Дикий А. Д. **Избранное** / Сост. Н. Г. Литвиненко, предисл. З. В. Владимировой. М.: ВТО, 1976. 442 с.

От составителя 5 [Читать](#_Toc320313405)

*З. В. Владимирова*. Алексей Дикий 8 [Читать](#_Toc320313406)

**Из книги «Повесть о театральной юности»**

Вступление 33 [Читать](#_Toc320313413)

Достоевский в Художественном театре 37 [Читать](#_Toc320313415)

В школе Толстого 71 [Читать](#_Toc320313416)

«Провинциалка» 93 [Читать](#_Toc320313418)

Студия открыта 110 [Читать](#_Toc320313420)

Под крылом Художественного театра 133 [Читать](#_Toc320313421)

**Статьи о театре**

О режиссерском замысле 191 [Читать](#_Toc320313426)

Актер и режиссер 223 [Читать](#_Toc320313428)

Актер и театр 230 [Читать](#_Toc320313433)

Режиссер и театр 236 [Читать](#_Toc320313434)

Мои творческие позиции 242 [Читать](#_Toc320313435)

Многообразие жизни и театр 250 [Читать](#_Toc320313436)

**Статьи о драматургии**

Язык и характер в драматургии Горького 259 [Читать](#_Toc320313438)

Почему я хочу ставить «Иванова» 275 [Читать](#_Toc320313439)

«Тени» Салтыкова-Щедрина 302 [Читать](#_Toc320313441)

Трагедия, ждущая воплощения 317 [Читать](#_Toc320313445)

**Дикий ставит «Блоху»**

Переписка с Е. И. Замятиным и Б. М. Кустодиевым по поводу спектакля «блоха» 327 [Читать](#_Toc320313447)

1. Е. И. Замятин — В. П. Ключареву. *3 февраля 1924 г., Ленинград* 328 [Читать](#_Toc320313448)

2. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *10 февраля 1924 г., Москва* 332 [Читать](#_Toc320313449)

3. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *22 февраля 1924 г., Ленинград* 336 [Читать](#_Toc320313450)

4. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *До 1 марта 1924 г., Москва* 339 [Читать](#_Toc320313451)

5. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *До 7 мая 1924 г., Москва* 341 [Читать](#_Toc320313452)

6. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *23 октября 1924 г., Москва* 342 [Читать](#_Toc320313453)

7. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *30 октября 1924 г., Ленинград* 343 [Читать](#_Toc320313454)

8. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *7 ноября 1924 г., Москва* 345 [Читать](#_Toc320313455)

9. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *12 ноября 1924 г., Ленинград* 346 [Читать](#_Toc320313456)

10. Е. И. Замятин — Б. М. Кустодиеву. *22 ноября 1924 г., Москва* 347 [Читать](#_Toc320313457)

11. Б. М. Кустодиев — Е. И. Замятину. *28 ноября 1924 г., Ленинград* 348 [Читать](#_Toc320313458)

12. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *2 декабря 1924 г., Ленинград* 350 [Читать](#_Toc320313459)

13. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *До 6 декабря 1924 г., Москва* 351 [Читать](#_Toc320313460)

14. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *7 декабря 1924 г., Ленинград* 352 [Читать](#_Toc320313461)

15. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *9 декабря 1924 г., Москва* 356 [Читать](#_Toc320313462)

16. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *17 декабря 1924 г., Ленинград* 358 [Читать](#_Toc320313463)

17. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *20 декабря 1924 г., Ленинград* 360 [Читать](#_Toc320313464)

18. Телеграмма А. Д. Дикого — Б. М. Кустодиеву. *22 декабря 1924 г., Москва* 362 [Читать](#_Toc320313465)

19. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву. *22 декабря 1924 г., Москва* 362 [Читать](#_Toc320313466)

20. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву. *26 декабря 1924 г., Москва* 365 [Читать](#_Toc320313467)

21. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *26 декабря 1924 г., Москва* 366 [Читать](#_Toc320313468)

22. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *31 декабря 1924 г., Ленинград* 367 [Читать](#_Toc320313469)

23. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *31 декабря 1924 г., Ленинград* 369 [Читать](#_Toc320313470)

24. Телеграмма А. Д. Дикого — Б. М. Кустодиеву. *2 января 1925 г., Москва* 372 [Читать](#_Toc320313471)

25. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву. *До 5 января 1925 г., Москва* 373 [Читать](#_Toc320313472)

26. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *5 января 1925 г., Москва* 374 [Читать](#_Toc320313473)

27. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *6 января 1925 г., Ленинград* 375 [Читать](#_Toc320313474)

28. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *6 января 1925 г., Ленинград* 376 [Читать](#_Toc320313475)

29. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *9 января 1925 г., Ленинград* 378 [Читать](#_Toc320313476)

30. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву. *До 16 января 1925 г., Москва* 379 [Читать](#_Toc320313477)

31. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *До 16 января 1925 г., Москва* 380 [Читать](#_Toc320313478)

32. Телеграмма А. Д. Дикого — Е. И. Замятину. *16 января 1925 г., Москва* 381 [Читать](#_Toc320313479)

33. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *16 января 1925 г., Ленинград* 381 [Читать](#_Toc320313480)

34. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *17 января 1925 г., Москва* 382 [Читать](#_Toc320313481)

35. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *19 января 1925 г., Ленинград* 384 [Читать](#_Toc320313482)

36. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *20 января 1925 г., Ленинград* 385 [Читать](#_Toc320313483)

37. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *23 января 1925 г., Ленинград* 386 [Читать](#_Toc320313484)

38. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину. *24 января 1925 г., Москва* 387 [Читать](#_Toc320313485)

39. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *25 января 1925 г., Ленинград* 388 [Читать](#_Toc320313486)

40. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому. *25 января 1925 г., Ленинград* 389 [Читать](#_Toc320313487)

41. Е. И. Замятин — Б. М. Кустодиеву. *29 января 1925 г., Москва* 389 [Читать](#_Toc320313488)

42. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *31 января 1925 г., Ленинград* 390 [Читать](#_Toc320313489)

43. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву. *2 февраля 1925 г., Москва* 391 [Читать](#_Toc320313490)

44. А. Д. Дикий — Е. М. Замятину. *До 12 марта 1925 г., Москва* 391 [Читать](#_Toc320313491)

45. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву. *До 12 марта 1925 г., Москва* 393 [Читать](#_Toc320313492)

46. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *12 марта 1925 г., Ленинград* 394 [Читать](#_Toc320313493)

47. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому. *2 апреля 1925 г., Ленинград* 395 [Читать](#_Toc320313494)

О «Блохе». Из книги «Повесть о театральной юности» 397 [Читать](#_Toc320313495)

**Приложение**

Краткая летопись жизни и творчества А. Д. Дикого 409 [Читать](#_Toc320313497)

**Указатель имен** 436 [Читать](#_Toc320313498)

# **{****5}** От составителя

А. Д. Дикий — режиссер, актер, театральный педагог — был также серьезным, глубоким, пытливым и умным исследователем и теоретиком сценического и драматического искусства, оставившим нам довольно обширное литературное наследие. Именно с этой последней гранью творческой натуры Дикого и призван познакомить читателей данный сборник. В журналах и газетах статьи Дикого печатаются, начиная с тридцатых годов и на протяжении всего пути (последняя статья — о «Борисе Годунове» Пушкина — была опубликована в газете «Советская культура» в день его смерти). Литературное наследие Дикого включает в себя и многолистную книгу «Повесть о театральной юности», а также стенографические записи некоторых его выступлений и бесед с актерами и учениками.

Составитель не ставил перед собой цель дать хронологический путь развития Дикого — теоретика театрального искусства. Сборник построен по тематическим разделам, объединяющим материалы самых разных лет. Один из разделов включает в себя отдельные главы из «Повести о театральной юности» (в несколько сокращенном виде), представляющие теоретический интерес и имеющие, так сказать, исследовательский характер. Текст статей там, где это было возможно, сверялся по рукописи, в некоторых статьях проведена небольшая редакционная правка и убраны повторы, связанные с тем, что работы Дикого появлялись в печати в разное время и в разных изданиях и вместе, одновременно никогда им не просматривались. Кое-какие повторы читатель сможет обнаружить и сейчас, но избежать их, не нарушив течение и логику мысли автора, было уже сложнее. В тех случаях когда статья, напечатанная еще при жизни Дикого, была сильно, по сравнению с рукописью автора, сокращена, составитель восстановил эти купюры, сделанные в свое время редакциями газет и журналов по техническим или иным причинам.

Дикий в своих теоретических выступлениях откликался на самые насущные проблемы советского театра, не потерявшие актуальности и сегодня, откликался темпераментно, живо, заинтересованно и всегда со своим собственным отношением. От этого многие его статьи могут показаться спорными, вызвать возражения, но неоспоримое их достоинство в том, что они будят живую мысль художника.

{6} Дикий умеет исследовать, анализировать то или иное художественное явление, он, безусловно, интересно и неожиданно свежо толкует драматическую литературу, как современную, так и классическую. Однако значение его выступлений подобного рода, на наш взгляд, заключается прежде всего в том, что в них явственно и сильно звучит голос практика театра, который сегодня, сейчас хочет исправить те или иные недостатки в жизни советского театра, который не только теоретически провозглашает свое понимание пьесы, но видит это понимание воплощенным в режиссерском решении спектакля. Он глазами режиссера видит пьесу реализованной в искусстве актера, в искусстве театрального художника. При этом в каждом выступлении Дикого чувствуются ею индивидуальность, его творческие пристрастия и антипатии, его порой субъективное восприятие явлений искусства.

У него свой «гвоздь», свое кредо. Это кредо он настойчиво стремился осуществить в режиссерском и актерском творчестве, этот «гвоздь» он постоянно «вбивал». Именно поэтому во многих его статьях присутствует определенный круг любимых и выношенных им мыслей.

Взаимоотношение содержания и формы спектакля Дикий считал основной проблемой современного театра. Режиссерский замысел спектакля в его представлении — это «образное понимание идеи произведения». При этом для него «содержание, выраженное вне определенной, гармонической и возможной для каждого данного содержания новой формы, является искусством прошлого столетия», то есть этапом, уже пройденным нашим театром.

Дикий-режиссер создавал спектакли, отличавшиеся неуемной, иногда озорной фантазией, щедрой выдумкой, неожиданными находкам. Он не признавал аморфности в искусстве. И социальные, исторические мотивы, тонкие психологические решения обретали в его спектаклях ясную к законченную форму. Чрезвычайно интересно и во многом поучительно будет узнать из его раздумий о режиссерском замысле, о пьесе, о смысле того или иного образа, что весь арсенал художественных средств, вся щедрость фантазии, любовь к трюку и озорству были Диким четко выверены, логически обоснованы и с предельной трезвостью и строгостью по отношению к самому себе отобраны. Он писал: «Форма требует необходимости отбрасывать все лишнее, оставлять и находить самое главное: выразительное, решающее. Уменье отбросить лишнее — первый признак культурной работы».

Подробно останавливаясь на этапах работы режиссера над пьесой, с актерами, с театральным художником, Дикий настойчиво проносит идею о том, что режиссер должен «стоять на уровне современной ему режиссерской мысли», а главное — должен быть активным и пытливым современником. «Режиссер творит не в безвоздушном пространстве, — утверждал Дикий, — не в химически чистой среде. Он не чужд, как говорится, “всем впечатленьям бытия”, которые и составляют его сценический опыт. Если бы это было иначе, ни один из нас не создал бы порядочного спектакля либо постоянно пребывал бы в положении неудачника, в век атома изобретающего деревянный велосипед».

{7} Актер для Дикого — главная фигура театра. Режиссеру необходимо верить в творческие возможности актера, развивать их. «Актер-мыслитель, актер-сорежиссер — вот что нужно сейчас нашему театру». Такой актер для Дикого — «радостное чудо», и он бьется за него, энергично протестуя против актерской пассивности, отстаивая право актера мыслить самостоятельно и в творческом контакте с режиссером добиваться единой цели.

Воспитание актерской молодежи для Дикого есть дело первостепенной важности. Он смело высказывает мысль о перестройке наших театральных школ, о том, что опытному мастеру — режиссеру или актеру, — обладающему педагогическим даром, необходимо предоставить право самому подбирать и готовить для сцены молодые таланты. Читатель найдет в книге материалы, посвященные этой проблеме.

А. Д. Дикий мечтал заново поставить «Бориса Годунова», соскоблив с великой пушкинской трагедии оперные, «боярские» штампы; он раскрывает свой замысел чеховского «Иванова», «Теней» Салтыкова-Щедрина, глубоко проникает в существо сценических произведений и пьес М. Горького и дает им свое исследовательское толкование и свое режиссерское решение — сложное, смелое и острое. Этим вопросам посвящен раздел книги «Размышления о пьесе».

Творческая лаборатория Дикого, его работа над созданием спектакля «Блоха» предстанет в книге в переписке А. Д. Дикого, Е. И. Замятина (автора инсценировки) и художника Б. М. Кустодиева. В этот же раздел включен фрагмент из «Повести о театральной юности», написанной спустя без малого тридцать лет после того, как «Блоха» увидела свет рампы. Фрагмент этот перенесен сюда для того, чтобы читатель мог получить цельное представление о взглядах мастера на это свое произведение.

В конце книги даны краткая летопись жизни и творчества А. Д. Дикого, составленная В. Н. Колеченковой, а также указатель имен. Тексты А. Д. Дикого, равно как и переписка о «Блохе» (она была опубликована впервые научным сотрудником ЦГАЛИ М. Г. Козловой), приводятся по книгам «Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания» (М., ВТО, «Искусство», 1967) и «Повесть о театральной юности» (М., «Искусство», 1957). Подстрочные примечания, сноски сохранены в том виде, как они были сделаны в указанных изданиях.

*Н. Литвиненко*

# **{****8}** *З. Владимирова* Алексей Дикий

Когда Алексей Денисович Дикий расставался с МХАТ‑2 — своим отчим домом в течение многих лет, ему в числе шестнадцати его товарищей, которые уходили вместе с ним, было присвоено специальным постановлением Наркомпроса пожизненное звание артиста Московского Художественного театра.

Уникальное это звание нигде более, кажется, не фигурировало, да и для Дикого в его буйной и полной крутых поворотов жизни в искусстве практического смысла не имело. Но вырезку из газеты, где это постановление было напечатано, он свято хранил до конца своих дней, гордясь принадлежностью к лучшему театру страны, к направлению Станиславского, к школе переживания, — принадлежностью, зафиксированной документом.

Почему ему было так важно ощущать себя плотью от плоти именно этого театра — ему, бунтарю и ниспровергателю, привыкшему жить без оглядки на авторитеты? Режиссеру, как говорили в старину, милостью божией, который до известной степени сам себе театр и сам себе направление?

Личность Дикого-художника стала легендарной еще при жизни. С ним было связано множество анекдотов, недостоверных, как все театральные анекдоты, но улавливавших какие-то важные грани диковского своеобразия. Дикий легенды — талант неуемный, стихийный, наделенный могучей творческой потенцией, реализуемой отчасти планомерно, но больше в силу счастливого озарения, гениальных догадок, исчерпывающих суть. Дикий легенды — озорник и грешник, баловень судьбы, шутя творивший свое праздничное искусство, щедрой рукой рассыпавший сценические феномены, в которых все было против правил и вместе с тем ошеломляюща истинно.

Надо думать, что многое в этом портрете нравилось Дикому и чем-то льстило ему; во всяком случае, он не спорил с легендой и был не прочь порой подыграть такому о себе представлению. В его манере держаться и творчески себя заявлять был элемент театральной подчеркнутости. Не выходя за рамки вкуса, он все же любил «прозвучать» в театральной Москве, хотел и умел быть замеченным. На него обращали внимание {9} на улице, в толпе, в зрительном зале театра; коренастый, плотный, с шапкой светлых волос, небрежно откинутых назад, с глазами, полными ума и насмешливой наблюдательности, небрежно и вместе с тем броско одетый, он был артистичен в каждом своем движении. Он шел по Москве, и даже люди, касательства к искусству не имевшие, понимали: идет художник. Но, разумеется, Дикий сложнее легенды, которая требует серьезных поправок применительно к его вкладу в сценическую традицию. Ибо за пиршеством таланта, за буйством красок, их, казалось бы, неуправляемой игрой, за потребностью удивлять, которая была в нем ярко выражена, стояло то, что должно было стоять у художника такого масштаба и силы: ночи без сна, напряженнейший поиск истины, умение различать в тумане цель и к ней вести свой творческий корабль, добиваясь «принципиального единства» поэтики складывающегося спектакля; стояли воля, организованность, точность, план, чувство меры и взгляд на театр как на «искусство логики», что было одним из его, Дикого, афоризмов.

Умение поверять алгеброй гармонию было присуще Дикому в гораздо большей степени, чем думали окружающие. Оно, это умение, находилось, может быть, в состоянии идеальной взвешенности с тем, что давала его богатейшая интуиция; завидное сочетание, при котором мысль художника, глубоко проникающая, ни на миг не остается «голой», но тут же обрастает каскадом образов необычайной яркости, которые не нагнетать приходится, но сдерживать, их порой ускромнять и из них отбирать. Этот навык сознательного художника распространялся не только на процесс творчества, но и на круг эстетических верований, которые исповедовал Дикий, отливая их в формулы отточенные и парадоксальные, как он сам.

Так вот, трезво оценивая себя и свое место в театре его времени, Дикий лучше всех исследователей и критиков, лучше товарищей по профессии понимал, что самым глубинным зерном своего искусства он принадлежал Художественному театру, и только ему одному.

Реалист до мозга костей, не порывавший ни в одном, самом взвихренном своем спектакле с психологией, с приметами быта, среды — пусть укрупненными и взятыми в гротескном ракурсе, режиссер, при всей своей творческой самобытности фанатически приверженный идее «театра автора», мастер ансамблевых построений, спектаклей, где все участники говорят на одном языке и сообща движутся к станции назначения, педагог, умеющий, любящий «умирать в актере», — Дикий признавал только такое искусство, где царил человек и его судьба, где даже в самой «остраненной», иносказательной передаче не терялось земное и сущее, где претворенная театром правда так правдой и оставалась, создавая твердый грунт для спектакля метафорического и условного.

Да, Дикий — мхатовец по своему «верую», по потребности ставить в центр всего мир души человека, ориентироваться на подлинность его чувств, по стремлению соотносить творимое на сцене с тем, что нас окружает в жизни, каким бы опосредствованным и сложноассоциативным ни был образный ряд. Он — мхатовец, и в этом своем качестве составляет веский аргумент в пользу емкости системы, менее всего понуждающей {10} художника к уравнительному творчеству, к необходимости подчиняться Команде: «делай, как я!»

Даже самые ёрнические, площадные спектакли Дикого, как «Блоха», например, которую принимали далеко не все мхатовцы, да И критики, влюбленные в нюансы, в психологию, принимали с трудом, принципиально, в исторической ретроспекции стоят совершенно рядом с такими органическими для МХАТа созданиями, как «Лисистрата» Немировича-Данченко в Музыкальной студии его имени и «Горячее сердце» Станиславского на основной сцене театра.

Но такова уж, видно, диалектика этого таланта, что, оставаясь своим человеком во МХАТе, он даже в юные годы не сливался с ним до конца. В этом созвездии индивидуальностей, где лица уже на ранней этапе были достаточно определенно очерчены, его лицо своим «необщим выраженьем» немедленно бросалось в глаза, даром что и стоял он тогда — сотрудник Дикий! — в самом заднем ряду групповой фотографии. И дело тут не в одной только яркости — яркость была и у Вахтангова, и у Михаила Чехова, и у Бирман, и у других его товарищей и ровесников. Дело в теме художника, в его главной мелодии, которая не звучала в унисон с тогдашним «оркестром» театра, а впоследствии тем более расходилась с ним.

Художник редкого нравственного здоровья, чисто языческого чувствования жизни, приверженный творчески главным образом к цельным, а не раздробленным судьбам, Дикий не проявлял преимущественного интереса к метаниям неустроенного интеллигента, к разладу в душе, так глубоко воплощенному театром на Камергерском. Вот в каком смысле он И принадлежал миру этого театра и был в нем несколько «на особицу».

Разумеется, эта категоричность восприятия, при которой белое видится белым, а черное — черным, не была применительно к Дикому синонимом примитивности. Он умел быть на сцене (как актер, во всяком случае) не только литым, одномерным и цельным, но и необходимо сложным; образ, единый в основе, снабжался системой обертонов, своей игрой подчеркивавших главное в человеке. Тому примером — лесковский Молчанов в «Расточителе», генерал Горлов во «Фронте» Корнейчука и Маттиас Клаузен, которого Дикий сыграл в знаменитом вахтанговском спектакле «Перед заходом солнца». Да и как режиссер он мыслил неоднозначно, этот, как думали о нем многие, умелец-Левша современного театра, чей талант могуч, но якобы не отгранен культурой, не отшлифован в горниле многовекового опыта творящего человечества.

### \* \* \*

Жизнь Дикого-художника отчетливо делится на три периода.

Творческий разгон этой жизни (1910 – 1927) был дан Художественным театром и его Первой студией, откуда Дикий ушел конфликтно, что случалось с ним не однажды, уведя с собой группу единомышленников, которых, впрочем, немедленно растерял. В ту пору он — преимущественно актер, режиссура только начинается: свой первый спектакль — «Зеленый попугай» Шницлера в так называемой Шаляпинской студии — Дикий выпустил {11} в 1921 году, — хотя за последующие шесть лет немало преуспел в этой области.

С 1927 года и до второй половины тридцатых годов (следующий этап) Дикий активнейшим образом работает в режиссуре, бродяжит, выпуская спектакль за спектаклем в театрах Москвы и Ленинграда, и не только этих двух городов. Его творческая «выдача» так обильна в те годы, что даже обозреть ее — дело нелегкое. Молодой сравнительно режиссер выдвигается в первую шеренгу, о нем спорят, пишут, каждая его постановка получает общественный резонанс.

Наконец третий этап — с начала войны 1941 года и до дня смерти, последовавшей в 1955 году. Это — Дикий зрелый, маститый, увенчанный орденами и званиями (народный артист СССР, профессор, лауреат Государственных премий). И работает он сравнительно оседло, в крупных театрах — Вахтанговском, Малом, Московском театре имени А. С. Пушкина. Споры о Диком-художнике к тому времени утихают; наконец-то его признают правоверным реалистом, но и интерес к его спектаклям убавляется.

В Художественный театр Дикий пришел двадцати одного года от роду из частной школы С. В. Халютиной. До этого был Харьков, где Дикий родился и вырос и где подростком он дни и ночи просиживал, затаившись, в зрительном зале Украинской музыкальной драмы, которую «держал» муж его сестры, актрисы Диковой, известный антрепренер В. А. Суходольский. В генеалогии Дикого-художника традиции этого театра сыграли заметную роль. В нем многое шло от балагана — жанра, который Дикий впоследствии высоко ставил; герои этих демократических музыкальных представлений, непосредственные, горячие (слезы близко, смех гомеричен, гнев необуздан и горе бескрайно), полюбились ему с мальчишеских лет.

Разумеется, Дикий не в пример многообразнее и богаче того нехитрого лицедейства, которым оделяла обитателей харьковских окраин «семейная» труппа его юности. Но многое тут действительно совпадает. Взрывчатость темперамента. Открытость чувств, их отчаянная интенсивность. Площадной стиль, презирающий томную бледность искусства, «перенесенного в чертоги». Это театр Суходольского, но это и «природный» Дикий от младых ногтей и до смертного ложа.

В Художественном театре юноша Дикий сыграл ряд эпизодов, отделанных с такой восторженной тщательностью (первые роли в жизни, акт доверия со стороны режиссуры, потребность наилучшим образом зарекомендовать себя творчески), что о них и говорили и писали, и «сам» Немирович-Данченко счел нужным как-то зайти в уборную к участнику массовки и выразить ему свое удовлетворение. Это были: судебный пристав в «Живом трупе» Л. Толстого, Миша в «Провинциалке» И. Тургенева, один из врачей в мольеровском «Мнимом больном» и бессловесные роли в толпе, снабженные точной и смелой характерностью. Позже, вернувшись в 1917 году с фронта, он уже играл и крупное, в частности Епиходова и доктора Львова в чеховских спектаклях театра, заменив первого исполнителя И. Москвина. Во всех этих случаях Дикий органически вписывался {12} в ансамбль мастеров Художественного театра и вовсе не был там белой вороной, хотя уже и тогда он был Диким — резко своеобразным художником.

В Первой студии Дикий начал с Баренда в «Гибели “Надежды”» Гейерманса, за которым последовали чревоугодливый и грешный странник Василий в «Каликах перехожих» Волькенштейна и Фрезер в «Потопе» Бергера, которого Дикий играл третьим после Вахтангова и Михаила Чехова. В годы революции к списку прибавились Джон Пирибингль в диккенсовском «Сверчке на печи» и шут в «Двенадцатой ночи» Шекспира. Были и еще роли, но, устремившись с начала 20‑х годов в режиссуру, Дикий стал появляться на сцене все реже и реже. Из того, что достойно внимания, следовало бы прибавить к списку разбойного атамана Платова в «Блохе» и уже упомянутого купца Молчанова в «Расточителе» Лескова. И эти роли, за исключением, может быть, Платова, вполне укладываются в мхатовские «пределы».

Тут надо иметь ввиду исконно мхатовскую традицию, не те наслоения, которые в искусстве Художественного театра и его студий были данью мистическим и ущербным настроениям предреволюционной поры (их влияние чувствовалось и после Октября 1917 года, особенно в искусстве Первой студии). Дикий формировался как художник в ту трудную для русского искусства пору, пору упадка и внутреннего смятения, охватившего широкие слои интеллигенции, но остался полностью равнодушен к «новшествам» декадентов, к формальному поиску, к тому, что он в своей книге «Повесть о театральной юности» отрекомендовал (применительно к искусству Студии) как «сопливый психологизм». В этом смысле и там, в Первой студии, он был «на особицу».

В его Баренде, в отличие от Баренда А. Остужева, который тогда сыграл эту роль в театре Корша, не ощущалось ни доли надломленности; крепкий, косая сажень в плечах, молчаливый парень, дитя фиордов и северной природы, он боялся моря, потому что знал: оно враждебно к таким, как он, беднякам. Его Пирибингль был само здоровье — рубленый, громогласный, с обветренным лицом возницы и руками, которые загрубели в труде. О Платове и говорить нечего: образ, пронизанный всей беспардонностью балагана, позволял, однако, по словам А. Мацкина, рассмотреть в Платове «российского урядника, самодура и Держиморду». Исключение составлял лишь Молчанов, в котором Дикий с трагической силой обнажил драму поруганной человечности.

Еще более явственно жизнелюбие Дикого, его «земнородность» проявились в первых режиссерских опытах — уже упомянутом «Зеленом попугае», в «Пиноккио» по Коллоди в Детском театре под руководством Наталии Сац, «Герое» Синга и «Блохе» по Лескову в МХАТ‑2.

Расписная, пряничная, затейливая «Блоха» стоит у истоков режиссерской биографии Дикого, но все качества Дикого-режиссера в этом спектакле заложены. Он весь здесь: художник сугубо национальный, чувствующий себя как дома в атмосфере российских нравов, влюбленный в народный театр, в его выразительные возможности. Он подробно рассказал в своей книге об этом шутейном, забористом представлении, где были {13} лубочная Тула, пародийные старцы-придворные, ультрамеханизированная Англия и множество игровых находок в скоморошьем духе.

«Блоха» была во всех отношениях верна искусству первых лет революции (оно требовало таких вот праздничных, буйно театральных, во весь голос осмеивавших «прошедшее житье» буффонных действ) и весьма показательна для творческого мышления Дикого, фиксируя его крайнюю позицию в системе мхатовских звезд.

### \* \* \*

Средняя полоса творческой жизни Дикого, полоса его расцвета, была отмечена необычайной, прямо-таки сумасшедшей продуктивностью. Сразу же после ухода из МХАТ‑2 молодой, предприимчивый, дерзко уверенный в своих силах Дикий возникает в театре бывш. Корша, в театре Революции, в театре сатиры, в Ленинградском нардоме, в провинции. Едет в Белгосет для постановки «Праздника в Касриловке» Шолом-Алейхема. Дебютирует в качестве сопостановщика оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева и в том же качестве вводит прославленное «Яблочко» в балет «Красный мак» (Большой театр, Москва). Буквально тогда же (1927) выезжает на несколько месяцев в Палестину, где ставит в театре «Габима» «Кладоискателей» по Шолом-Алейхему и «Корону Давида» Кальдерона. Вполне вероятно, что в этом перечне кое-что и упущено.

Выдав сразу такую внушительную обойму спектаклей «хороших и разных», Дикий держит набранный темп вплоть до самого конца периода. К середине тридцатых годов, став на десятилетие старше, он выпускает спектакль за спектаклем в руководимом им театре ВЦСПС, занимается в своей Литературно-театральной мастерской, где тоже осуществляет сложнейшие постановки, читает курс в ГИТИСе, а в 1936 году, когда театр ВЦСПС был закрыт, становится главным режиссером Большого драматического театра в Ленинграде и там успевает подписать немало афиш, попутно «забежав» в Малый театр для постановки «Смерти Тарелкина».

В этом круговращении режиссерских дерзаний, эксцентрических выпадов, парадоксов, игры ума выделяется несколько спектаклей, ставших вехами всей жизни Дикого; спектаклей, в которых уже не форма бросалась в глаза, но мысль художника, его отношение к жизни, то, что хотелось ему поведать о времени и о себе: «Человек с портфелем» А. Файко в театре Революции (1928), «Первая Конная» Вс. Вишневского в театре Ленинградского нардома (1930), «Вздор» К. Финна (1934) и «Глубокая провинция» М. Светлова (1935) в театре ВЦСПС, «Леди Макбет Мценского уезда» по Лескову в Литературно-театральной мастерской (1935), «Смерть Тарелкина» в Малом театре (1936), «Большой день» В. Киршона в БДТ (1937).

«Легендарное» в Диком (или то, что сложило легенду о нем) проявилось особенно рельефно в те годы. При всякой возможности он заявлял себя крушителем «установленного от веков», претендуя помериться силами с кем угодно: с Мейерхольдом, с Таировым, с самим Станиславским. Режиссером, видящим все по-своему и делающим по-своему без малейшей оглядки на образцы, на бытующую театральную норму. Обладателем пронзительно-острого {14} зрения, которое вместе с тем заметно отклонялось от зрения ординарного. Умеющим придавать «своим представлениям свои формы» — горьковское выражение, которое Дикий любил.

Но именно в ту пору в нем складывались и иные черты, которые потом помогут дорисовать портрет зрелого, творчески умудренного Дикого. Он становится все более систематичен в работе, жестче, чем прежде, пресекает завихрения своей неуемной фантазии, обдумывает свое эстетическое кредо. Тогда возникли почти все знаменитые афоризмы Дикого, до сих пор популярные в актерской среде: «Решение — 50 процентов успеха», «Режиссура — это искусство логики», «Театральность — оправданная невероятность», «Секунда во времени и вершок в пространстве существенны для судьбы спектакля», «В театре дважды два — не четыре, а тридцать семь с половиной», «Чем удивлять?». Он любил эти выводы-формулы, возвращался к ним постоянно, сообразовался с ними в своей режиссерской практике, хотя, конечно, был сложнее им же выдвинутых заповедей, скорее блестящих, чем глубоких.

Это вроде бы другой Дикий. Но если разобраться, здесь нет противоречия. Призыв к «оправданной невероятности», к искусству, в основе своей удивительному, к «тридцати семи с половиной» — в этом весь Дикий с его гиперболическим мышлением. Он, в сущности, подвел теоретическую базу под то, что любил и умел делать в искусстве, взял в узду управляемости и расчета свой сценический темперамент.

Нельзя сказать, что ему беззаботно жилось в те годы. Спорность его спектаклей раздражала, их яркость казалась порой кричащей, формальная законченность внушала опасения (неосновательные в большинстве случаев), что содержанию вещи тем самым нанесен известный урон. Добавим к этому, что Дикий был задиристым, дерзким, беспощадно насмешливым человеком, а его прямота порой шокировала. Действие рождало противодействие — ни один спектакль Дикого не принимался безоговорочно. Он привык к попрекам, к яростным перепалкам прессы по своему адресу, к несогласиям, выраженным самым безапелляционным образом в обход известного пушкинского правила, гласящего, что художника следует судить по законам его искусства.

Все это, однако, не накладывало заметной тени на самочувствие Дикого и ничуть не умеряло оптимизма его спектаклей. Лишь на границе этого периода возникло нечто вроде трещины — Дикий обратился к «Смерти Тарелкина», метко определив жанр кладбищенской гиперболы Сухово-Кобылина через противоестественное, казалось бы, сочетание слов: реалистическая химера.

И действительно: в этом своем спектакле-монстре режиссер оставался в рамках дозволенного реалистическим методом. Мы не отказываем в правах гражданства таким художникам, как Гофман и Гойя (а Сухово-Кобылин — из того же ряда), потому что жизнь, отражаясь в зеркале их гнева, ничего не теряет в своей типичности, хотя и предстает перед нами непохожей на самое себя. Эту особенность сухово-кобылинского письма прекрасно уловил в своем спектакле Дикий; но в отличие от упомянутых художников, которые стремились потрясти сердца своих современников {15} зрелищем падения человеческого, чтобы поднять их к протесту социальному. Дикий в этом случае позволил настроениям мизантропическим захлестнуть главенствующую у Сухово-Кобылина мысль об одолимости зла.

