанович, В. Благообразов. Художник Н. Шифрин. Премьера: в Хабаровске — 29 ноября 1937 г., в Москве — 22 октября 1938 г. [↑](#endnote-ref-72)
120. Статья опубликована в газете «Красная звезда», 1939, 27 апреля. [↑](#endnote-ref-73)
121. «Год девятнадцатый» И. Прута. ЦТКА. Художественный руководитель постановки А. Попов. Режиссер В. Типот. Художник И. Федотов. Премьера — 11 ноября 1936 г. [↑](#endnote-ref-74)
122. «Голуби мира» Вс. Иванова. ЦТКА. Режиссеры В. Пильдон и Д. Тункель. Художник И. Федотов. Премьера — ноябрь 1938 г. [↑](#endnote-ref-75)
123. «Падь Серебряная» Н. Погодина. ЦТКА. Режиссеры А. Попов, Б. Афонин, Д. Тункель. Художник Н. Шифрин. Премьера — 16 января 1939 г. [↑](#endnote-ref-76)
124. Отрывок из доклада о творческом методе работы театра. Доклад был прочитан для режиссеров Театра Красной Армии 23 января 1940 г. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 172, лл. 1 – 64). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-77)
125. «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера. МХАТ. Режиссерский план К. С. Станиславского. Экспериментальную работу над «Тартюфом» Мольера К. С. Станиславский начал в 1935 г. с группой актеров во главе с О. Л. Книппер-Чеховой (госпожа Пернель), М. Н. Кедровым (Тартюф) и В. О. Топорковым (Оргон). Режиссеры М. Кедров и В. Топорков. Художник П. Вильямс. Премьера — 4 декабря 1939 г. [↑](#endnote-ref-78)
126. Спектакль МХАТа вызвал споры в критике. Однако, в отличие от А. Д. Попова, большинство рецензентов расценивало «Тартюфа» не только как интересную экспериментальную работу, но прежде всего как спектакль художественно завершенный (см.: Г. Бояджиев. «Тартюф» в Художественном театре. — «Советское искусство», 1939, 5 декабря; С. Дурылин. Непроизнесенная речь, — «Горьковец», 1940, 11 января и др.). [↑](#endnote-ref-79)
127. {453} Перчихин и Татьяна — персонажи пьесы М. Горького «Мещане». А. Д. Попов цитирует слова Перчихина из первого действия пьесы. [↑](#endnote-ref-80)
128. В. О. Топорков (1889 – 1970) — русский советский актер, народный артист СССР (1948). С 1927 г. и до конца жизни — артист МХАТа. [↑](#endnote-ref-81)
129. А. Д. Попов излагает выступление В. О. Топоркова на обсуждении спектакля «Тартюф» на собрании коллектива МХАТа 8 декабря 1938 г. (архив Музея МХАТа, № 4445). [↑](#endnote-ref-82)
130. Н. П. Хмелев (1901 – 1945) — русский советский актер, народный артист СССР (1937). С 1924 г. и до конца жизни артист МХАТа. В 1932 г. им была создана театр-студия, в 1937 г. она влилась в Московский театр им. Ермоловой, художественным руководителем которого Хмелев был в 1937 – 45 гг. [↑](#endnote-ref-83)
131. А. Д. Попов излагает известную мысль Пушкина: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы какой-то страсти, какого то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков… У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10‑ти томах, т. VII. М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1949, с. 516). [↑](#endnote-ref-84)
132. Стенограмма выступления А. Д. Попова 7 апреля 1940 г. на расширенном заседании Бюро секции драматического театра ВТО, посвященного задачам воспитания молодого советского актера; хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 173). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-85)
133. Юрий Александрович — Ю. А. Завадский (1894 – 1977) Попов обращает внимание на то место в докладе Завадского, где сказано, что у молодых актеров отсутствует инициатива, что актер «не только дома не работает», но часто просто «ждет того, что режиссер за него все сделает» и «готов отдать себя в распоряжение мастера» (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 173, л. 4). [↑](#endnote-ref-86)
134. М. М. Тарханов (1877 – 1948) — русский советский актер, народный артист СССР (1937). С 1898 по 1922 г. М. М. Тарханов работал на русской провинциальной сцене, где сыграл несколько сот ролей. В труппу Художественного театра вступил во время заграничных гастролей коллектива в 1922 – 1924 гг. [↑](#endnote-ref-87)
135. Ю. А. Завадский сказал: «Мне глубоко запали в душу слова Е. Б. Вахтангова, который говорил о том, что у человека настоящего искусства должен быть юмор… В театре должна быть легкость, которая приходит не потому, что облегчен труд, а потому, что труд в театре — вдохновенный, радостный, следовательно, тут должен присутствовать этот настоящий, чудесный вахтанговский юмор» (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 173). [↑](#endnote-ref-88)
136. Статья опубликована в сборнике «Укрощение строптивой» в Центральном театре Красной Армии (М.‑Л., ВТО, 1940, с. 29 – 40).

     А. Д. Попов несколько раз обращался в печати к этому своему спектаклю — и в книгах («Воспоминания и размышления», «Художественная {454} целостность спектакля») и в статьях. В сборнике «В. Шекспир. “Укрощение строптивой”, комедия в 5‑ти актах» (М.‑Л., «Искусство», 1940) дан его «Режиссерский комментарий». [↑](#endnote-ref-89)
137. До комедии Шекспира существовала пьеса анонимного автора под названием «Забавно придуманная история, именуемая — “Укрощение одной строптивицы”» (подробно об этом см. комментарий А. Смирнова в кн.: Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2. М., «Искусство», 1958, с. 528 и далее). [↑](#endnote-ref-90)
138. «… театр Грановской…». — А. Д. Попов имеет в виду ленинградский театр «Комедия», где 14 февраля 1935 г. была поставлена пьеса Шекспира «Укрощение строптивой». Режиссер Д. Гутман. Художник М. Бобышев. В роли Катарины выступила Е. М. Грановская (1877 – 1968). Выступая на сцене с 1898 г., Грановская работала в ряде частных театров Петербурга и Москвы, в театре С. Ф. Сабурова «Пассаж», который в 1925 г. был преобразован в театр «Комедия». Грановская становится ведущей актрисой «Комедии». В ее репертуаре большое место занимали фарсово-комедийные роли, которые она исполняла со свойственными ей виртуозной легкостью, острой выразительностью жеста, мастерством ведения диалога. Роли классического репертуара, в том числе и роль Катарины из «Укрощения строптивой», предоставили ей возможность подчинить блестящую технику раскрытию живого человеческого характера. С 1939 г. Грановская — актриса Ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького. В 1944 г. ей присвоено звание народной артистки РСФСР. [↑](#endnote-ref-91)
139. Доклад, прочитанный А. Д. Поповым на I Всесоюзной режиссерской конференции в Москве в 1938 г., опубликован в книге «Режиссер в советском театре. Материалы первой режиссерской конференции» (М.‑Л., «Искусство», 1940, с. 55 – 73). [↑](#endnote-ref-92)
140. Точно такой цитаты в собрании писем А. П. Чехова не обнаружено. В письме к Д. В. Григоровичу от 9 октября 1888 г. есть следующее высказывание: «Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а потому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, родят, умирают и как говорят» (А. П. Чехов. Собр. соч. в 12‑ти томах, т. 11. М., «Художественная литература», 1963, с. 255). [↑](#endnote-ref-93)
141. В. Ф. Рындин (1902 – 1974) — советский театральный художник, народный художник СССР (1962), действительный член Академии художеств (1964), лауреат Государственной премии СССР (1950). [↑](#endnote-ref-94)
142. М. Ф. Астангов (Ружников) (1900 – 1965) — русский советский актер, народный артист СССР (1955); в 1925 – 1927, 1930 – 1941 гг. работал в Театре Революции; в 1943 – 1945 гг. — Театре им. Моссовета; с 1945 г. до конца жизни в Театре им. Евг. Вахтангова. [↑](#endnote-ref-95)
143. В. И. Качалов (Шверубович) (1875 – 1948) — русский советский актер, народный артист СССР (1936), с 1900 г. и до конца жизни артист МХАТа.