Возникало ощущение жути, кошмара; «упыри» и «вурдалаки» самовластно царили на сцене: трагической мертвенностью, несмотря на блеск трансформации С. Межинского, веяло от Тарелкина — Копылова. Это было представление, как тогда писали, «шутовское и зловещее»; оно придавливало своей тяжестью, становилось трудно дышать. Все это было непохоже на Дикого, хотя и выполнено с присущей ему силой образного видения. Возникало несовпадение с природой пьесы-шутки Сухово-Кобылина и с мироощущением самого Дикого, несовпадение, сделавшее этот спектакль уникальным в судьбе этого художника.

### \* \* \*

Война застигла Дикого в Омске, где он присоединился к Театру имени Евг. Вахтангова и проработал там несколько лет, продолжая ставить и играть почти с прежней творческой неистощимостью. В актив Дикого входят в те годы спектакли «Русские люди» и «Олеко Дундич», роли Маттиаса Клаузена, дьячка в знаменитой чеховской «Ведьме» (восстановленной им, режиссером, в сценической версии Л. Сулержицкого), наконец, Ивана Горлова во «Фронте» Корнейчука. Затем был Малый театр, в котором прошли все последние годы Дикого и, для прощания с искусством и жизнью, — «Тени» М. Салтыкова-Щедрина, поставленные им на сцене Московского театра имени А. С. Пушкина.

Принято думать, что поздний Дикий многое утратил как художник своеобычный, дерзающий; ушли его яркость, его обыкновение бросать вызов богам, хотя бы и богам театральным, и звуки его мощного органа доходили до нас как бы под сурдиной. Для такого мнения есть данные, хотя «тишина» вокруг Дикого царила обманчивая; можно сказать, что и молчал он по-диковски — с какой-то насмешливой независимостью, многое зная и тая про себя, чтобы в будущем разом выплеснуть накопленное, обрушить каскад своих вольностей, отступлений от правил, оправданных невероятностей на головы тех, кто склонен был думать, что режиссер Дикий кончился и время его ушло. Это удалось осуществить лишь частично — в «Тенях»: помешала неизлечимая болезнь. Но и «Теней» было вполне достаточно, чтобы подтвердить квалификацию Дикого-режиссера; смерть он встретил в первой шеренге, и именем Дикого снова пестрели газеты, как и в начале творческого пути.

Но, разумеется, перемена была; Дикий поры войны и в особенности послевоенный чем-то существенно отличался от того сенсационного, попирающего устои художника, каким представляло его себе расхожее театральное мнение. Тому было два ряда причин: одни содержались в самом Диком, другие же вытекали из общих закономерностей, характеризующих искусство тех лет.

Всенародное горе войны, многое тяжкое, что довелось ему пережить, а также взгляд назад, на ретроспективу своих спектаклей, в которых многое {16} не могло устроить зрелого Дикого, — все это наложило свою печать на его режиссуру поздних лет. Появились глубина и тяготение к простому, извечному, к «черному хлебу» в искусстве. Захотелось испробовать на самом себе преимущества закона Станиславского: максимум внутреннего, минимум внешнего. Характеры, им воспроизводимые, получили более широкую амплитуду, что не мешало им оставаться резко очерченными, сгущенными. Пришла мудрость всезнания страстей человеческих, окрепло желание мерить жизнь мерой разумной и справедливой во всем. Что же касается формы, красноречия броских деталей, жанровой определенности, то любовь к ним сохранилась у позднего Дикого, но как бы в более строгой, чем прежде, вторичности: это следствие, и оно не будет угадано, если не знать, каков человек, где бытует явление, что за жизненный пласт встает за образами и сюжетом пьесы.

Но этот естественный и благотворный процесс переплетался в искусстве Дикого тех лет с вынужденным потускнением, с творческими потерями, в которых нет его вины художника. Ибо не он придумал «теорию» бесконфликтности, уравнительное стремление видеть все театры «такими, как МХАТ», узкий взгляд на права и обязанности реалистической сцены и прочего, что хотя и не обнимало всего нашего искусства, но все же немало вреда принесло в определенную пору, по счастью, миновавшую.

Дикий был художником во всех отношениях «негладким» и регламенту не поддающимся. Непредвзятость и резкость суждений, привычка все сценически договаривать, не улучшая истины, ненависть к параду и зализанности на сцене — вот его существо. А оказался он связанным как раз с теми явлениями искусства, которые были особенно чужды его таланту и в которых он не мог по-настоящему проявить себя, — биографические фильмы, воплощаемые на сцене и в кино в соответствии с требованиями тех лет, и Малый театр, с которым у Дикого было много родственного (черты русской реалистической школы), но который, когда он туда пришел, переживал не лучшую свою полосу: слишком многое в его искусстве бралось без критики, а чувство законной гордости, связанное с его славной стодвадцатипятилетней историей, подменялось порой избыточным славословием. Все это было не по Дикому, а работать между тем было надо. Не удивительно, что в создавшемся климате его талант поблек, стал ровнее, «нормальнее», с явным ущербом для него самого и для искусства. В результате режиссуру Дикого в «Московском характере» А. Софронова назвали пассивной (невероятное обвинение!), да и другие его спектакли, шумно приветствуемые при их появлении, быстро исчезли из обращения, не оставив заметного следа.

И все же, учитывая все «за» и «против», созданное Диким в тех исторических условиях не отнесешь целиком в пассив.

Не забудем, что в начале этого периода был Иван Горлов, сыгранный Диким в пьесе Корнейчука — работа, гражданское и художественное значение которой трудно переоценить.

Существует официальная версия, поддержанная самим Диким, будто играл он Горлова «идеальным командиром эскадрона времен гражданской войны», человеком субъективно честным, но оказавшимся не на своем {17} месте — командовать фронтом ему было не по плечу. Театр как бы присоединялся тем самым к приговору Сергея Горлова, выдавившего из себя признание: «Мой отец — недалекий человек». Но как раз этого сказать о Горлове — Диком было нельзя. Ибо вольно или невольно, в силу ли склонности укрупнять изображение или интуитивной чуткости к времени, только сыграл он в Горлове «деятеля» масштабного, именно потому оказавшегося серьезной помехой нашему делу, нашей победе.

Горлов жил сознанием своей исключительности. На всем, что он делал, лежал отблеск его полководческого «гения», чувствовался почерк человека, облеченного властью и доверием. Его демократизм был фальшивым, наигранным — для прессы, для потомков, для истории. Окружив себя бездарностями и подхалимами, он, однако, отнюдь не сливался с ними, держа на дистанции свору Удивительных и Хрипунов. Печать неизъяснимой важности лежала на облике этого бравого, молодцеватого вояки в глубоко сидящей серой папахе и усах, делающих особенно грубой, жестокой физиономию генерала.

То обстоятельство, что в исполнении Дикого Горлов оставался человеком во всем (он радовался встрече с братом, и тяжко переживал смерть сына, и дурно чувствовал себя после бессонной ночи, и физически дряхлел после нее), еще усиливало непривлекательность этой фигуры, делало ее убийственно достоверной. Реалист Дикий, Дикий-мхатовец проявился здесь в полной мере.

Дикий утверждал своим исполнением, что Горлова нельзя ни перевоспитать, ни вправить в нужную колею — его можно только убрать, и нужно сделать это как можно скорее. И когда приходил соответствующий приказ, его Горлов удалялся со сцены нераскаянным, злобным, уверенным в своей силе, унося с собой полную ехидства реплику. «Увидим, как это вы без меня воевать будете!» Это олицетворение отсталости и вельможества в армии было реализовано на сцене с полной бескомпромиссностью и с истинно диковской художественной прямотой.

И в дальнейшем, когда Дикий уже работал вполсилы, о «пассиве» можно говорить лишь условно.

Он играл Кутузова — хрестоматийного глянца не было; с экрана протягивал нам руку вдохновенный русский полководец, сквозь крутой и своевольный нрав которого («добренького» Кутузова Дикий отверг) светилась народность истинного, невыдуманного свойства. Он играл Нахимова — и это встречалось зрителем тех лет с полным доверием. На экране жил, воевал, сражался со штабными, размышлял о будущем родины человек высокого интеллекта, далеко опередивший свое время, доблестный русский офицер, вдохновенно талантливый в науке побеждать врага на море.

И в Малом театре нет‑нет, да и проявлялись черты, напоминавшие о прежнем Диком, — праздничный, сочный украинский юмор «Калиновой рощи», как бы вобравшей в себя полудетские харьковские впечатления режиссера, одна из сцен в «Московском характере», где трусоватого Зайцева азартно теснили четыре женщины, припирая к стенке этого чинушу и подхалима, памфлетная сторона спектакля «Мещане», решенного в {18} чем-то «по-диковски». Крупно, сильно сыграл он и некоторые роли в Малом театре, где выходил на сцену крайне редко. Как великолепен, картинен, сочен был, например, его Досужев в «Доходном месте» (1948): не человек, а глыбища, размаха хлыновского, обуреваемый жаждой жизни, вкусом к ней, которого не смогли отбить замоскворецкие «тит титычи»; обладатель мужественной привычки шутить надо всем, что смешно, в том числе — и над собой, неудачником.

Вспомним также, что в эту пору у Дикого было несколько выдающихся работ на радио: «Лес шумит» В. Короленко, «Поддубенские частушки» Сергея Антонова — сплав лирики и народности, наконец, «Череп» Назыма Хикмета, где сам Дикий выступил в трагической роли доктора Далбанезо; что именно тогда опубликовал он ряд серьезных статей, где сражался как мог со «среднеарифметическим», обтекаемым в искусстве; вспомним все это — и мы поймем, что регресса не было, что внутреннее движение не прекращалось ни на минуту.

Спектаклем перехода (который Дикий не успел совершить, подкошенный болезнью) явились «Тени», премьера которых состоялась поздней осенью 1953 года. Пора знаменательная: тогда как раз начинался процесс освобождения нашего театра от ложных догм, от издержек унификации, и «Тени» были в числе предвестников. Спектакль оказался правофланговым в том славном ряду, куда встали потом «Иванов» М. Кнебель, «Гроза» Н. Охлопкова, «Власть тьмы» Б. Равенских, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Лобанова, «Варвары» Г. Товстоногова и другие классические спектакли, прочитанные свежими и нынешними очами.

Дикий ставил «Тени» как драматическую сатиру, опираясь на мысль Салтыкова-Щедрина, высказанную им в связи с этой пьесой: «Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия». Горькое чувство вызывал и спектакль: казенная страна, страна рабов и господ, где правят люди-тени, где государственные вопросы решают «женщины вольного обращения», а новенькая ассигнация откупщика правит всем; «строй, лишенный исторической перспективы, — лишь надутое ничтожество, призрак», по определению самого Дикого.

Образ спектакля вырастал из атмосферы служебного кабинета «сугубого» генерала Клаверова: стиль «ампир», массивный, с инкрустациями письменный стол, свободный от бумаг, портрет Александра Третьего во весь рост, за богатыми шторами окна — панорама дворянского Петербурга, и на спинке стула — парадный мундир, символ чиновничьего своевластья. Пустота, казенщина. Представительно, холодно бесчеловечно.

В спектакле было много острого, его гипербола диктовалась жанром, да и режиссерское мышление Дикого, освободившись от тормозов, на наших глазах вправлялось в естественную для него колею. Черты вырожденца в «князьке» — Н. Прокоповиче, превращение по ходу действия слуги Бобырева Ивана из самой что ни на есть деревенщины в ливрейное пугало, чудовищные, жирные букеты в будуаре Софьи, вступающей на путь «вольного обращения», трость-дубина и лопающийся от денег бумажник откупщика Нарукавникова — во всем этом без труда узнавался Дикий-художник. {19} Однако он был и психологичен, этот спектакль, и едва ли не самым сильным его моментом стал монолог потрясенного Бобырева в третьем акте, которым Б. Смирнов как бы отдавал последнюю дань благородному в этом человеке, — завтра оно отступит перед необходимостью ползать и унижаться.

Таковы были «Тени», располагавшиеся как бы в преддверии четвертого, несостоявшегося этапа жизни Дикого. А он, этот этап, между тем сулил многое. Время усиленно работало на Дикого. Устранялись препятствия для нормального роста художника, а зрелость мысли могла бы умерить запальчивость прежних лет. Энергия поиска, живая фантазия, наличие в каждом спектакле аргументированного «своего мнения», человеческая и художническая прямота — все эти качества Дикого принадлежат театру наших дней. Они входят туда по праву наследства.

### \* \* \*

Алексей Денисович Дикий был сценическим деятелем во всем объеме этого понятия.

С присущей ему ненасытностью он брался за все, что имело отношение к искусству театра, и со всем этим справляется, опираясь на свой прирожденный профессионализм. Мы знаем Дикого — режиссера (драмы, оперы, балета, радио), актера театра и кино; то были главные его специальности. Но он был также талантливым педагогом — кроме собственной Литературно-театральной мастерской вел занятия еще в ГИТИСе, а после войны — в Училище имени Щепкина и имел звание профессора, которое носил с гордостью. А рядом — статьи о театре, главным образом поздних лет (болезнь не оставляла сил ни для чего другого), и книга о театральной юности. Они позволяют без натяжки считать Дикого солидным вкладчиком в область нашей эстетической мысли. Учение о замысле как о процессе беспрерывного обогащения первоначального взгляда на пьесу в ходе ее сценической реализации. Требование «принципиального единства» спектакля, слаженного и логичного в каждом своем звене. Защита жанров хороших и разных из числа тех, что показаны искусству реалистическому. Размышления об организационной структуре театра, который должен в идеале стать средоточием выраженных индивидуальностей. Все эти творческие идеи Дикого дороги нам и сегодня.

Прибавим к этому, что он был талантлив в жизни, с мрачным юмором рассказывал всякие смешные истории, анекдоты, острил так метко, что его афоризмы тут же расходились по городу, — и мы будем вправе переадресовать Дикому слова, сказанные Станиславским о Сулержицком: «Счастливец! Должно быть, все музы поцеловали его при рождении!»

Но при всей своей разносторонности Дикий прожил жизнь однолюбом, безусловно предпочитая режиссуру всем прочим творческим проявлениям. Оттого, должно быть, обладая высочайшей актерской потенцией, он играл спорадически, от случая к случаю, как бы лишь для того, чтобы удостовериться, что и это умение у него в руках; он не любил режиссеров, беспомощных в актерском отношении. Притом все созданное Диким-актером, выдавало режиссерский склад его мышления, позволяло понять, {20} каково оно у Дикого. Он выходил на сцену, чтобы утвердить актерски то ощущение жизни и искусства, которое было у него — режиссера, пользовал те же тона и краски, что составляли его режиссерскую палитру. Его актерская работа была, пользуясь шекспировским выражением, весьма частым в устах Дикого, как бы прикидкой на ножнах перед нешуточностью режиссерских сражений.

У Дикого-актера был мазок сочный, цветовая гамма насыщенная, колорит главным образом солнечный, юмор чаще всего буффонный. Даже играя мелкого человека, Дикий возводил эту мелкость в степень многоохватного обобщения (таков дьячок в «Ведьме», судебный пристав в «Живом трупе»). Даже играя человека, доведенного нравственными страданиями до отчаяния, он рисовал его гигантом, колоссом, каким сам постоянно казался, несмотря на свой средний рост (таков Маттиас Клаузен, в передаче Дикого — король Лир времен фашизации Германии, благородный, гневный, с гривой белых, «бетховенских» волос). И каким бы ни был его герой, из какой бы среды ни вышел, какое бы ни исповедовал «верую», одно оставалось неизменным: монолитность характера, словно высеченного из одного куска. Это Дикий-актер, но в своей режиссуре он преследовал то же, сохранял весь комплекс названных черт.

В Большом драматическом театре Дикий ставил пушкинский спектакль, куда входил и маленький шедевр о Моцарте и Сальери. И вот фото: Моцарт — с головы до ног в белом, с просветленным взором, с младенческой чистотой лица, и Сальери — похожий на коршуна в своей черной паре, аскет, в котором чувствуется что-то дьявольское. Это не примитивность, это устройство глаза, система окуляров, укрупняющих изображение и фиксирующих лишь семь цветов радуги. Критик С. Марголин справедливо отметил в разгар режиссерской деятельности Дикого, что в нем «много крайностей и мало промежуточных линий». Его мышление императивно, его «да» и «нет» непреклонно отчетливы. Из всех возможных оценок образа он непременно выберет самую резкую. Его ответы лежат обычно на дальних дистанциях, там, где другому и в голову не придет их искать; но тем больше они поражают воображение, будят мысль, привлекая внимание к противоречиям жизни, к тем ее язвам, которые могли бы пройти незамеченными.

Примеров множество, некоторые из них хрестоматийны. Дикий поручил роль «леди Макбет» в инсценировке лесковской повести студийке Л. Горячих, по фактуре — едва ли не «травести», обнаружив океан страсти в «михрютке безбровой», затерявшейся в недрах купеческой глухомани. Он как мог ярко заявил лапотное обличье некоего мужика из «Глубокой провинции», чтобы в его устах оказались особенно вескими слова о культуре быта, для которой созрело колхозное село. Его Горлов был ультравоенным по выправке — это подчеркивало, умножало степень военной отсталости командующего фронтом. Он позволил Б. Смирнову быть предельно искренним в своем обличительном монологе, чтобы мы могли острее ощутить степень нравственного падения Бобырева, вслед за тем пославшего Клаверову извинительное письмо. Вместе с Р. Симоновым он нагнетал в Дундиче черты галантнейшей светскости, что было лишь {21} камуфляжем революционера и бойца. Прежде чем разрушить образ царской армии в «Первой Конной», он доводил до блеска ее картонное великолепие.

Это все было смело, остроумно, талантливо, но, как видно сегодня, в чем-то и сужало круг доступного обозрению Дикого-режиссера. Его глаз выделял из многообразия явлений лишь то, что уже сложилось, — без примесей, без промежуточных степеней. Порой он проскакивал через сложное: «стройность» решений достигалась ценой известного насилия над непокорством естественного ряда, где краски бывают причудливо смешаны, и не всегда можно вывести единый итог. Непременный «обратный ход» в каждом случае даже у Дикого превращался иной раз лишь в «противоположное общее место».

Категоричность оценок нередко мешала Дикому увидеть образ в развитии, в катаклизмах душевной борьбы. Критики отмечали, что даже в «Тенях», работе режиссера зрелого, отсутствует единство образа Софьи, например, а даны лишь его несмыкающиеся фазы: во втором акте — наивная провинциалочка, в третьем — дебютантка «вольного обращения», увязающая в тине столичных пороков, в четвертом — женщина, которой открылось уродство жизни, способная к протесту, к защите своего достоинства. Опять локально и вне диалектики. Нет прорастания, «сцепки» живых и меняющихся человеческих черт. Порой же такая любовь к откристаллизовавшемуся ввергала Дикого в заблуждения более серьезные.

Дикий дважды ставил «Мещан»: сперва — в Большом драматическом театре (1937), затем в Малом — вскоре после войны. Он понимал, что название горьковской пьесы собирательно — она о мещанстве в жизни, и так ее и ставил — о мещанах. Борясь за принципиальное единство спектакля, он упустил в обеих постановках водораздел между мещанами и немещанами, что составляет сердцевину горьковского конфликта. Мещане все: не только Бессеменов, Петр и Татьяна, но Шишкин, Цветаева, Поля, Елена и даже Нил, представленный Н. Анненковым в Малом театре лишь грубым, мордастым, огненно-рыжим здоровяком. Как обычно у Дикого, здесь было много талантливого; присущий Горькому мотив «трагического балагана» реализовался режиссером со всей полнотой. Был взят на вооружение обличительный пафос Нила, но его утверждающий голос не прозвучал ни в Ленинграде, ни в Москве.

Имелся изъян и в «Блохе», несмотря на все режиссерское великолепие этого спектакля. Дикий ставил лубок как лубок, как потешный сказ, шутовскую историю в передаче озороватых и грешных странников-скоморохов. Что не вмещалось в эти границы, то уже было для Дикого от лукавого. И он не уловил оттенка иронии, скрытой в фигуре лесковского Левши, — пьяненького, купленного за рупь за двадцать, укрощенного полицейскими и утонувшего в конце концов в Неве; не понял, как сетует автор на темноту и замордованность русского народного гения. Спектакль был веселым, только веселым, и Левша появлялся в его финале, по словам самого Дикого, как феникс из пепла: такой и в воде не тонет и в огне не горит.

{22} Что вытекает из склонности Дикого видеть явления в их завершенности?

Любовь к «крайним» жанрам — либо самым высоким, либо «низким», обличительным, сатирическим. Дикий очень заботился о том, чтобы жанр проступал четко, не мог решить спектакль вне жанровой определенности. Ему удавалось приводить к жанровому единству пьесы дивертисментного и клочковатого построения — назовем «Глубокую провинцию», «Олеко Дундича», «Матросов из Каттаро». Конечно, весь Дикий в «сатирико-героическое» пространство не укладывается, он слишком большой художник для этого. Но тяготение отчетливо; подчас оно заставляло Дикого преодолевать заметное «сопротивление материала» — есть ведь и промежуточные жанры, их много, и, строго говоря, великие произведения, рождаясь на свет, ни мало не заботятся о том, чтобы соответствовать пуританскому требованию чистоты жанра. Тому примером Шекспир, которого Дикий не ставил.

Сокрушительный юмор, антимещанские тенденции творчества, а если дело того требовало, злая гипербола недвусмысленно заявили о себе в таких спектаклях Дикого, как «Смерть Тарелкина» (химера в его понимании), «Блоха» (лубок). В народно-комедийных тонах решались Диким «Бедность не порок» и «Горячее сердце». Памфлетно были решены «Мещане». Дикому вменяли в вину и то, что «Сценам из рыцарских времен» (пушкинский спектакль в Ленинграде), этой суровой, в шекспировском духе, хронике, он придал неоправданный фарсовый налет. Такое случалось и в других спектаклях, где перевес комедийного элемента не диктовался нуждами самой пьесы. Но в ряде случаев Дикий выходил победителем из дружественного поединка с пьесой, переводя ее в план сатирический и комедийный. Это касается прежде всего «Человека с портфелем» А. Файко и «Вздора» Константина Финна.

Файко полагал, что «Человек с портфелем» — чистой воды драма, и психологической драмой на словах признавал ее Дикий, но направление ума режиссера оставалось критическим. Уцепившись за фразу автора, будто тот хотел вывести в лице Гранатова некоего «конквистадора современности», Дикий заклеймил в «Человеке с портфелем» приспособленца, делателя карьеры, который сотрудничает с Советской властью лишь потому, что ему это «доходно», как обывателю в пьесах Маяковского. Тем самым Гранатов ставил себя вне рядов русской интеллигенции, для которой едва ли не главной идеей была идея общественного служения. Логика борьбы за личное благополучие приводила Гранатова к преступлению и последующему краху, что было в советских условиях неизбежностью. В таком толковании пьеса жива и сегодня. Сказалась творческая дальновидность Дикого, вместо навязшей в зубах темы перевоспитания старого интеллигента, выдвинувшего в спектакле тему, гораздо более протяженную во времени.

То же было со «Вздором». Финн поднимал в нем вопрос о роли личных чувств в жизни советского человека: любви, ревности, тоски. Послав им презрительное словечко «вздор», автор словно и сам не был уверен, что оно не прозвучит иронически. Похоже, что втайне, не отдавая себе {23} в том отчета, он защищал лирическую сферу от посягательств трезвой действительности: так тогда казалось не одному Финну — многие полагали, что революция срывает с человеческих отношений флер поэзии. Во всяком случае, в другом московском театре, где тоже шел «Вздор», проблему обсуждали со всей серьезностью. Дикий решил ее недвусмысленно: лирика — вздор, если она мещанская лирика, если звучит в ней обывательский призыв: «Сделайте нам красиво!» Жанр пьесы режиссер определил, как всегда, неожиданно: фантасмагория. Тем самым подчеркивались нереальность, призрачность фальшивых чувств, узурпированных мещанством под маркой лирики, — к истинной лирике это касательства не имело.

Так родилось в спектакле обдуманное красноречие его сатирических деталей: увенчанные бантами коты в любовной истоме мчатся по лестнице, опережая весьма и весьма похожего на них героя с роскошным букетом; объяснение в любви идет в заплеванном сквере, на фоне писсуара; героиня, охваченная экстазом, разыгрывает пассажи на воображаемой клавиатуре — нормальных семи октав «не хватает» для ее темперамента; метровые стены пивной дрожат и колеблются в табачном дыму, в тяжком угаре одурманенных завсегдатаев. Снисхождения не было: мещанский вздор отрицался последовательно и сверху донизу.

Это ряд сатирический, у Дикого весьма насыщенный. Но и героическая тема была реализована им в таких сильных спектаклях, как «Первая Конная», «Глубокая провинция», «Большой день» и «Олеко Дундич».

Тут есть одна особенность. Восхищение революцией, ее величием и ее масштабами побуждало гиперболиста Дикого вздыбливать весь строй такого своего спектакля. Для него, как и для Маяковского, не было проблемы — принимать или не принимать, но сказать просто, без восторженности — «моя революция» он, пожалуй, не смог бы. Хотелось опоэтизировать, одухотворить, воспеть.

Так, пьеса-хроника пулеметчика Вишневского, бойца Первой Конной, ведущего рассказ о своих друзьях-товарищах, представилась Дикому в высоком жанре оды со всеми вытекающими отсюда последствиями. Так, колхозная, с приметами быта пьеса М. Светлова была реализована им в форме лирического репортажа, условно-поэтического спектакля-концерта: полированный паркет сцены, ажурные контуры декораций (вышитые гарусом березки на тюле), минимум аксессуаров и импровизационно-игровые приемы с широким использованием пантомимы.

Особого внимания в этом смысле заслуживает «Большой день» В. Киршона — он прошел с рядовыми аншлагами чуть ли не сто раз за шесть месяцев сезона 1936/37 года. Спектакль притягивал своим героическим напряжением, панорамой грядущей битвы с фашизмом, которая и развернулась через несколько лет во всей своей трагической реальности.

Вновь сказалась высокая чуткость Дикого. И не только в том, что вслед за Киршоном он уже в середине тридцатых годов предвидел возможность нашествия, и не в формальных достоинствах спектакля, предвосхитившего многое из черт героического искусства грядущих лет, и даже {24} не в игре Б. Бабочкина, сумевшего вместе с Диким угадать в летчике Кожине черты героя войны Отечественной. Она, эта чуткость, с особой силой сказалась в том, какими показаны были в спектакле гитлеровские молодчики.

Ничего скотоподобного, мерзко-отталкивающего. Безупречность внешняя, некоторая даже лощеность облика, вежливость, выправка, предупредительность манер. Но была в этих людях какая-то странная мертвенность. Точно они и не люди вовсе, а лишь человекообразные симулянты, пользуясь определением Владимира Маяковского. Одна оболочка, пустота в мундирах, в глазах — ни проблеска жизни; и действуют они, словно повинуясь некоему механическому заводу, — рабы идеи, заранее обреченной историей. Было страшно смотреть на сцену и было в то же время радостно думать, что человек сильнее обученного робота; в этом угадывался залог их поражения и нашей грядущей победы. В героике «Большого дня» проявился могучий оптимизм Дикого, принявший на этот раз характер исторического прогноза.

Искусство Дикого-художника отличалось ярко выраженной народностью. Народностью столь же несомненной (пусть не такой масштабной), как в репинских «Бурлаках», как в романах Шолохова, как в «Тёркине» Твардовского.

Его долго преследовал упрек в стилизации. Говорили, что шутовство, буффонада, лубочные краски — все это для Дикого не органика, а как бы оборотная сторона его сценической изощренности, результат пресыщения «нормальной» реалистической формой. Не может быть ничего более несправедливого, когда речь идет о Диком-художнике. Мы уже знаем, что он остался чужд модернистской моде начала века и с самого детства чувствовал себя как рыба в воде в атмосфере собственно народного искусства с его крепкими конфликтами, четким распределением света и тени, высоким накалом страстей, соленым и хлестким юмором.

Народность — понятие очень емкое; оно включает в себя бесконечную разность оттенков. Что до Дикого, то ему всего ближе оказалась балаганная пестрядь лесковского письма. Не случайно он так любил этого «нетеатрального» автора и обращался к нему трижды на протяжении жизненного пути («Блоха», «Расточитель», «Леди Макбет Мценского уезда») — в таланте обоих легко просматривается родственное. Сквозная, многоступенчатая образность, оборачивающаяся порой гипертрофией яркого. Бесконечная череда метафор, образных сравнений, эпитетов, язык, сгущенный до цветистости и в то же время подслушанный, живой. Ненависть к давящей косности быта. Гигантской силы юмор. Выраженная стихия национального. И если чем существенным и отличалось мировосприятие Дикого от лесковского мировосприятия, так тем, что ему, режиссеру-жизнелюбцу, мир представлялся чаще всего «прекрасным и удивительным». Лесковской ущербинки, его «ложки дегтя», вносившей явственный привкус полыни в развеселое повествование о матушке-Расее с ее бестолковщиной и уморительными контрастами, — вот этого, пожалуй, у Дикого не было; он непричастен к искусству «смеха сквозь слезы» (финал «Блохи» — тому убедительное доказательство).

{25} Стало быть, лесковское в Диком как строительный материал его народности. Но к одному только лесковскому стилю Дикий — народный художник не сводится. Доказательством тому — народно-героическая интонация «Первой Конной» (ода о революции) и народнопоэтический мир деревни, увиденный глазами интеллигента-автора и интеллигента-режиссера («Глубокая провинция»). В «Горячем сердце» Дикий противопоставил народный характер Параши с ее свободолюбием и независимостью его обезображенному, сниженному варианту, воплощенному в характерах Хлынова, Курослепова, Градобоева. Народными были лучшие сцены «Калиновой рощи», народным духом проникнуты радиопостановки Дикого «Лес шумит» по Короленко и в особенности «Поддубенские частушки» по С. Антонову.

Через всю жизнь Дикого прошла борьба за полноценность образного языка театра.

Он не только был самобытен в творчестве, он еще бдительно охранял русский театр от вторжения безобразного, что было для него, Дикого, синонимом безобразного. В своей режиссерской практике он ежедневно доказывал, что на сцене — все образ: обстановка действия, мир души героя, мизансцена, слово, пауза, мысль. Даже в те годы, когда и самого Дикого можно было в ряде случаев упрекнуть в том, что спектакли, им поставленные, не обладают должной образной силой, он больно переживал наметившееся оскудение и как мог сражался с этим бедствием, ратуя за театр многожанровый, звонкий, смелый, не стыдящийся того, что он — театр.

Дикий не мог поставить спектакля, если не знал способа разместить его в трехмерности сцены без художественных потерь. Известен случай, когда он со вздохом отложил в сторону понравившуюся пьесу (то был «Первый день праздника» Хикмета) лишь потому, что не нашел для нее объемного решения, потому что декорации как образ будущего спектакля не возникали в его воображении. Известен и другой случай, когда он забраковал эскизы отличного художника (над «Блохой» первоначально работал Н. Крымов), потому что в них не было образного соответствия с жанром лубка, соответствия, так ясно проступившего затем в кустодиевских «потешных» эскизах. Потому, должно быть, спектакли Дикого — от трогательно-наивных кубиков «Пиноккио» до петербургской чопорности «Теней» — запомнились прежде всего пространственно, в чеканной точности своего сценического облика.

Для Дикого «не вижу» означало «не знаю образного ответа на вопрос». И если в пьесе возникала стилевая мазня или если внутренний строй произведения сопротивлялся «принципиальному единству» решения, случалось дрогнуть и его руке художника, возникали белые пятна на сценическом полотне. Лишь лучшие работы Дикого были отделаны сверху донизу; в других, при верном основном фарватере, случались пропуски, сцены, которые он равнодушно «промахивал», ставил кое-как, спеша к тому, что дразнило воображение и непременно изливалось затем потоком диковских образных откровений. Если где и проявлялось формальное в его спектаклях, так именно в сценах, которые режиссер «не увидел». Зато {26} его находки — как цитаты. Они были во всех спектаклях Дикого, даже в тех, что не повлияли на общий баланс сценического искусства. Спектакли забылись — цитаты нет. Они живут в театральной молве, передаются из поколения в поколение как нечто такое, что представляется раз навсегда решенным.

Такие спектакли, как «Блоха», «Глубокая провинция», «Леди Макбет», могли бы быть процитированы, что называется, от «а» до «я». «Мелкоскол» в полсцены, или платовские сани летом, или его войско-орда на деревянных конях-палках, или пиротехническая оснастка «аглицких» сцен — в «Блохе». Гитара девушки Симы, звучащая от одного ее взгляда, хотя эта гитара продолжала спокойно висеть на стене, или сцена разгрузки хлеба, где атмосфера была передана Диким с помощью комсомольской песни, раздававшейся из-за кулис и вздыбленного на подпорках куска брезента, который сползал, таял, уменьшался на наших глазах по мере того, как приближался конец этой азартной и спорой работы; или зеркальная, парная характеристика друзей-интернационалистов Шульца и Керекеша — в «Глубокой провинции». Одинокое резное окошечко купеческого дома на фоне черного бархата, островыразительное в своей скупой условности, а в окошечке — грызущая семечки Катерина, исходящая от тоски душевной мужняя жена, или сцена убийства мальчика Феди, с умыслом размещенная под киотом с иконами, или плот со сбившимися в кучу каторжанами, плывущий по взгорбленной ветром реке, — в «Леди Макбет». Все другое, что было в этих спектаклях, — на том же художественном уровне.

Это лучшие работы. Но и в остальных спектаклях образных находок великое множество. Великопостные, благостные статуи святых в «Интермедиях» Сервантеса, которые, однако, озорно оживали по ходу действия, комментируя происходящее уже от лица исполнителей этих ролей — студийцев (Литературно-театральная мастерская, 1933). Раненый в голову Дундич, рвущийся в бой и удерживаемый санитарами госпиталя на натянутых, как поводья, бинтах. Шайка захлебывающихся от любопытства обывателей, бесцеремонно вторгающихся в дом Бессеменова в момент самоубийства Татьяны. Дьячок с валенком, судорожно прижатым к груди, внимающий гневной отповеди «ведьмы» — Раисы, весь воплощенная обида и вместе с тем невольное вожделение. Любим Торцов, разогнавший свадьбу и приволокший с собой из «залы» всю двадцатипятиметровую скатерть с остатками пиршества. Юноша Зорька, погибший за родину и обнесенный вкруг сцены с солдатскими почестями на скрещенных винтовках, поднятых над головами бойцов («Большой день»). Мундир Клаверова на спинке стула пред генеральским столом («Тени»). Здесь следует сделать одно уточнение.

На всем протяжении его жизни в искусстве спектакли Дикого были метафоричны и образны. Но настал день, когда он, бывший до этого в режиссуре транжирой и мотом, познал преимущества образной концентрации. Он разгадал закон: чем отобраннее — тем впечатление больше. Отбирая, он, в сущности, потакал своей неистощимости, а не обуздывал ее: он понимал, что так ему, художнику-метафористу, выгоднее. В книге {27} «Повесть о театральной юности» он бросил характерную фразу: «Можно передать отступление армии выразительными фигурами двух безоружных солдат, бредущих по пыльной дороге под знойным полуденным солнцем». Скрупулезно воссозданному быту он стал предпочитать объемные конструкции и ажурные заставки, как в «Глубокой провинции». Его влекла к себе пустая сцена, лишь контурно ограниченная одной-двумя деталями. Он манипулировал воздухом, прельщал зрителя далью перспективы, будил его воображение приемом сценической недосказанности.

Знаменитая лестница-дорога в «Человеке с портфелем», она же — лестница карьеры Гранатова; серо-стальной контур корабля (жерла пушек и капитанский мостик) в «Матросах из Каттаро»; колючая проволока в «Первой Конной», поднявшись над которой Сысоев призывает брататься невидимых солдат вражеской армии; багрово-красное пламя заката над единственным холмом, где разместилась палатка госпиталя («Олеко Дундич»), — вот примеры диковского образного «самоограничения».

В день смерти Дикого вышла его последняя статья — о «Борисе Годунове». Ее идея — освободить «Бориса» от оперной пышности, от тяжеловесных боярских одежд, вернуть трагедию на площадь, как мыслилось Пушкину. Но каким виделся режиссеру обновленный «Борис»? Обычное для Дикого богатство красок, свежесть взгляда, свидетельствующая о высокой непосредственности таланта. И, право, царь Борис в длинной белой рубахе и со свечой в руке, сотрясаемый укорами совести в своей опочивальне, или Самозванец, идущий к цели с ноздревской проломной силой, — образы куда более щедрые, чем те, что до сих пор возникали при постановках трагедии: скорее чудо, чем расчет и воля, хотя, разумеется, существуют и они.

Остается добавить несколько слов о тех чертах Дикого-режиссера, которые не являются его исключительной принадлежностью, но без которых было бы неполным наше представление о нем.

Дикий назвал свою студию Литературно-театральной мастерской — и это не было случайностью. При всей своей творческой самобытности, притом, что он часто в запальчивости утверждал, будто права автора кончаются на пороге репетиционной комнаты, будто можно поставить «и телефонную книгу», Дикий прожил жизнь, любя драматургов и умея их понимать. Новизна видения отличала не только его спектакли, но и статьи поздних лет, где права автора защищались очень рьяно, — о том же «Борисе», о лермонтовском «Маскараде», об «Иванове» Чехова, поставленном затем М. Кнебель в значительной мере «по Дикому», о водевиле, который он с горечью квалифицировал как забытый жанр. Перед самой смертью он был одержим мыслью о гоголевском «Ревизоре»; старая заигранная пьеса, едва только он до нее — даже на словах — касался, вдруг открывалась в своей первозданности, в своем сокрушительном юморе. Художническая чуткость Дикого подарила советскому театру двух превосходных авторов — Всеволода Вишневского и Михаила Светлова. То было его открытие, которое трудно переоценить.

Также нежно любил Дикий и актера, но не всякого, а лишь актера — самостоятельного творца. Он яростно восставал против «режиссерских копирок», {28} какими являлись актеры-исполнители в иных спектаклях, и в студию брал молодежь прежде всего за индивидуальность. Вопреки своей репутации деспота, он был очень деликатен в показах, никому не навязывал своей воли и охотно шел навстречу актерской инициативе, если в ней был хоть малейший резон. Могло показаться, что, ставя спектакль, он делал актеру образ «до пальца», как принято говорить. Но было иначе: ломая порой сопротивление участников, которые боялись хоть что-нибудь в роли оставить на долю подсознания, он такую возможность обычно предусматривал; в результате целые сцены (как правило, лучшие сцены в диковских спектаклях) игрались импровизационно и всякий раз по-новому: разваливающийся на глазах обед в «Мещанах» — символ развала социального, слезы и обморок Гоги в «Человеке с портфелем», упомянутая сцена-поединок Зайцева с четырьмя женщинами в «Московском характере». В биографии ряда актеров, его современников, роли, выпестованные Диким, оказались своего рода вышками; такими же вошли они и в золотой фонд нашего театра. Это Б. Бабочкин — Сысоев («Первая Конная» в Ленинграде), М. Астангов — офицер Икс («Первая Конная» в Москве), М. Бабанова — Гога, Г. Менглет — Сергей («Леди Макбет»), А. Панова — Серафима («Глубокая провинция»), Е. Лисецкая — Параша («Горячее сердце» в Казани), Б. Смирнов — Бобырев («Тени»). Таков Дикий, огромный художник, неровный, в разные периоды разный, не во всем верный собственной программе, но покоряюще честный, прямой, преданный искусству до самозабвения.

### \* \* \*

Из скольких граней складывается портрет человека?

Фигура шекспировской мощи и сочности, фальстафовского жизнелюбия, чревоугодник, бражник, любящий женщин, приверженный ко всем земным радостям — вот Дикий, каким он запомнился современникам.

Человек глубоко нелицеприятный, не склонявший голову перед авторитетами, всходивший на трибуну порой лишь затем, чтоб «взорвать» мирно катящееся собрание, остроумец, задира, блистательный полемист — это тоже Дикий во многих чертах своей биографии.

Углубленный художник, то с томиком Лескова в руках, то с «Ревизором», то с пушкинским «Борисом», всегда томимый и преследуемый каким-то образом, приходящий на репетиции первым, вносящий в них атмосферу праздничной торжественности, — и это Дикий в другой своей ипостаси.

Наконец, доверчивый и простодушный, моментами ребячески наивный, не нашедший себе хороших друзей и не однажды преданный плохими, много испытавший, выслушавший много брани в свой адрес, благодарный за каждое слово участия — это опять же Дикий, в данном качестве мало кому известный.

Итак, индивидуальность. Великолепно яркая, литая. Сделавшая Дикого единственным в своем роде, неповторимым и в жизни и в искусстве, которое он творил по своим законам. Можно ли утверждать, исходя из этого, что русский театр обязан Дикому лишь личным вкладом, творческими {29} завоеваниями, оборвавшимися со смертью художника? Или следует говорить, если не о диковской традиции, то о струе такой, что ли, вливающейся в общее русло современного советского театра?

Когда нас поражает чуткость художника, вдруг сказавшего своим искусством нечто, о чем мы все, в сущности, знали, что жило в народе, но высказано до сих пор не было, мы невольно вспоминаем о том, что Дикому это удавалось постоянно.

Когда мы видим спектакль, во всем подчиненный «искусству логики», замыслу, столь же ошеломляющему, сколь и железному, такой, в котором невероятное кажется правдой, а правда пронзает своей невероятностью, мы, конечно, не думаем, что такое решение мог предложить только Дикий, но все же добром поминаем его имя.

Когда режиссер находит для пьесы столь выразительный образ-символ, столь точный — ни грана лишнего! — сценический эквивалент, что ее содержание вдруг озаряется светом истины, в памяти всплывают диковские «цитаты», игравшие аналогичную роль в его спектаклях.

Когда возникают понятия «театр Вишневского», «театр Светлова», без Дикого тоже нельзя обойтись.

Когда тот или иной сценический деятель вдохновенно, страстно защищает творческое право театра быть многоликим, многожанровым, многокрасочным, опять же не скажешь, что Дикий здесь ни при чем.

И когда на сцену вторгается «царь-актер» и сразу становится солнцем спектакля, все вокруг освещая, невольно отмечаешь про себя, что Дикий был таким всегда, даже в маленькой, периферийной роли.

Одно обстоятельство бросается в глаза: современность всех названных здесь проявлений. Это то, что отвоевал для себя сегодняшний советский театр, — сильный, разный, создающий отличный плацдарм для роста и выявления индивидуальности, сочетающий новаторство с традицией, условность с достоверностью. Это то, что заложено в характерной для нашего дня атмосфере поисков, заботливого пестования талантов. Дикий прожил большую жизнь, но вряд ли будет ошибкой предположить, что в искусстве нашего времени он нашел бы для себя еще более просторную дорогу. Вместе с другими передовыми художниками советского театра прошлых лет он активно готовил его нынешний день.

|  |
| --- |
| {30} *… всем хорошим в себе, всем, что удалось мне сделать полезного в искусстве, я обязан школе Художественного театра…* |

# Из книги «Повесть о театральной юности»

## **{****33}** Вступление

Когда размениваешь свой седьмой десяток, когда за плечами остаются сорок пять лет, без остатка отданные любимому делу, невольно тянет оглянуться назад, посмотреть, что же было в твоей жизни верного и неверного, нужного людям и ненужного и какие из ее впечатлений представляют общественный интерес. Вот тогда-то обычно человек пробует написать книгу.

Первые семнадцать лет моей профессиональной работы были целиком связаны с Московским Художественным театром и его Первой студией. Я был свидетелем сложнейших творческих процессов, переживаемых этими театральными коллективами на самом крупном социальном рубеже, какой только знала история. Я повседневно встречался со Станиславским, Немировичем-Данченко, Качаловым, Москвиным, Леонидовым, Вахтанговым, Сулержицким, Михаилом Чеховым. Я наблюдал судьбу спектаклей, вобравших в себя талант и опыт этих великолепных и разных художников. При мне начиналась «система» Станиславского, двигаясь от гениальных находок интуиции к научному методу работы актера над собой и над ролью. В ту пору формировались мои жизненные, художественные взгляды, я становился на ноги, обретал символ веры, с которым — худо ли, хорошо ли — прошел свой творческий путь. Мне есть что порассказать об этом времени, чем поделиться с младшими товарищами по профессии. Я хочу это сделать в своей книге.

Можно по-разному обобщить свой опыт: и в сочинении чисто теоретическом, методологическом и в собственно мемуарах, и в каком-либо промежуточном жанре, где воспоминания свидетеля и очевидца как бы отданы на суд профессиональной мысли. Мне лично кажется, что этот третий путь всего естественнее для режиссера, который накопил за свою жизнь великое множество впечатлений и который в то же время обязан разбираться в методологии своего ремесла.

{34} Но дело, строго говоря, не в жанре. К литературе о прошлом искусства полностью относится афоризм о равноправии всех жанров, за вычетом скучного. Приступая к работе над книгой, я столкнулся с другой проблемой, встающей, вероятно, перед каждым, кому приходится писать воспоминания.

Человеческая память — не документ и не фотография. Человек глядит в свое прошлое живыми, пытливыми глазами современника, видит в этом прошлом на разных этапах жизни разное. Переоценка ценностей идет все время, и иногда, возвращаясь через десятки лет к старому, полузабытому факту, видишь его совсем в другом свете, находишь разгадки к «проклятым вопросам», которые в ту пору так и не удалось разгадать.

Так что же предпочтительнее: документально точно, «объективно» фиксировать в книге дела давно минувших дней такими, какими они тогда представлялись автору (возможно ли это вообще), или открыто, не боясь обвинений в модернизации, оценивать пройденный путь с тех позиций, на которых застал тебя нынешний день? Иначе сказать, имеет ли право мемуарист быть в какой-то мере исследователем, систематизатором, критиком тех явлений, с которыми столкнула его долгая жизнь?

У нас иногда считают, что книги, написанные с таким вот «пристрастием», не имеют значения объективного свидетельства, не могут служить материалом историку и, стало быть, их познавательная ценность невелика. Ну что ж, я могу понять известное недоверие к автору, который по русской пословице «крепок задним умом». И все-таки спешу предварить читателя: он не найдет в этой книге Дикого таким, каков он был сорок лет назад, когда молодым и наивным украинским хлопцем впервые вступал на сценические подмостки. Разумеется, в ту пору я был более чем далек от целого ряда обобщений и выводов, явившихся в результате последующего пересмотра. Но раз уж он состоялся, этот пересмотр, я не считаю возможным скрыть результаты его от читателя.

Я бы хотел рассмотреть в этой книге факты театрального прошлого с точки зрения тех уроков, которые заложены в них для нас, без всяких претензий на последовательное изложение истории МХАТ и его Первой студии, без заявки на «документальную» полноту. Я режиссер, а не археолог, и волнует меня не старый театр, но в первую очередь театр сегодняшний, его беды и его трудности, его радости и удачи. Ради него, во имя него написана эта книга.

В начале XX века я был молод и аполитичен, и потому прошел мимо многих идеологических боев, характеризовавших предреволюционное десятилетие. Мои интересы тогда ограничивались сферой профессиональной и вращались в орбите {35} Художественного театра и близких к нему творческих начинаний. Но о том, что я видел, что помню, мне хочется рассказать правдиво, то есть сложно, не отмахиваясь от «опасных» тем и «скользких» обстоятельств, а пытаясь в них разобраться, оценить их с сегодняшних позиций, с позиций нашей, социалистической идеологии.

Может статься, что я не справлюсь с поставленной целью и что-то напутаю в трудных вопросах, — что же, это будет лишь значить, что моя личная идейная вооруженность не так уж сильна. Но самый подход к делу, мною избранный, не должен быть, думается мне, осужден. Пора перестать останавливаться перед объективным, исторически полным освещением всей сложности явлений художественной жизни в период реакции. Вот я и пытаюсь в своей книге сделать хотя бы маленький шаг в этом направлении.

### \* \* \*

Осенью 1910 года я поступил в группу сотрудников при Московском Художественном театре.

Этот хмурый осенний день круто повернул мою судьбу. Поступая в Художественный театр, я полагал через некоторое время вернуться на родину, к своей любимой украинской сцене. Я не вернулся туда. Новое искусство, новые формы властно завладели моей душой. В том, что я стал актером Художественного театра, был некоторый элемент случайности — я мог прийти в искусство и иным путем. Но я перестал быть случайным для этого театра человеком на другой день после того, как вступил в его великолепный тогда коллектив.

Моя дальнейшая профессиональная жизнь протекала сложно и пестро. Я много бродяжил, много ездил, работал в различных театрах, прошел через ряд увлечений и крайностей, от чего-то отказывался, с чем-то соглашался, всегда искал и не всегда находил. И я хорошо сознаю, что будущий историк театра, если вздумается ему помянуть меня в своих исследованиях, никогда не отнесет Алексея Дикого к сонму правоверных и собственно мхатовцев, о чем я, честно сказать, не жалею — у меня своя доля, своя дорога. Но пусть я как творческая единица — довольно нестройная, угловатая единица — не укладываюсь в рамки «чистых» мхатовских критериев; всем хорошим в себе, всем, что удалось мне сделать полезного в искусстве, я обязан школе Художественного театра, влиянию моих замечательных учителей — Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Я не одинок в этом отношении. Сегодня вместе со мной, рядом со мной живут и трудятся мои товарищи, мастера {36} актерского искусства и режиссуры, вышедшие из колыбели Московского Художественного театра. Как ни различен их творческий облик — все они могут сказать то же самое. Это Художественный театр заложил в нас органическое чувство правды, ненависть к театральной лжи, в каких бы формах она ни проявлялась. Это Художественный театр воспитал в нас сознание, что искусство переживания есть единственный и универсальный ключ к любому сценическому жанру. Это Художественный театр выработал у нас неуклонную преданность делу, которому все мы служим.

Каждый из нас шел в искусстве своей дорогой, но корни были одни. Вот почему я так горжусь тем, что в личном моем архиве хранится пожелтевшая газетная вырезка, где говорится, что Алексею Дикому в числе шестнадцати других товарищей присваивается пожизненное звание артиста Московского Художественного театра. Я получил это звание в 1927 году, как раз тогда, когда навсегда порывалась моя непосредственная, рабочая связь с театром, существовавшим под общей маркой с Художественным.

## **{****37}** Достоевский в Художественном театре

Я пришел в театр, когда работа над «Карамазовыми» вступала в решающую фазу. Позади — в предыдущем сезоне — остались застольные репетиции, захватывающе интересные, по словам тех, кому довелось слышать, как глубоко и ярко анализировал Владимир Иванович роман Достоевского. Был закончен разбор по внутренней линии, по всем многообразным ходам подтекста. Пора было перебираться на сцену, начинать лепку спектакля во времени и пространстве. А между тем ясного представления о том, во что это все может вылиться, не было, кажется, ни у кого в труппе, за исключением самого Владимира Ивановича.

Не надо забывать, что принципы этого спектакля, по нынешним временам вполне обычные, тогда были неслыханным новшеством. Инсценировка романа вместо привычной пьесы, сукна вместо строеных декораций, детали обстановки вместо законных интерьеров, чтец за кафедрой — все это свелось воедино именно в «Братьях Карамазовых». Правда, инсценировать Достоевского до Художественного театра пробовали Суворин и Орленев, в свое время Савина играла Настасью Филипповну в «Идиоте», но все это были непритязательные попытки «приспособления» романа к данным известного актера, попытки, неспособные стать законодателями новых сценических форм. Когда же за дело взялся такой серьезный театр, как Художественный, стало ясно, что он либо докажет правомерность сближения театра с литературой через сценическую жизнь романа, либо заставит навсегда отказаться от этой идеи.

Я хорошо помню, как в канун нового сезона (1910/11), сразу после возвращения труппы из отпуска, Владимир Иванович собрал актеров в верхнем фойе и долго говорил о сложности задач, возникших перед театром в связи с инсценировкой многопланового произведения прозы. Он отметил {38} тогда, что обращение к роману вызвано, с одной стороны, скудостью современного русского репертуара, на котором только и может расти актер, «выбиваясь из представления к творчеству», с другой — желанием одарить сцену всеми духовными богатствами нашего отечественного романа. Сам Владимир Иванович, человек, пришедший в театр из литературы, давно и крепко об этом мечтал. Ему уже и в ту пору грезилась серия монументальных спектаклей, созданных на материале прозы; он намеревался от инсценировок романов Достоевского прийти к произведениям Тургенева, Гончарова, Толстого.

Предвосхищая замечания некоторых критиков, историков театра, склонных видеть в тогдашнем обращении МХТ к роману лишь дурной репертуарный компромисс, я еще раз подчеркиваю, что Владимир Иванович, беседуя с нами в верхнем фойе, выдвинул именно эти две мотивировки. Напомню также, что на этом пути, на пути расширения репертуарных возможностей, театр одержал впоследствии значительные творческие победы. Сегодня никому не придет в голову оспаривать самостоятельное значение таких постановок МХАТ, как «Воскресение» и «Анна Каренина», «Бронепоезд 14‑69» и «Земля».

Тогда же, в пору нашей беседы в верхнем фойе, все это было еще смутно и неясно. Мы слушали, удивлялись, терзались невысказанными сомнениями: как это так — в театре, и вдруг двухтомный роман! Но самое удивительное наступило в конце, когда Владимир Иванович заявил с невозмутимой серьезностью, что руководители постановки (то есть сам Владимир Иванович совместно с В. В. Лужским) «совершенно не знают», как нужно решать спектакль, и будут крайне признательны, если кто-нибудь из актеров, независимо, как говорится, от чина и ранга, предложит свое решение. «Нам нужна ваша помощь, — сказал он. — Мы полагаемся на вашу интуицию, на ваш жизненный и сценический опыт, на энтузиазм и рвение тех, у кого по юности лет нет еще никакого опыта. Давайте вместе пробовать, вместе рисковать!»

Это заявление вызвало, как пишут в газетных отчетах, заметное «оживление в зале». Мы, молодые, догадывались, что Владимир Иванович, попросту говоря, хитрит, что решение у него, конечно, есть, но ему хочется послушать и нас, хочется, чтобы и мы вместе с ним пошевелили как следует мозгами. И так как просьба Владимира Ивановича была делом нешуточным, то начиная с этого дня, мы буквально зарылись в произведения Достоевского, в критическую литературу о нем, достаточно, впрочем, сбивчивую и невнятную.

Смысл этой мудрой меры Владимира Ивановича полностью ясен мне только теперь. Ведь она была приурочена {39} к моменту, когда в спектакль входила большая группа новых людей, ошеломленных беспрецедентностью и сложностью задачи. Лишь исполнители главных ролей, работавшие с Владимиром Ивановичем в прошлом сезоне, разделяли его веру в успех этого смелого предприятия. Остальных еще нужно было к Достоевскому приобщить, окунуть в мир его образов, расшевелить фантазию, активизировать мысль. Нужно было возложить ответственность за постановку на плечи всего коллектива. Это и сделал Владимир Иванович на собрании в верхнем фойе.

И действительно, сколько я помню, на время «Карамазовых» театр обратился в огромную лабораторию, где сотрудничали все до единого, занятые в этой постановке. Спектаклей в ту пору не было, так как сезона не открывали. Его открыли «Карамазовыми» 12 октября 1910 года. Работа кипела в мастерских, молодежь увлеченно занималась с В. В. Лужским массовой сценой — словом, дел было по горло.

Многие важные вопросы постановки действительно решались сообща. Никаких литераторов, «перелагающих» роман для сцены, в театре не было — тогда вообще не существовало такой профессии. Инсценировка рождалась внутри театра, непосредственно в ходе репетиций. Сильно спорили, например, о том, распределять ли отобранный материал на два вечера (факт неслыханный!) или попытаться втиснуть его в рамки «нормального» четырехчасового спектакля. И еще в канун премьеры состав картин, попадающих в спектакль, не был установлен окончательно. В работе Владимир Иванович старался захватывать материал романа как можно шире, хорошо сознавая, что часть срепетированных сцен в дело пойти не может. Ему было важно, чтобы актеры овладели непрерывностью действия, чтобы внутренняя линия их образов не «рвалась» при каждом пробеле в инсценировке, а как бы протягивалась от одного выхода исполнителя до другого. Лишь сегодня я понимаю, что это единственный способ овладения прозой, когда она попадает в театр, транспонируется на сценические подмостки.

Таким образом, накануне премьеры коллектив жил общим подъемом и общим волнением. Судьба спектакля тревожила занятых и незанятых. Были верующие, были и скептики, в чем-то сомневались, что-то предсказывали — и работали, работали не покладая рук. Прав был тот рецензент, который назвал сто девяносто репетиций «Карамазовых» «подвигом Художественного театра».

Но, как ни активны были участники спектакля «от мала до велика», я убежден, что они ничего не смогли бы сделать, если бы не Владимир Иванович. Настоящая, законченная {40} концепция спектакля была только у него одного. Что же касается нас всех, в особенности молодых, то нас занимали в ту пору соображения скорее эстетические, связанные с новаторством формы спектакля, чем идеологического порядка. Художественная необычность затеи Немировича-Данченко слишком резко бросалась в глаза.

И только Владимир Иванович, инициатор и застрельщик инсценировок Достоевского, понимал, что в подобном выборе таится не малый риск для общественной репутации Художественного театра. Об этом говорят его интервью с репортерами ряда газет накануне премьеры «Карамазовых». Вот содержание одного из них: «Достоевский писал, как романист, но чувствовал, как драматург. У него — сценические образы, сценические слова. Как многое в его романах так и рвется в театр, на сцену и так легко, так естественно укладывается в ее рамки, сочетается с ее специальными требованиями и условиями. Целые главы — настоящие и замечательные куски драмы. Особенно в “Бесах”. И только характер этого романа, его идейная окраска остановили желание перенести его на сцену» (подчеркнуто мною. — *А. Д*.).

Так, начав с изложения сценических достоинств романов Достоевского, Владимир Иванович закончил сомнениями в их политическом смысле. Это усложняло работу театра и над «Карамазовыми», ставило режиссера перед рядом серьезных трудностей как художественного, так и идейного порядка.

Но, повторяю, приступая к постановке, Владимир Иванович уже предчувствовал «отгадку». Он не искал, а находил. Я не мог присутствовать на многих его интереснейших репетициях, потому что молодежь сразу же включили в работу над картиной «Мокрое». Забегая урывками в зрительный зал, я видел, как фантастически быстро растет спектакль, какими гигантскими шагами движутся вперед актеры, как из бесформенной груды наработанного материала вырисовываются четкие контуры сценического здания. А это бывает лишь при наличии своей концепции у постановщика, твердого взгляда на содержание и образы будущего спектакля.

Только теперь, через годы, пробегая мысленно по всем двадцати картинам спектакля, вспоминая, как он был построен, я вижу, что «Братья Карамазовы» в Художественном театре являют собой пример плодотворной борьбы с писателем за него самого, за все лучшее, прогрессивное, демократическое в его творчестве.

От достоевщины к Достоевскому — таков был путь театра в этой сложной работе.

Нельзя точнее сказать о Достоевском, чем сам он сказал о себе в письме к Фонвизиной: «… Я — дитя века, дитя неверия {41} и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки».

Сомнения Достоевского, его склонность «опрокидывать» собственные доводы, надорванность и мучительство, сопровождавшие его размышления над жгучими вопросами времени, проистекали от характерного для многих писателей в классовом обществе разрыва между мыслителем и художником. У Достоевского было острое зрение. Он не был бы великим писателем русским, если бы из-под пера его не лилась то и дело вопиющая, гневная правда о жизни. Он сам пугался этой правды, отгораживался от нее, а правда все преследовала его, как кошмар, разбивая в прах тот жалкий монастырский идеал, в который он пытался «вместить» и революцию и реакцию.

Достоевский действительно сомневался во всем, и прежде всего в собственном монастырском идеале, и в силу этого благодетельного сомнения оставил нам рвущие душу картины страданий униженных и оскорбленных, трагедии обездоленных. Оставил, может быть, «рассудку вопреки», повинуясь властному внутреннему голосу. Но от этого картины, им нарисованные, не становятся менее яркими. Нужно быть глухим, чтобы не расслышать в романах Достоевского тоски и боли за человека, взятого в тиски социальной несправедливостью. Ему, писателю-разночинцу, прошедшему сквозь ужасы каторги, видевшему жизнь на самом ее дне, был кровно дорог этот горемычный человек; то и дело тревожил он чуткую совесть писателя, не давая покоя, настоятельно требовал правды о себе.

Но сложность дела заключается в том, что если, скажем, у Гоголя, художника тоже противоречивого, есть первая часть «Мертвых душ» и вторая, как будто написанная другой рукой, есть «Ревизор» и отдельная к нему «развязка», есть, наконец, «Выбранные места из переписки с друзьями», пригвожденные Белинским к позорному столбу, то у Достоевского почти в каждом романе существуют и свои «Выбранные места» и свои — в плане идейном — «Ревизоры». Гоголь пришел к реакционным взглядам в конце пути, Достоевский большую часть своей жизни пробродил между двух берегов — отсюда, кажется, и знаменитые «две бездны» его.

Есть исключения из этого правила. Ни «Бесы», ни «Записки из подполья» не содержат в себе элемента общественно и художественно ценного. Это создания фантазии больной и злобной, и советский читатель отвергнет их, так сказать, с порога. Здесь, кстати, и заложена была причина неумолимой обреченности «Ставрогина» в постановке Московского Художественного театра. Но после «Бесов», после речи о Пушкине Достоевский приходит к «Братьям Карамазовым» — {42} самому двойственному из всех его романов. В «Карамазовых» наиболее полно выражен религиозно-философский догмат Достоевского, но там есть на что опереться исследователю, который захочет доказать справедливость тезиса А. В. Луначарского: «… под мрачным обликом апостола отречения и проповедника православия и государственности таился мученик и полузадушенный средой протестант…»

Эту двойственность ясно видел Художественный театр, инсценируя «Братьев Карамазовых». И достаточно вникнуть в вопрос, на каких принципах строилась самая инсценировка, как старательно отделялась в ней пшеница от плевел, реакционная философия — от жизненной правды характеров, от «горестных замет» сердца писателя, чтобы понять, куда направлял свои поиски театр во главе с Владимиром Ивановичем в этой своей интереснейшей работе. Не со всяким произведением может быть проделана такая операция. Но Художественному театру в спектакле «Братья Карамазовы» она в значительной степени удалась.

Прежде всего была целиком отсечена монастырская, богостроительская линия романа: старец Зосима, «великий инквизитор», глава «Дитё», где речь идет о христианском «просветлении» грешного Мити Карамазова. И хотя это было сделано по цензурным соображениям, но одной лишь цензурой дело не объясняется. Известно, что запрещалось выводить на сцену лиц духовного звания, но иметь мысли в духе официального православия не запрещалось, кажется, ни одному сценическому герою. Театр не воспользовался этой возможностью, наоборот, выбросил все, что только можно было выбросить, а кое-где попросту подменил мотивировки, пойдя на оскудение некоторых образов, и в наибольшей степени — образа смиренника Алеши.

Забегая вперед, скажу, что на голову моего друга и однокашника В. В. Готовцева сыпались тогда бесчисленные упреки во всех и всяческих смертных грехах. А он, между прочим, ни в чем не был виноват. Можно ли было спрашивать с него за то, что в спектакле не вышел Алеша, когда этот образ в самой инсценировке романа сведен был к минимуму, лишен всякого налета «идеальности», свойственной ему у Достоевского! Алеша нес в спектакле лишь сюжетные функции. Он нужен был для внутренней связи картин, для того, чтобы остальные герои могли по очереди открывать перед ним свои души, — словом, он стал второстепенной фигурой, и это отнюдь не случайно, я думаю, потому что Алеша — единственный из братьев, воплощающий в себе «христианское» начало романа. А театр ориентировался на «мирскую» его сторону, по мере сил отбирая в тексте Достоевского все, что насыщено социальными мотивами, что раскрывает картину жизни русского {43} захолустья тех лет с его надрывающими душу контрастами. Пьеса начиналась рассказом чтеца о том, как отходящий Зосима посылает Алешу в мир, предлагая ему «возле братьев быть», и кончалась неотвратимостью «судебной ошибки», порожденной холодным бездушием чиновников, вершащих приговор над человеческой судьбой. Не случайно следствие в «Мокром» стало идейным центром спектакля Художественного театра; именно в этих эпизодах романа театр расслышал нотку толстовского обличения казенщины и бездушия судебной машины самодержавной России. Не случайно театр так долго и упорно добивался разрешения показать на сцене гнусную комедию суда и уже после премьеры, когда отшумели газетные толки, отстоял у цензуры право ввести в заключительную картину пьесы речи прокурора и столичного адвоката Фетюковича, написанные Достоевским с подлинным сатирическим блеском. А ведь подобная «доработка» спектакля была по тем временам неслыханной. Все это делалось во имя усиления социальных мотивов постановки.

И вот что еще интересно: стремясь к предельному лаконизму и четкости построения, объединяя весь спектакль вокруг истории Мити Карамазова, театр счел, однако, необходимым бережно сохранить эпизоды, связанные со штабс-капитаном Снегиревым, не боясь, что они прозвучат в спектакле своего рода вставной новеллой. Были показаны оба «надрыва» — «В избе» и «На чистом воздухе», относящиеся, как мне кажется, к лучшим страницам у Достоевского и наиболее полно воплощающие в «Карамазовых» тему униженных и оскорбленных. Для меня капитан Снегирев с его больным и гордым сыном Ильюшечкой, вопиющей нуждой и высоким чувством собственного достоинства близок духовно тем героям писателя, которым мы и сегодня отдаем свое сочувствие и любовь: брошенной девочке Нелли, горемычной семье Мармеладовых, «бедным людям», Неточке Незвановой, с юных лет оскверненной Настасье Филипповне.

Ту же тенденцию можно легко проследить во всей инсценировке, положенной театром в основу спектакля. Театр подчеркивает, выделяет словечко «барышня» в характеристике Катерины Ивановны (я отлично помню, как это «барышня», «ангел-барышня» оскорбительно и жестко звучало в спектакле); вкладывает в уста Алеши (вернее, тщательно сохраняет) реплику «богато живете», сказанную им в адрес матери и дочки Хохлаковых. Несколько споря с автором, идеализируя в соответствии со своим «толстовским» миросозерцанием героиню романа, театр снимает все упоминания о миллионщике Самсонове, о таких черточках Грушеньки, как расчетливость, трезвость, купеческий практицизм. Недвусмысленно резко клеймит заносчивых и жуликоватых панов, один из которых, {44} «прежний и бесспорный», явился причиной всех несчастий Груши-девушки, поселил злые, мстительные чувства в ее душе. Умещает в двух картинах беспощадную критику гнусного явления «карамазовщины» в лице отца семейства — Федора Павловича. О судейских я уже сказал. В общем, театр отчетливо меняет акценты, выплескивая вместе с монастырской стихией романа исторический надлом, болезненность психологии, любование путаницей и раздвоенностью человеческих душ, то есть все то, что так ценят в Достоевском на Западе.

Так возникала в спектакле горькая мысль об уродствах и ненормальности жизни, удобной лишь для богатых, жизни, калечащей души людей, не оставляющей им права на человеческое счастье. Так рождался спектакль, горячо сочувствующий горю униженных, исполненный веры в то, что добрые начала в человеке непобедимы, что в мире есть такие непреходящие ценности, как совесть, честь, достоинство человека, нравственное отвращение к злу.