     {455} И. М. Москвин (1874 – 1946) — русский советский артист, народный артист СССР (1936), со дня основания и до конца жизни актер МХАТа.

     Л. М. Леонидов (1873 – 1941) — русский советский артист, народный артист СССР (1936), с 1903 г. и до конца жизни актер МХАТа. [↑](#endnote-ref-96)
144. В 4‑м томе Собрания сочинений К. С. Станиславского опубликованы два отрывка под общим названием «О сознательном и бессознательном в творчестве». Ориентировочно они относятся к 1928 г. В завершающий период жизни и творчества Станиславский особенно напряженно размышляет над соотношением и связью сознательного и бессознательного в искусстве актера. «Чувство, как вам известно, пишет он, — наиболее капризно, неуловимо. Трудно воздействовать на него непосредственно. Нужны косвенные пути, и главные из этих путей направляются через интеллект (ум), через хотение (волю)» (К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 4. М., «Искусство», 1957, с. 460).

     Точного словесного соответствия формуле, приведенной А. Д. Поповым, не обнаружено. [↑](#endnote-ref-97)
145. В. И. Немирович-Данченко говорил о трудностях преодоления шаблона, традиционного прочтения «Горя от ума» и роли Фамусова, в частности, в беседе с молодыми актерами МХАТа 19 января 1939 г. («Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера». М., «Искусство», 1973, с. 142 – 146, 148 – 149). [↑](#endnote-ref-98)
146. Имеется в виду последняя оперно-драматическая студия К. С. Станиславского в Леонтьевском переулке в 1936 – 1938 гг. [↑](#endnote-ref-99)
147. Н. Н. Синельников (1855 – 1939) — русский советский режиссер и актер, театральный деятель, народный артист РСФСР (1934). [↑](#endnote-ref-100)
148. Стенограмма доклада А. Д. Попова на совещании ВТО по творческим вопросам режиссуры в январе 1941 г. (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 176, л. 1 – 40). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-101)
149. С. М. Михоэлс (1890 – 1948) — еврейский советский актер, общественный деятель, народный артист СССР (1939). С 1929 г. художественный руководитель Государственного еврейского театра. Тема доклада С. М. Михоэлса — «Театральность и идейный замысел спектакля». Главное внимание Михоэлс уделил мысли о том, что для утверждения идеи спектакля режиссер должен мобилизовать все средства театральной выразительности (см. «Совещание о режиссуре в ВТО». — «Советское искусство», 1941, 2 февраля). [↑](#endnote-ref-102)
150. Ю. А. Завадский сделал доклад на тему «Театральность и проблемы актерской игры». Он остановился на педагогической работе К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова, направленной на максимальное раскрытие творческой индивидуальности актера (см. «Совещание о режиссуре в ВТО». — «Советское искусство», 1941, 2 февраля). [↑](#endnote-ref-103)
151. «Чапаев» (1934) — фильм по одноименной повести Д. Фурманова; авторы сценария и режиссеры — С. и Г. Васильевы, в роли Чапаева снимался Б. Бабочкин. [↑](#endnote-ref-104)
152. {456} «Виринея» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина (по одноименной повести Л. Сейфуллиной) — спектакль Студии им. Евг. Вахтангова. Режиссер А. Попов. Художник С. Исаков. Премьера — 13 октября 1925 г. Б. Щукин исполнял в этом спектакле роль Павла. [↑](#endnote-ref-105)
153. Н. П. Баталов (1699 – 11937) — русский советский актер, заслуженный артист РСФСР (1933). С 1916 г. и до конца жизни артист МХАТа. Васька Окорок в спектакле МХАТа «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванова — одна из лучших ролей актера. [↑](#endnote-ref-106)
154. Речь идет о М. П. Садовском (1847 – 1910), сыгравшем в 1881 г. роль Мелузова в «Талантах и поклонниках» А. Н. Островского в Малом театре. [↑](#endnote-ref-107)
155. В роли Мурзавецкого в «Волках и овцах» А. Н. Островского М. П. Садовский впервые выступил в 1875 г. [↑](#endnote-ref-108)
156. Ю. А. Завадский поставил «Укрощение строптивой» У. Шекспира в Ростове-на-Дону. Художник С. Исаков. Премьера — декабрь 1938 г. [↑](#endnote-ref-109)
157. В спектакле Ю. А. Завадского «Бесприданница» Ларису играла М. И. Бабанова, Паратова — М. Ф. Астангов, Карандышева — С. А. Мартинсон. [↑](#endnote-ref-110)
158. В. И. Голубое (1908 – 1948; псевдонимы — Потапов, Глинский) — театральный критик. Высоко оценивал спектакль Ю. А. Завадского, считая, что «Театр Революции ушел от рутинного Островского и не сломал его, а попытался выделить в нем то главное, что волнует, что живет дольше всего во времени и не выветрилось до сих пор» (Потапов. «Вопреки традиции». — «Литературная газета», 1940, 22 декабря). [↑](#endnote-ref-111)
159. А. П. Мацкин (р. 1906) — театральный критик. Как и Голубов (Потапов), опубликовал свою рецензию о «Бесприданнице» в порядке обсуждения. Вступая в спор с теми, кто оценил спектакль Завадского как полный провал, Мацкин писал: «Я вижу несовершенство “Бесприданницы”, ее неслаженность, намерения, задуманные и не осуществленные, даже горькие неудачи. Но в “Бесприданнице” дорого новое, современное понимание Островского» (А. Мацкин. К спорам о «Бесприданнице». — «Советское искусство», 1940, 22 декабря). [↑](#endnote-ref-112)
160. «Дело» А. В. Сухово-Кобылина. ЦТКА. Режиссеры А. Попов, Б. Афонин, Д. Тункель. Художник В. Татлин. Премьера — май 1940 г. [↑](#endnote-ref-113)
161. «… книжку Данилова…» — С. Данилов. Гоголь и театр. Л., ГИХЛ, 1936. [↑](#endnote-ref-114)
162. Спектакль МХАТа «Школа злословия» Р. Шеридана. Руководитель постановки В. Сахновский. Режиссер Н. Горчаков. Художник Н. Акимов. Премьера — 18 декабря 1940 г. [↑](#endnote-ref-115)
163. М. М. Яншин (1902 – 1976) — русский советский актер, народный артист СССР (1955). С 1924 г. и до конца жизни артист МХАТа. В спектакле. «Школа злословия» Яншин играл роль сэра Питера Тизла. [↑](#endnote-ref-116)
164. О. Н. Андровская (1898 – 1975) — русская советская актриса, народная артистка СССР (1948). С 1924 г. и до конца жизни артистка МХАТа. [↑](#endnote-ref-117)
165. Мери Пирибингль — персонаж из «Сверчка на печи» Ч. Диккенса, спектакля 1‑й студии МХТ. [↑](#endnote-ref-118)
166. {457} «Мнимый больной» Мольера — спектакль Московского Художественного театра. Постановка А. Бенуа. Режиссер К. С. Станиславский. Художник А. Бенуа. Премьера — 27 марта 1913 г. К. С. Станиславский играл роль Аргана. [↑](#endnote-ref-119)
167. В. Г. Сахновский (1886 – 1945) — русский советский режиссер, театровед, педагог, народный артист РСФСР (1938). С 1926 г. работал во МХАТе, с 1933 г. заведовал кафедрой режиссерского факультета ГИТИСа, с 1943 г. — художественный руководитель Школы-студии им. В. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-120)
168. К. С. Станиславский играл роль Крутицкого в спектакле Художественного театра «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Режиссеры В. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский. Художник В. Е. Егоров. Премьера — 11 марта 1910 г. [↑](#endnote-ref-121)
169. Ю. С. Глизер (1904 – 1964) — русская советская актриса, режиссер, народная артистка РСФСР (1954). Творческую деятельность начала в 1921 г. на сцене 1‑го Рабочего театра «Пролеткульта» (Москва). С 1928 г. и до конца жизни — актриса Московского театра Революции (ныне Театр им. Вл. Маяковского).

     А. Г. Коонен (1889 – 1974) — русская советская актриса, народная артистка РСФСР (1935). В 1906 – 1913 гг. — актриса Московского Художественного, в 1913 г. — актриса Свободного театра в Москве. С 1914 по 1949 г. — ведущая актриса Московского Камерного театра.

     С. В. Гиацинтова (р. 1895) — русская советская актриса, режиссер, народная артистка СССР (1955). С 1910 по 1924 г. — актриса Московского Художественного театра и одновременно 1‑й студии МХТ. С 1924 по 1936 г. — актриса МХАТа 2, затем — Театра МОСПС (1936 – 1938), Московского театра им. Ленинского комсомола (1938 – 1958), Московского драматического театра им. К. С. Станиславского (1958 – 1962), с 1963 и по настоящее время — актриса Московского театра им. Ленинского комсомола.

     С. Г. Бирман (1890 – 1976) — русская советская актриса, режиссер, педагог, народная артистка РСФСР (1946). С 1911 по 1924 г. — актриса Московского Художественного театра и его Первой студии. С 1924 по 1936 г. — актриса МХАТа 2, с 1936 по 1938 г. — актриса и режиссер в Театре МОСПС, с 1938 по 1958 г. работает в Театре им. Ленинского комсомола, с 1958 и до конца жизни — в Театре им. Моссовета. [↑](#endnote-ref-122)
170. Статья опубликована в газете «Красная звезда», 1942, 22 марта. [↑](#endnote-ref-123)
171. Стенограмма выступления А. Д. Попова в ЦТКА (19 марта 1945 г.) об освоении творческого наследия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 182, лл. 1 – 41). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-124)
172. {458} В. И. Немирович-Данченко в своих работах не раз обращался к проблеме темперамента актера. Затрагивает он эту тему и в своей «Беседе с молодежью», впервые опубликованной в журнале «Театр», 1937, № 1. [↑](#endnote-ref-125)
173. А. К. Тарасова (1898 – 1973) — русская советская актриса, народная артистка СССР (1937). С 1916 г. и до конца жизни артистка МХАТа. [↑](#endnote-ref-126)
174. Четвертая студия возникла в 1921 г. Руководители — актеры Художественного театра Г. С. Бурджалов, В. В. Лужский и Е. М. Раевская. В 1924 г. Студия отделилась от МХАТа и стала самостоятельным театром, сохранив свое прежнее название. В 1927 г. была переименована в Реалистический театр, который просуществовал до 1937 г. [↑](#endnote-ref-127)
175. МХАТ 2 — Московский Художественный театр Второй (1924 – 1936), был создан на основе Первой студии. [↑](#endnote-ref-128)
176. А. И. Чебан (1886 – 1954) — русский советский актер и режиссер, народный артист РСФСР (1947). В Московском Художественном театре с 1909 по 1924 г.; с 1924 по 1935 г. — во МХАТе 2. В 1936 г. вернулся во МХАТ, где и оставался до конца жизни. [↑](#endnote-ref-129)
177. Говоря о конфликте внутри МХАТа 2, А. Д. Попов имел в виду разногласия между двумя группами актеров, возглавляемыми М. Чеховым и А. Диким, которые привели к уходу Дикого из театра (1928). Особенно резко разногласия эти проявились в период работы над спектаклем «Блоха» (пьеса Е. Замятина по повести Н. Лескова; режиссер А. Дикий, художник Б. Кустодиев, композитор В. Оранский; премьера — 11 февраля 1925 г.). По признанию самого А. Дикого, «Блоха» (последний его спектакль во МХАТе 2) — работа полемическая, по материалу «в корне отличная» от того, к чему тянулась часть труппы, шедшая за М. Чеховым (см.: А. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 337). [↑](#endnote-ref-130)
178. М. М. Тарханов играл роль булочника Семенова в спектакле МХАТа «В людях» (по М. Горькому, инсценировка П. С. Сухотина). Режиссер М. Кедров. Художник С. Иванов. Премьера — 26 сентября 1933 г. [↑](#endnote-ref-131)
179. Речь идет о роли Собакевича в спектакле МХАТа «Мертвые души» Н. В. Гоголя (инсценировка М. А. Булгакова). Художественный руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры В. Сахновский и Е. Телешева. Художники В. Симов, В. Дмитриев, И. Гремиславский. Премьера — 28 ноября 1932 г. [↑](#endnote-ref-132)
180. И. М. Москвин выступил в роли царя Федора на первом спектакле Московского Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (режиссер К. С. Станиславский, художник В. Симов. Премьера — 14 октября 1898 г.). Эта роль сразу же прославила Москвина, однако он, играя Федора в течение всей своей жизни, не переставал работать над ролью и совершенствовать ее. [↑](#endnote-ref-133)
181. Статья опубликована в журнале «Театр», 1946, № 7 – 8, с. 61. [↑](#endnote-ref-134)
182. {459} Совместная статья А. Д. Попова и М. О. Кнебель; опубликована в книге «Ежегодник Художественного театра, 1945 г.» — т. 2. М.‑Л., «Искусство», 1948. [↑](#endnote-ref-135)
183. Во время Великой Отечественной войны А. Н. Толстой написал дилогию «Иван Грозный», состоящую из пьес «Орел и орлица» (1942) и «Трудные годы» (1943). [↑](#endnote-ref-136)
184. «Грозный»… — имеется в виду вторая часть дилогии «Трудные годы». [↑](#endnote-ref-137)
185. Имеется в виду книга Р. Ю. Виппера «Иван Грозный» (М.‑Л., АН СССР, 1944). [↑](#endnote-ref-138)
186. «Последняя жертва» А. Н. Островского. МХАТ. Постановка Н. Хмелева. Художник В. Дмитриев. Премьера — 1 ноября 1944 г. [↑](#endnote-ref-139)
187. Р. Ю. Виппер писал: «… едва ли у кого найдешь более беспощадную оценку Грозного, чем это сделал Карамзин, самый яркий в России историк и публицист эпохи просвещенного абсолютизма, который пишет отрицательную характеристику Ивана IV как бы для того только, чтобы оттенить сияющий всеми добродетелями образ Александра I и его “великой бабки”» (Р. Ю. Виппер. Иван Грозный. М.‑Л., АН СССР, 1944, с. 149). [↑](#endnote-ref-140)
188. Н. П. Хмелев играл роль князя в спектакле МХАТа «Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского. Художественный руководитель постановки В. И. Немирович-Данченко. Режиссер В. Сахновский. Художник М. Зандин, в 1941 г. — В. Дмитриев. Премьера — 2 декабря 1929 г. [↑](#endnote-ref-141)
189. С. Г. Яров (1901 – 1969) — русский советский актер, заслуженный артист РСФСР (1938), артист МХАТа. [↑](#endnote-ref-142)
190. А. Н. Грибов (1902 – 1977) — русский советский актер, народный артист СССР (1948), Герой Социалистического Труда (1972), артист МХАТа. В спектакле «Иван Грозный» («Трудные годы») А. Толстого играл роль Малюты Скуратова. [↑](#endnote-ref-143)
191. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1. М., «Искусство», 1954, с. 125. [↑](#footnote-ref-50)
192. М. Г. Фалеев (1884 – 1956) — художник-гример МХАТа, старейшина Художественного театра, в котором проработал с 1898 по 1955 г. [↑](#endnote-ref-144)
193. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, с. 248. [↑](#footnote-ref-51)
194. Статья опубликована в газете «Советское искусство», 1950, 24 октября. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-145)
195. Газета «Советское искусство» открыла дискуссию о творческом наследии К. С. Станиславского, напечатав редакционную статью «Глубоко изучать и творчески развивать наследие К. С. Станиславского» («Советское искусство», 1950, 22 августа). В дискуссии приняли участие: М. Кнебель, В. Топорков, В. Норд, Г. Кристи, П. Ершов, Л. Охитович. А. Д. Попов включился в обсуждение статьей «Идейность — основа нашего искусства». [↑](#endnote-ref-146)
196. 2 сентября 1938 г. в газете «Известия» было опубликовано Постановление: «Об увековечении памяти народного артиста СССР К. С. Станиславского».