Конечно, «Карамазовы» Художественного театра не стали и не могли стать произведением прямого протестантского смысла. Не могли стать потому, что этому серьезно мешали и тогдашний уровень идейной зрелости театра (речь идет о времени реакции!) и, конечно, самый материал романа Достоевского. Социальная тема спектакля нащупывалась театром в пределах свойственного ему демократизма, лишь частью осознанного, а больше интуитивного, не отмеченного ясностью идейных позиций. Но если бы мне позволено было определить место этого спектакля в развитии Художественного театра, я, не задумываясь, отнес бы «Карамазовых» к числу произведений, продолжающих демократические тенденции его юности.

Я прошу читателей задуматься над вопросом о том, в каком окружении вышел этот спектакль на сценические подмостки (я имею в виду репертуар Художественного театра тех лет). С одной стороны, напряженная, путаная символика андреевского «Анатэмы», тоже не лишенного «социального подтекста», но подтекста замутненного, с сильной примесью декаданса. С другой — кладбищенский холод «Miserere» С. Юшкевича, драмы, отмеченной отчаянным философским пессимизмом. И, наконец, «У жизни в лапах» К. Гамсуна, произведение с явной тенденцией утопить в нарочитой экзотике больные вопросы жизни.

А в «Братьях Карамазовых» на сцене являлись образы правдивые, очерченные с яростной и неистовой силой, представали картины жизни уездного города России в их вопиющих противоречиях, в их ужасающей наготе. В спектакле жили черты трагедии большого плана, к которой давно тяготел театр, тяготели его актеры, уже вышедшие на старт для смелого {45} творческого прыжка. Все это позволяет отнести «Карамазовых» Художественного театра, несмотря на противоречия романа, отразившиеся и в спектакле, к положительным фактам истории культуры тех смутных реакционных лет.

Но понять произведение в идейном плане — еще не значит уметь его сценически воплотить. Именно тогда, на репетициях «Карамазовых», понял я, как различаются между собой анализ статический, литературный и динамический, приводящий к действию, то есть анализ собственно театральный. Я услышал об этом впервые от того же Владимира Ивановича. Несколько раз говорил он нам, как о чем-то существенно важном, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, иначе сказать — понять, куда, на какой объект направлен их темперамент, чем захвачены их чувство и мысль. Если направленность темперамента угадана правильно — значит спектакль наполовину решен.

Объяснения, данные нам по этому поводу Владимиром Ивановичем, настолько интересны, что стоит, мне кажется, о них рассказать, хоть они и выходят за пределы темы «Достоевский в Художественном театре».

«Возьмите Чехова, — говорил он нам. — Мы знаем, что Чехов в своих пьесах поведал о судьбах русской интеллигенции на рубеже XX века, увидел эту интеллигенцию разобщенной, пассивной, лишенной радости “общей идеи”. Этого достаточно для литературной оценки творчества писателя, но недостаточно для сценической интерпретации его пьес. Когда мы только приступали к Чехову в нашем театре, мы знали: должен быть сценический ключ к писателю, открывающий все тайники и кладовые его изумительной лирики. Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что Чехов в театральном плане — это объект вне партнера».

Я понял Владимира Ивановича так: люди одиноки, несчастны, их мечты иллюзорны, на все их желания жизнь говорит им: «нельзя!» Каждый живет своим и в своем; лишь часть их души внимает общему разговору, а другая в то же время отдана какому-то внутреннему процессу, напряженному, тянущемуся через годы и месяцы. Чеховские герои пассивны внешне — внутренне они никогда не «безмолвствуют». Проходит путь сурового самоосуждения Иванов, мучительно доискивается дядя Ваня причин, по которым у него «пропала жизнь», тоскуют и рвутся в Москву три сестры, ликует душа юной Ани, полная предчувствием весны. Вот отчего поразительные по своей музыкальности диалоги чеховских пьес сплошь и рядом разбиваются на ручейки монологов, лишь внешне связанных между собой. «Герои Чехова не знают сплошного общения», — говорил Владимир Иванович.

{46} Достоевский в этом отношении — полнейшая противоположность Чехову. По мысли Владимира Ивановича, Достоевский в театральном плане — это объект в партнере.

Никто из героев Достоевского не знает истины, но все они ее страстно ищут. Ищут ответов на «проклятые вопросы», и не только в себе, в своей душе, но прежде всего в душе рядом стоящего человека. Жадно вникают в его доводы, ловят его на противоречиях, стараются познать его тайное тайных, понять, каковы пружины тех или иных человеческих поступков. Достоевский, а за ним и его герои никогда не верят человеку на слово: они проверяют, допытываются, следят, подозревают. Они словно связаны все друг с другом сетью уклончивых и недосказанных мыслей, скрытых мотивов, жадного любопытства к тому, какое «верую» исповедует рядом стоящий человек. Романы Достоевского — это вечный диспут, диспут не отвлеченный, но как бы скрепленный кровью, потому что писатель не признает празднословных теорий и каждый, казалось бы, абстрактный тезис тут же и прямо, и иногда очень больно, отзывается на судьбах его героев.

А в театральном плане это значит: глаза в глаза, зрачки в зрачки, взгляд, проникающий в душу соседа, мысль, нащупывающая его мысль. Иначе говоря, непременно и обязательно — объект в партнере. И потому диалог Достоевского никогда не превращается в монолог, а его монолог весьма часто оборачивается диалогом, что нашло свое наиболее отчетливое выражение в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» — одной из самых ярких глав романа «Братья Карамазовы».

И еще одно соображение, с этим связанное. Соображение, так сказать, последующего порядка, ибо я не помню, чтобы я слыхал в те времена что-либо подобное от Владимира Ивановича. В общем, это мое собственное соображение. Но оно, мне кажется, многое объясняет в том творческом событии, о котором Немирович-Данченко писал Станиславскому, образно называя это «проломить стену».

Существует термин: полифоничность Достоевского. Именно потому, что сам писатель — «дитя неверия и сомнения» — он предоставляет своим героям безусловную «свободу голосов». Он не играет в поддавки ни с одним из них, а дает каждому обосновать свою точку зрения. Люди Достоевского спорят так, что, право, иногда и не знаешь, кому поверить, на чью сторону встать. Это спорят разные голоса в душе самого писателя, яростно сшибаясь друг с другом, приводя доводы один парадоксальнее другого, один другого острее и неожиданнее. И все это льется неудержимым потоком на страницы его произведений. Достоевский диалектичен, как, может быть, ни один писатель. Все его интересы прикованы к сфере человеческой психологии, к борьбе в сознании, в душе героев. {47} И это сделало Достоевского «своим человеком» в Художественном театре.

Правда, можно и заплутаться в извивах противоречий, раздирающих героев Достоевского, утонуть в «двух безднах», им свойственных. Можно потерять представление о добре и зле, о чести и бесчестии, о подлости и благородстве. Тогда — гибель реалистического искусства, ликвидация его идейных основ. Тогда ставить Достоевского опасно и вредно, так же как вредно и неправомерно его лишь таким образом читать.

Но Достоевский не Гамсун и не Уайльд. Он не стремится ошеломить читателя, поразить его «странностью» людской, не зовет любоваться изломом человеческой души. Достоевский страдает вместе со своими героями. И нужно уметь услышать эту глубокую и истинную ноту, скрытую в романах писателя, уловить его тягу к нравственному, чистому в человеке. Тогда нам откроется, кого любил он и кого ненавидел, чему в душе поклонялся и что в конце концов сжигал.

Именно так это было в спектакле «Братья Карамазовы». Театр многое расслышал у Достоевского, а кое в чем и поспорил с ним. И коль скоро это было так, то страстная интеллектуальность письма, необычайная острота мысли писателя, пламенный накал чувств и насыщенность внутреннего мира его героев — все эти свойства таланта Достоевского помогли театру вырваться на простор искусства трагического, создать большое социальное полотно.

Все, что было накоплено в Чехове, постигнуто на материале сдержанной, «тихой» психологической драмы, ярким пламенем взметнулось в Достоевском, позволило актерам подняться к невиданным прежде высотам. Потенциальные силы прогрессивного сценического метода Станиславского именно в Достоевском получили полную свою реализацию, наконец-то стали явны всем. Потому что после «Карамазовых» никто уже, кажется (включая А. Р. Кугеля), не мог усомниться в том, что Художественный театр — это прежде всего театр актера.

Художественные особенности спектакля логически вытекали из его идейных основ.

Театр назвал свой спектакль «отрывками из романа Достоевского» и играл его в два вечера с отделениями вместо актов. В тексте пьесы не было ни единого слова, не принадлежавшего самому Достоевскому. Для связи картин театру понадобился чтец. Он сидел за кафедрой с левой стороны сцены, как бы сливаясь с порталом, с фоном, на котором развертывался этот спектакль. Когда приходила пора ему включаться в действие, на кафедре загоралась маленькая лампочка, зеленый абажур отбрасывал круглую тень на раскрытую книгу, и чтец — Н. Н. Званцев, представительный, {48} с «адвокатской» внешностью, с чуть приметной «летней» бородкой (летний отдых лица актера!), звучным, бархатным голосом читал тот или иной отрывок из романа. Читал ровно, бесстрастно, почти не окрашивая слов Достоевского личной «выразительной» интонацией.

Я не сразу разобрался, зачем это было сделано. Мне все казалось, что Званцев читает сухо, неинтересно, что это просто неудача актера, не захваченного текстом романа. И только позже я понял, что чтец задуман правильно, что всякое его сочувствие происходящему на сцене могло бы ненужно размельчить трагедию, лишить ее лаконичной строгости форм. Чтец — не участник действия, он — я повторяю это — лишь фон, на котором с особой отчетливостью проступает драматический контур событий.

Фоном было и оформление спектакля. Художник В. А. Симов, замечательный мастер живописных подробностей, типического интерьера, одухотворенных пейзажей, в «Карамазовых» стал на путь сурового самоограничения. Скромный темно-оливковый занавес был протянут между двумя колоннами, стоявшими по бокам сцены Художественного театра и уменьшавшими ее зеркало. Он отдергивался слева направо, обнажая серый нейтральный задник, сукна кулис и жесткий минимум обстановки, лишь в намеке определяющий место действия той или иной картины пьесы. Круглый, с гнутыми ножками красного дерева стол под белой скатертью, накрытый для кофе у Федора Павловича, одинокая ракита при дороге, где Митя встречает Алешу шутливым возгласом «кошелек или жизнь!», грубый, потрескавшийся деревенский стол, видавший виды диван и два стула на первом плане в «Мокром», а также кровать в углу, задернутая грязным ситцевым пологом, — вот и все, что позволил себе художник, ища декоративный образ спектакля.

Казалось бы, Художественный театр, столь приверженный к жизни вещей на сцене, видевший в точно воссозданном быте важное средство реалистической образности, не привыкший воспринимать людей вне обстановки, их окружающей, сделал в этом спектакле шаг назад, уступил общепринятым тогда нормам сценического оформления. Меня могут спросить: «Как же так? Снова слева диван, а справа стол и два стула, то есть то же условное убранство сцены, против которого так горячо восставал Художественный театр в пору своей протестантской юности? Где же его пресловутое новаторство сверху донизу, в том числе и в вопросах декорационного искусства?»

Нет, театр не изменял себе, когда ставил «Карамазовых» в сукнах, с деталями обстановки. Напротив, он нашел здесь высшее выражение своих творческих идей. Пройдя через соблазн {49} натуралистических излишеств в ранних постановках, бывших как бы крайней реакцией на рутину и условность старой сцены, Художественный театр пришел в «Карамазовых» к насыщенному лаконизму, предпочитая множественности красок их концентрацию, всей радужной гамме — один выразительный блик.

Зато кровать и стол, «игравшие» в «Мокром», были не кровать и стол вообще, не дежурные кровать и стол, а те самые, единственные, какие только и могли стоять в этом большом придорожном трактире с развращенными слугами и плутом-хозяином, где все таит в себе следы бессовестных загулов, все вычищено и прибрано кое-как, чужими, равнодушными руками.

Сценическая простота «Карамазовых» диктовалась прямым режиссерским заданием. Она, как я сказал, служила лишь фоном для острых внутренних столкновений, борьбы страстей, составлявшей нерв этого спектакля. Стоило театру расцветить сцену подробностями, весьма заманчивыми для такого живописца, как Симов, знатока быта и нравов русской провинции, и потускнели бы сильные тона трагедии, внимание зрителей оказалось бы неизбежно расслабленным, его «захват» происходящим не был бы столь абсолютным.

На тех же принципах (почти на тех же) строилась и кульминация спектакля — «Мокрое».

Во всех рецензиях на «Карамазовых» сцена «В Мокром» оценивалась в превосходных степенях. Эта картина была воспринята как точнейшее творческое «попадание», «выстрел в яблочко», говоря языком военных. Острый, взвинченный ритм действия, густая, тяжелая атмосфера кабацкой оргии, «шабаш девок» (как выразились в одной из статей о спектакле), вино рекой, и деньги рекой, и десятки горящих алчностью глаз, неудержимо притянутых к пачкам кредиток в руках загулявшего Митеньки, — такой запомнилась мне эта сцена, выписанная сильными и резкими мазками с великолепным чувством меры, с непревзойденным мастерством режиссерской инструментовки целого.

Интересно, что, когда пришел момент подключать массовую сцену к основному действию и мы, молодые, с трепетом ждали, что-то скажет Владимир Иванович, одобрит ли нашу работу, внесет ли в нее свое видение, нас постигло известное разочарование. Владимир Иванович не сказал ничего. Он принял нас как штрих, ничего не решающий, как еще один элемент фона. Это был на моей памяти единственный случай полнейшего невмешательства Немировича-Данченко в режиссерско-педагогическую работу Лужского.

А вмешаться, может быть, и следовало. Персонажи «массовки» оказались излишне ярко расцвеченными и моментами {50} заставляли вспомнить словечко «олеография». Было нечто стилизованное, малявинское в этих крикливых сарафанах баб, затейливых, с петухами рубахах парней, в характерных фигурах евреев-цимбалистов, в разухабистой пляске, лихой частушке, во всей этой буйной, разряженной толпе, завладевавшей подчас вниманием зрительного зала. И хотя Владимир Иванович то и дело уводил это пестрое общество за кулисы, предоставляя сцену главным героям, и хотя, повторяю, в сочетании общих и «сольных» эпизодов «Мокрого» соблюдалось строжайшее чувство меры, мне все же казалось, что успех картины держался совсем не на блеске «массовки», пусть сделанной с обычной для театра тщательностью. Митя и Грушенька, Митя и поляки, Митя и следственные органы — таковы были три оселка, на которых вращалось «Мокрое» в Художественном театре.

Сценами «Мокрого» открывался второй вечер спектакля. Задача неимоверной трудности: у исполнителей, попадавших сразу в обстоятельства сумасшедшего внутреннего напряжения, не оказывалось никакого «разбега». Вдобавок картина шла час двадцать минут — длительность небывалая в истории русского театра до «Карамазовых». Она как бы распадалась на два акта, две части, до известной степени самостоятельные: Митин загул и следствие. В первой части сквозь пьяный угар дебоша просвечивало трагическое предчувствие беды, несчастья, жило ощущение «пира во время чумы». По мере «переключения» Грушеньки от поляков к Мите (линия, талантливо прочерченная режиссурой), по мере того как душа этой женщины, видавшей так много грязного, обидного, воскресала «для жизни и добра», нарастали тоска и тревога Мити, страх за поверженного старика Григория, грызла его сердце мысль о преступлении, может быть, совершенном им, Дмитрием, подле дома отца.

Во второй части сценой завладевали мотивы обличительные. Все это следствие, казенное, грубое, это бесцеремонное влезание в чужую душу, поворачивание ножа в ране — и такое вежливое, деликатное, с предупредительностью почти изысканной, эта полная неспособность взглянуть на дело неформально, проникнуть в суть поступков и помыслов «подследственного» — все было ярчайшим проявлением критического реализма театра, его умения по-толстовски срывать маски с тех, кто мнит себя воплощением закона, общественной совести, морали. Да, театр ставил вопрос в моральном плане, как наиболее ему близком, но и это уже было много в условиях жесточайшего аморализма эпохи.

И одновременно внутренним контрастом к фальшивой церемонии следствия возникает в «Мокром» тема нравственного распрямления Мити Карамазова. Весь спектакль до этой {51} сцены зритель мог сомневаться в Мите — Леонидове, потому что театр и актер беспощадно, до дна обнажали ту и другую «бездны» его. Здесь, в «Мокром», сомнения кончались. Становилось ясно, что какая ни грешная эта душа, а все же душа, на преступление неспособная, чести-совести не продающая, душа, поднятая из грязи силой чувства к Грушеньке, чувства, оказавшегося как бы выше самого Дмитрия. Не очищение страданием, а очищение любовью играл актер в этой великолепной сцене — потому-то и не понадобилась театру глава «Дитё» с ее благостным всепрощением.

Очищение было взаимным — и Мити и Грушеньки. Последняя также теряла в «Мокром» черты «инфернальности», и это сразу сближало Грушеньку, такую, какой мы ее видели на сцене Художественного театра, с другими женскими образами русской классической литературы и драмы. Только эти двое — Митя и Грушенька — да еще, разумеется, штабс-капитан Снегирев оказывались в конечном счете «подзащитными» театра. И не «карамазовщину» защищал в них театр, а нечто другое — проснувшуюся человечность.

Вот почему «Мокрое», несмотря на весь ужас следствия, начиналось куда более зловеще, чем оно кончалось. Вот почему оно оказывалось идейным центром спектакля: основные общественные силы, затронутые Достоевским, а точнее, воспринятые как основные театром, здесь, в «Мокром», сталкивались в открытом бою. Осуждался бездушный закон, и торжествовала вера в добрые начала человека. В этом был, может статься, элемент идеализации, свойственный, по слову Владимира Ивановича, «толстовскому мироощущению» театра, но это же и вносило ясность в усложненную, путаную философию Достоевского, придавало спектаклю демократические черты.

Наконец, в «Мокром» сильнее, может быть, чем в остальных частях спектакля, чувствовалось, что хозяин сцены — актер. Театр сделал все, чтобы приблизить героев к зрителю, поставить в центре внимания переживание, чувство, мысль. Сколько я ни перебираю в памяти мизансцены «Карамазовых» — они все были фронтальны, развернуты вдоль рампы, не часты в сменах, укрупнены. Объектив театра как бы сходился на лицах, на душах, и потому так захватывала, волновала драма жизни, прочитанная театром в романе Достоевского.

В одной из рецензий «Братья Карамазовы» Художественного театра были названы «пиршеством талантов». В самом деле, такого класса ансамбля не было до той поры ни в одном спектакле театра, да немного было и после того. Ансамбль как бы весь составлялся из звезд самой первой величины. {52} Точно десятилетний запас сил душевных быт израсходован исполнителями за один этот спектакль.

Прежде всего — о братьях (обо всех четырех).

Кажется, Николаю Эфросу принадлежало в те дни крылатое изречение: «“Братья Карамазовы” — это “Мокрое”, а “Мокрое” — это Леонидов». Победа актера была тем более полной, что от Леонидова — таково было ложное мнение о нем — не ожидали ничего подобного. Он пришел за несколько лет до того в Художественный театр и сыграл на его сцене ряд ролей, главным образом характерных, не предвещавших трагического начала в даровании актера. Признанным актером героического плана, кумиром московской публики был в те времена Василий Иванович Качалов, и я помню, как Леонидов говорил, смеясь, что получил роль в «Карамазовых» только потому, что там три брата, вернее, даже четыре. Во всяком случае, с Леонидовым-трагиком Москва встречалась впервые.

Актер неровный, с капризным вдохновением, в дальнейшем наряду со сладостью побед познавший и жгучую боль провалов, Леонидов играл Митю с тем неизменным огнем, с той свободой сценического поведения, какие возникают лишь тогда, когда роль удалась вполне, когда перевоплощение абсолютно. Думая о Леонидове — Мите, я всегда вспоминаю слова Станиславского: «не подделаться, а стать». Леонидов и был Митей Карамазовым в полной мере, причем особенно поражало то, что актер не укрывался за живописностью облика, не злоупотреблял перевоплощением внешним, но до такой степени сливался со своим героем внутренне, что легко постигал каждый порыв этой смятенной души.

Я говорил выше о страстной интеллектуальности Достоевского, о постоянном стремлении его героев «ходить по ножам» жгучих, пронзительных, испепеляющих мыслей. О Мите — Леонидове такого не скажешь. Гипертрофия мысли была в спектакле уделом Качалова — Ивана. Это в нем горел темперамент ума, голубой огонь, при котором плавится сталь. Митя весь был во власти страстей, необузданных и стремительных. Если он и был умен (все герои Достоевского умны), то умен стихийно, проницателен сердцем, позволявшим ему скорее угадывать истину, чем сознательно ее постигать.

Биография Мити, столь существенная в романе, оставалась, разумеется, за пределами спектакля. Но нельзя было не чувствовать, глядя на Митю — Леонидова, что этот человек искалечен средой и дурным воспитанием, что все его нравственные понятия спутаны. В нем соединились чувства мстительные и великодушные, «насекомое сладострастья» и душевная чистота, он был способен на черные поступки, такие, {53} как оскорбление бедного Мочалки, и на высшую меру самоотречения, что сказалось, например, в его намерении уступить Грушеньку «прежнему и бесспорному». Леонидов глубоко брал и то и другое сразу. Верилось, что его Митя мог с дурными намерениями зазвать к себе под вечер Катерину Ивановну, а поступить с ней по-рыцарски, благородно.

Весь спектакль Леонидов — Митя находился в той крайней степени возбуждения, когда человек уже почти не владеет собой. У него как бы было беззащитное сердце. Оно кровоточило, горело, сжималось от боли буквально на ваших глазах. Никогда не забыть мне этого потерянного лица, этого взгляда, блуждающего и смятенного, беспорядочно спутанных волос над высоким лбом, чуть прикрытым артиллерийской фуражкой. Не забыть этих резких движений, этой сумасшедшей порывистости. Небрежно распахнутый черный сюртук открывал белую простую рубаху с отложным воротом, схватывавшим тонкую шею Мити.

Очень точно передал самочувствие Мити — Леонидова Николай Эфрос (дело касалось «Мокрого», его первой половины):

«Да, то была воистину душа, сорвавшаяся со всех петель, выбитая из всякой колеи, налитая до последних краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном отчаянии, пьяная всеми хмелями, отравленная всеми ядами, какие скопил “дьяволов водевиль” — жизнь человеческая» («Речь», Спб., 16 октября 1910 г.).

А за этим трагическим безумием скрывались вещи глубоко реальные: денежный тупик, горькая обида на мерзавца-отца, с юности поруганные нравственные чувства, неустроенная судьба. Скрывалось стремление к жизни людей чистых, сокровенная мечта о том, что вот еще один, только один дурной поступок — и он, Митя, станет порядочным человеком, навеки расстанется с миром порока. Эта тяга к доброму, всячески и, может быть, вопреки Достоевскому подчеркнутая театром, была главным и решающим доводом, в силу которого о Мите — Леонидове в большей степени, чем о Мите Достоевского, можно было сказать: «Да, виновен, но заслуживает снисхождения».

И только одна сцена не удовлетворила меня в исполнении Леонидова. Впрочем, на то были особые причины. Я расскажу о них не для того, чтобы умалить актера, создавшего вдохновенный образ, а для того, чтобы вывести из этого случая немаловажное творческое правило.

Вот как было дело.

Репетировалась первая картина «Карамазовых», эпизод, когда разъяренный, взбешенный Дмитрий вне себя от ревности вламывается в дом отца, думая найти там свою избранницу. {54} «Где Грушенька?» — называли в театре этот эпизод. Леонидов начинал кусок очень ярко, но каждый раз что-то мешало актеру продолжать репетицию в том же градусе. Его могучий темперамент, врываясь вместе с ним из-за кулис на сцену, словно разбивался там о какую-то невидимую преграду, тускнел, терял весь свой внутренний заряд. Что-то не ладилось в сцене, что-то мешало актеру реализовать до конца тот порыв, который влечет его, Дмитрия, в дом отца.

Владимир Иванович с присущей ему деликатностью несколько раз объяснял Леонидову, что именно нужно ему сделать, чтобы сцена «пошла», но Леонидов не схватывал объяснений и при повторении куска допускал ту же самую ошибку. Наконец Владимир Иванович, осознав, по-видимому, что теоретическими рассуждениями делу не поможешь, сам пошел за кулисы и попросил «подавать» ему текст.

И тут я увидел чудо. Владимир Иванович, маленький, кругленький, с адвокатской бородкой, с добрыми глазами, милый, всем нам знакомый Владимир Иванович вдруг предстал перед нами как человек неудержимого, бешеного, стихийного порыва. Было ясно, что эту лавину ничем не остановишь, и огромный, массивный И. М. Уралов — Григорий, стоявший у двери, отлетел в сторону, как былинка, от одного движения этого Дмитрия (позже я узнал, что Владимир Иванович даже не прикоснулся к нему).

Все стало ясно без слов. Ошибка Леонидова заключалась в том, что он искал Грушеньку здесь, на сцене, то есть в гостиной карамазовского дома, тогда как в гостиной ей спрятаться было негде и она могла находиться лишь где-то там, во внутренних покоях. Туда, в те дальние комнаты, и должен был быть направлен темперамент исполнителя. У Леонидова же был в этом эпизоде как бы темперамент короткой дистанции; он меркнул, так и не достигнув искомого объекта. Получались фальшь, нарочитость, невольный наигрыш. Леонидов метался по сцене, заглядывал в такие углы, где вовсе нельзя было спрятаться человеку, и в его поведении то и дело нарушалась простейшая жизненная логика.

Разумеется, и Леонидов сразу понял, чего добивался от него Владимир Иванович. Он ринулся за кулисы и сыграл сцену снова — правильно, правдиво, много лучше, чем раньше, но… как казалось мне, без того подъема, который сопутствовал ему весь спектакль. И сколько бы ни смотрел я впоследствии эпизод «Где Грушенька?», я всегда видел верный рисунок, недостаточно «обжитый», освоенный Леонидовым. Так я получил наглядный урок из области сложных и тонких взаимоотношений режиссера с актером.

Леонидов сперва не схватывал объяснений, а потом был подавлен творческой силой режиссерского показа. В отличие {55} от Станиславского к показу Немирович-Данченко прибегал очень редко и, показывая, намечал искомое как бы пунктиром, бережно подводя актера к цели, не стесняя его личной свободы. В дальнейшем я мог убедиться в этом десятки раз. Но вот эпизод «Где Грушенька?» он сыграл тогда с полной отдачей. Это была одна из самых его вдохновенных «актерских минуток», ярко свидетельствовавших о том, какой превосходный актер таился в его существе. Играть сцену после Владимира Ивановича не по рисунку Владимира Ивановича было бессмысленно — это значило заведомо портить дело. Играть по его рисунку значило в той или иной мере копировать, что для актера такого самобытного таланта, как Леонидов, невольно оборачивалось потерей яркости, полноты перевоплощения в сценический образ.

Тогда я не понимал, что случилось с Леонидовым, и тщетно ломал себе голову над этой загадкой. Я понял это позже, на собственном опыте, столкнувшись с опасностью насыщенного показа, убивающего подчас в актере импульс к самостоятельному творчеству. Самоограничение режиссера в показе стало для меня впоследствии неписаной заповедью, которую я по мере сил моих старался не нарушать.

Эпизод «Где Грушенька?» был единственной потерей в образе Мити. И то, что актеру так удался этот образ, что такой убедительной и жизненно конкретной оказалась характеристика этого бывшего армейского офицера с его тяжелым детством и исковерканной психикой, многое решало в спектакле. Это переводило его из плана философских абстракций в план реалистического повествования о нравах уездного города самодержавно-крепостнической России.

По логике вещей читатель вправе ждать от меня рассказа о среднем брате — Иване. Но мне бы хотелось прежде сказать несколько слов о четвертом в этой семейке — о Смердякове, образе, с необычайной меткостью очерченном в спектакле.

Это было такое же прямое «попадание», как и Леонидов в роли Дмитрия. Смердякова играл С. Н. Воронов — актер, ничем до той поры не примечательный. В дни премьеры «Карамазовых» он из числа сотрудников театра шагнул прямо в первую шеренгу мастеров. О Воронове заговорил весь город, ему пророчили серьезное будущее, его имя мелькало в газетных отчетах о спектакле наряду с именами Качалова и Леонидова, Кореневой и Москвина. Это была большая смелость со стороны театра — занять ученика в столь ответственной роли, и понадобилась прозорливость Владимира Ивановича, чтобы угадать в неопытном актере, незадолго перед тем показавшем в студийном порядке Подхалюзина из пьесы Островского «Свои люди — сочтемся», талант сатирических зарисовок, меткую наблюдательность, великолепное чувство формы.

{56} Все было типично в вороновском Смердякове — лакейская улыбочка и чистоплюйская аккуратность, напомаженные височки и какая-то плебейская изысканность. У него были не руки, а ручки, не фуражка, а фуражечка, не голос, а голосок — вкрадчивый, с теноровой слащавостью. Он говорил и сам любовался игрой своих интонаций, своим умением красиво, «научно» философствовать о смысле бытия. С олимпийской невозмутимостью, скрестив руки на груди, стоял он у колонны гостиной Карамазовых и излагал свое кредо, свой подленький лакейский идеал. Это была самоутвержденная, монументальная лакейщина, да еще претендующая на командные роли в жизни. Единственный из всех братьев, он не был снедаем страстью, не терзался сомнениями, знал все ответы на «проклятые вопросы», пребывал в убеждении, что он-то и есть самый настоящий, доподлинный «сверхчеловек». Смердяков Художественного театра всегда казался мне яблочком, нездорово румяным снаружи и отвратительно горьким, прогнившим внутри.

Таково было это пошлое исчадие развратника и садиста Карамазова-старшего, эта мерзкая Галатея ницшеанствующего анархиста Ивана. Понятие «карамазовщина» весьма чувствительно бичевалось в спектакле через образ Смердякова, созданный безвестным сотрудником театра.

Да, Воронов мог бы стать большим актером, если бы у него сверх яркого таланта были еще качества художника-творца. Но он был нетерпелив, любил успех и рвался к славе; «карамазовские» лавры вскружили ему голову, и он не захотел ждать следующего случая, следующей большой работы в Художественном театре. Он уехал в провинцию — и растворился там.

Вот теперь я могу приступить к Ивану, самому сложному образу спектакля, замечательному созданию философского гения В. И. Качалова.

Иван Карамазов Художественного театра являл собой еще один яркий пример плодотворного и ненасильственного вмешательства актера во внутреннюю структуру образа, его переакцентировки в соответствии с творческим замыслом театра.

У Достоевского главным в Иване является, по-моему, бунт против бога и философское обоснование этого бунта. Зло жизни, с детских лет обступившее Ивана, заставляет его бросить вызов богу, отвергнуть его власть над собой. Но богоборчество Ивана вырастает на горькой почве нигилизма и всеотрицания. Для него, коли нету бога, так, стало быть, и ничего святого нет. Добро и честь — звук пустой, а нравственную узду он признает лишь для слабых, для темной толпы. А он, выдающаяся личность, аристократ духа, не ведает преград: ему и таким, как он, «все позволено» в этом мире.

{57} Вот эта гнилая ницшеанская теория с неумолимой последовательностью опровергалась в спектакле как через лакейство Смердякова, о чем было сказано выше, так и через муки самого Ивана, неспособного преступить те моральные понятия, которые он с таким жаром отрицал. Качалов казнил не человека — напротив, в его Иване было много привлекательного, даже чистого («насекомое сладострастия» в образе не оттенялось); он казнил ложную идею, им завладевшую, бесплодный и нищий его нигилизм. Тем самым утверждалась в спектакле мысль, что добро и честь существуют, что они сильнее, чем высокомерное «избранничество» и философский аморализм.

Правда, Иван не побеждает и у Достоевского. Но в романе он расплачивается за неверие, за то, что «дерзнул» против бога, отрекся от него. Театр отклоняет эту христианскую мотивировку. Богоборчество Ивана, достаточно, впрочем, отчетливое у Качалова, служило актеру лишь отправной точкой для перевода Ивановых теологических размышлений на язык повседневной реальности. В спектакле ведь не было «великого инквизитора» и разговора с Алешей в трактире, где рядом с «бунтом», в оправдание «бунта» особенно пышно развернут философский догмат героя. Театр как бы подчеркивал тем самым, что не видит серьезной разницы между каноническим православием и туманными рассуждениями о «человекобоге» и «богочеловеке». Качалов брал в характеристике Ивана главным образом то, что обращалось не в религию, а в жизнь. В этом и заключалась переакцентировка, допущенная театром в образе среднего брата.

Ницшеанство Ивана не носило в спектакле оттенка западного, иноземного. Оно вырастало из противоречий русской жизни.

Когда я думаю об образе, созданном Качаловым в спектакле, мне приходит в голову одна мысль, может быть, и спорная с точки зрения литературоведов, но мне она кажется важной, потому-то я и рискую ее высказать читателю. Иван в спектакле представлялся мне последним из могикан философствующих отрицателей русских, в роду у которых — да простят мне историки литературы столь смелое сопоставление — такие имена, как лермонтовский Печорин, как его же Арбенин, как Марк Волохов Гончарова. Но идея всеотрицания, порожденная во всех этих случаях пессимизмом общественного порядка, постепенно мельчает, мельчают и ее носители по мере того, как проигрывают они бой с жизнью; в Иване эта идея приходит к своему последнему тупику.

И если в порывах Печорина, в его критике действительности, в его незаурядности духовной таилось начало общественно ценное, то на последующем этапе исторического развития {58} образ этого философствующего отрицателя духовно вымирает. Мы видим: все, что удается создать Ивану Карамазову, оборачивается смердяковщиной, падает гневным приговором на его же собственную голову. Отцеубийство — вот цена его философских упражнений. Отцеубийство, а затем драма брата Мити, ставшего жертвой судебной ошибки, невольно принявшего на себя его, Ивана, вину. И то обстоятельство, что Качалов как бы вскрывал корни Ивана, сближая его с целой линией в русской литературе, усиливало социальную тему спектакля, снимало с образа мистический налет.

При всем том Качалов не строил характер примитивно, он словно все время видел дистанцию между личностью героя и исповедуемым им «верую». У Ивана в спектакле было самое разорванное, самое противоречивое сознание из всей карамазовской «семейки». Достаточно было взглянуть на это лицо, одухотворенное и немного надменное, на эти правильные черты, осененные волнами белокурых волос с одинокой прядью, спадающей низко, до самых бровей, на эти страдальческие глаза, тонкие губы, тронутые кривой усмешкой, чтобы ощутить, как мучается человек, как дорого оплачивает он свое ницшеанское «все позволено».

Мне не забыть, какой безысходной тоской веяло от всего качаловского существа, когда в миг короткого просветления его Иван шепотом произносил в суде: «А я за одну минуту радости отдал бы квадриллион квадриллионов». Было в нем и другое: глубокая уязвленность в сцене, когда пьяный отец в упоении жестокого сладострастия оскорбляет его покойную мать, нежность к Алеше, была и целомудренная любовь к Катерине Ивановне. Ум гордый и независимый, отгородившийся от других людей надменным «аристократизмом духа», качаловский Иван подчас удивительно оправдывал характеристику Алеши, назвавшего брата в хорошую минуту «молоденьким, желторотым мальчишкой».

Словом, и у Ивана были в спектакле свои «две бездны», созерцаемые «обе разом». Сдержанный и немногословный, внутренне он все время метался между стихийной тягой к доброму, преобладавшей в порывах Дмитрия, и злой смердяковщиной, опустошавшей душу героя. Иван как бы был поставлен в спектакле между этими двумя братьями — вот почему и мне захотелось рассказать сперва о них, а потом уж о нем.

Двойственность качаловского Ивана нашла свое полное выражение в сцене с чертом — второй кульминации спектакля после «Мокрого».

Вопрос о черте дебатировался, насколько я помню, на многих репетициях «Карамазовых». Решение пришло не сразу. {59} У Достоевского черт материализован, конкретен, ему придан характерный облик, весьма выразительный костюм. Казалось бы, тем больше оснований было у театра ввести эту колоритную фигуру в спектакль. Так первоначально и виделся этот эпизод Владимиру Ивановичу. Однако принято было предложение Качалова, который говорил тогда, что черт — плод больной фантазии Ивана Федоровича; незачем вмешивать в это дело публику, состоящую из нормальных людей. Качалов предложил решать сцену как галлюцинацию Ивана, как поединок «двух бездн», расколовших надвое его душу, и убедил в этом Владимира Ивановича. Диалог с чертом превратился в самодиалог.

Это было верно не только потому, что уводило спектакль от мистики, особенно пагубной в те годы. Это было верно для Достоевского, потому что отвечало его «многоголосию», его страсти к душевным диспутам, к анализу скрытых движений человеческого ума. Но только Качалов, актер-философ, художник такой интеллектуальной силы, выше которой я в театре не знаю, мог справиться с этой труднейшей задачей — выплеснуть в зрительный зал неудержимый поток схватывающихся мыслей Ивана.

Сцена шла около двадцати минут. Двадцать минут Качалов держал публику в нервном напряжении, в состоянии буквально завороженном. Ничто не помогало ему в этом — на сцене не было буквально ничего, что так или иначе «подпирает» актера. Она была погружена во тьму, и только колеблющееся пламя свечи освещало бледное лицо героя, его расширенные ненавистью и страхом глаза. Но на всем протяжении этой огромной сцены у зрителя ни на минуту не возникало чувство «потери адресов». Четкая физическая грань отсекала всякий раз реплику одного действующего лица от реплики другого. Нельзя было спутать, где говорит Иван, а где слово предоставляется его оппоненту. Последний «такт» действия (словесного действия, что то же самое) каждого из них известным образом фиксировался, замедлялся с тем, чтобы вступающий в разговор собеседник как бы мог оттолкнуться от этого такта, превратить его в отправной пункт для своей собственной тирады. То это был некий резкий, «отграничивающий» жест, то удар по столу, неожиданно закрепленный словом, то что-нибудь падало у Качалова — книжечка, спички, мундштук, хлопала крышка портсигара, и это опять-таки служило сигналом для вступления в действие его воображаемого партнера. И так — двадцать минут острейшего захватывающего диалога.

Но не только высокая техника Качалова, эти его великолепные «отыгрыши» позволяли зрителю безошибочно различать самого героя и его искусителя — черта. Водораздел был {60} намечен и глубже и тоньше. Качаловский Иван ничем — ни обликом, ни духом — не напоминал в спектакле философствующего лакея Смердякова, но всякий раз, когда хозяином положения оказывался черт, в его манере, тоне, в самом мышлении неуловимо проглядывало нечто смердяковское: то ли наглое благодушие, то ли тайная озлобленность, то ли мерзкое самолюбование. Недаром Иван, пока длится его кошмар, несколько раз называет черта своим лакеем. И думалось: вот она — вторая Иванова «бездна», вот преисподняя этой души. Повторяю, Качалов намечал смердяковское в черте штрихами легкими, еле уловимыми: здесь не было и доли нажима, грубости; была лишь правда самочувствия в образе, неосознанная, может быть, до конца самим актером.

Таков был средний брат Иван — существо страдающее и виновное, с живой тоской и ложной философией, неумолимо влекомое к своему трагическому финалу. «И этот гордый ум сегодня изнемог» — хотелось сказать о нем словами лермонтовского «Маскарада».

Я уже упоминал о том сложном положении, в какое попал молодой артист В. В. Готовцев, исполнявший в спектакле роль младшего Карамазова. Но к этому следует кое-что добавить. У Готовцева была, как говорится, дурная пресса. Его дружно отчитывали все рецензенты за то, чего в роли сыграть было нельзя, что оказалось опущенным в самой инсценировке. Но не все было дурно в игре актера. Этого не видели, не захотели видеть многие современники спектакля в силу невольной аберрации зрения; в спектакле был другой Алеша, не Алеша романа, и это казалось неудачей тем почитателям таланта Достоевского, которые видели в Алеше идеал смирения и всепрощения.

А между тем я читал, что Достоевский хотел Алешу провести через монастырь, через религиозную страсть и вернуть его в мир революционером[[1]](#footnote-2). «Братья Карамазовы» повествуют лишь о юности Алеши, о поре его ранних жизненных впечатлений, когда только формируется личность человека. Вот такой Алеша и был в спектакле, Алеша-мальчик, нежный и чуткий, жадно вбирающий в себя (без всякого налета христианского великопостничества) все «впечатления бытия».

У Алеши не было самостоятельной партии в спектакле, это был лишь мазок в картине, мягкий штрих, «подсвечивающий» {61} нечто в облике других персонажей — отца, братьев, штабс-капитана Снегирева, Грушеньки, Катерины Ивановны, расслабленной, взбалмошной Лизы Хохлаковой.

Вот во взаимоотношениях с Лизой всего яснее звучала личная Алешина тема, и именно в этих эпизодах актер оказался выразительнее всего. В спектакле было много любви, и любовь была всякая: чувственная, с надрывом, с «унижением паче гордости», с взрывами страсти слепой и неудержимой. И только в Алеше воплощалась прелесть первой любви, чувства детского, робкого, неуклюжего и наивного.

Но влюбленность Алеши соединялась с невольным осуждением того нервического «дамского» стиля, которым отмечены были в спектакле обе Хохлаковы — мать и дочь. Печально, с укором смотрели Алешины ясные глаза на это уверенное ничегонеделание, на этот ажиотаж по поводу чужого несчастья, на это азартное празднословие, всплески и аханье, продуманный и искусный «надрыв» в гостиной. «Богато живете» — я уже говорил о том, каким горьким итогом звучала эта реплика в устах Готовцева — Алеши.

Готовцеву очень помогала Л. М. Коренева в роли Лизы. В ту пору еще совсем молоденькая, Коренева была всеми одобрена за эту работу. Не было рецензии, в которой не упомянули бы о ней.

Когда я вызываю в памяти облик ее Lise — изящной и хрупкой, с тонким нервным личиком, с угловатыми жестами, с быстрой сменой чувств, дурных и хороших, я не могу избавиться от ощущения, что Коренева была в этой роли неумолимым прокурором, что она судила героиню без всякого снисхождения. Актриса нежнейших полутонов, превосходно передававшая очарование юности, прелестная Верочка в «Месяце в деревне», Коренева в «Карамазовых» играла зло, решительно выводя свою Lise за пределы той группы лиц, которым хотя бы в минимальной степени сочувствовал спектакль.

Было что-то отталкивающее, безнравственное в этой балованной девочке с порочным воображением, ищущей сильных ощущений в четырнадцать лет. В ее чувстве к Алеше жил элемент нездорового любопытства, а в ее бессознательном кокетстве проглядывала «задушенная плоть», как писали в одной из рецензий. Лиза — Коренева не принадлежала к карамазовской семейке, но она была порождением той же среды, тлетворной и затхлой, той же тины уездного города с его сплетнями и развращенностью, с его тягой к сенсациям самого пошлого, обывательского порядка.

Четыре брата, наделенные столь разными характерами, как бы представляли в спектакле все социально-философские линии романа. Остальные персонажи так или иначе группировались подле братьев, что-то в них оттеняя, чем-то дополняя {62} этот фамильный портрет. Театр по-прежнему брал каждый образ сложно, в противоречиях и душевной борьбе, на нельзя было не видеть, какая бездна отделяет «роковые», но искренние страсти Грушеньки от изломанных, деланых чувств Катерины Ивановны, сколь полярны в спектакле оба «отца» — обездоленный жизнью Снегирев и нажившийся на людских слезах Карамазов-старший.

Женские образы спектакля, за исключением Лизы — Кореневой, не получили, насколько я помню, одобрения в прессе. Что касается Грушеньки (М. Н. Германова), то мне и самому казалось, что роль выражена несовершенно, во всяком случае, она проигрывала в сопоставлении с тем высоким классом исполнения, которым отмечен был этот спектакль. В Грушеньке — Германовой не было шири душевной, того огня, той женской силы, которые так властно притягивают к ней персонажей романа Достоевского. В ней отсутствовала характерная для Грушеньки мягкая округленность линий, походка «уточкой», все то русское в ее внешнем облике, что свойственно героине романа. Высокая, худая, с черными как смоль волосами Груша Германовой, по-своему статная, красивая, слишком уж отличалась от Грушеньки Достоевского характером страстей, природой темперамента и женственности. Недостаточная «угаданность» этого образа была, на мой взгляд, серьезной потерей спектакля.

Но рисунок роли, общий замысел и его решение — ничего этого нельзя было отнять у актрисы. В противопоставлении Грушенька — Катерина Ивановна мысль спектакля выражала себя столь же ярко, как и в противопоставлении Митиного «безудержа» олимпийству лакея Смердякова.

Одна — обиженная и поруганная, с растоптанными мечтами юности, с полузаглушенной тягой к добру. Другая — чопорная, всех в глубине души презирающая, испепеляемая «гордыней бесовской». Одна грешная, другая чистая, как бывает чист снег на холодных вершинах гор. Одна боится поверить в то, что ее еще могут полюбить любовью светлой, без грязных помыслов, и от этого мучает дорогого ей человека и в мстительном, горьком томлении чернит саму себя, саму себя презирая. Другая знает о том, что любима сильно, но прежде любви говорит в ней самолюбие, желание унизить обидчика — хотя бы ценой «великодушия», хотя бы обдуманным благородством; так она отравляет жизнь и Ивану и Дмитрию, никого из них, в сущности, глубоко не любя. У одной все — сердце, у другой — ум, озлобленный, кипящий в «действии пустом».

Незабываемая была сцена «Обе вместе», построенная на глубоком подтексте, который как бы развивался вразрез с событиями, образующими ее сюжет. Обижает Грушенька — {63} а театр ее же представляет обиженной, жестоко оскорблена Катерина Ивановна — а театр без пощады вскрывает истинный смысл затеи «барышни», задумавшей унизить соперницу мнимой к ней же симпатией. У меня до сих пор звенит в ушах низкий, надтреснутый голос Германовой — Грушеньки, произносящей глухо, с заметными паузами, как бывает при учащенном дыхании: «А знаете что… Ангел-барышня?.. Знаете что?!. Вот возьму я вашу ручку, да и не поцалую!..» Интонация крепла, в ней уже слышалась дрожь оскорбления, ненависть к этой «чистой» девушке, вздумавшей на ней, Грушеньке, отыграть то давешнее свое унижение, когда пришлось ей ради спасения отца забежать под вечер на холостую квартиру к заезжему офицеру, а тот возьми, да и откажись от нее.

Нет, Катерина Ивановна сыграна была в спектакле точно, без единого фальшивого звука. О. В. Гзовская, превосходная актриса комедии, мастер тонкого, «кружевного» рисунка, была в этой роли как бы внутренне взрывчата, остра по темпераменту, особенно в сцене суда, где Катерина Ивановна идет, как говорится, ва-банк, вызволяя из беды Ивана ценой гибели того человека, в любви к которому клялась. Ведь губит Митю именно Катерина Ивановна, хотя знает, чувствует, что не таков человек, чтоб с расчетом убить отца и украсть три тысячи, что в чем угодно, только не в этом проявляется вторая «бездна» его. Кстати, в сцене суда особенно чувствовалось «расстояние» между Грушенькой, духовно выросшей, сбросившей пестрый покров «инфернальности», и этой холодной красавицей, о которой говорит та же Грушенька: «Эх, Митя! Погубила тебя твоя змея».

В игре Гзовской не было красок трагедии, да они не требовались по замыслу роли. Но Катерина Ивановна — барышня, белоручка, брезгливо презирающая в душе и «распутную» Грушеньку и погрязшего в страстях Дмитрия, — сыграна была актрисой с гневной и сдержанной силой.

Отчего не принимали эту Катерину Ивановну современники? Было много причин тому. И то, что у Гзовской была репутация актрисы комедии, и то, что в образе, ею созданном, точно так же как в образе Грушеньки, было мало надломленности и истерики (этого требовали общие здоровые основы спектакля), и то, наконец, что театр двигался к сути образов, минуя их внешнее, поверхностное, отбрасывая многое из того, что путает карты, заставляет белое мистификаторски обертываться черным, а черное — белым. Катерина Ивановна в «Братьях Карамазовых» написана так, что иным любителям путаных душ она может хоть на час показаться героиней. Катерина Ивановна театра — меньше всего героиня. Тем самым, быть может, кое-что упростилось в образе (отнюдь, {64} впрочем, не примитивном в спектакле), зато ясной стала изложенная в нем мысль.

Иначе говоря, и в женских образах так же, как и во всем спектакле, присутствовала тенденция в самом лучшем, положительном смысле слова. В сложной психологической ткани романа театр нащупывал темы, близкие ему социально и человечески, и насыщал ими свой спектакль.

Вдохновенно играл в спектакле И. М. Москвин роль капитана Снегирева. Он был героем первого вечера, самой яркой фигурой в нем. Мочалка — одна из немногих ролей в творчестве Москвина, в которой сказалось скрытое трагическое начало его таланта. Начало, заявившее о себе с тем большей силой, что Снегирев был едва ли не единственным образом у Достоевского, не нуждавшимся в «переключении» со стороны театра. Здесь сливались социальные симпатии театра и непреодоленный демократизм писателя, его боль за маленького, поруганного человека.

Москвин шел к результату не прямо, а сложным путем, через точно разгаданную характерность образа. Его Снегирев представал перед зрителем существом неприятным, озлобленным, с замашками шута, сквозь которые сквозила жестокая обида, потребность утопить в паясничаний и в кривляниях горькое горе свое. Это был жалкий, издерганный, суетливый человечек с несообразными дисгармоничными движениями, скачущей, захлебывающейся, с оговорками речью, назойливыми «словоёрсами», то почтительными и робкими, то звучавшими откровенной издевкой. У него были острые, колючие глаза и редкая бородка клинышком; клочки седеющих волос островками торчали на лысой голове, и казалось, что остальное вырвано таким же забавником, вздумавшим, наподобие Мити Карамазова, потешиться над смешным стариком. Картину дополняли мятые парусиновые брюки (трубочками) и старое пальто с бахромой, порыжевшее во многих местах.

Отчетливее других исполнителей Москвин реализовал мысль Немировича-Данченко: Достоевский в театральном плане — это «объект в партнере». Он буквально впивался в своего собеседника, терзал его мыслью, взглядом, стараясь добраться до сокровенного, до истинных целей человека. Штабс-капитан Снегирев не верил никому — слишком жестоко обидела его жизнь.

В Мочалке — Москвине парадоксально смешивались ненависть к сильным мира сего (а кто в этом мире не сильней такого вот штабс-капитана?) и неуверенность в завтрашнем дне, делающая его покорным, почти заискивающим иногда; самоотверженная любовь к своему сирому семейству и острое чувство стыда за чудовищную свою нищету, стремление казаться благороднее, выше того положения в обществе, которое {65} вынужден он занимать; невысказанная мольба о помощи и независимость бедняка, отводящего руку с протянутым ему подаянием. Вот это последнее было доминантой образа, его сутью. Москвин с огромным трагическим подъемом раскрыл в спектакле, что значит гордость маленького человека, показал силу его духа, его способность на нравственный подвиг, на вызов пошлой среде. Ведь именно этим маленький человек Достоевского отличается от «тихого» Акакия Акакиевича из знаменитой гоголевской «Шинели».

Вот Алеша, страдая от зрелища чужого несчастья, только что открывшегося ему в нищей избе капитана, страдая за брата, посмевшего поднять руку на этого беззащитного человека, теряясь, спеша пробует передать ему двести рублей, присланные «сердобольной» Катериной Ивановной. Москвин — Снегирев смотрит на новенькие кредитки молча, с видом, глубоко потрясенным. Вот оно, его спасение, спасение сына Ильюшечки, так храбро вступившегося за оскорбленного отца. Захлебываясь больше, чем обычно, Снегирев громко мечтает о будущем, о своей так неожиданно изменившейся судьбе. Можно будет позвать доктора, полечить бедную «мамочку» и безногую кроткую Ниночку тоже, можно будет отправить старшую дочь в Петербург на курсы — давно мечтает, наконец поднять на ноги обожаемого Ильюшечку, восстановить и его пошатнувшееся здоровье. Снегирев мечтает упоенно, громко, он, казалось бы, весь поглощен перспективой счастья, небывалого, неслыханного. Актер нагнетал эти краски, сознательно усиливая контраст.

Но вдруг как будто грозовая туча застилала безоблачный доселе горизонт, что-то сламывалось в груди у Снегирева, его расслабленный от блаженных мечтаний взгляд вдруг становился упрямым и гневным, губы сжимались, и мстительная, злая усмешка чуть трогала их края. «А знаете что… милая барышня? Знаете что?» — неизменно вспоминалось мне в эту минуту. Москвин — Снегирев не произносил ничего, он молча демонстрировал свой «фокус», ожесточенно мял кредитки и потом с наслаждением топтал их ногами, но самый этот порыв и у него и у Грушеньки как бы питался из одного источника, был вызван накипающим чувством социального протеста, как сказал бы я, если бы не боялся упрека в вульгарном социологизме. Только «месть» Грушеньки была скромнее и стоила меньше потому, что она в ту минуту не ставила жизнь на карту, как поставил ее штабс-капитан Снегирев.

«Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает!» — пожалуй, это был высший взлет социального в спектакле. Точно ток пробегал по зрительному залу от этого резкого, пронзительного голоса, от этой вызывающей интонации, от непреклонности, ощущаемой во всей тщедушной фигуре {66} штабс-капитана. Право же, Мочалка — Москвин был прекрасен в это мгновение. Он вырастал в глазах публики до масштабов подлинно трагических, потрясая сердца людей, нравственно их очищая, рождая острую ненависть к «карамазовщине», подтолкнувшей пьяного Митю на дикий, бесчестный поступок. Именно Мочалки, нанесенной ему обиды зрители не могли простить Дмитрию.

Таким образом, понятие «карамазовщина» много раз возникало в спектакле, много раз бичевалось сверх «прямого адреса», то есть тогда, когда дело не касалось самого Федора Павловича Карамазова. И это очень важно для понимания того, почему нельзя смешивать спектакль «Братья Карамазовы» с инсценировкой романа Достоевского «Бесы» — этой непростительной ошибкой театра.

Ведь одно дело — смаковать явление «карамазовщины», объективно утверждая его, другое — сознательно его ниспровергать. Художественный театр, с моей точки зрения, спектаклем «Братья Карамазовы» «карамазовщину» ниспровергал.

Горький писал: «Главный и наиболее тонко понятый Достоевским человек — Федор Карамазов, бесчисленно — и частично и в целом — повторенный во всех романах “жестокого таланта”. Это — несомненно русская душа, бесформенная и пестрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего — болезненно злая… Очень искаженная душа, и любоваться в ней — нечем».

Театр мог бы подписаться под этой характеристикой образа. В спектакле, которого Горький не видел, Федор во многом приближался к горьковскому пониманию образа Достоевского. «Любоваться в нем — нечем», — решительно и убежденно заявлял зрителю В. В. Лужский, без пощады клеймя в спектакле темную, спутанную, противную душу героя. Этот отвратительный плюгавый старикашка с похотливым взглядом, гаденькой улыбкой на мокрых губах, обнажающей редкие гнилые зубы, вряд ли кому-нибудь мог прийтись по сердцу. Это было мерзкое создание с грязными мыслями и склонностями садиста, особенно любящего опачкать, оскорбить честного человека, хотя бы даже человек этот приходился ему сыном или женой. С наслаждением потягивая свой кофе, вызывал он на откровенность «валаамову ослицу» — Смердякова, стравливая его с Иваном, оскорблял религиозное чувство Алеши и все смеялся мелким, беззвучным смехом, а маленькие злые его глазки поспешно перебегали с одного лица на другое, словно боясь упустить выражение боли на них.

Лужский обнажал и другое: старческие немощи Федора Павловича — результат развратной жизни, его трясущиеся {67} руки, его приверженность к «коньячку» и ненасытное чревоугодие. Я хорошо помню, как Федор Павлович, оставшись один в комнате, неслышно подкрадывался к шкапчику, доставал оттуда вино, дрожащими руками наливал рюмку, выпивал, потом минуту колебался, снова брал бутылку в руки и снова решительно отставлял, а потом все-таки наливал еще, шепча вожделенно: «Больше не буду». И хотелось крикнуть ему из зрительного зала: «Врешь! Будешь!» — так отчетливо доносил актер тайную «слабость» героя.

Вообще Лужский не играл однолинейно, хотя все, что он делал на сцене, состояло как бы из одних минусов в человеческой характеристике его героя. В основе этой характеристики лежало замечание Достоевского о Федоре Павловиче: «Он был сентиментален. Он был зол и сентиментален». Так и в спектакле Федор Павлович, растрогавшись, хныкал, лез к Алексею целоваться, в его движениях была какая-то кошачья мягкость, подчас он даже истово крестился, замаливая свои многочисленные грехи. Но по контрасту с этой иезуитской «добротой» еще яснее выявлялась злая суть образа, его воинствующая реакционность, разоблачалось присущее Федору Павловичу яростное желание унизить, оболгать все добрые и чистые начала жизни.

«Русского мужика, вообще говоря, надо пороть. Русская земля крепка березой… А Россия — свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию!» — Федор Павлович почти плакал в эту минуту, но тем отвратительнее был смысл фразы, произнесенной им столь прочувствованно.

Таков был этот «родоначальник», вызвавший к жизни все муки, все страсти, все «бездны» младшего поколения Карамазовых. Обобщение было громадным. В Федоре Павловиче неуловимо проглядывали черты и Суворина, и Победоносцева, и Пуришкевича, и Столыпина. В такой интерпретации образ, достаточно неприглядный и у Достоевского, оказывался жестоко развенчанным театром.

Я и без того слишком задержался на актерских достижениях спектакля, но не могу обойти молчанием некоторых его эпизодических лиц, воплощенных со степенью яркости главных.

Это прежде всего жена Снегирева — Н. С. Бутова, самое трогательное и жалкое существо во всем его горемычном семействе. В счастливом неведении «мамочки», в ее беззаботном лепете несчастья Снегиревых отражались, как в кривом зеркале, но тем это было тягостнее, тем явственнее проступала жестокая изнанка их жизни. Во-вторых, это следователь — Б. М. Сушкевич, тогда совсем молодой актер, мой ровесник, великолепно проникнувшийся казенной атмосферой следствия, теми чертами «судейских», которые сближали спектакль {68} «Братья Карамазовы» с «толстовским началом» Художественного театра. По ходу следствия героя Сушкевича больше всего беспокоила форма, процедура, невозможность придать допросу Митеньки целиком и полностью «законный» характер. «Не так, господа! Не так!» — все твердил он, внутренне страдая от «нарушений», и его безупречная выдержка еще подчеркивала холодную тупость закона, его враждебность человеку и человечности. Наконец, это Трифон Борисович — Н. А. Знаменский, типичный «расейский» кабатчик-кулак, такой старатель насчет рубля, что верилось: он разнесет по половице весь дом, отыскивая Митины заветные полторы тысячи, будто бы спрятанные там.

Так, в итоге огромной работы, проделанной театром, перед зрителем представала не картина всеобщей нравственной путаницы, жестокого блуждания героев по городам и весям российских споров о существовании бога, о смысле бытия, не коварная «полифония» с нарочитыми завихреньями мысли, со сгущением доводов pro и contra, с «опрокидыванием» поочередно каждого из мнений, обсуждаемых по ходу действия, но социальная картина жизни, не до конца осознанная самим писателем. Люди остались сложными, но мистификация кончилась, туман рассеялся, маски упали. Зритель получил возможность отделить овец от козлищ, понять, кого театр ненавидит, кого обвиняет, кому сочувствует и на что возлагает свои надежды.

Словом, это была картина эпохи, нравов того времени, широко охваченная театром.

Да, это был спектакль без героя, потому что того единственного героя, которого предложил своим читателям Достоевский, театр отверг вместе с его «хвостами»: монастырским «успокоением», старцем Зосимой, фальшивой идеей очищающего страдания. Это был спектакль без героя, но с горячим протестом против «карамазовщины» всех родов и мастей, спектакль, в котором явно ощущалась тоска по общественному идеалу.

В атмосфере пессимизма, в угаре мистики, в чаду сменовеховщины спектакль Художественного театра «Братья Карамазовы» во многом доходил даже как излишне бунтарский. Не случайно реакционная пресса много раз выступала против него. Была своя сложная судьба у этого спектакля. Его старались всеми способами унизить, зачеркнуть. Пробовали «защищать» Достоевского от театра на том основании, что театр упростил писателя, выбросил с водой ребенка, с реакционной философией — душу романа, что Достоевский без истерики и надрыва — не Достоевский, а показанное на сцене — лишь намек и подделка под знаменитый роман. Этим любителям сильных ощущений не хватало как раз всей той {69} психологической мути, которая составляет суть достоевщины и которой законно не воспользовался театр.

С другой стороны, атаковали спектакль за то, что в нем ставятся «проклятые вопросы» остро, страстно. Это была критика под лозунгом: «чтобы нас не беспокоили». А спектакль беспокоил, возбуждал жгучие мысли, вызывал чувство протеста против «карамазовщины» и отнюдь не только в плане историческом, не только с уходом в глубь 80‑х годов. Вот это-то современное начало спектакля и влекло за собой отпор заинтересованных лиц.

Может быть, я необъективен; «Карамазовы» — это моя юность, но, право же, такие отзывы свидетельствуют скорее в пользу спектакля, чем против него.

С совершенно иных позиций критиковал театр Горький; с позиций передовой идейности, боевой революционной мысли. Не случайно В. И. Ленин поддержал горьковские статьи. Но не случайным мне кажется и то немаловажное обстоятельство, что статьи эти появились тогда, когда театр взялся за постановку «Бесов» — произведения прямого реакционного смысла, неистребимой ненависти к революции.

И вот что интересно: «Карамазовы» шли в Художественном театре в ту пору, когда я еще пребывал, так сказать, в «младенческом» возрасте, но спектакль я помню хорошо. «Бесы» были поставлены тогда, когда я уже на что-то претендовал в искусстве: сам участвовал в «Николае Ставрогине» в качестве некоего распорядителя с бантом на «литературном» балу у губернатора. И все-таки «Ставрогина» я почти не помню: спектакль изгладился из моей памяти.

Я помню, что успехом у публики пользовались в «Николае Ставрогине» женщины: Л. М. Коренева в роли Лизы Дроздовой и М. П. Лилина в роли Марии Тимофеевны Лебядкиной — «хромоножки». Но помню лишь факт, совершенно не представляя себе теперь, как обе они выглядели тогда в спектакле. Больше других сохранился в моей памяти И. Н. Берсенев, игравший в «Ставрогине» Петра Верховенского. Вот он был как раз необъяснимо типичен, словно списан с натуры, обильно представленной в современной спектаклю действительности. «Русским бесом» называли его Верховенского. И действительно было что-то иезуитское, каинское во всей повадке этого вдохновенно подлого человека с острой бородкой, клоком волос, разрезающим надвое низкий лоб, со змеиной усмешкой на тонких губах.

Горький не пощадил свой любимый театр, не сделал различия между «Карамазовыми» и «Ставрогиным», не счел возможным Достоевского «членить». Потому, я думаю, что в ту минуту ему всего важнее было сказать Достоевскому и его сторонникам «нет!», в том числе и Художественному {70} театру. Потому что он не хотел в условиях ожесточенной идеологической борьбы ослаблять свою позицию оговорками, взглядом на дело «с одной стороны» и «с другой стороны». Потому, наконец, что враги поднимали Достоевского на щит, делали его знаменем русской контрреволюции.

Горький точно определил место и роль Достоевского в идеологических схватках предреволюционного десятилетия. Но спектакля «Братья Карамазовы» он не видел. Оставаясь явлением противоречивым и сложным, спектакль этот дорог нам сегодня как свидетельство творческой мощи реалистического метода театра, как яркий пример переосмысления литературного первоисточника в демократическом духе. «Карамазовы» Художественного театра доказывают нам лучше всяких исследований, что Достоевский — художник с тяжелыми срывами, с заблуждениями философскими и идейными, но все же такой художник, который писал не только ложь, а глубокую, страстную правду о жизни, и этим он дорог сегодня нам.

Для меня лично постановки Достоевского в Художественном театре оказались серьезным и мудрым уроком. Они навеки объяснили мне, что такое режиссерская концепция и как гибнет уже при рождении спектакль, этой концепции лишенный. Они убедили меня в том, что ни одной пьесы нельзя поставить сильно, ярко, пока не отдашь себе отчета, ради чего ты хочешь ее ставить, какую мысль, общественно важную сегодня, своим спектаклем утвердить. Я понял также, что большой писатель всегда сложен, всегда богат. Что есть проблемы, идеи, стиль, прием, свойственные писателю в целом и специфичные только для данного произведения, составляющие его raison d’être. Что ни один серьезный художник в следующем произведении не повторяет нацело себя, не говорит как раз того, что он уже сказал в предыдущей вещи. Опыт спектаклей Достоевского впервые натолкнул меня на мысль об обязанности режиссера дифференцированно подходить к произведениям литературы и драмы.

Таков был тот творческий вывод, который я сделал для себя, тот опыт, который я извлек из этих двух во всех отношениях поучительных спектаклей Художественного театра.

## **{****71}** В школе Толстого

После «Карамазовых» — «Живой труп» Толстого… Снова Немирович-Данченко, снова Качалов, Москвин и Германова, тот же Лужский ставит массовые сцены с молодежью, прошедшей школу «Мокрого», знакомые лица и прежний серьезный тон. И тем не менее — все другое: другие темы, мысли, другой воздух на репетициях, совершенно иная внутренняя настроенность.

Там, в Достоевском, — острый, взвихренный тон повествования, взрывы и потоки страсти, открытый темперамент, жестокое борение умов. Здесь, в Толстом, — благородная простота и сдержанность, тонкость и деликатность чувств, холодная броня благопристойности и высшая человечность души, не мирящейся с этим холодом, с формализмом и казенщиной жизни.

Там, в «Карамазовых», — творческий спор с автором, перестройка, подмена акцентов, отбор; там Достоевский, избавленный по мере сил от ложной философии, от надрыва и безумия. Здесь, в «Живом трупе», — глубокое и полное доверие к автору, внутреннее слияние с ним.

Наконец, тогда, в дни премьеры «Карамазовых», театр со своим новаторством, с целым рядом маленьких революций, совершенных этим спектаклем, вынужден был преодолевать косность и недоверие, устойчивость предвзятых мнений, настороженность друзей и прямую издевку врагов. Теперь, накануне «Живого трупа», влюбленность в Толстого, охватившая не только театр, но и зрителя, к нему близкого, мыслящую часть русского общества, создавала вокруг будущего спектакля совсем особенную, благоговейную атмосферу, заразившую нас с первого же дня работы над пьесой.

Нынешняя молодежь, для которой имя Толстого изначально связывается с далеким прошлым, вряд ли может себе представить, какой поистине всенародной скорбью отозвалась в стране весть об уходе и трагической смерти творца «Войны {72} и мира» и «Анны Карениной». Толстой был нашим старшим современником, человеком, жившим среди нас. Мы работали, учились, мечтали, но в каждом нашем повседневном деле нас не оставляло ощущение, что там, в Ясной Поляне, живет поистине великий правдолюбец, огромный писатель земли русской, национальный гений, с именем которого связаны прекрасные минуты становления и формирования целых поколений. Мысль, что Толстой жив, что он с нами, что по-прежнему бьется его сердце, полное любви к людям, к правде и отвращения к лжи, заставляла наши сердца стучать сильнее. Когда умер Толстой, я был мальчишкой, целиком ушедшим в мечты о театре, но и меня весть о смерти Толстого полоснула, точно ножом.