     Совет Народных Комиссаров Союза ССР постановил:

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

     {460} 2) Создать правительственную комиссию по приему литературного наследства К. С. Станиславского.

     3) Учредить пять государственных стипендий им. К. С. Станиславского для выдающихся студентов Государственного института театрального искусства и учащихся Студии им. К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-147)
197. Вторая часть «Работы актера над собой» вышла в 1948 г. в издательстве «Искусство». [↑](#endnote-ref-148)
198. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, с. 332 – 333. [↑](#footnote-ref-52)
199. Там же, с. 338. [↑](#footnote-ref-53)
200. В. О. Топорков. К. С. Станиславский на репетиции. М.‑Л., «Искусство», 1949. [↑](#footnote-ref-54)
201. Л. Охитович. Система Станиславского на новом этапе. — «Советское искусство», 1950, 16 сентября. [↑](#footnote-ref-55)
202. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1976, с. 238 – 239. [↑](#footnote-ref-56)
203. К. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. II. М., «Искусство», 1951, с. 665. [↑](#footnote-ref-57)
204. М. О. Кнебель. От замысла — к воплощению. — «Советское искусство», 1950, 30 сентября. [↑](#footnote-ref-58)
205. Имеются в виду уже названные выше статья Л. Охитовича и статья П. Ершова: «К спорам о методе физических действий» («Советское искусство», 1950, 23 сентября), «Что такое метод физических действий?» («Театр», 1950, № 7). [↑](#endnote-ref-149)
206. П. Ершов. Что такое метод физических действий. — «Театр», 1950, № 7. [↑](#footnote-ref-59)
207. Там же. [↑](#footnote-ref-60)
208. Станиславский, по свидетельству Топоркова, говорил следующее: «Найдите соответствующее упражнение… ну, например, положите мысленно себе на темя каплю ртути и опустите ее по спинному хребту до самых пяток, чтобы она не сорвалась раньше времени на пол. Продолжайте это упражнение ежедневно, по нескольку раз» (В. Топорков. К. С. Станиславский на репетиции. М.‑Л., «Искусство», 1949, с. 80). [↑](#endnote-ref-150)
209. В. Топорков. Наше профессиональное оружие. — «Советское искусство», 1950, 7 октября. [↑](#footnote-ref-61)
210. В. Топорков. Наше профессиональное оружие. — «Советское искусство», 1950, 7 октября. [↑](#footnote-ref-62)
211. Там же. [↑](#footnote-ref-63)
212. Из стенограммы совещания об идейно-политическом воспитании на занятиях по мастерству актера. ГИТИС, 1 февраля 1950 г. [↑](#footnote-ref-64)
213. А. М. Карев (1899 – 1975) — русский советский актер, режиссер, артист Московского Художественного театра, педагог Школы-студии МХАТа, заслуженный деятель искусств РСФСР (1969). [↑](#endnote-ref-151)
214. В 1951 г. кабинетом актерского мастерства ВТО был проведен один из семинаров режиссеров театров РСФСР под руководством народного артиста СССР М. Н. Кедрова. Практические занятия по системе Станиславского вели: А. М. Карев, Г. А. Герасимов, А. А. Скрябин. [↑](#endnote-ref-152)
215. М. Н. Кедров (1893 – 1972) — русский советский режиссер, актер и общественный деятель, народный артист СССР (1948). В труппе Художественного театра с 1925 г. В 30‑х гг. М. Н. Кедров начал работать и как режиссер-постановщик, став ближайшим помощником К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С 1946 г. возглавлял коллектив МХАТа, был главным режиссером, председателем художественной коллегии. [↑](#endnote-ref-153)
216. Статья опубликована в сборнике «Работа режиссера над советской пьесой» (М.‑Л., «Искусство», 1950, с. 3 – 24). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-154)
217. Московский Свободный театр был основан в 1913 г. К. А. Марджановым (Марджанишвили). В задачу режиссеров (К. Марджанов, А. Таиров, А. Санин) входило создание синтетического театра, ведущими жанрами которого должны были стать комическая опера, фарс, пантомима, мелодрама, мистерия, трагедия и т. д.

     В постановках «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Арлезианка» Бизе, «Елена Прекрасная» Оффенбаха, «Покрывало Пьеретты» Донаньи режиссура выступала против канонических штампов в опере, оперетте, пантомиме. Этот экспериментально-творческий театр не имел четкой художественной программы, испытывал финансовые затруднения и просуществовал один сезон. [↑](#endnote-ref-155)
218. {461} «Старинный театр» в Петербурге, организованный Н. Евреиновым и Н. Дризеном в 1907 г., работал два неполных сезона. Свою главную цель его руководители видели в том, чтобы реконструировать спектакль в тех формах, в которых он первоначально показывался зрителям. В первом сезоне театр стилизовал формы средневекового театра (литургическая драма, миракль, моралите и фарс). Во второй сезон «Старинный театр» ставил испанские классические пьесы XVI – XVII веков (Сервантеса, Тирсо де Молины, Кальдерона). Режиссеры театра А. Санин, М. Бурнашев. Художники Н. Рерих, М. Добужинский, Е. Лансере, В. Щуко, А. Бенуа. Музыку к спектаклям писал И. Сац. [↑](#endnote-ref-156)
219. Поставленная на сцене Александринского театра «Чайка» А. П. Чехова (режиссер Е. Карпов, премьера — 17 октября 1896 г.) успеха не имела, хотя в спектакле роль Нины Заречной исполняла В. Ф. Комиссаржевская. Традиционная режиссура не поняла автора, прошла мимо особенностей чеховской драматургии. Молодой Художественный театр осуществил постановку «Чайки» в 1898 г. (Режиссеры В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский. Художник В. Симов. Премьера — 17 декабря 1898 г.). [↑](#endnote-ref-157)
220. «Степь широкая» Н. Винникова. ЦТКА. Постановка А. Попова. Режиссер А. Окунчиков. Художник Ю. Пименов. Премьера — 19 февраля 1949 г. [↑](#endnote-ref-158)
221. «Сталинградцы» Ю. Чепурина. ЦТКА. Постановка А. Попова. Режиссер И. Ворошилов. Художник Н. Шифрин. Премьера — 8 апреля 1944 г. [↑](#endnote-ref-159)
222. «Южный узел» А. Первенцева. ЦТКА. Постановка А. Попова. Режиссер А. Окунчиков. Художник Н. Шифрин. Премьера — 4 ноября 1947 г. [↑](#endnote-ref-160)
223. Стенограмма выступления А. Д. Попова на конференции молодых драматургов в Союзе писателей СССР (1951 г.) хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 251, лл. 2 – 30). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-161)
224. «Последние рубежи» Ю. Чепурина. ЦТКА. Постановка А. Попова. Художник И. Федотов. Премьера — 6 марта 1948 г. [↑](#endnote-ref-162)
225. «Совесть» Ю. Чепурина. ЦТКА. Постановка А. Попова. Режиссер А. Окунчиков. Художник И. Федотов. Премьера — 17 декабря 1950 г. [↑](#endnote-ref-163)
226. «Я ставил “Кутузова” Тренева…». В 1945 г. на сцене ЦТСА А. Д. Попов осуществил постановку пьесы К. Тренева «Полководец», посвященную Отечественной войне 1812 г. Режиссер Д. Тункель. Художник Н. Шифрин. Премьера — 16 сентября 1945 г. [↑](#endnote-ref-164)
227. Речь идет о книгах Н. М. Горчакова («Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций». М., «Искусство»; 1‑е изд. — 1950, 2‑е изд. — 1951) и В. О. Топоркова («К. С. Станиславский на репетиции». М.‑Л., «Искусство», 1949). [↑](#endnote-ref-165)
228. «Дипломаты» («Под чужим небом») Б. Изакова. ЦТСА. Режиссеры В. Канцель, А. Харламова. Художник Ю. Пименов. Премьера — ноябрь 1951 г. [↑](#endnote-ref-166)
229. {462} В упоминавшейся выше дискуссии о Станиславском начала 50‑х гг. в дальнейшем со статьями выступили: Вс. Пудовкин («По законам реальной жизни». — «Советское искусство», 1951, 13 января), К. Зубов («Малый театр и система К. С. Станиславского». — «Советское искусство», 1951, 6 января), Р. Захаров («Принципы Станиславского в балетном театре». — «Советское искусство», 1951, 27 января). В. Головчинер («Искусство отображать жизнь». — «Советское искусство», 1951, 3 марта) и др. Дискуссию подытожила редакционная статья «За дальнейший подъем сценического искусства» («Советское искусство», 1951, 1 сентября). [↑](#endnote-ref-167)
230. Статья опубликована в сборнике «Мастера театра об искусстве актера» (М., Госкультпросветиздат, 1953, с. 111 – 122). [↑](#endnote-ref-168)
231. Статья опубликована в сборнике «Типический образ на сцене» (М., «Искусство», 1953, с. 81 – 97). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-169)
232. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, с. 167. [↑](#footnote-ref-65)
233. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, с. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-66)
234. Там же, с. 248. [↑](#footnote-ref-67)
235. Там же, с. 248 – 249. [↑](#footnote-ref-68)
236. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 159 – 160. [↑](#footnote-ref-69)
237. Статья опубликована в журнале «Театр», 1954, № 11, с. 92 – 104. [↑](#endnote-ref-170)
238. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2. М.‑Л., «Искусство», 1949, с. 128. [↑](#footnote-ref-70)
239. Там же. [↑](#footnote-ref-71)
240. Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 7‑ми томах, т. 4. М., «Художественная литература», 1977, с. 32. [↑](#footnote-ref-72)
241. А. М. Горький. Художественные произведения в 25‑ти томах, т. 7. М., «Наука», 1970, с. 44. [↑](#footnote-ref-73)
242. А. М. Горький. Художественные произведения в 25‑ти томах, т. 7, с. 44 – 45. [↑](#footnote-ref-74)
243. К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, с. 137. [↑](#footnote-ref-75)
244. И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952, с. 78. [↑](#footnote-ref-76)
245. И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. М., «Искусство», 1950, с. 80. [↑](#footnote-ref-77)
246. Н. Г. Чернышевский. Эстетика и литературная критика. Избранные статьи. М., Гослитиздат, 1951, с. 147 – 148. [↑](#footnote-ref-78)
247. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30. М., Гослитиздат, 1951, с. 19. [↑](#footnote-ref-79)
248. Выступление А. Д. Попова на расширенном заседании коллегии Министерства культуры СССР в мае 1955 г. Стенограмма находится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 290, лл. 1 – 7). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-171)
249. Речь идет об отмене тарификационных «географических» поясов, определявших финансовое положение того или иного театра в целом и актеров и режиссеров в отдельности.

     М. Ф. Романов (1896 – 1963) — русский советский актер, режиссер, театральный деятель, народный артист СССР (1951).

     Я. И. Якушенко (1897 – 1971) — русский советский актер, народный артист СССР (1955). [↑](#endnote-ref-172)
250. Леондор Г. Е. (1894 – 1959) — русский советский актер и режиссер. В 1916 г. вступил в труппу Харьковского театра миниатюр, работал в Харьковской труппе Синельникова, затем служил в Новосибирске и Краснодаре, с 1932 г. — актер и режиссер Театра драмы Ростова-на-Дону. [↑](#endnote-ref-173)
251. «Хотел, чтобы здесь выступил именинник Розов…» — А. Д. Попов имеет в виду драматурга В. С. Розова, к тому времени выступившего с третьей своей пьесой «В добрый час!», которую с успехом поставил А. Эфрос на сцене Центрального детского театра. [↑](#endnote-ref-174)
252. Софронов А. В. (р. 1911) — русский советский драматург. Его пьеса «Иначе жить нельзя» была поставлена в Малом театре. Режиссер В. Цыганков. Художник В. Каплуновский. Премьера — 3 декабря 1952 г. [↑](#endnote-ref-175)
253. {463} «Потерянный дом» С. Михалкова — МХАТ. Режиссер А. Карев. Художник А. Матвеев. Премьера — март 1951 г. [↑](#endnote-ref-176)
254. «Русские люди» К. Симонова — первая постановка осуществлена в Московском драматическом театре. Режиссер Н. Горчаков. Художник Б. Волков. Премьера — июль 1942 г. [↑](#endnote-ref-177)
255. Стенограмма доклада А. Д. Попова на Международной конференции по вопросам истории театра в Лондоне 18 июля 1955 г. Хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 279, лл. 49 – 61). Печатается без сокращений. [↑](#endnote-ref-178)
256. С. Я. Маршак (1887 – 1964) — советский писатель и переводчик. [↑](#endnote-ref-179)
257. И. М. Москвин. Московский Художественный театр (К 45‑летию со дня основания). — «Известия», 1943, 26 октября. [↑](#footnote-ref-80)
258. Сб. «Горький об искусстве», М.‑Л., «Искусство», 1940, с. 229. [↑](#footnote-ref-81)
259. К. С. Станиславский. Собр. соч., в 8‑ми томах, т. 1, с. 251. [↑](#footnote-ref-82)
260. А. А. Остужев (1874 – 1953) — русский советский актер, ученик А. П. Ленского, народный артист СССР (1937). С 1898 г. и до конца жизни — актер Малого театра. Его первая значительная роль — Ромео (1901). Вершина многолетнего творчества артиста — Отелло в спектакле Малого театра (1935).

     А. А. Хорава (1895 – 1972) — грузинский советский актер, народный артист СССР (1936). С 1923 г. актер и режиссер Театра им. Руставели. Образ Отелло в шекспировской трагедии (1937) — выдающееся достижение большого художника.

     Н. Д. Мордвинов (1901 – 1966) — русский советский актер, народный артист СССР (1949). В 1925 г. вступил в студию Ю. А. Завадского, играл в Ростовском театре драмы имени Горького, затем и до конца жизни — в Театре имени Моссовета. Шекспировские образы: Петруччио (1938), Отелло (1944), Лир (1958).

     А. А. Васадзе (1899 – 1978) — грузинский советский актер и режиссер, народный артист СССР (1936). В театре начал работать художником-декоратором (Кутаиси, 1917), затем учился в Тбилисской студии, в 1920 г. вступил в труппу Театра им. Руставели. В 1935 – 1955 гг. — художественный руководитель театра. С 1958 г. — художественный руководитель Кутаисского театра имени Л. Месхишвили. В шекспировских спектаклях играл Клавдия (1925), Яго (1937).

     В. В. Тхапсаев (р. 1910) — осетинский советский актер, народный артист СССР (1960). С 1935 г. и до настоящего времени — актер Северо-Осетинского театра. В 1940 г. впервые сыграл Отелло, выступал в этой роли свыше двадцати лет. В репертуаре артиста — образы короля Лира и Макбета.

     В. В. Вагаршян (1894 – 1959) — армянский советский актер, режиссер, драматург, народный артист СССР (1954). С 1923 г. и до конца жизни — актер Театра им. Сундукяна. В 1941 – 1944 гг. — художественный руководитель театра. В 1944 г. на сцене Театра им. Сундукяна сыграл Гамлета.