Я глубоко убежден, что истинная цена человека, общественное значение его деятельности необычайно точно измеряются в минуту смерти. Умер Толстой, глубокий старец, в ту пору почти ничего не писавший, и нельзя было не скорбеть о том, что осиротела русская литература, о том, «какой светильник разума угас», особенно ярких в густых сумерках межреволюционного десятилетия.

Толстой был сложным художником; его сила и слабость были исчерпывающе вскрыты Лениным как раз в те горькие траурные дни. Но на стороне Толстого, в отличие от Достоевского, стояло уже тогда все светлое, демократическое в русском обществе, прежде всего потому, что самая жизнь Толстого всегда являлась образцом чистоты и моральной безупречности. Он был нашей совестью, у него мы учились нравственности, чести, добру…

Вот почему щемящее чувство утраты, владевшее в дни смерти Толстого всеми, кто дорожил судьбами нашей культуры, улеглось далеко не сразу. Давно умолкла разноголосица официальных соболезнований, затихли траурные марши газет, а люди все еще плакали о Толстом, с трудом привыкая к мысли, что его уже нет, что о нем нужно говорить: «был». И даже мы, совсем еще зеленые питомцы школы С. В. Халютиной[[2]](#footnote-3), подготовили в память Толстого ученический спектакль «Власть тьмы» и играли его много раз с неизменным успехом. Но то был успех не наш; то был успех самого Толстого, бессмертного имени его.

И вот в эту атмосферу любви, почитания и повышенного интереса к Толстому неожиданно ворвалась весть о том, что в бумагах писателя обнаружена новая, никому еще неизвестная пьеса, что Художественному театру предоставлено наследниками исключительное право ее первой постановки и {73} что вскоре она пойдет на образцовой русской сцене с участием Москвина, Качалова, Лилиной, Станиславского! Легко представить себе, с каким интересом встречали зрители будущий спектакль, как много от него ожидали. И какие серьезные обязательства накладывало на театр это дружеское нетерпение публики.

Теперь, через годы и десятилетия, оглядываясь на прошлое Художественного театра, мы уверенно относим «Живой труп» к числу спектаклей русского классического репертуара, которым театр оборонялся в те смутные годы от ядовитого потока пошлости, ринувшейся из литературы на сцену. В нашем сегодняшнем представлении «Живой труп» стоит рядом с «Месяцем в деревне», «Ревизором» и комедией «На всякого мудреца довольно простоты». А между тем это была пьеса современного автора, и социально-этические ее проблемы остро отвечали многим чертам переживаемого страной исторического момента с его поистине гигантским лицемерием и столь же гигантской моральной нечистотой.

Жить — стыдно, точно так же как стыдно служить в банке или занимать должность следователя в суде, — это чувство разделяли тогда сотни Протасовых во всех уголках русской земли. Нравственная непримиримость Феди, чуткость его сердца, позволившая ему увидеть, почувствовать фальшь, лицемерие, подлость там, где на первый взгляд царствуют порядок и норма, где «все так» и «всегда так», способны были открыть глаза многим людям, притерпевшимся к духу и нравам столыпинского режима.

Тут важно еще и другое — то, что сам Художественный театр был в ту пору, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, театром толстовского миросозерцания. Обычно весь предреволюционный период истории этого театра оценивается лишь с позиций чеховских идей, чеховских умонастроений русской интеллигенции. И в самом деле, «Чайка» была, наверное, самым субъективным, самым «личным» спектаклем Художественного театра, настоящей исповедью его души. Но я думаю, что прав был Владимир Иванович, когда подчеркивал в своей книге «Из прошлого» особую, стойкую, ничем не замутненную близость Толстого всему духовному строю старого, дореволюционного Художественного театра. Его актеры были, конечно, и чеховскими людьми, но, может быть, еще больше были людьми толстовскими, такими же, как он, неутомимыми искателями правды, проповедниками, мечтавшими обратить к доброму заблудшие человеческие сердца.

«Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке, {74} в конце концов, заложено что-то “божеское”, чисто языческая любовь к быту…»[[3]](#footnote-4) — вот черты, роднившие, по мысли Владимира Ивановича, старый Художественный театр с Толстым. Естественно, что в «Живом трупе» театр нашел материал, необычайно себе созвучный, затрагивавший дорогие ему мысли, настроения, области человеческих отношений. Потрясенные смертью Толстого, скорбным финалом этой героической жизни, испытывая, как и все лучшие люди России, прилив любви и восхищения великим писателем, актеры Художественного театра во главе с Владимиром Ивановичем внесли в постановку «Живого трупа» большое, взволнованное личное чувство, и это усиливало эмоциональное, а стало быть, и идейное воздействие спектакля.

Вот почему «Живой труп» представляется мне высшим взлетом предреволюционного репертуара Художественного театра, самым значительным современным спектаклем тех лет. По своему общественному содержанию «Живой труп» противостоял таким идейным грехопадениям театра, как «Жизнь Человека», «Будет радость» и «Осенние скрипки», свидетельствовал, что есть еще порох в пороховницах, не растрачены театром его демократические чаяния, его общественные идеалы, что призвание театра остается прежним: быть рупором передовой интеллигенции русской, отвечать ее духовным запросам.

Но, когда мы прослеживаем пути внутреннего творческого развития театра, нельзя не увидеть, не ощутить незримой связи между новаторством спектакля «Братья Карамазовы» и высшей мерой художественной простоты, впервые достигнутой театром именно в спектакле «Живой труп». Эту связь отметил уже Вл. И. Немирович-Данченко, подчеркивая в своей книге «Из прошлого», что «Достоевский был для театра заостренным, нервно-взвинченным тем же Толстым», эту связь почувствовал Николай Эфрос, самый чуткий из критиков той поры, сперва высоко оценивший сценическую культуру «Карамазовых», а затем увидевший в «Живом трупе», вопреки общему сдержанному тону прессы, самое полное, последовательное и глубокое осуществление принципов духовного реализма МХТ.

Так протягивается ниточка преемственности между двумя ни в чем, казалось бы, не схожими сценическими произведениями; так отозвался творческий опыт работы театра над спектаклем большого плана, каким, несомненно, были «Братья Карамазовы», в последующем развитии его творческих идей.

### **{****75}** \* \* \*

Существует мнение, будто бы спектакль «Живой труп» не играл самостоятельной роли в истории Художественного театра и лишь в отдельных своих моментах предвосхищал ту глубину интерпретации Толстого, которой отмечены спектакли советского времени — «Воскресение» и «Анна Каренина». Иначе сказать, есть тенденция рассматривать «Живой труп» лишь как подступы к теме «Толстой в Художественном театре». Тенденция, по-моему, недостаточно обоснованная.

Слов нет, к своим большим толстовским спектаклям послереволюционной поры театр подошел во всеоружии идейной зрелости и сценического мастерства. Неоценимую помощь в работе над Толстым оказали театру новое, социалистическое мировоззрение, плодотворный подход к Толстому с позиций ленинской оценки писателя. То, что тогда, в 1911 году, рождено было интуитивным предвидением, явилось теперь в результате сознательных поисков театра. Но я лично думаю, что без «Живого трупа» были бы невозможны и толстовские спектакли наших дней, хотя, скажем, те же спектакли ничем не обязаны «Власти тьмы», сыгранной Художественным театром в один из его первых «натуралистических» сезонов.

Да, в пору премьеры «Живого трупа» никто в театре не смог бы, наверное, отделить Толстого-мыслителя от Толстого-художника, увидеть в нем «зеркало русской революции», понять всю вредоносность его философии непротивления. Ленинские статьи, к тому времени опубликованные, насколько я помню, прошли мимо театра. Но было чувство огромного доверия к автору, к жизненной правде его замысла. Была такая глубина во вскрытии внутренних пружин действия, внутреннего смысла образов пьесы, весьма мало захваченной «утешительными» идеями Толстого, что это не могло не привести театр к большим выводам общественного и этического порядка.

Когда я читаю сегодня у Немировича-Данченко в замыслах его «Анны Карениной»: «И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо», — я невольно думаю о том, как много в этих определениях могло быть подсказано Владимиру Ивановичу творческим опытом «Живого трупа». Разумеется в «Анне Карениной» у Толстого другие масштабы, другой ракурс в постановке общественных проблем. «Живой труп» — не столь обширное социальное полотно, его контуры скромнее, уже, но все-таки {76} суд и семья с их фарисейством и бездушием во весь рост показаны в «Живом трупе» Толстого, а вслед за ним — и в спектакле Художественного театра. Среда, загубившая Федю Протасова, представала на сцене во всей ее неприглядности. По своему объективному звучанию «Живой труп» в Художественном театре был спектаклем о жизни фальшивой и лицемерной до самых своих основ, о веригах приличий, порядка, законности, добровольно надетых на себя так называемыми воспитанными людьми, о мире, где глохнет живое чувство, где задыхается и гибнет честная человеческая душа. Спектакль вскрывал губительность общественных отношений самодержавной России, отношений, заживо мертвящих человека. В этом спектакле не Федя Протасов был трупом, а люди, окружавшие его.

Перед зрителями предстали три человека, неравные по своему духовному облику, по своей нравственной ценности, но равно несчастные, равно жертвы ложной морали. В «Живом трупе» разоблачались система, а не лица, общественное зло, а не индивидуальные преступления. Это и означало, что «Живой труп» был сыгран по автору. И не случайно Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» отмечает, что именно «Живой труп» наряду с «Царем Федором», «Братьями Карамазовыми» и чеховскими спектаклями театра заставляет задуматься о том, что «самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных».

Зрительный образ спектакля был создан художником Симовым — человеком, удивительно умевшим угадывать мысль и намерения постановщика. У них с Владимиром Ивановичем всегда бывал полный контакт — был он и на этот раз. Симов решил спектакль очень лаконично, в сдержанных тонах. Самоограничение художника в спектакле было предельным и казалось особенно неожиданным, если вспомнить, что именно Симов был мастером живописных подробностей, что в его оформлении шли все чеховские спектакли театра, что именно он воспроизвел с поразительной, хотя и излишней достоверностью, картину быта тульской деревни во «Власти тьмы».

В «Живом трупе» мы увидели совсем иного Симова — и не менее талантливого. Белая рамка портала уменьшала сцену в ширину и ввысь, концентрируя действие на небольших площадках. Была тщательная продуманность во всей обстановке, жизнь вещей нигде и ни в чем не загораживала от зрителя человека с его переживаниями, со сцены было убрано все лишнее, кроме того, что с минимумом подробностей передавало или скучную аккуратность протасовского дома «без изюминки», или вольный дух цыганского табора, врывающийся в дешевую роскошь ресторана, или унизительную казенщину суда.

{77} В спектакле получил свое дальнейшее развитие декоративный прием, который был впервые реализован Симовым в «Братьях Карамазовых». После «Карамазовых» возврат к натуралистической нагроможденности был бы для театра шагом назад, хотя такие рецидивы случались, как известно, в его дальнейшей истории, вплоть до «Пугачевщины» К. Тренева, поставленной уже в советское время. В «Живом трупе» все приносилось в жертву актеру, все приближало актера к зрителю, сосредоточивало внимание на внутренней жизни героев. И если в «Карамазовых» стремление свести декорацию к минимуму диктовалось еще и условиями инсценировки, то здесь, в «Живом трупе», оно существовало как самостоятельный художественный принцип, хотя карамазовские ракиты и палисадники заменены были полным сценическим убранством.

Но на этом приглушенном фоне Симов смело дал одно колористическое пятно. В ряде моментов действия он буквально залил сцену солнцем. Так возник яркий контрастный образ. Солнце было враждебно фальшивой, призрачной жизни света, того самого света, нравственная тьма которого наглядно представала в спектакле театра. Когда теперь мне случается взять в руки «Воскресение» Толстого или услышать по радио незабываемый качаловский голос, повествующий о том, как люди старались изгнать из города весну и солнце и как весна и солнце все-таки пришли, — я всегда вспоминаю спектакль «Живой труп» и этот солнечный блик, прорезающий его атмосферу.

Той же строгостью вкуса и тем же художественным совершенством отмечены были обе массовые сцены спектакля — «В Грузинах» и в суде. С моей точки зрения, они были шагом вперед после «Мокрого», потому что шли дальше по линии индивидуализации бессловесных образов. В «Мокром» на сцене были просто бабы, просто цимбалисты и просто плясуны, а в «Живом трупе» каждый из нас был кем-то, человеком с биографией, со своим лицом. У каждого было свое отношение к драме Феди, каждый по-своему участвовал в ней — сочувствовал или презирал, любопытствовал или чуждался.

Я помню, как волновались все мы, сотрудники и молодые актеры, собравшись в зрительном зале театра, где Лужский отбирал участников для сцены «В Грузинах». Это продолжалось долго; между фамилиями, им называемыми, возникали томительные паузы — видимо, он взвешивал все pro и contra, прежде чем сказать тому или другому: достоин. Помню, как рядом со мной тихонько заплакала Л. И. Дейкун — ее что-то долго не вызывали, помню расстроенное лицо С. Г. Бирман, которая так и не попала в сцену «В Грузинах» и потом играла некую чопорную англичанку в сцене суда. Я и сам очень {78} волновался, возьмут ли меня в цыганскую сцену, и был счастлив, когда В. В. Лужский произнес наконец мою фамилию. В хору же был Е. Б. Вахтангов, он прекрасно играл на гитаре и чрезвычайно этим гордился.

Таким образом, народная сцена формировалась путем самого строгого отбора, где все принималось во внимание: внешние и внутренние данные актера, музыкальность, голос, близость к известному типу, возраст, жизненный опыт и так далее. В «Грузинах» были заняты люди, многие из которых впоследствии стали большими актерами, корифеями театра. Это и обеспечило великолепное качество массовых сцен в спектакле «Живой труп».

После отбора началось изучение «натуры». Несколько раз приезжали к нам в театр цыгане — настоящие, таборные, очень своеобразные, с великолепной, теперь уж утраченной музыкальной культурой. Они были мало похожи на тех ресторанных цыган, которых частенько изображают театры во второй картине «Живого трупа». Однажды, после такого паломничества цыган, Константин Сергеевич и Владимир Иванович, посовещавшись, донага раздели всю сцену «В Грузинах», раздели в буквальном смысле слова, заставив нас сбросить пестрые лохмотья, шали с денежками и яркие рубахи, в которые мы было все облачились. Тут же из костюмерной театра принесены были костюмы совсем иного свойства — они и «играли» потом в спектакле «Живой труп»: женщины в темных, одноцветных платьях, мужчины в пиджаках; у Вахтангова, помню, был небольшой черный галстучек, и только Адашев, игравший старого цыгана, отца Маши, был в красной атласной рубахе без пояса, что еще сильнее подчеркивало строгую простоту остальных.

Это была мудрая мера, не только потому, что она обращала нас к жизненной правде, уводя от экзотики, от дурного лубка, но еще потому, что данное обстоятельство также переключало внимание зрителя от внешних подробностей к внутреннему существу происходящего с главным героем.

Ведь цыганская сцена играет в концепции пьесы свою большую и важную роль. После убогой благопристойности дома Протасовых зрителю должен открыться совсем иной мир, та самая степь, и свобода, и ширь, которые поэтическая натура Феди угадывает в цыганской песне.

В спектакле Художественного театра этот мир открывался зрителю и благодаря Москвину, остро, всем существом чувствовавшему атмосферу цыганской вольницы, и благодаря верно сыгранной массовой сцене.

Мы всерьез занимались природой цыганского пения, стараясь насытить каждую музыкальную фразу не только вокальным, но и драматическим элементом. Мы были не певцами, {79} но поющими актерами, мы искали соответствия между внутренней настроенностью человека, родящей песню, и тем впечатлением, которым эта песня поражает чуткую душу Феди. Искали — и часто находили правильно.

Незабываемо пела О. В. Богословская «Не вечернюю» — негромко, совсем не эффектно, и голоса настоящего, певческого, у нее не было, но так выразительно, с такой неожиданной фразировкой, с такой внутренней силой и страстью, что становилось понятно, почему Протасов все время просил «Не вечернюю».

Очень хороша была «В Грузинах» А. Г. Коонен — Маша. Уже здесь она полностью раскрывала внутренний мир созданного ею образа, лишь слегка дополняя его в следующих сценах спектакля. Была она строгая, внутренне сосредоточенная, с тонким лицом, с артистическими руками, очень — и необычно — красивая. Черные гладкие волосы, туго затянутые, глухое черное платье как нельзя лучше дополняли ее облик, одухотворенный и немного печальный. «Черная лань» — написали о ней в одной из рецензий. В Маше — Коонен как бы концентрировались те внешние и внутренние качества, какими характеризовались в спектакле Художественного театра цыгане — «природы вольные сыны». Находясь все время в центре «массовки», она помогала нам своей постоянной наполненностью, а мы, как могли, помогали ей.

Совсем другой была публика в суде. Насколько цыгане были для Феди дружественной средой, настолько же здесь его окружала среда враждебная. Беспрерывное журчание французской речи, любопытные взгляды, подчеркнутая элегантность туалетов, атмосфера светского раута… Этим людям не было никакого дела до драмы Феди, до нравственных страданий его. Их привлекла сюда звонкость сенсаций, интерес к модному адвокату, стремление быть там, где будет «весь свет». И эта суммарная характеристика так же «работала», говоря нынешним языком, на тему спектакля, как и стихийная вольность цыган, даривших Феде редкие минуты забвения, погружавших его в мир простых и естественных чувств.

С той же степенью угаданности характеризовались в спектакле маленькие, почти бессловесные персонажи; каждый из них так или иначе нес на себе печать философии Толстого, его взгляда на жизнь, на семью и мораль.

Культура маленькой роли стояла в Художественном театре тех лет очень высоко. Этого не было никогда еще на русской сцене. Нас, молодых, не часто баловали ролями ответственными, но мы ревностно цеплялись за всякую возможность выйти на сцену театра хотя бы в немом эпизоде или эпизоде «с фразой», рассматривая это как серьезное поручение, как предлог для подлинного творчества. Кажется, именно {80} этой эпохой был рожден популярный афоризм: нет больших и маленьких ролей — есть большие и маленькие актеры.

Мы сами создали себе и неуклонно соблюдали закон творческого соревнования в качестве актерской работы. Тебе дана в руки роль, рассуждали мы, так сумей же сыграть ее так, чтобы в мимолетной, подчас бессловесной сценке мысль спектакля раскрывалась не менее точно и ярко, чем в образах первого плана, чтобы у этого молчаливо проходящего через спектакль персонажа были индивидуальность, характер, своя человеческая судьба.

Интерпретация эпизодических ролей во всех случаях требовала от исполнителей безошибочной, «снайперской» работы. Мы чувствовали себя на положении стрелка, у которого всего один патрон: нужно выстрелить и попасть в зрачок. И нам случалось попадать в него. Иные маленькие роли в спектаклях тех лет по праву сравнивались с работами ведущих мастеров театра. Их высоко ставили как многочисленные отзывы прессы, так и внутритеатральное мнение.

Например, А. А. Баров, впоследствии провинциальный актер, играл в «Живом трупе» бессловесную (или с одним словом) роль письмоводителя в картине «У следователя». Это было подлинное проникновение в обличительный замысел пьесы Толстого. Тяжелый, обрюзгший человек преклонного возраста, с лысиной через всю голову, опухший от многолетнего сидения в одной и той же позе, в одной и той же должности, бесстрастно водит пером по бумаге, глубоко равнодушный к человеческой трагедии, разыгравшейся у него на глазах. На протяжении едва ли не всей картины он сидит неподвижно, отвернувшись от зрителя, и только тупой, нависший затылок да разжиревшая спина свидетельствуют о безмятежности этого стража закона, в котором давно уже умерло все человеческое. Трудно сказать, что сильнее бичевало судопроизводство самодержавной России — многопланный сложный образ следователя или эта немая фигура, образующая в общей картине зловещее и яркое пятно.

В сцене трактира замечательно играл полового П. А. Павлов, молодой актер с явной склонностью к сценической миниатюре. В этой роли у него была какая-то особенная, скользящая походка, словно взятая напрокат с картины Кустодиева. Фигура получалась весьма характерной, и это сразу обнажало перед зрителем всю меру падения и нищеты героя, заживо погребенного в городских трущобах, заброшенного на самое дно жизни.

Оглядываясь на свой личный опыт, я искренне считаю, что тот крошечный эпизод, который я играл в «Живом трупе», был большим моим достижением, чем центральная роль Никиты в ученическом спектакле «Власть тьмы». Без преувеличения {81} могу сказать, что я был признан в Художественном театре после того, как вышел на сцену в финале «Живого трупа», где я играл судебного пристава, пробегающего через толпу в коридоре суда со словами: «Господа, проходите, проходите, нечего в коридоре стоять». У меня была роль с фразой — ну могло ли быть большее счастье для сотрудника, начинавшего свой второй сезон в труппе Художественного театра!

Я, двадцатилетний, играл этого пристава восьмидесятилетним старцем, ко всему привычным и всего навидавшимся, у которого от многолетней переписки бумаг искривлен позвоночник. Я искал стиль службиста, человека в суде, превыше всего на свете уважающего святость судебной процедуры, неукоснительность в следовании «законному» порядку… Его равнодушие к Феде в роковую минуту его жизни с головой выдает в приставе «меньшого брата» тех ненавистных Толстому чиновников, ревностностью которых скрипит и движется безжалостная машина государственности, сметая со своего пути все мыслящее и живое.

За этот свой маленький успех я был вознагражден полной мерой. Прежде всего Владимир Иванович, никогда не проходивший мимо удачной работы, кому бы она ни принадлежала, опытному актеру или начинающему, лично поблагодарил меня за роль пристава в «Живом трупе», сказав какие-то очень лестные слова о проникновении в философию Толстого. Попал мой пристав и на страницы прессы — он был отмечен в журнале «Аполлон», а после, в ходе жизни спектакля, меня всякий раз смущал В. И. Качалов: стоя на выходе в первой кулисе, он неизменно заглядывал во вторую, где я готовился к своему эпизоду, и смотрел, как я «влезаю в шкуру» моего старца и пробегаю затем через коридор суда.

Но, разумеется, ни о каком сознательном овладении философией Толстого с моей стороны говорить не приходится. Скорее речь может идти о степени зараженности нас, молодых, любовью к Толстому, охватившей в ту пору весь театр, а также об общем блестящем тоне спектакля «Живой труп».

Помню, например, такой характерный эпизод. Репетировалась та же сцена «В Грузинах» — выход Каренина. Репетицию вел В. В. Лужский — он «сводил» массовую сцену с исполнителями главных ролей. Мы, молодежь, с восторгом приняли Качалова. Затаив дыхание, смотрели мы, как входит его Каренин в эту прокуренную, людную комнату, окутанную чадом ресторанных загулов, как смущенно озирается, какую неловкость испытывает при встрече с цыганами, как страдает за Федю, «опустившегося» до этого общества, этих людей. И вдруг мы услышали строгий голос Лужского: «Вася, Вася, не наигрывай!» Качалов смутился, попросил начать сцену {82} сначала и стал репетировать, как показалось нам, суше, бледнее, менее ярко, чем прежде. И нам было втайне очень жаль, что больше он уже «не наигрывал».

Но вот отшумела премьера, и все, буквально все рецензии о спектакле отметили Качалова именно в этой сцене, причем в адрес его героя были сказаны те же слова, какие приходили нам в голову на первой репетиции, где он «наигрывал». Писали о том, каким нелепым, чуждым в своей роскошной шубе с соболями выглядел Качалов — Каренин среди цыган, как мучительно он не знал, что ему делать с этим подносом, как вести себя во время величанья, какой оттенок барственной брезгливости вносил он в общение с людьми, столь близкими Феде Протасову!

Что же случилось? Ринувшись прямо к результату, актер был тотчас же остановлен режиссером и потом уже подбирался к этому результату сложным органическим путем, через богатство внутренних ходов и подтекста роли. Это был наглядный урок, приближавший нас к пониманию тех высоких задач, которые ставит перед актером школа Художественного театра. Это был в то же время ярчайший показатель высокого уровня мастерства, характерного для спектакля «Живой труп».

Художественный театр всегда был театром актера — по крайней мере старался им быть. Но в первое десятилетие его жизни задача воспитания больших и ярких актерских индивидуальностей отступала на второй план перед необходимостью революционизировать весь строй старого театра сверху донизу, пересмотреть принципы обветшалой сценической культуры. Внешнее, постановочное новаторство в ранних работах Художественного театра было более очевидным, оно больше бросалось в глаза, чем сразу же начавшееся в нем движение за новый тип актера, за высшую ступень благородного искусства переживания. Шел длительный период накопления сил, «пристройки» к новому формирующемуся методу, которому суждено было впоследствии покорить все прогрессивное сценическое искусство мира. И на этом этапе развития у театра бывали выдающиеся актерские победы, целые спектакли, образующие «линию интуиции и чувства» в его истории; и все-таки главным козырем противников Художественного театра до поры до времени оставался довод, будто бы это театр без актера, выезжающий на плечах режиссера и художника, на достижениях формального порядка.

Конечно, эти люди ошибались. Рутинеры и консерваторы, они исходили из ложных критериев, мерили театр старой мерой, не замечая того, что новый актер уже родился и становится на ноги, постепенно набираясь опыта, для того чтобы в один прекрасный день стремительно «взметнуть» к невиданным {83} творческим высотам. Такое чудо произошло в «Карамазовых», в первый же вечер ошеломивших Москву целым каскадом ни с чем не сравнимых актерских откровений. Именно об этом говорил Владимир Иванович, утверждавший в письме к Станиславскому, что театр долго ходил вдоль какого-то огромного забора в поисках калитки или щели, пока не проломил его в «Карамазовых». После этого спектакля никто уже не смел утверждать, что в Художественном театре нет актера; напротив, с «Карамазовыми» стало ясно, что это преимущественно театр актера, что вся его сила зиждется на буйном цветении актерских дарований, а его труппа сплошь состоит из талантов первой величины.

Конечно, это была до известной степени революция, скачок из скованности к свободе, из приглушенности к яркости, из полутонов психологической драмы к смелым и ярким мазкам трагедии. Словно вешние воды, дотоле сдерживаемые, сорвали плотину и разлились по окрестным полям, все сметая со своего пути и все вокруг очищая…

И только после карамазовской бури стал возможен углубленный «душевный реализм» толстовского спектакля. Именно это имел я в виду, когда говорил о ниточке внутренней преемственности, протянувшейся от «Карамазовых» Художественного театра к его замечательному «Живому трупу».

Однако я совсем не хочу сказать, что «Живой труп» превосходил актерскими удачами спектакли, созданные театром до него. Напротив, актерски в «Живом трупе» получилось не все, не все образы оказались на высоте поставленной задачи. Речь идет не о практическом результате — дело не в нем, — но о принципе, о методике, о торжествующих нормах школы, давшей театру в дальнейшем так много непревзойденных удач. Речь идет о том «театре живого человека», за который так ратовал Немирович-Данченко, ради которого разрабатывал свою «систему» Станиславский.

Разве можно забыть, например, тот удивительный дуэт, который разыгрывали в спектакле «Живой труп» М. П. Лилина и К. С. Станиславский? Ее Каренина и его Абрезков были плотью от плоти дворянского общества той поры; они были глубоко типичны с их старомосковской барственностью, смешанным русско-французским говором и той органической воспитанностью, которая дается людям лишь заботами нескольких поколений. Нельзя было заметить у актеров и следа беспокойства о том, выглядят ли их герои в достаточной степени светскими; светскость была в крови, она сквозила в каждом движении, в том, как Лилина — Каренина читала молитву по-французски, как носил свое платье Абрезков — Станиславский, удивительно элегантный в черном пиджаке и безупречных {84} перчатках, с седыми волосами, завитыми по моде тех лет. Внешний облик обоих найден был с поражающей точностью. Не менее точно была разгадана и внутренняя сущность образов.

Ни Лилина, ни Станиславский не занимались в спектакле «разоблачением» своих образов, да и не в обычаях Художественного театра был этот путь — путь наименьшего сопротивления. Созданные ими характеры были сильны своей субъективной правдой. В Карениной, как ее играла Лилина, причудливо смешивались отзывчивость и черствость, чуткость и бестактность, независимость и предрассудки, поверхностность и глубина. Перед нами представала женщина незаурядная, с душой и умом, но скованная по рукам и ногам лживой моралью, кругом предвзятых понятий, обескрыливающих всякую свежую мысль. Она все пыталась и не могла примирить свою нежность к Виктору, симпатию к Лизе с привычкой следовать мнению света, не нарушать неписаных заповедей его. Карениной верили, даже сочувствовали, понимали ее тревогу за сына, но спектакль кончался, и зрители выносили из него убеждение, что итог существования этой женщины — ложь, что живое чувство, говоря словами Горького, всегда приносилось ею в жертву идолу, что она — рабыня, не властная над собственной судьбой. И это был, с моей точки зрения, самый подлинный, «натуральный» Толстой.

Отношения Карениной и Абрезкова в соответствии с волей автора раскрывались в спектакле как любовь-дружба, тянущаяся через всю жизнь. Лилина и Станиславский просто купались в этих отношениях. Теплота и нежность, счастье полнейшего взаимопонимания, родство душ, скрепленное многолетним общением, во всем совпадающий взгляд на жизнь — ни один из этих тончайших оттенков не был опущен актерами в ходе спектакля. Но опять-таки в итоге его вы не могли отделаться от мысли, что есть в этой любви нечто удручающе ненатуральное, чахлое, как тепличный цветок. Вот от таких-то чувств при всей их утонченности и бежал без оглядки Федя Протасов, ища прибежища в цыганской вольнице, в том кратком забвении, каким его дарило вино.

С неменьшим совершенством вел в этом дуэте свою партию Станиславский; но гениальность Художественного театра сказалась здесь в том, что в теме Абрезкова по отношению к теме Карениной отсутствовал чистый параллелизм.

Абрезков Станиславского был прямым союзником Карениной — Лилиной, но чем-то существенно ее превосходил. С головы до ног барин, человек, в котором за версту чувствуется «порода», весьма твердый в известных представлениях и правилах и не задающийся вопросом о том, верна ли им исповедуемая мораль, он в то же время отличался душевной терпимостью, {85} той редкой деликатностью, которая дается лишь чутким, без пятнышка душам. Когда он приходил к Феде в его заброшенный, нищий номер и видел его самого, бледного, в пиджаке, без рубашки, мучительно стыдящегося своего положения, он, Абрезков, физически, всем существом страдал от бестактности собственной миссии и остро сочувствовал человеку падшему, хотя и не разделял его жизненных убеждений. Мудрость, с годами пришедшая к Абрезкову, делала его способным на такие душевные проявления — широкие и непредвзятые. Это было исключение, подтверждавшее общее правило и потому тоже отвечавшее духу и мысли Толстого.

Замечательно, с моей точки зрения, играл Каренина В. И. Качалов.

У нас, помню, не все принимали Качалова в этой роли, да и отзывы прессы о нем были недружные. К тому времени он, любимец Москвы, сыграл уже Чацкого, Бранда, Карено, Глумова, а в эту пору как раз репетировал Гамлета, о котором ходили самые фантастические слухи в близких театру кругах. В Качалове хотели видеть героя и любовника и потому невольно переносили каренинскую сдержанность, каренинскую ограниченность на актера, который кое-кому казался в этой роли пресным, без обычного качаловского «полета».

А я лично больше всего любил Качалова в ролях характерных, дающих простор великолепному чувству формы, которое всегда было свойственно этому мастеру. Я обожал его Барона в «На дне» и его Тузенбаха, был поражен Анатэмой, потрясен Иваном Карамазовым и полностью принимал его в Каренине, хотя, быть может, так же как и все, не раз жалел, что не он играет в этом спектакле Федю Протасова.

Каренин Качалова был воплощением корректности, он выделялся своим квазиприличием даже в кругу, где воспитанны, все. Глядя на этого Каренина, сразу делалось ясно, как он достиг «степеней известных» и почему в тридцать восемь лет камергер. От всего его облика так и веяло ординарностью, той благодетельной склонностью к золотой середине, которая весьма устраивает обычно так называемый свет. Его любовь к Лизе при всей ее искренности не несла в себе никакого оттенка своеобразия — к ней нельзя было применить знаменитого толстовского афоризма: «сколько сердец — столько и родов любви»; она текла в «дозволительных» формах, никого и ни в чем не шокируя, вполне соответствуя представлениям и вкусам среды, сформировавшей камергера Каренина. Человек порядочный во всем, но во всем и банальный, и в самом, деле — удивительно как «без полета» — таков был образ Каренина, созданный Качаловым в спектакле Художественного театра. И в мастерстве, с которым это было сделано, ощущались и страсть, и фантазия актера, и меткость его взгляда.

{86} Но при всем том в Каренина бродили эмоции живые и подлинные, все происходившее с ним в спектакле он переживал глубоко и в сцене у следователя плакал настоящими слезами, прикасаясь в эту минуту к таким высоким и сильным чувствам, каких ему до того еще не приходилось испытывать в жизни. Иначе это не был бы Художественный театр с его умением обнажать человеческое в человеке, раскрывать как бы нравственные первоосновы характера героя для того, чтобы усилить контраст между тем, каким мог бы быть человек и каков он стал в результате большего или меньшего уклонения от нормы. В сцене «У следователя» Каренин Качалова на мгновение как бы вырывался из корректной своей оболочки, чтобы вновь явиться в картине суда холодным и сдержанным камергером, почти торжественно несущим свой крест.

И тут я хочу сделать одно сопоставление.

Зрители наших дней никогда не забудут, как глубоко понял Н. П. Хмелев другого Каренина — одно из самых великих созданий обличительного гения Толстого. В дни премьеры «Анны Карениной» работа Хмелева была воспринята как откровение, как высшее постижение правды толстовского образа. И это случилось именно потому, что Хмелев не побоялся показать задавленную человечность героя; но человечность эта в условиях старой, бюрократически-чиновничьей России неизбежно обращалась в свою противоположность.