     Д. М. Малян (р. 1904) — армянский советский актер, народный артист Армянской ССР (1942); актер Театра им. Сундукяна. Играл в Тбилисском армянском театре, в Ереванском рабочем театре.

     {464} Аман Кульмамедов (р. 1908) — туркменский советский актер, народный артист СССР (1949). С 1929 г. — актер Туркменского театра драмы (Ашхабад). Одно из крупнейшей созданий актера — образ Отелло в постановках 1939 и 1954 гг. [↑](#endnote-ref-180)
261. Симонов Р. Н. (1899 – 1968) — русский советский актер и режиссер, народный артист СССР (1946). [↑](#endnote-ref-181)
262. Н. В. Петров (1890 – 1964) — русский советский режиссер, народный артист РСФСР (1945), лауреат Государственной премии СССР (1947). Режиссер советской пьесы, осуществивший в Ленинграде постановки «Штиля» В. Билль-Белоцерковского, «Бронепоезда 14‑69». Вс. Иванова, «Ярости» Б. Яновского, «Страха» А. Афиногенова и др. С 1933 г. — режиссер Харьковского русского театра. С 1938 по 1948 г. — главный режиссер Московского театра транспорта.

     В 50‑е годы Н. Петров поставил совместно с В. Плучеком и С. Юткевичем «Баню» В. Маяковского в Театре сатиры; «Игрока» по Достоевскому — в Московском театре им. Пушкина, «Баню» в театре «Фольксбюне» (ГДР) и др. Профессор ГИТИСа, доктор искусствоведения. [↑](#endnote-ref-182)
263. Е. О. Любимов-Ланской (1883 – 1943) — русский советский актер, режиссер и театральный деятель, народный артист РСФСР (1933). Начал актерскую деятельность в 1904 г. в театрах провинции, в 1923 г. вступил в труппу Театра им. МГСПС. С 1925 по 1940 г. — директор и художественный руководитель Театра им. МГСПС. С именем Любимова-Ланского связано утверждение на советской сцене первых пьес советских драматургов. В Театре им. МГСПС он поставил спектакли «Шторм» В. Билль-Белоцерковского (1925), «Цемент» по Ф. Гладкову (1926), «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова (1927), «Рельсы гудят» (1928) и «Город ветров» (1929) В. Киршона, «Ярость» Б. Янковского (1929) и др. [↑](#endnote-ref-183)
264. Н. П. Охлопков (1900 – 1967) — русский советский актер и режиссер, народный артист СССР (1948). Работал в театрах им. Вс. Мейерхольда, им. Евг. Вахтангова, Реалистическом. С 1943 г. — главный режиссер Театра Революции (Театр драмы, Театр им. Вл. Маяковского). [↑](#endnote-ref-184)
265. Английский театральный критик Джозеф Маклеод проявлял большой интерес к советскому театру, приезжал в Москву, встречался с деятелями нашего театра. Он выпустил в Англии книги: «Новый советский театр» (1943), «Актеры переходят Волгу» (1946). [↑](#endnote-ref-185)
266. Р. Владимиров. Советский театр в оценке печати США и Англии. — «Театр», 1945, № 1, с. 53 – 55. [↑](#footnote-ref-83)
267. Статья опубликована в журнале «Театр», 1955, № 7, с. 127 – 133. [↑](#endnote-ref-186)
268. Эмиль Франтишек Буриан (1904 – 1959) — известный чехословацкий режиссер, композитор, писатель, драматург. В 1934 г. основал в Праге театр «Д‑34», который в своих спектаклях решал острые проблемы современности. Буриан проявлял большой интерес к советской драматургии, поставил в 1934 г. пьесу М. Горького «Егор Булычов и другие» (первая зарубежная постановка пьесы), в 1935 г. — «Аристократы» Н. Погодина. [↑](#endnote-ref-187)
269. {465} Йозеф Свобода (р. 1920) — чехословацкий театральный художник, режиссер, один из основателей экспериментального Театра им. 5 Мая (1945). [↑](#endnote-ref-188)
270. К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло». М.‑Л., «Искусство», 1945. [↑](#footnote-ref-84)
271. Статья опубликована в газете «Советская культура», 1955, 13 августа. [↑](#endnote-ref-189)
272. Д. Айзекс (1896 – 11970?) английский литературовед. [↑](#endnote-ref-190)
273. Шекспировский мемориальный театр. Основан в 1879 г. на родине Шекспира — Стратфорде-на-Эвоне. Второй после «Олд Вик» по значению Шекспировский театр Англии. [↑](#endnote-ref-191)
274. «Васса Железнова» — экранизация спектакля Малого театра. Режиссер-постановщик Л. Луков, оператор В. Раппопорт, Киностудия им. Горького, 1953.

     «Учитель танцев» — фильм-спектакль (ЦТСА). Режиссер фильма Т. Лукашевич, операторы Н. Власов, С. Шейнин, «Мосфильм», 1952. [↑](#endnote-ref-192)
275. Вивьен Ли (Вивиан Мэри Хартли, 1913 – 1967) — английская театральная и киноактриса. Исполнительница многих шекспировских ролей — Офелии, Клеопатры, Виолы, Оливии, леди Макбет и др.

     Лоренс Оливье (р. 1907) — английский актер и режиссер, один из лучших исполнителей ролей у Шекспира: король Лир, Ричард III, Гамлет, Отелло и др. 1963 – 1973 гг. — руководитель Национального театра в Лондоне.

     Джон Гилгуд (р. 1904) — английский актер, режиссер, театральный деятель. Доктор литературы Оксфордского университета. Дарование Гилгуда с наибольшей силой раскрывалось в ролях шекспировского репертуара: Гамлет, Ромео, Меркуцио, Ричард III, Марк Антоний, король Лир, Макбет, Шейлок. В русском репертуаре выступал в пьесах Чехова, Достоевского. Одна из ранних ролей — Петя Трофимов в «Вишневом саде». [↑](#endnote-ref-193)
276. Статья опубликована в книге Евг. Вахтангова «Материалы и статьи». М., ВТО, 1959, с. 221 – 230. [↑](#endnote-ref-194)
277. «Праздник мира» Г. Гауптмана. 1‑я студия МХТ. Режиссер Е. Вахтангов. Художник И. Гремиславский. Премьера — 15 ноября 1913 г. [↑](#endnote-ref-195)
278. «Потоп» Ю. Х. Бергера. 1‑я студия МХТ. Режиссер Е. Вахтангов. Художник П. Узунов. Премьера — 14 декабря 1915 г. [↑](#endnote-ref-196)
279. Л. А. Сулержицкий (1872 – 1916) — русский литератор, художник, режиссер, театральный и общественный деятель. В 900‑х гг. через А. М. Горького и А. П. Чехова сближается с Художественным театром, участвует во мхатовских постановках: «Драма жизни», «Жизнь человека», «Синяя птица», «Гамлет». Сулержицкий — помощник Станиславского в становлении и популяризации «системы». В последние годы своей жизни один из организаторов и руководителей 1‑й студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-197)
280. «Свадьба» А. Чехова. 3‑я студия МХТ. Режиссер Е. Вахтангов. Премьера — сентябрь 1920 г. [↑](#endnote-ref-198)
281. {466} «Эрик XIV» А. Стриндберга. 1‑я студия МХТ. Постановка Е. Вахтангова. Режиссер Б. Сушкевич. Художник И. Нивинский. Премьера (первый вариант) — 29 марта 1921 г. [↑](#endnote-ref-199)
282. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-85)
283. «Росмерсхольм» Г. Ибсена. 1‑я студия МХТ. Постановка Е. Вахтангова. Художник М. Либаков. Премьера — 23 апреля 1918 г. [↑](#endnote-ref-200)
284. Предисловие к кн.: К. С. Станиславский. Этика (глава из книги «Работа актера над собой»). М., «Искусство», 1962 г., с. 3 – 10. [↑](#endnote-ref-201)
285. К. С. Станиславский. Этика. М., «Искусство», 1962, с. 15. [↑](#footnote-ref-86)
286. «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра 1918 – 1922 гг.». М., ВТО, 1947, с. 110. [↑](#footnote-ref-87)
287. Там же, с. 46. [↑](#footnote-ref-88)
288. К. С. Станиславский. Этика, с. 36. [↑](#footnote-ref-89)
289. Там же, с 19. [↑](#footnote-ref-90)
290. Там же. [↑](#footnote-ref-91)
291. Статья опубликована в журнале «Театр», 1956, № 6, с. 47 – 58. [↑](#endnote-ref-202)
292. «Гамлет» У. Шекспира. Театр им. Вл. Маяковского. Режиссер Н. Охлопков. Художник В. Рындин. Премьера — 18 декабря 1954 г. [↑](#endnote-ref-203)
293. «Баня» Вл. Маяковского. Театр сатиры. Режиссеры Н. Петров, В. Плучек, С. Юткевич. Художник С. Юткевич. Премьера — 5 декабря 1953 г.

     «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Ленинградский театр драмы им. Пушкина. Постановщик Г. Товстоногов (удостоен за эту работу Ленинской премии). Режиссер Р. Агамирзян. Художник А. Босулаев. Премьера — 25 ноября 1955 г. [↑](#endnote-ref-204)
294. «Отелло» У. Шекспира. Реалистический театр. Режиссер Н. Охлопков. Художник Б. Кноблок. Премьера — 10 апреля 1936 г. [↑](#endnote-ref-205)
295. «Аками» называли в 20‑х гг. академические театры. [↑](#endnote-ref-206)
296. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, с. 302. [↑](#footnote-ref-92)
297. А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 2. М., «Искусство», 1974, с. 95 – 96. [↑](#footnote-ref-93)
298. А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 5, с. 422. [↑](#footnote-ref-94)
299. А. Н. Островский. Дневники и письма. М.‑Л., «Академия», 1937, с. 18. [↑](#footnote-ref-95)
300. Статья опубликована в журнале «Театр», 1956, № 12, с. 73 – 77. [↑](#endnote-ref-207)
301. «Двенадцатая ночь» — экранизация. Сценарная разработка и режиссура Я. Фрида. Главный оператор Е. Шапиро. «Ленфильм», 1955.

     «На подмостках сцены». Авторы сценария М. Вольпин и Н. Эрдман, режиссер-постановщик Е. Юдин, оператор И. Гелейн. «Мосфильм», 1956.

     «Таланты и поклонники» — экранизация. Автор сценария Л. Любашевский, режиссеры-постановщики А. Апсолон и Б. Дмоховский. Главный оператор Г. Мараджян. «Ленфильм», 1955. [↑](#endnote-ref-208)
302. «Таланты и поклонники» А. Н. Островского шли в 80‑х гг. на сцене Малого театра с участием М. Н. Ермоловой, М. П. Садовского и О. О. Садовской. См. воспоминания Ю. Юрьева «Из прошлого московского Малого театра». — «Театр», 1937, № 9, с. 93 – 125. [↑](#endnote-ref-209)
303. Статья опубликована в журнале «Театр», 1957, № 11, с. 45 – 49. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-210)
304. «Ночной переполох» М. Ж. Соважона. Ленинградский театр им. Ленсовета. Постановщик и художник Н. Акимов. Премьера — сентябрь 1956 г.

     {467} «Телефонный звонок» Ф. Нотта. Ленинградский театр комедии. Режиссер П. Суханов. Художник С. Юнович. Премьера — 23 июля 1956 г. [↑](#endnote-ref-211)
305. Эрих Мария Ремарк. Последняя остановка. М., изд. ВУОАП, 1957, с. 65. [↑](#footnote-ref-96)
306. Жан Вилар. О театральной традиции. М., «Иностранная литература», 1956, с. 143. [↑](#footnote-ref-97)
307. «Осенний сад» Л. Хеллман поставлен в Ленинградском театре драмы им. Пушкина, режиссер Л. Вивьен, художник Д. Попов (1957); во МХАТе — режиссеры Н. Горчаков и Г. Конский, художник Л. Силич (1956);

     «Сын Рыбакова» В. Гусева поставлен в Ленинградском театре комедии, режиссер Л. Рудник (1953); в Малом театре — режиссер Б. Равенских (1954 г., спектакль шел под названием «Иван Рыбаков»);

     «Свидетель обвинения» А. Кристи шел в Ногинске, Костроме, Орджоникидзе;

     «Шестой этаж» Э. Жери поставлен в Театре им. Евг. Вахтангова, режиссер Н. Гриценко (1956); в Ленинградском Большом драматическом театре — режиссер Г. Товстоногов (1956);

     «Фабричная девчонка» А. Володина поставлена в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола, режиссер А. Пергамент (1957); в ЦТСА — режиссер Б. Львов-Анохин (1957). [↑](#endnote-ref-212)
308. «На периферии вчера “Дуэнья” кормила театры…» — комедия Шеридана «Дуэнья» («День чудесных обманов») шла в начале и середине 50‑х гг. — более чем в пятидесяти театрах страны. [↑](#endnote-ref-213)
309. «Искатели» Д. Гранина (инсценировка И. Судакова). Центральный театр транспорта. Режиссер И. Судаков. Художник М. Варпех. Премьера — 14 апреля 1956 г. [↑](#endnote-ref-214)
310. А. М. Бучма (1891 – 1957) — украинский советский актер, режиссер, педагог и общественный деятель, народный артист СССР (1943).

     Н. М. Ужвий (р. 1898) — украинская советская актриса, народная артистка СССР (1944), театральный деятель.

     И. А. Слонов (1882 – 1945) — русский советский актер, режиссер и общественный деятель, народный артист РСФСР (1938). [↑](#endnote-ref-215)
311. А. Д. Попов имеет в виду практику хирургии 40‑х – 50‑х годов (прим. редакции). [↑](#footnote-ref-98)
312. А. Д. Попов перечисляет актерские работы мастеров старшего поколения: А. М. Бучмы в «Украденном счастье» (Театр им. Франко, 1940), И. В. Ильинского в спектакле «Власть тьмы» (Малый театр, 1956), М. Ф. Астангова в пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца» (Театр им. Евг. Вахтангова, 1954), Б. А. Смирнова в спектакле Московского театра им. Пушкина «Иванов» (1955), в мхатовских спектаклях: «Кремлевские куранты» (1956), «Третья патетическая» (1958), В. О. Топоркова в «Плодах просвещения» (МХАТ, 1951), Л. И. Добржанской: в спектакле ЦТСА «Профессия миссис Уоррен» (1954). [↑](#endnote-ref-216)
313. Статья опубликована в газете «Советская культура», 1958, 23 декабря. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-217)
314. {468} Стенограмма выступления А. Д. Попова на конференции молодых режиссеров в феврале 1959 г. находится в ЦГАЛИ (ф. 2417, ед. хр. 303, лл. 26 – 40). Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-218)
315. «Зеленая улица» А. Сурова. МХАТ. Постановщики М. Кедров, А. Карев. Художник Б. Волков. Премьера — 25 декабря 1948 г. [↑](#endnote-ref-219)
316. А. Ф. Борисов (р. 1905) — актер Ленинградского театра драмы имени Пушкина, народный артист СССР (1951), создатель образа композитора Мусорского в одноименном фильме 1950 г. [↑](#endnote-ref-220)
317. В спектакле Ленинградского театра драмы им. Пушкина «Оптимистическая трагедия» роль Вожака играл актер Ю. В. Толубеев (за исполнение этой роли ему присуждена Ленинская премия в 1958 г.); роль Сиплого в этом спектакле исполнял актер А. В. Соколов. [↑](#endnote-ref-221)
318. Статья опубликована в журнале «Театр», 1960, № 1, с. 46. [↑](#endnote-ref-222)
319. А. Р. Артем (Артемьев, 1842 – 1914) — артист Художественного театра, в пьесах Чехова сыграл: Шамраева («Чайка», 1898), Вафлю («Дядя Ваня», 1899), Чебутыкина («Три сестры», 1901), Фирса («Вишневый сад», 1904).