Вл. И. Немирович-Данченко писал, замышляя постановку «Анны Карениной»:

«Толстой расположен увидеть “божеское” в самых закоренелых фигурах. Так происходит и с Карениным. Эта “машина”, и “злая машина, когда рассердится”, при виде настоящего человеческого горя — умирания Анны — расплавляется в сочувствии, познает “счастье прощения” и готова к самоотверженности. Казалось бы, конфликт не поведет к трагической развязке: Каренин согласен на развод и даже готов отдать Анне сына.

Но он же, великолепный реалист, Толстой, твердо знает, что в мире, который он описывает, такого сентиментально-благополучного исхода быть не может. На помощь непоколебленной царствующей фарисейской морали является графиня Лидия Ивановна. Влюбленная в Каренина ханжа быстро овладевает его ослабленной волей и поворачивает руль событий: Каренин отказывается от своих обещаний, не дает ни сына, ни развода».

Стало быть, в пору работы над этим спектаклем у Владимира Ивановича был тот же ход мыслей, на которые когда-то, много лет назад, уже наводил Качалов своей игрой в спектакле «Живой труп». Разумеется, это сопоставление не нужно понимать примитивно; тут нет никакой прямой параллели, но {87} есть все-таки вольная или невольная ориентация на опыт — положительный опыт театра, приобретенный в спектакле «Живой труп».

И еще один сложно решенный образ украшал собой в целом превосходный ансамбль этого спектакля — образ следователя, мастерски очерченный И. Н. Берсеневым.

Мне случилось быть занятым в спектакле «Живой труп», осуществленном в пятьдесят первом году Московским Малым театром. Способный актер, игравший там следователя, понял задачу упрощенно: он впрямую разоблачал в своем герое ненавистную Толстому «законность», и потому его следователь был хамом из хамов, человеком зловещим, испытывающим явное удовлетворение при мысли, что он может уничтожить, обезличить свою жертву. Но дурной человек — лично дурной — еще не олицетворяет собой системы. Он как бы принимает на себя ее смертные грехи. Невольно в голову приходит вопрос: не изменилось ли бы к лучшему положение Феди Протасова, если бы у него оказался добрый следователь?

Именно такого «доброго» следователя изображал Берсенев в спектакле Художественного театра. Его следователь был сама любезность и само доброжелательство. Он, казалось бы, всячески готов облегчить тяжкую участь трех людей, вверенных его попечительству, удручен необходимостью вести столь щекотливое и сложное дело. Во всем его поведении, в предупредительной вежливости манер, в галантной и изысканной внешности ощущался как бы некий выбор: лишь такому следователю могло быть доверено разбирательство, в котором замешаны звонкие имена и один из подследственных носит высокий сан камергера.

Но в «доброте» и любезности следователя крылось глубокое его равнодушие к сути этого необычного дела, к судьбам этих людей, связанным в единый драматический узел. Он добр, потому что у него нет сердца, как ни парадоксально это звучит. И эта «доброта» следователя уже сама по себе обличала общественную систему, столь остро порицаемую автором пьесы «Живой труп».

Я намеренно не останавливался до сих пор на главном герое спектакля — Протасове — Москвине, потому что вопрос этот сложный и от правильной его постановки зависит, мне кажется, общая оценка спектакля «Живой труп» и места, занимаемого им в предреволюционной истории Художественного театра.

Внутренние данные Москвина глубоко соответствовали роли Феди. В тех немногих драматических образах, которые Москвин сыграл до «Живого трупа», всегда слышалась звенящая нота тоски, разочарования, горькой обиды на жизнь. Такие {88} черточки характера Феди, как острая душевная уязвимость, чувствительность к фальши, жажда правды, добра, чистоты, как бы жили в актере до встречи с образом. И можно понять, почему Владимир Иванович поручил роль Феди именно Москвину: он искал продолжения той линии в творчестве актера, которая была так блистательно начата «Царем Федором Иоанновичем» и лишь спорадически вплеталась затем в галерею комических, острохарактерных образов Москвина.

Но, приступая к работе над ролью Протасова, Москвин столкнулся с рядом индивидуальных трудностей, преодолеть которые в полной мере не смог. Мы, занятые вместе с ним в спектакле, видели, через какие муки творчества прошел И. М. Москвин в процессе воплощения образа Протасова. Это была поистине гигантская работа, настоящий подвиг — подвиг преодоления своих природных данных, борьбы с личными актерскими качествами. И то, чего добился Москвин на этом пути, само по себе было чудом.

Москвин был актером широкого диапазона; талант могучий и самобытный, он мог делать на сцене чрезвычайно многое. И все-таки для роли Феди ему не хватало двух вещей: специфических черт актера, как мы бы раньше сказали, на амплуа «героя-любовника» и той безупречной светскости, без которой нет Феди Протасова, человека высшего общества, известного воспитания и культуры. Федя Протасов — не царь Федор, наделенный тем же актером чертами «царя-мужичка». Федю, как кажется мне, нельзя играть белой вороной в среде, его окружающей, человеком «не с той улицы». Он белая ворона лишь внутренне, он такое же порождение дворянской интеллигенции, как князь Абрезков и камергер Каренин. Порывая с жизнью своего круга, он как бы взрывает ее изнутри. «Отступничество» Феди — акт сам по себе отрадный; в нем и заключен, на мой взгляд, протестантский смысл замечательной драмы Толстого.

Это не значит, конечно, что Федя Протасов является протестантом по своим субъективным свойствам. Напротив, он именно не борец, он человек «третьего пути», ищущий не борьбы, а забвения, не свободы для всех, а только личного выхода из оков фарисейской морали. Это замечательно раскрыл, между прочим, наш советский актер Романов — лучший Федя Протасов, какого мне доводилось видеть в жизни. Когда Федю играл Романов, мы видели, что это душа, органически неспособная существовать в мире камергеров и следователей. Актер показал, как жгучее чувство стыда, гипертрофия совести гонят Федю по жизни, делая его бесприютным странником, бродягой в собственной стране. То, что он уходит, порывает с привычной средой, — это не волевой акт, не {89} сознательное решение, но результат непреодолимого стихийного порыва, который сильнее его самого. В сцене со следователем обычно играют обличение — Романов играл боль. Печально и недоумевающе смотрели на мир его глубокие глаза, как бы спрашивая у других людей: как же могут они не видеть того, что открылось его прояснившемуся сознанию. При этом Романов был красив поэтической, духовной красотой, и он был именно человеком «с той улицы», наделенным, всеми внешними признаками принадлежности к известной культуре.

А Москвину то и другое было трудно, и в той степени, в какой эта ограниченность данных была не преодолима мастерством, спектакль нес известный урон, теряя важные оттенки своей темы. Я был свободен от сцены «В Грузинах» до сцены суда и часто, стоя в кулисе, наблюдал это досадное несоответствие между правдой внутренней жизни актера и неточностью в средствах выявления ее. «Истина страстей, правдоподобие чувствований» оставались законом игры Москвина и в роли Феди, но неправомерное опрощение облика героя стало как бы заслоном между ним и зрителями, не позволяя им полностью разглядеть, что же творится в душе Протасова.

В «Живом трупе» Москвину так и не удалось достичь того высокого спокойствия, которое дается актеру лишь полной синхронностью внешнего и внутреннего существования в роли. При всей очевидной актерской сосредоточенности он был как бы физически несобран: суетлив, без нужды подвижен, та и дело расстегивал и вновь застегивал пуговицы своего сюртука, шевелил пальцами, и речь его текла затрудненно — местами он почти заикался.

В образ неправомерно вкрапливались черты Мочалки-Снегирева, которого накануне «Живого трупа» столь вдохновенно сыграл Москвин в спектакле «Братья Карамазовы». Дело, конечно, было не в том, что Достоевский «испортил» Москвина хотя бы временно; просто ненайденная форма новой роли по инерции покрывалась формой, ранее найденной и хорошо обжитой. Рецензии о спектакле отмечали неврастеничность, издерганность Москвина даже в решающей для него сцене со следователем, хотя по внутреннему накалу и страстности это была одна из лучших сцен спектакля.

И все-таки Москвин играл хорошо. Было что-то щемящее, хватающее за душу во всем его облике — простоватом, лишенном изящества, но до удивления чистом и благородном. Создавалось непреодолимое ощущение, что его Феде действительно стыдно жить, стыдно самого себя и еще больше — других, неспособных мучиться и стыдиться, как он. Возникало острое чувство жалости к человеку, несправедливо обиженному, без пощады растоптанному жизнью. Во всяком случае, {90} так это доходило до нас, бывших его партнерами по сцене «В Грузинах».

В этой сцене Москвин был особенно хорош. Непередаваемо слушал он цыганские песни, впитывая их всем существом, переживая каждый звук, каждую музыкальную фразу, внутренне подхватывая мелодию. В такие минуты он как бы отрывался от земли, от всех своих жизненных бед, от всех нерешенных и трудных вопросов. И его некрасивое лицо становилось тогда одухотворенным, почти прекрасным. Он сам не знал, как помогал нам, молодым, быть наполненными в массовой сцене, как он, по существу, дирижировал нами, задавая тон и настроение всей картине.

Я хорошо помню, между прочим, как это началось, отчего «пошла» у Москвина сцена «В Грузинах». Ничего еще не было сделано, не было ни мизансцен, ни даже точных задач у исполнителей, а Владимир Иванович, приглядываясь к беспорядку, царившему до поры до времени на сцене, вдруг поднялся туда, подошел к Москвину и что-то тихонько шепнул ему на ухо. Москвин радостно закивал и лег плашмя на тахту, лицом вниз. Так создалось непререкаемое теперь начало второй картины, повторяющееся едва ли не в каждом новом спектакле «Живого трупа». И действительно, что могло быть выразительнее этих вздрагивающих плеч, этой распластанной фигуры, жадно впитывающей вольницу песни, безраздельно отдающейся ей. Москвин делал это прекрасно, выше всяких похвал.

Запомнилось мне и то, как играл Москвин сцену самоубийства — первого, неудавшегося; какое было у него лицо, когда он подносил револьвер к виску, и как он потом опускал револьвер с гримасой боли и отвращения к самому себе, бессильному оборвать эту ненужную нить пустой, всем мешающей жизни. Жить — стыдно и незачем, жить — нельзя, но нерассуждающая, стихийная, языческая любовь к бытию оказывается сильнее рассудка, сильнее воли. Этот чисто толстовский мотив Москвин передавал со всей необходимой сложностью, психологической достоверностью, так свойственной лучшим работам Художественного театра.

И последний взлет Москвина в роли Феди — смерть, на этот раз настоящая, принятая как умиротворение, как избавление от долгих мук. Сколько бы ни смотрел я финал «Живого трупа», мне неизменно вспоминалась «Бесприданница» Островского, трагический исход Ларисы и ее финальное: «Какое благодеяние!» Москвин не произносил этих слов, но именно это он играл, в первый раз показывая Федю счастливым. Его лицо, обычно омраченное страданием, становилось покойным, внутренне озаренным, слабая улыбка пробегала по губам, произносившим мягко, почти беззвучно: «А Маша… опоздала!» — {91} взгляд делался ясным, а потом потухал, обессиленный физической болью. Это была тихая смерть, смерть-забвение, она потрясала именно своей простотой.

Таким образом, единоборство Москвина с особенностями своей личной актерской природы если не окончилось полной победой актера, то, во всяком случае, не помешало ему местами прикоснуться к самым глубинам образа. Не случайно Москвин так любил эту роль — для его собственного актерского развития она дала очень много. Но с точки зрения высшей художественной принципиальности, интересов спектакля в целом назначение Москвина на роль Феди было рискованным экспериментом, многое ставящим под угрозу. Глядя на Протасова — Москвина, я уже тогда смутно сформулировал для себя закон, верность которому старался сохранять всю мою долгую жизнь в искусстве: никакого компромисса в распределении ролей, строжайший учет всех и всяческих обстоятельств, могущих оказаться помехой актеру на пути овладения образом пьесы. В соблюдении этого закона я дохожу порой до жестокости, до пуризма.

Незавершенность образа Феди явилась одной из причин, по которым спектакль «Живой труп» не был по достоинству оценен в пору его сценического рождения. Художественному театру не прощали стрельбы возле цели — от него требовали безошибочного попадания. Но это была, так сказать, субъективная, внутренняя сторона вопроса. Существовали и другие причины, от театра, как говорится, не зависящие.

Премьера «Живого трупа» падает как раз на середину предреволюционного десятилетия. Это была пора повышенного интереса ко всякого рода сценическим эскападам, пора бесцеремонного хозяйничания в театре режиссера, художника, композитора, когда смежные искусства узурпировали театр, претендуя на роли первой величины, отодвигая в сторону актера-творца, низводя его до положения марионетки. В самом Художественном театре, как я уже отмечал, параллельно с «Живым трупом» репетировался крэговский «Гамлет» — странное, противоречивое произведение, рожденное фантазией больной и изломанной, где чувствовался могучий талант театрального чародея, искателя Крэга, но раскрывался мир, далекий от образов и идей великого жизнелюбца Шекспира. Лишь резкое вмешательство Станиславского да талант Качалова спасли спектакль от почетного и блистательного провала. Не именно к этой раззолоченной мистике, поглотившей во многом трагедию Гамлета, было приковано внимание как по ту, так и по эту сторону рампы. «Гамлет» был злобой дня, кометой на театральном небе тех лет, и, конечно, он больше соответствовал вкусам и нравам эпохи, чем строгий, не склонный к эффектам «Живой труп».

{92} Любителям экзотики, охотникам до мистических мудрствований «Живой труп» не мог не казаться пресным. Его отличала та высшая простота, которая, по слову Н. Е. Эфроса, «не мечется в глаза» и потому представляется неподготовленному зрителю всего-навсего ординарной правденкой, тем самым «как в жизни», каким уже давно — и подчас не без основания — попрекали Художественный театр. Принципиальные завоевания «Живого трупа» прошли незамеченными в силу ряда специфических черт эпохи, причем нужно иметь в виду, что пренебрежение к этому спектаклю носило не только эстетический, но прежде всего идеологический характер. Идейная проблематика пьесы Толстого, ее глубочайшая враждебность нормам современной писателю жизни слишком многих тревожили и пугали, и это не могло не повлиять на официальную оценку спектакля, отголоски которой докатились до наших дней.

Мне кажется, что пришла пора исправить эту историческую несправедливость. Пора оценить по достоинству подвиг Художественного театра, сумевшего в обстановке сражения с реализмом по всему фронту подняться на высшую его ступень. Прав был Владимир Иванович, сравнивавший «Живой труп» с такими признанными удачами театра, как чеховские его спектакли и некоторые произведения классического репертуара тех лет. Художественный театр хоронили не раз и не два, а он был жив и способен на большие и принципиальные творческие искания. Тому свидетельство — спектакль «Живой труп», одна из самых славных и чистых страниц предреволюционной истории этого театра.

## **{****93}** «Провинциалка»

Одноактная пьеса «Провинциалка» была третьей составной частью тургеневского спектакля, показанного Художественным театром на исходе сезона 1911/12 года. Она игралась после первого акта «Нахлебника» и комедии-пословицы «Где тонко, там и рвется».

На протяжении короткого промежутка времени театр вторично обращался к Тургеневу. Это было закономерно, ибо тончайший художник Тургенев, великолепный знаток русской жизни, русских характеров, русской речи, был своим автором для театра и его имя по праву стоит в репертуаре вслед за именами Чехова, Горького, Толстого. Это было тем более закономерно в те годы, когда мутная волна реакции пыталась захлестнуть всю идеологическую сферу русской жизни и растворить ее в пошлости, безыдейности, космополитизме условного искусства. Классические спектакли Художественного театра в ту тяжкую пору стояли на страже лучших, реалистических его традиций.

К моменту постановки «Провинциалки» нарастающее неверие Станиславского в возможности стилизованного искусства было уже ярко выражено, хотя список условных спектаклей театра не был еще доведен до конца. «Моя жизнь в искусстве» свидетельствует, что в те годы Константин Сергеевич «все более разочаровывался в театральных постановочных средствах и углублялся во внутреннюю творческую работу». Именно так оно и было на памяти живых свидетелей деятельности Художественного театра тех лет. Время, когда ущербные, пессимистические мотивы, сценическая условность в наибольшей степени проникали в практику Художественного театра, было, однако, и временем решительного углубления его реалистического искусства, зарождения гениальной «системы» Станиславского. Так действие реакции сразу же вызывало противодействие со стороны здоровых, прогрессивных элементов сценической школы МХАТ.

{94} Впрочем, в годы «Провинциалки» «система» только еще возникала и оставалась плодом лабораторной работы самого Станиславского. На репетициях «Провинциалки» не мелькали столь знакомые сегодня термины — «сквозное действие» и «сверхзадача», — не велись дебаты о нынешних компонентах «системы», хотя практически, для себя они были Станиславским уяснены и, неназванные, входили постепенно в повседневную жизнь театра. Основным критерием «системы» было в то время строжайшее соблюдение правды чувств (знаменитые «верю!» и «не верю!» Станиславского). Он уже нащупывал пути к созданию правдивого, естественного пребывания актера на сцене и умел подсказать эти пути исполнителям готовящегося спектакля. Это как раз и способствовало заметному углублению реалистического искусства театра в те годы, укреплению его редкостного ансамбля.

Ко времени постановки «Провинциалки» Художественный театр уже далеко ушел от внешнего, «обстановочного» толкования ансамбля к коренному, внутреннему смыслу этого понятия. Было необычайное единодушие в воплощении замысла спектакля всеми исполнителями сверху донизу; остро ощущались общность и новизна школы, так поразившей иностранного зрителя в годы первой заграничной поездки театра. Все это налагало огромные обязательства на актеров, требовало от них и самостоятельного подхода к образам, и согласованной, «аккордной» манеры исполнения. Наиболее показательным спектаклем в этом смысле, как я уже сказал, явился «Живой труп».

В «Провинциалке» наряду с прославленными мастерами М. П. Лилиной — Дарьей Ивановной, К. С. Станиславским — графом Любиным, В. Ф. Грибуниным — Ступендьевым занята была совсем еще «зеленая» молодежь: Л. И. Дейкун — Васильевна, В. А. Попов — Аполлон, А. Д. Дикий — Миша.

Легко представить себе, как были счастливы мы, трое, получив роли не только со словами, но даже более или менее развернутые, в одном спектакле с Лилиной, Грибуниным, Станиславским. Содружество великолепного психолога Тургенева, режиссера Станиславского, художника Добужинского и композитора Саца предвещало, что работа будет новаторской и захватывающе интересной.

Но против ожиданий «Провинциалка» рождалась в муках. Это был процесс сложный — о нем-то мне и хочется рассказать читателю.

Общий замысел тургеневского спектакля сводился к созданию реалистически достоверной картины русской жизни середины XIX столетия. Со сцены Художественного театра старая Россия должна была предстать перед зрителем как бы в трех измерениях: в «Нахлебнике» — Россия поместная с ее {95} дворецкими, казачками, приживалками, самодурством одних и скрытыми трагедиями других; в «Где тонко, там и рвется» — Россия дворянская с ее утонченными обитателями, с присущими им элегической вялостью желаний, неуловимой игрой настроения, капризами нестойкого, пугливого чувства, боязнью простоты и прямых ходов; в «Провинциалке» — Россия уездная, захолустная, похожая на сонное, стоячее болото. Так намечалось широкое историческое полотно, повествующее не только о прошлом России, но, разумеется, и кое о чем настоящем, отнюдь не изжитом в те предреволюционные годы.

Исходя из этого замысла, мы и приступали к «Провинциалке».

Надо сказать, что Станиславский со свойственной ему скромностью и почти болезненной недооценкой собственных сил очень нервничал, начиная эту работу. На петербургской сцене в «Провинциалке» блестяще играли Далматов и Савина: Константин Сергеевич их видел, и это чрезвычайно усиливало его постоянное недовольство собой. Помню, как в минуту упадка духа на репетициях «Провинциалки» неизменно возникал следующий диалог:

— Маруся, собственно, напрасно мы так волнуемся. Разве нам сыграть так, как играли Далматов и Савина? Куда нам до них!

— Ну что ты, Костя! — раздавался певучий, успокаивающий голос М. П. Лилиной. — Может быть, и у нас что-нибудь получится!

— Ничего не получится! — убежденно и сердито обрывал ее Станиславский. — Талантливейшие актеры и великолепно играли!

— А может быть, и мы найдем что-нибудь новое, интересное!

— Ну, все равно, — слышался неожиданный ответ, — публика приедет смотреть Качалова, а мы пройдем, как водевиль.

Чтобы оценить самоотверженный смысл этого последнего замечания Станиславского, достаточно вспомнить, что он был не только постановщиком и исполнителем главной роли в «Провинциалке», но совместно с Вл. И. Немирович-Данченко еще и режиссером комедии «Где тонко, там и рвется», где любимец театральной Москвы В. И. Качалов превосходно играл молодого помещика Горского. Считая себя неспособным выдержать «конкуренцию» с В. И. Качаловым, Станиславский делал все от него зависящее, чтобы успех последнего был полным, оставаясь, как всегда в вопросах искусства, на позициях принципиальных.

Нам, молодым, все эти опасения, разумеется, казались {96} праздными, и мы с наслаждением отдавались работе. Репетиции Станиславского были великолепны, в особенности поначалу, когда после краткого литературно-театрального разбора пьесы в целом мы стали уточнять отношения между персонажами, факты их биографии до встречи в доме уездного стряпчего Ступендьева.

В тот период Станиславский уже очень настойчиво требовал от актеров охвата всей жизни образа, а не только той ее части, которая входит в пьесу, и потому на репетициях производились подробнейшие экскурсы в самые различные обстоятельства жизни героев, далеко выходящие за пределы, предусмотренные текстом автора.

Каких, каких только вопросов не касались на репетициях «Провинциалки»! Как провела детство и юность бедная девушка Дарья Ивановна? Как была она воспитана, какие имела вкусы, привычки, взгляды в ранней юности? Как протекала жизнь в помещичьей усадьбе середины XIX столетия? Когда в первый раз встретилась Дарья Ивановна с графом Любиным и при каких обстоятельствах? Каковы были их взаимоотношения в ту пору? Как они развлекались в имении, о чем волновались, о чем мечтали? Каково содержание письма графа Любина, которое Дарья Ивановна бережно хранила все двенадцать лет их разлуки? Как вышло, что красавица и умница Дарья Ивановна вынуждена была выйти замуж за ограниченного пожилого чиновника Ступендьева? Как складывалась ее жизнь в замужестве? Каков средний бюджет дома Ступендьевых? Какое общество их окружает и какое место занимают они в этом обществе? Какую роль играет в доме Ступендьевых бедный юноша Миша? Сколько в доме прислуги? Сколько в нем комнат и какие? Как проводит свой день Дарья Ивановна? О какой жизни в Петербурге мечтает? И так далее, без конца.

Казалось бы, такой кропотливый анализ должен был привести исполнителей к полной внутренней слиянности с образами, которые им предстояло сыграть. И действительно, все трое старших мастеров репетировали чрезвычайно талантливо, со множеством интересных подробностей; но целое образа, его контуры лишь у Грибунина стали вырисовываться сразу же, с первых репетиций. Что касается Станиславского и Лилиной, то они все время пробовали, все время искали нечто, им самим, видимо, не до конца ясное. И вот постепенно на репетиции «Провинциалки» стала заползать какая-то смутная тревога. Мы уже начинали переходить ту грань, которая отделяет творческие искания от бесплодной детализации, начинали топтаться на месте.

По молодости лет мы, конечно, не сознавали, что мало-помалу заходим в тупик. Мы видели лишь безграничную добросовестность {97} Станиславского, его неуемную требовательность, и полагали, что в этом причины непредвиденной нашей задержки. Но были другие, более серьезные осложнения — они разрешились лишь тогда, когда совсем еще черновую, незавершенную работу над «Провинциалкой» договорились показать в фойе Владимиру Ивановичу.

Когда окончился прогон, мы, разгоряченные и взволнованные, окружили Владимира Ивановича, ожидая его приговора. Он долго молчал, очевидно что-то обдумывая; затем последовало неожиданное после столь длительного молчания краткое заключение, лестное для всех нас:

— Ну что ж! Очень серьезная работа и тонкое проникновение в вещь. Мастерство, блеск в решении. Я бы сказал, что это… это грандиозно!

Поощренные и обрадованные высоким отзывом, мы наперебой стали просить у Владимира Ивановича конкретных указаний по спектаклю в целом и по отдельным ролям. Но их нелегко было добиться, этих указаний. Долгое время Владимир Иванович отказывался добавить что-либо к своей первоначальной оценке, утверждая, что она исчерпывает существо дела и что все действительно обстоит благополучно. Однако было нечто недоговоренное в словах и выражении лица Владимира Ивановича, какая-то хитринка в глазах, незаконченность интонаций, медлительная раздумчивость речи — словом, что-то, что заставляло нас во главе с Константином Сергеевичем настойчиво добиваться иного ответа. А Владимир Иванович продолжал твердить:

— Теряюсь! Теряюсь!.. Надо подумать… Потом, может быть… — и вдруг добавил: — Вот, разве только…

— Что, что, Владимир Иванович?! — подхватили мы, чувствуя, что приближаемся к цели.

— Так, одно соображение… Меня интересует… Мне не совсем ясно, почему, собственно, Тургенев назвал свою комедию «Провинциалкой»?

Мы как-то сразу внутренне осели. Вопрос был для нас совершенно неожиданным. Неправда ли, какое странное положение: исполнители классической пьесы ни разу не задумались о ее названии и стали в тупик перед необходимостью его истолковать. Тем не менее это было так, и я не помню, чтобы после коварного вопроса Владимира Ивановича тут же развернулся обмен мнениями на эту тему. Мы почему-то очень скоро разошлись, и репетиции на время прекратились, а когда мы встретились вновь, то сразу поняли, что в образовавшемся промежутке Владимир Иванович проводил какую-то работу со Станиславским и Лилиной; поняли это по движению образов у обоих, по тому, что наш спектакль, словно {98} освобожденный от невидимого гнета, стал расти и расти, как на дрожжах.

Так мы получили возможность лишний раз оценить удивительную деликатность Владимира Ивановича, его особую чуткость в тех случаях, когда дело касалось Константина Сергеевича. И не только из-за необходимости охранять авторитет последнего — да и что в целом мире могло нарушить этот авторитет! — но еще потому, что он, Владимир Иванович, помнил о необычайной чувствительности Станиславского, о его иногда повышенных реакциях на прямые оценки его работы. Много позже, читая воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко, я узнал, что разговор об этой «правде в глаза» состоялся у них еще в день знаменательной встречи в «Славянском базаре», и, предупрежденный Станиславским, Владимир Иванович ни разу с тех пор не задел его самолюбия, но всегда находил форму, чтобы критика той или иной постановки Константина Сергеевича была плодотворно действенной, а правда все-таки была бы сказана в глаза. Так было и в этом случае — интереснейшем случае с тургеневским спектаклем.

Что же такое произошло с «Провинциалкой» и как удалось Владимиру Ивановичу вывести наш небольшой коллектив на правильный курс?

Я уже сказал, что в общий замысел тургеневского спектакля «Провинциалка» должна была внести характеристику жизни старой провинциальной России во всем ее унылом однообразии. Могли ли мы на репетициях «Провинциалки» не касаться в общей форме вопроса о том, что представляла собой русская провинция середины XIX столетия, каков исторический фон, на котором развертывается действие пьесы? Конечно, не могли, и поначалу мы действительно много думали и говорили на эти темы. Я даже ясно помню одну из страниц режиссерского экземпляра «Провинциалки», где рукой Станиславского было выведено слово «провинциализм», — по-видимому, это понятие занимало в то время его творческое воображение.

Но в том-то и дело, что понятие «провинциализма» в значительной степени определяло лишь фон спектакля, сценическую рамку его, но не идейный замысел, не то, что мы сегодня называем «сверхзадачей». Увлеченный экспериментальной работой с актерами, Станиславский вскоре начал совсем отходить от проблемы провинциализма, обращая все свое внимание на передачу психологической правды характеров, на разработку взаимоотношений между героями пьесы. И мало-помалу из спектакля начало уходить общее, главное, то, ради чего его стоило ставить и показывать зрителю.

{99} Маленький пример, но как он бьет по иным ретивым вульгаризаторам «системы», полагающим, что первоначальный анализ авторского замысла не так уж важен, что так называемый застольный период — вообще понятие едва ли не устаревшее, что если актер будет действовать в данных предлагаемых обстоятельствах «логически, продуктивно и целесообразно», оно, это действие, само приведет спектакль к желанной цели, заменит собой его сознательно идейное истолкование! Пример «Провинциалки» еще раз подкрепляет ту бесспорную мысль, что лишь «сверхзадача», четко сформулированная и последовательно проводимая через все элементы спектакля, может дать жизнь сценическим образам, ибо это есть тот оселок, на который нанизываются все необходимые и целесообразные действия героев, действия не только физические, разумеется, так как на сцене и мысль — действие, и слово — действие, и чувство — действие, и пауза — действие.

Но кривил ли душой Владимир Иванович, когда он так расхваливал нашу работу, чтобы потом одним словом перевернуть ее с головы на ноги? Думаю, что Владимир Иванович был, как всегда правдив и действительно видел в нашей «Провинциалке» все элементы будущего интересного спектакля; только они, эти элементы, были еще разрознены, не составляли целого, не были посажены на стержень общей идеи. И тогда он нашел краткую, но как всегда исчерпывающую форму подсказа, достаточную для того, чтобы наша работа обрела необходимое направление.

В самом деле, почему Тургенев назвал свою комедию «Провинциалкой»? Не «Картинами русской провинции», не «Провинциальной историей», не «Случаем из жизни уездного города» или как-нибудь еще в этом роде, но именно «Провинциалкой»? Может быть, мы потому и не задумывались над этим вопросом, что самый сюжет пьесы, казалось, дает на него исчерпывающий ответ: Дарья Ивановна, жена мелкого уездного чиновника, пользуясь своими женскими чарами, устраивает мужу, а стало быть, и самой себе перевод в Петербург, заручившись содействием и покровительством графа Любина. Но Владимир Иванович, как всегда чутко проникая в замысел автора, помог нам уловить в названии пьесы Тургенева иронический оттенок. С тех пор в нашем представлении Дарья Ивановна перестала быть провинциалкой. Она-то как раз сохраняла в мертвящей атмосфере русской провинции живую мысль и живую душу. Она умна, предприимчива, деятельна. Она стремится вырваться из провинциальной тины и осуществляет свой замысел с энергией, не так уже часто встречающейся в людях ее воспитания и ее круга, — об этом убедительно рассказывают, кстати сказать, романы и пьесы самого Тургенева. И по контрасту с образом Дарьи Ивановны {100} особенно резко проступали в нашем спектакле убожество и скука провинциальной жизни.

Но, конечно, Дарья Ивановна не Катерина. Она не может быть отнесена даже условно к числу передовых русских женщин XIX столетия с их вольнолюбием, с их протестом против существующего общественного уклада. Ее мечты не простираются дальше рассеянной светской жизни в Петербурге. Ее тонкая игра с графом Любиным — это не только способ распроститься с постылой провинциальной скукой, но и некая проба пера, говоря языком Шекспира, — «прикидка на ножнах», проверка сил перед будущими боями и победами. И становилось горько и обидно за эту тонкую, вдохновенную женщину, за то, что она ставит перед собой такую узкую жизненную цель.

Больше того, мечты Дарьи Ивановны, как они сами по себе ни ограниченны, дополнительно разбивались в нашем спектакле с помощью самого графа Любина, тонко задуманного Станиславским-режиссером и замечательно воплощенного Станиславским-актером. Представитель того мира, который так привлекает героиню пьесы, граф Любин со своим чванливым высокомерием и ложным достоинством был несравненно более провинциален, чем «провинциалка» Дарья Ивановна. И недаром в прессе отмечали, что граф Любин Станиславского — совсем не настоящий аристократ, каким был, скажем, его князь Абрезков.

Так выявлялась в спектакле его идея — идея «провинциализма» всей русской жизни сверху донизу — от столичного Петербурга и до глухого уездного городка — с ее застойностью, пошлостью, бесперспективностью, с ее глубокой враждебностью всяким проблескам таланта, ума и чувства. Так маленькая «Провинциалка» неожиданно приобретала обобщающий смысл, но обобщение это не носило строго исторического характера. Многое в этом обобщении напоминало о гнетущей атмосфере реакции, в обстановке которой рождался спектакль. Сценическая интерпретация придавала комедии привкус горечи. В этом смысле ее можно поставить, хотя бы по замыслу, в один ряд с такими спектаклями предреволюционного десятилетия, как «Ревизор», «Живой труп» и «На всякого мудреца довольно простоты», содержавшими, в разной мере, конечно, критику полицейского режима России. Вот как далеко завел наш спектакль Владимир Иванович своим, казалось бы, невинным вопросом: «Почему Тургенев назвал комедию “Провинциалкой”?»

Еще раз повторяю: все необходимые основы для такой именно интерпретации пьесы имелись в нашем спектакле уже тогда, когда его впервые просматривал Владимир Иванович. И может быть, то был случай «двойного подсказа»: наши интуитивные {101} поиски подсказали Владимиру Ивановичу путь дальнейшей сценической конкретизации идейных мотивов пьесы, а Владимир Иванович, в свою очередь, подсказал нам, как подчинить этим мотивам все компоненты спектакля, устранив тем самым причину для беспокойства, столь ощутимого еще накануне на репетициях «Провинциалки». Это был типичнейший случай взаимной творческой помощи двух художников, стремившихся к общим целям в искусстве.