     Л. М. Леонидов. В чеховских пьесах исполнял роли: Лопахина («Вишневый сад», 1904), Соленого («Три сестры», 1906).

     Н. О. Массалитинов (1880 – 1961) — русский и болгарский актер, театральный деятель, режиссер, педагог. С 1907 по 1917 г. играл в МХТ. В чеховском репертуаре исполнял роли Лопахина, Соленого, Войницкого. [↑](#endnote-ref-223)
320. М. П. Лилина (1866 – 1943) — русская советская актриса, одна из основателей МХТ, народная артистка РСФСР (1933). В пьесах Чехова исполняла роли: Маши («Чайка»), Сони («Дядя Ваня»), Наташи («Три сестры») и Ани («Вишневый сад»). [↑](#endnote-ref-224)
321. Статья опубликована в журнале «Театр», 1960, № 8, с. 42 – 52. Печатается с сокращениями.

     В 1959 – 1960 гг. редакция журнала «Театр» провела дискуссию на тему: «Режиссура и современность», в которой приняли участие многие советские режиссеры (Н. Охлопков, Г. Товстоногов, Р. Симонов, Ю. Завадский, Л. Вивьен, К. Ирд и другие), актеры (Л. Свердлин, Н. Якушенко и другие), театральные критики. А. Д. Попов принял участие в этой дискуссии, напечатав статью «Беспокойные мысли» — о проблемах современной режиссуры и театра. [↑](#endnote-ref-225)
322. И. Соловьева. О достоинстве искусства. — «Театр», 1960, № 4, с. 54 – 64. [↑](#footnote-ref-99)
323. «Иркутская история» А. Арбузова. Театр им. Евг. Вахтангова. Режиссер Е. Симонов. Художник И. Сумбаташвили. Премьера — 26 декабря 1959 г. [↑](#endnote-ref-226)
324. «Друг мой, Колька!» А. Хмелика. ЦДТ. Режиссер А. Эфрос. Художник Б. Кноблок. Премьера 30 декабря 1959 г. [↑](#endnote-ref-227)
325. {469} «Иркутская история» А. Арбузова. Театр им. Вл. Маяковского. Режиссер Н. Охлопков. Художник К. Кулешов. Премьера — 25 февраля 1960 г. [↑](#endnote-ref-228)
326. Б. И. Равенских (1914 – 1980) — русский советский режиссер, народный артист СССР (1968). Окончил Ленинградский институт сценических искусств, работал ассистентом у В. Э. Мейерхольда. 1951 – 1960 — режиссер Малого театра, 1960 – 1970 гг. — гл. режиссер Московского драматического театра им. А. С. Пушкина; 1970 – 1976 гг. — гл. режиссер Малого театра. [↑](#endnote-ref-229)
327. В. Шитова и Вл. Саппак. Борис Равенских и его манифест. — «Театр», 1960, № 2, с. 57 – 66. [↑](#footnote-ref-100)
328. «Власть тьмы» Л. Н. Толстого. Малый театр. Режиссер Б. Равенских. Художник Б. Волков. Премьера — 4 декабря 1956 г. [↑](#endnote-ref-230)
329. Сб. «Режиссер в советском театре». Материалы Первой Всесоюзной режиссерской конференции. М.‑Л., «Искусство», 1940, с. 354. [↑](#footnote-ref-101)
330. С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., «Искусство», 1964. [↑](#footnote-ref-102)
331. Там же, с. 120. [↑](#footnote-ref-103)
332. С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. с. 123. [↑](#footnote-ref-104)
333. Там же, с. 124 – 125. [↑](#footnote-ref-105)
334. Р. Симонов. В центре — актер. — «Театр», 1960, № 4. [↑](#footnote-ref-106)
335. Р. Симонов. В центре — актер, с. 45. [↑](#footnote-ref-107)
336. Там же, с. 46. [↑](#footnote-ref-108)
337. Стенограмма выступления А. Д. Попова на совещании в ВТО в ноябре 1960 г. хранится в ЦГАЛИ (ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 325). Печатается без сокращений. [↑](#endnote-ref-231)
338. В 1959 – 1970 гг. развернулась дискуссия о судьбах театра в связи с развитием телевидения, кинематографа и художественной самодеятельности. Она была начата статьями: М. Ромма «Поглядим на дорогу» («Искусство кино», 1959, № 11) и М. Шагинян «Ленинградские вечера» («Огонек», 1960, № 25). В «Искусстве кино» и «Огоньке» в порядке дискуссии были напечатаны статьи деятелей кино и театра, выступивших с критикой положений и мыслей М. Ромма и М. Шагинян. А. Д. Попов своим выступлением включился в эту дискуссию. [↑](#endnote-ref-232)
339. Ю. Айхенвальд. Отрицание театра. — Сб. «В спорах о театре». Книгоиздательство писателей в Москве, 1913, с. 12. [↑](#footnote-ref-109)
340. Мариэтта Шагинян. Ленинградские вечера. — «Огонек», 1960, июнь, № 25, с. 24. [↑](#footnote-ref-110)
341. Мариэтта Шагинян. Ленинградские вечера. — «Огонек», 1960, июнь. № 25, с. 24. [↑](#footnote-ref-111)
342. Там же. [↑](#footnote-ref-112)
343. А. Попов. О моей мечте. — «Огонек», 1960, декабрь, № 50, с. 24. [↑](#footnote-ref-113)
344. Михаил Ромм. Поглядим на дорогу. — «Искусство кино», 1959, № 11, с. 121. [↑](#footnote-ref-114)
345. Там же, с. 120. [↑](#footnote-ref-115)
346. В. Никандров играл роль Ленина в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь». [↑](#endnote-ref-233)
347. Статья опубликована в журнале «Театр», 1961, № 8, с. 54 – 65. Печатается с сокращениями.

     В 1961 г. на страницах журнала «Театр» проходила дискуссия по проблеме «Актерское искусство сегодня». В ходе ее напечатаны статьи А. Анастасьева, А. Баталова, З. Владимировой, В. Залесского и И. Кузнецовой, Н. Мамаевой, В. Орлова, Е. Поляковой, В. Пансо, В. Розова и других. А. Д. Попов выступил со статьей «Дело нашей жизни». [↑](#endnote-ref-234)
348. Н. В. Мамаева (р. 1923) — русская советская актриса, ведущая актриса Ленинградского театра драмы имени Пушкина, народная артистка РСФСР (1968). В ходе дискуссии опубликовала статью «Актерское счастье». — «Театр», 1961, № 3, с. 52 – 56. [↑](#endnote-ref-235)
349. В. А. Орлов (1896 – 1972) — русский советский актер, народный артист СССР (1960). С 1926 г. актер МХАТа. В ходе дискуссии опубликовал статью «Лицо традиций». — «Театр», 1961, № 4, с. 37 – 43. [↑](#endnote-ref-236)
350. А. Попов. Беспокойные мысли. — «Театр», 1960, № 8. [↑](#footnote-ref-116)
351. Е. Полякова. Изнанка традиций. — «Театр», 1961, № 3. [↑](#footnote-ref-117)
352. В. Залесский, И. Кузнецова. Живое искусство актера. — «Театр», 1961, № 5. [↑](#footnote-ref-118)
353. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. С. Бокшанской. — «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследство», т. 2. М., «Искусство», 1954, с. 425. [↑](#footnote-ref-119)
354. В. Розов. Четыре проблемы из ста. — «Театр», 1961, № 3. [↑](#footnote-ref-120)
355. З. Владимирова. Коврик. — «Театр», 1961, № 6. [↑](#footnote-ref-121)