Да, Станиславский иной раз с болью воспринимал критику своих режиссерских и актерских созданий, потому что он творил кровью сердца, целиком отдаваясь собственному видению пьесы, сцены, образа, но зато он, как никто другой, умел отказываться от созданного, поняв, что оно ошибочно, умел, не щадя себя, зачеркивать проделанное ранее, чтобы назавтра устремиться к новым поискам на новом пути.

Мы имели возможность лишний раз убедиться в этом, когда после краткого перерыва возобновились репетиции «Провинциалки» и Станиславский с блеском «прошелся» по всему спектаклю, ни на минуту не упуская из виду понятие «провинциализм». Его режиссерская фантазия работала без устали, подсказывая ему все новые и новые подробности готовящегося спектакля.

«Кокетливо-ситцевая обстановка гостиной», как писали впоследствии в одной из рецензий, тягучий ритм жизни на сцене до появления графа, непередаваемая интонация Грибунина — Ступендьева: «Гости? Какие гости!» — безнадежная скука звучала в этих словах: и гости не придут, и придут — неинтересно; перепуганный насмерть Аполлон — В. А. Попов в нелепой ливрее, из которой смешно торчат нескладные руки подростка, его округленные страхом глаза, захлебывающаяся речь; грязная, небрежно одетая, ворчливая кухарка Василиса — Л. И. Дейкун, даже не грязная, но точно вся пропитанная чадом провинциальной кухни; короткая курточка Миши, перешитая из старого ступендьевского сюртука, его почтительные «словоёрсы» и подобострастный тон; стремительное бегство Аполлона из прихожей в кабинет Ступендьева («Барин пришел! Я не успел спрятаться!»), подглядывание и подслушивание изо всех дверей за спиной графа Любина — в которую дверь он ни взглянет, та дверь немедленно захлопывается, выдавая присутствие невидимого соглядатая; мимические переговоры Ступендьева с Василисой, когда он отчаянной жестикуляцией пытается втолковать ей, что следует со всем почтением принять шляпу из рук барина, — все было воинствующе, безнадежно провинциально. И как ощущался во всем этом почерк Станиславского, его дар режиссера-организатора, умеющего провести идею пьесы через каждую мелочь сценической обстановки.

{102} И дальше, по ходу спектакля — в ревности Ступендьева этого захолустного Отелло, в деятельных усилиях Миши «обеспечить тылы» Дарье Ивановне, даже в откровенном дилетантизме графа, в пошлых завитушках его романса ощущалась все та же непролазная провинция, выявлялось сценически понятие «провинциализм». Таковы же были и костюмы, за исключением строговыдержанного в серо-стальных тонах, платья Дарьи Ивановны, и разнообразные, тщательно отобранные сценические аксессуары.

Чтобы покончить со своей скромной долей в этом спектакле, отмечу, что моя «большая» роль Миши питалась маленькой целью маленького человечка — обеспечить себе мещанское благополучие, заполучить место в Петербурге и покровительство графа Любина. Роль строилась на действенном преодолении препятствий к осуществлению этой цели. Трудно понравиться графу — что привлекательного могло быть для петербургского барина в бедном юноше из глухой провинции? Трудно увести Ступендьева из дома, чтобы расчистить поле битвы для Дарьи Ивановны. Трудно его удержать вне дома. Трудно дать знать Дарье Ивановне, что он возвращается. Трудно усмирять его ревнивые порывы. Мы старались, чтобы в энергии Миши, в его почтительнейшем участии в предприятии Дарьи Ивановны как бы отражалась мечта самой Дарьи Ивановны, чтобы эта мечта дискредитировалась тем самым как тщеславная и мелкая затея незаурядной женщины.

Я уже отметил, что В. Ф. Грибунин с самого начала ухватил «зерно» роли Ступендьева; он не вызывал никаких сомнений у нас, участников спектакля, и был полностью принят Владимиром Ивановичем. Умение всецело, органически сливаться с образом было вообще свойственно Грибунину, актеру абсолютной правды чувств. Пользуясь терминологией «системы», можно сказать, что Грибунин обладал той редкой устойчивостью в «куске» и «задаче», когда ничто постороннее не может вывести актера из творческого самочувствия на сцене.

Помню такой трагикомический случай из практики Художественного театра. Шел «Борис Годунов», сцена в корчме. И вот в самой неподходящей для этого ситуации актеров начал разбирать смех. Все театральные люди знают, как заразительно это нервное состояние, когда, раз начавшись, смех буквально валит с ног актеров, вплоть до того, что подчас приходится давать занавес. Нечто подобное произошло и на спектакле «Бориса Годунова»; смеялась хозяйка корчмы, сотрясался от смеха Варлаам, Москвин — Самозванец до пояса высунулся в окно, чтобы скрыть от публики свою неуместную веселость; и только Грибунин, ни на секунду не выходя из образа Мисаила, недоуменно посматривал на окружающих {103} своими сонными, заплывшими глазками, и выражение пьяного благодушия не покидало его круглую, плутоватую физиономию.

Он принадлежал к числу тех актеров, стихийно, органически правдивых, которые открывали Станиславскому «давно известные истины» его формирующейся «системы». Только что я рассказал о способности Грибунина устойчиво сохранять на сцене творческое самочувствие. Могу привести и пример того, как претворял актер формулу Станиславского: «отношение к объекту».

В спектакле «У жизни в лапах» Грибунин играл небольшую роль антиквара Гислесена, который приходит к Блюменшену для одной из обычных своих торговых операций; Блюменшен уезжает, распродает вещи, а он, Гислесен, и продает, и посредничает, и покупает. Довольно длинный «нейтральный» диалог этого эпизода пьесы Грибунин вел спокойно, с оттенком бесстрастия, а глаза его в то же время жадно щупали, взвешивали, прикидывали стоимость каждого из подлежащих продаже предметов. Они как бы жили отдельно от их обладателя — эти глаза оценщика, раба вещей, презиравшего все и всякие духовные ценности ради ценностей материальных. И казалось, что никакие впечатления мира не в силах были оторвать Гислесена от созерцания этого антикварного хлама, которому отдана его жизнь.

А вот и другое. Огромный, добродушный, квадратный человек в черной поддевке и широченной рубахе, с окладистой белой бородой, больше похожий на купца, чем на помещика… Как массивный черно-белый шар, катается он по просторным комнатам старинной усадьбы Раневской, ахает, удивляется, проглатывает одним махом полсотни пилюль, клянчит деньги у встречного и поперечного… И вдруг тихо, сквозь слезы: «Кланялась вам Дашенька!» И такая огромная теплота в этих незначащих словах, такое сочувствие горю недавних владельцев вишневого сада, каких и нельзя было подозревать в этом несуразном человеке. Так в образ смешного, докучливого помещика Симеонова-Пищика внезапно вторгалась глубокая, человеческая нота.

Это умение Грибунина обнажать человеческое в смешном сослужило ему службу и в спектакле «Провинциалка». Конечно, в его Ступендьеве не было той неожиданной трогательности, которая подкрашивала комический образ Пищика из чеховского «Вишневого сада». В «Провинциалке» в соответствии с общим замыслом спектакля и Грибунин играл более жестко. И все-таки он разоблачал не Ступендьева, но сами условия, порождавшие Ступендьевых, и потому его герой был не только смешон, но и наивен, и необычайный душевный примитив, ему свойственный, сочетался с бесхитростностью {104} его натуры. И все это вместе наслаивалось на понятие «провинциализм», достойно представленное в спектакле недалеким, невежественным, до ужаса бестактным и вполне добродушным уездным стряпчим Ступендьевым.

Комедийное в образе рождалось от несоответствия бурных порывов Ступендьева, в душе которого доверие борется с ревностью, любопытство с неприязнью к неожиданному гостю — графу, и его человеческой забитости, неумения постоять за себя, робости перед сильными мира сего. Оттого Ступендьев все время колеблется между энергичными действиями и внезапной вялостью, между активностью и безволием, развязностью и смущением, между почтительным усердием и провинциальным панибратством. Этот комический контраст последовательно выдерживался Грибуниным во всех решающих эпизодах спектакля.

Приведу один только пример.

Пятое явление пьесы. Из прихожей в гостиную Ступендьевых входит щеголь-лакей графа Любина в чужеземном платье. Ступендьев растерян — никогда еще столь важный господин не переступал порога его скромного дома! Может быть, это сам граф, может быть, кто-то еще, не менее почтенный. Обдумывая, с кем он имеет дело, Ступендьев нерешительно топчется возле посетителя, то с чисто провинциальной откровенностью рассматривая его дорогой костюм, всю его импозантную фигуру, то внезапно робея и на всякий случай отступая в глубь комнаты. А тут еще новая трудная задача: по приказу жены — ослушаться ее он не смеет — Ступеньдев должен сделать как-то так, чтобы этот представительный господин, неизвестно кто такой, снял наконец свою роскошную шляпу. Вот он и вьется вокруг пришельца, приговаривая растерянно: «Вы не находите, что здесь будто жарко?» — до тех пор, пока потерявший терпение лакей не произносит с твердым иностранным выговором: «Я вольнонаемный человек их сиятельства… Камердинер». И сейчас же, почти покрывая последние слова партнера, следовала мягкая, но категорическая реплика Грибунина — Ступендьева: «Сними шляпу!» Секундная пауза, и затем, внезапно взрываясь, он заканчивал резко, почти грубо: «Сними шляпу, сними шляпу, говорят!» Переход от внутреннего расшаркивания и беспомощности к повелительному тону и к обращению на «ты» был настолько неожиданным и острым в устах этого провинциального стряпчего, что вызывал бурную реакцию зала. Так возникал один из моментов глубочайшего выявления «провинциализма» в «Провинциалке».

Чрезвычайно комичен был Грибунин во всех сценах с Дарьей Ивановной. Его необузданные вспышки — гнева, ревности, возмущения — умирали так же внезапно, как {105} и рождались, и, еще за секунду перед тем нервно бегавший взад и вперед по комнате, Ступендьев вдруг сразу стихал, робко посматривал на жену и лепетал примирительно: «Я совершенно с тобой согласен… совершенно согласен». Впрочем, забегая несколько вперед, не могу не отметить, что и Дарья Ивановна Лилиной, эта очаровательная женщина, повелевающая всеми событиями в доме как бы при помощи мизинца левой руки, располагала раз и навсегда подобранным ключом, чтобы усмирять своего ревнивого супруга. Этот ключ — необычайная деликатность. Ни грозных окриков, ни многозначительных взглядов, ни повелительных жестов! Чем больше бесновался Ступендьев, тем более нежными, обволакивающими делались интонации Дарьи Ивановны. Эффект всегда был один и тот же — одураченный Ступендьев терялся и покорно следовал всем приказам жены, а она, строго говоря, почти его не замечала: все ее мысли были заняты графом и предстоящим сражением.

И вот он появлялся, этот граф, — величественный, импозантный, одетый с излишней для его возраста тщательностью. Вступая в комнату, он точно нес впереди себя свое напыщенное графское достоинство. От него так и веяло надутой важностью, чопорностью, самовлюбленностью. Было что-то отталкивающее во всем облике этого фальшивого аристократа; несуразные усы и чрезмерно разросшиеся бакенбарды контрастировали с безукоризненным покроем костюма, придавая заносчивой фигуре графа несколько шаржированный оттенок.

Преувеличение, карикатура, пародия — эти упреки в адрес Станиславского — графа Любина мелькали в ряде рецензий, посвященных тургеневской «Провинциалке». И даже Н. Е. Эфрос отмечает шарж, но шарж «тонкий, блестящий, со множеством восхитительных подробностей». Впрочем, с присущей ему чуткостью к истине критик оговаривается тут же, что право на буффонное решение роли дает актеру авторская характеристика графа, который белится и красит волосы и лишь с трудом может стать на колени., а потом совсем уже не может подняться с них без посторонней помощи. Рассуждение справедливое, разумеется, но это не единственная причина того, почему Станиславский играл своего графа Любина так обличительно резко. Хочу напомнить, что идея нашей «Провинциалки» сводилась к расширительному толкованию понятия провинциализм русской жизни пореформенной поры. Чтобы зритель не усомнился в том, что тонкая и смелая Дарья Ивановна меняет лишь пустоту провинциальную на пустоту столичную, нужно было наглядно представить в спектакле все убожество так называемой светской жизни, в неприязни к которой Тургенев смыкался с Толстым. Выполнение {106} этой задачи в спектакле целиком падало на плечи Станиславского.

Впрочем, понятие шаржа лишь очень условно применимо к игре Станиславского в «Провинциалке». Напротив, насколько я помню, Константин Сергеевич сохранял в этом спектакле совершенную серьезность и, кстати сказать, почти не пользовался внешними комическими черточками этого, по выражению Тургенева, «стареющего бельома». Он даже не стремился спрятать от зрителя свою крупную фигуру, звучный голос, размашистую походку. Для него не так существенно было передать внешний облик рамоли, развалины, как заклеймить внутреннюю, душевную дряхлость героя, его человеческое ничтожество. Это он и проделывал с блеском на протяжении спектакля.

Последовательно, со ступеньки на ступеньку низводил Станиславский своего графа с пьедестала его дутого величия. Этот важничающий господин, поначалу едва удостоивший Дарью Ивановну холодного полупоклона, почти без боя сдает ей позицию за позицией и уже очень скоро, позабывши свой возраст, положение в свете, не считаясь с приличиями, со всех ног пускается в гостиницу за «дуэтино» ради того лишь, чтоб заслужить одобрение какой-то безвестной провинциалки.

А как он исполнял свой романс — это же целая поэма! Как торжественно разворачивал ноты, с какой ложной артистичностью готовился петь перед Дарьей Ивановной, рисуясь и важничая, заранее смакуя впечатление, которое он надеялся произвести на свою единственную слушательницу! И что это был за романс, блистательно написанный композитором Ильей Сацем! Вот она на самом деле была пародийной, эта музыка, проникнутая пошлейшей итальянщиной, с сентиментальными воздыханиями, с бесконечными фиоритурами, со слащавостью, подменяющей страсть. Бездарность романса была такова, что ее нельзя было не заметить. Ее не замечал лишь один человек — граф Любин, вольным и глубоким интонациям русской песни предпочитающий завозные обноски самого низкого свойства.

Станиславский пел романс без всякого наигрыша, сохраняя полнейшую актерскую серьезность и вкладывая в кудрявую, бессодержательную мелодию все доступное его герою вдохновение. От этого контраста пародийный, сатирический характер эпизода становился особенно ощутимым. Окончив, он медленно, словно с трудом отрешаясь от мира музыки, складывал ноты и с плохо скрываемым тщеславием дилетанта переспрашивал рассыпавшуюся в комплементах Дарью Ивановну: «Вы находите?», «Не правда ли?» И кажется, ничто так не выдавало ограниченности графа Любина, его нравственной, духовной изношенности, изношенности и пустоты {107} мира, им представляемого в пьесе, как этот бездарный романс. Так почти гротесковая острота рисунка уживалась с серьезным социальным обобщением, что поднимало образ графа Любина — Станиславского до лучших созданий этого великолепного мастера.

Мария Петровна Лилина, актриса необычайной внутренней грации и внешнего изящества, тонкая и насмешливая, лирическая и беспощадная, играла «провинциалку» Дарью Ивановну в соответствии с проницательным указанием Немировича-Данченко и потому вразрез с традицией, законодательницей которой была петербургская актриса М. Г. Савина. Сравнение с Савиной обычно было не в пользу Дарьи Ивановны Художественного театра, и, может быть, в чем-то Лилина действительно уступала своей петербургской предшественнице, во всяком случае — в затейливом кружеве отделки. Но она толковала роль смело, самостоятельно и, как я полагаю, социально более точно.

Та самая Савина, которая на заре своей юности открыла Тургенева-драматурга, в поздние годы играла «Провинциалку» как своего рода психологический этюд, внося в пьесу (об этом писали в связи с премьерой в Художественном театре) мотив увядания, последний порыв стареющей женщины к счастью, к обновлению жизни. Играла блестяще, как все, что делала эта превосходная актриса, и даже покорила своей игрой Станиславского; и все-таки в руках Далматова и Савиной «Провинциалка» в значительной мере превращалась в салонный пустячок, не дающий никакого материала для тех далеко идущих идейных выводов, которые пытался сделать из этой маленькой пьесы Художественный театр.

Лилина была в ту пору моложе Савиной, играла острее и насмешливее; создавая образ женщины яркой и незаурядной, достойной лучшей доли, чем провинциальное прозябание, она подспудно вносила в него ту самую осуждающую нотку, которая так выделена была Станиславским в характеристике графа Любина.

И потому в ее Дарье Ивановне временами мелькало что-то неприятное, холодное, узкорасчетливое, и потому в ходе спектакля у зрителя складывалось убеждение, что, даже если все останется по-старому, если затея Дарьи Ивановны потерпит крах, она не бросится в Волгу, не покончит с собой.

Была в этой Дарье Ивановне черточка, несколько примирявшая меня с мещанской обстановкой комнаты, в которой она живет. Казалось, что грязь земная, пошлость окружающего вообще не могут ее коснуться. Она существует в этом провинциальном мире обособленно, сама по себе, как в некоей «нейтральной зоне», как в безвоздушном пространстве, — таково ее единственное орудие защиты против засасывающего {108} уездного убожества. И потому она не страдает (или, может быть, уже не страдает?) от нелепых выходок мужа, от его навязчивости и наивных замечаний невпопад и только движется напролом, через все эти принципиальные дебри к поставленной цели.

А как умеет она разнообразить стратегию и тактику в своих атаках на ошарашенного графа Любина! Ее интонации то восхищенно-почтительны, то подернуты томной дымкой воспоминаний, то лукавы, то грустны, то «выдают» затаенное чувство, то добродетельно-строги и неприступны. Как наслаждается она пошлейшими фиоритурами романса, как старательно, священнодействуя, аккомпанирует, какие взгляды, полные восторженного почитания, бросает на счастливого сочинителя-графа! Это был целый вихрь женского кокетства, обаяния, заразительной, искрящейся веселости, увлекавший и беднягу графа и зрителя, смотрящего спектакль.

И вот наконец Дарья Ивановна — у желанного финиша! «Столичный лев», окончательно низведенный с высот своей аристократической неприступности, на коленях перед бедной провинциалкой. Подозрительная возня у дверей, чьи-то приглушенные голоса, один возбужденный и гневный, другой уговаривающий, и вот уже в комнату врывается разъяренный Ступендьев. Снедаемый ревностью, он с таким напором пробивается через все преграды, что мой Миша по законам физики отлетал в противоположную сторону сцены. Но, ворвавшись таким образом в комнату и увидев графа на коленях перед женой, Ступендьев не только не вступается за свою честь, но, напротив, совершенно теряется и замирает на месте, бессмысленно созерцая ту самую картину, которая лишь незадолго перед тем волновала его разгоряченное воображение. Из этой неуместной задумчивости его выводила только вторая барственно-повелительная реплика графа: «Да помогите же мне!» И тут мы оба — Грибунин и я — каждый из своего угла, топоча и со всем усердием почтительнейше подхватывали графа под мышки и восстанавливали его в прежнем вертикальном положении.

Эта сцена, превосходно разработанная Станиславским, и в самом деле была настолько смешна, что можно было понять, почему, впервые не выдержав своей роли, от души смеялась Дарья Ивановна. Но Лилина не следовала ремарке автора — она не падала в кресло со звонким хохотом, потому что она была выше мелкого тщеславия и не стремилась унизить графа, продемонстрировать свое торжество. Она ведь не была провинциалкой — такая дешевая месть была бы недостойна ее. Нет, она смеялась тихонько, прикрывая лицо {109} платком, просто-напросто не стерпев комизма сложившейся ситуации.

Впрочем, она тут же брала себя в руки и уже через секунду снова была скромна, любезна, воспитанна, очаровательна. И хотя граф бросает сердито: «А! Вы опять… Нет, уж извините, — два раза сряду я не попадусь!» — Лилина давала зрителям уверенность, что он попадется и во второй, и в пятый, и в двадцатый раз, и не только он, но всякий, кого судьба столкнет с этой и в самом деле обворожительной женщиной. Потому так выразительна, так остра была финальная реплика Станиславского, когда он с непередаваемой интонацией, опрокидывающей название пьесы Тургенева, произносил под занавес: «До свиданья в Петербурге, провинциалка!»

Таков был этот спектакль, несущий в себе лучшие черты искусства Художественного театра тех лет — искусства углубленного сценического реализма.

### \* \* \*

«Провинциалка» была последним спектаклем предреволюционного Художественного театра, имевшим прямое и непосредственное влияние на, мое творческое развитие. Я по-прежнему воспитывался в театре, играл бессловесные роли и эпизоды в «Пер Гюнте», в «Мнимом больном» и других спектаклях, но с того самого весеннего дня 1912 года, когда К. С. Станиславский объявил о начале Первой студии, в моей душе произошло как бы некое внутреннее переключение. Мы боготворили Художественный театр, его культуру, его идеи, его спектакли; для нас не существовало авторитетов выше, чем К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Но с первых же минут образования Студии мы стали чувствовать себя как бы «государством в государстве». Студия сразу стала для нас главной притягательной силой. Художественный театр был нашим большим домом, а Студия — маленьким, самым тесным, близким и дорогим. К тому же личная моя судьба на три года оторвала меня от Студии и театра — с начала войны 1914 года я был призван в армию и целых: три сезона вообще не принимал участия в их творческой жизни.

И поскольку мои воспоминания о Художественном театре становятся после «Провинциалки» отрывочными и нечеткими, я не хочу обращаться к ним, дабы не утруждать читателя случайным выбором фактов.

## **{****110}** Студия открыта

Итак, весной 1912 года Константин Сергеевич Станиславский собрал группу сотрудников Московского Художественного театра в помещении над кинотеатром «Люкс» на Тверской улице и объявил о своем намерении организовать молодежную студию для экспериментальных занятий по системе.

Причины возникновения Первой студии общеизвестны. Сам Станиславский рассказывает об этом в книге «Моя жизнь в искусстве». Его система находилась в ту пору в первоначальной стадии своего развития, но она была уже создана и существовала реально в качестве законченного и продуманного метода творческой работы. Однако она нуждалась в экспериментальном подтверждении, в выводах практики, в доказательствах от «живого» театра. Общественный резонанс системы тогда был велик, но довольно поверхностен. Газеты помещали многочисленные интервью со Станиславским по этому поводу, в театрах — в нашем и других — много шептались, судачили, удивлялись, не верили; актеров, работавших с Константином Сергеевичем, подвергали придирчивой критике с той точки зрения, стали ли они играть лучше, и подчас приходили к неутешительным выводам. Дай я, грешный, по молодости лет не считал, что система чем-нибудь может помочь Качалову, Леонидову, Книппер, Москвину, Лилиной и самому Станиславскому. Я не представлял себе, что можно играть лучше, правдивее, с большей полнотой перевоплощения в образ, чем играли они на четырнадцатом году существования Московского Художественного театра.

Конечно, во мне говорило неведение, а также гигантский пиетет перед мастерами Художественного театра. Но и теперь, по зрелом размышлении, я по-прежнему продолжаю считать, что система не могла и не должна была образовать на том ее этапе существенного рубежа в исполнительском стиле самого театра. Не я один не замечал разницы между тем, как {111} там играли до введения системы и как стали играть с ее помощью. Дело в том, что большие актеры Художественного театра и были в первую очередь творцами системы, они ее создавали по своему образу и подобию, ее формировали своей вдохновенной игрой. Их творческий опыт, гениально фиксированный Станиславским, им извлеченный из практики лучшего театра страны, и лег в основу новой методики, предназначенной для того, чтобы поколения грядущих актеров не блуждали ощупью в потемках, но прямо шли к тем большим результатам, которых добились Станиславский с товарищами за долгие годы совместной работы в театре.

Мне кажется, что здесь сошлись два параллельных художественных явления — творческая зрелость актеров МХТ и рождение системы К. С. Станиславского. Сошлись закономерно, ибо одно без другого немыслимо в итоге сложного, полного исканий пути, на протяжении которого актеры театра, по словам Вл. И. Немировича-Данченко, «постепенно выбивались из представления к творчеству», а Станиславский открывал «давно известные истины» сценического искусства, постигал тайны органической природы в процессе воплощения образа. Ведь это не случайно, что только после премьеры «Карамазовых» определился взгляд на Художественный театр как на театр актера по преимуществу, что только к этому времени замолкли скептики, утверждавшие, что «художественники» все еще выезжают на «обстановочке», на тончайших изгибах пресловутого настроения, на заботливых режиссерских помочах. Путь был долгим, период «раскачки» перед прыжком затянулся, может быть, именно потому, что у основателей Художественного театра тогда не было еще в руках системы, этого мощного ускорителя творческого процесса. Но путь был пройден как раз к тому моменту, когда Станиславский сформулировал ведущие заповеди своего учения о переживании. Сегодня я это понимаю. Тогда же мы все как бы находились внутри явления. Мы огорчались, что система не дает заметных результатов в Художественном театре, не понимая, что сама она является результатом творческих усилий его мастеров.

Так или иначе, но скептиков было много, в том числе и внутри Художественного театра. Станиславский с болью пишет об этом в своих воспоминаниях. Люди, фактически создававшие систему, годами отказывались ее принимать. На какое-то время Константин Сергеевич перестал быть пророком в своем отечестве. Мастера отказывались переучиваться; старое, привычное манило их к себе, новое отпугивало своей неизведанностью.

Вот почему Станиславскому так нужны были в этот момент актеры молодые, творчески еще не сложившиеся, делающие {112} в искусстве первые шаги. Ему нужны были «чистые листы бумаги», которые приняли бы на себя все, что в данный момент хотелось испробовать Станиславскому. Он справедливо рассчитывал встретить со стороны молодежи энтузиазм и податливость, готовность на творческий риск. Он надеялся на примере юных студийцев показать все преимущества системы, ее практическую пользу для театра и тем самым окончательно превратить догадки в уверенность, а уверенность — в творческий закон. Если слепые щенята, вроде нас, руководимые Станиславским, в короткий срок подойдут к органическому творчеству на сцене, жизнеспособность системы можно будет считать доказанной. Словом, Константин Сергеевич создавал Первую студию для практических нужд системы в ответственный момент ее утверждения на подмостках русского театра.

Кроме того, производственные условия Художественного театра не давали Станиславскому широких возможностей для дальнейшей разработки творческо-технологических проблем. Как и всякий экспериментатор, Константин Сергеевич нуждался в собственной лаборатории для постоянной проверки тех или иных положений научной мысли. Именно так он относился к Студии, весьма ясно представляя себе ее цели и задачи. Студия была его детищем, она отвечала самым горячим его увлечениям, самым в ту пору сокровенным мечтам.

Легко представить себе, какой восторг вызвало предложение Станиславского в нашей среде. У нас будет Студия, своя Студия, свой собственный дом. Мы будем заниматься с самим Станиславским, мы вместе с ним вступаем на «передовую линию огня» русского театрального фронта! Мы призваны утвердить систему, вокруг которой так жарко скрещиваются копья внутри театра и вне его! Мы были взволнованы и горды и из людей, далеких от сложных обоснований системы, немедленно сделались самыми искренними и безраздельными энтузиастами ее. «Заражение» произошло сразу, полно и на всю жизнь. Сомневающихся не было, не было ни тогда, ни впоследствии среди нас ни одного, для кого имя Станиславского, идеи Станиславского не стали бы знаменем целого творческого пути. М. А. Чехов назвал в тот знаменательный день нашу группу «собранием верующих в религию Станиславского». Еще накануне эта фраза не отвечала бы истине. Уже к концу нашей первой встречи с Константином Сергеевичем она выражала подлинные чувства новоявленных студийцев.

Но надо помнить, что Станиславский объединил в Студии отборную молодежь, прошедшую первоклассную школу двух-трех сезонов в Художественном театре, школу маленьких ролей {113} и массовых сцен, а главное — присутствия на репетициях Станиславского и Немировича-Данченко. Я смело употребляю слово «отборная», потому что многие из нас доказали это в дальнейшем, потому что сам Станиславский пишет в своей книге «Моя жизнь в искусстве» о питомцах Студии, ставших затем широко известными у нас и за рубежом. Вахтангов и Чехов, Колин и Хмара, Гиацинтова и Бирман, Дурасова и Чебан, Готовцев и Соловьева, Сушкевич и Вл. Попов — все это были яркие актерские индивидуальности, стоявшие тогда на пороге больших свершений в искусстве.

Как ни отчетливо понимали мы пользу нашего пребывания в труппе театра, как ни много труда и стараний вкладывали в проходные, «без ниточки», роли, а мечта о большой работе, о самостоятельном творчестве постоянно тревожила наши сердца. Мы уже видели себя Чацкими и Гамлетами, Хлестаковыми и Негиными, и нас не оставляла надежда когда-нибудь — и притом скоро — выйти на сцену в качестве «первых сюжетов», как любили говорить в старину.

Вот почему — я утверждаю это — вновь открытая Студия с самого начала была для нас лишь преддверием театра, ступенью к нему. Мы понимали, что Константин Сергеевич собрал нас совсем не для того, чтобы через некоторое время от Художественного театра отпочковался некий самостоятельный коллектив, как оно практически случилось. Он мечтал о слиянии, а не о разделе, думал не о другом театре, а только о своем, о родном ему Художественном театре. Мы, повторяю, это понимали, но и от своей мечты отказаться не могли. Нам было ясно, что еще не скоро сумеем мы выдержать творческое соревнование с Качаловым, Леонидовым, Книппер, Москвиным, что далеко не каждый смеет рассчитывать хотя бы в будущем на большую работу в самом Художественном театре. А среди нас именно каждый рвался в бой, мечтал оседлать непослушных коней Мельпомены. И потому мы с величайшей готовностью погрузились в экспериментальные занятия со Станиславским, но на чистый эксперимент нашего бескорыстия не хватало, и нам виделась в Студии возможность удовлетворить свой творческий голод, доказать, что «и мы — актеры» и мы умеем воплощать и дерзать.

Здесь-то и крылось, с моей точки зрения, изначальное, коренное противоречие Первой студии, определившее во многом ее дальнейшую судьбу. Может быть, мы были правы, когда рвались от эксперимента к практике, от сферы лабораторной к сфере собственно театральной. Вл. И. Немирович-Данченко хорошо сказал, что «эксперимент — это временное явление. Одно из двух: или он может влиться в систему, или должен быть сброшен со счетов. Если на эксперименте строить театр, как это бывало, то ничего хорошего не получится». {114} Станиславский понимал это не хуже Немировича, но он и не думал, что Студии навеки останется «театром в реторте», существующим лишь для научных нужд. Он именно предполагал, что со временем эксперимент «вольется в систему» — в могучую и жизнеспособную систему Художественного театра. Он рассматривал нас в дальних планах своих как хорошо подготовленную, овладевшую искусством переживания смену замечательным, тогда еще совсем молодым «старикам» этого театра. Именно так была задумана Студия, и не случайно в книге ее записей на третьей странице рукой Сулержицкого запечатлена была следующая категорическая фраза: «Студия существует при Художественном театре и для Художественного театра, в помощь ему».

В этом качестве Студия, очевидно, не нуждалась ни в программе, ни в собственном знамени, ни в индивидуальном творческом лице. Она была частью театра, ее актеры были актерами театра, подчиненными его дисциплине. Они принимались в расчет при планировании всей текущей производственной работы театра. Кстати сказать, это весьма резко тормозило деятельность Студии в первые годы ее существования. Мечта Станиславского об учениках, во всякое время свободных для экспериментальных исканий, не сбылась. На моей памяти — десятки отмененных занятий в Студии, несостоявшихся репетиций и творческих встреч. Нас то и дела отрывали от студийных дел, потому что этого требовали нужды театра. И все понимали, что это законно, что так и должно быть, что театр имеет на нас преимущественные права. Понимал это и Станиславский, терпеливо уча нас выкраивать время в своем до отказа загруженном дне, и иногда вместе с нами работал ночами, не щадя своих сил и здоровья.

Но мы-то, мы-то, с прежним рвением участвуя в жизни Художественного театра, в то же время стремились совсем к другому — к театру собственному, своему! А коли так, мы обязаны были думать, что это будет за театр, каким «богам» собирается он молиться, какой символ веры отстаивать и защищать. Мы должны были поставить перед собой те вопросы, которые со всей категоричностью встали перед К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, когда они начинали Художественный театр.

Но мы были молоды и недостаточно серьезны. Мы хотели иметь театр, чтобы играть там роли, чтобы накапливать мастерство. Мы подходили к делу узкопрофессионально; задачи идейные занимали нас лишь постольку, поскольку мы формировались в атмосфере демократического театра, и этой атмосферы не могли разогнать даже мутные волны реакции. Контуры будущего театра складывались внутри Студии, и это {115} маскировало до поры до времени отсутствие у него разработанного творческого кредо.

Таким образом, Первая студия в качестве прообраза будущего театра, каковым она в конце концов оказалась, строилась на весьма смутных идейных основах. Это был творческий коллектив без всякой серьезной политической платформы. Не надо забывать, что Студия рождалась в условиях все того же десятилетия, в канун инсценировки «Бесов» Художественным театром, что ее ровесниками в искусстве были Старинный театр, Камерный театр, период стилизаторских и эстетских увлечений Мейерхольда. К чести Студии, она была далека от формальных упадочных течений эпохи. Но самая эта эпоха не могла не сказаться печальным образом на ее стихийно сложившемся лице.

Противоречие, о котором я сказал, не сразу дало знать о себе в практике Студии. Более того, лишь теперь, на склоне лет моих, оглядываясь на пройденный путь, я понимаю, что противоречие это было изначальным. А тогда, захваченные живым процессом, варясь изо дня в день в соку и Студии и Художественного театра, мы меньше всего терзались «проклятыми вопросами», меньше всего разбирались в сложных идейных сплетениях эпохи. Мы ведь не были «социально воспитанными людьми», как в позднюю пору любил выражаться Немирович-Данченко; мы не поднимались над общим идейным уровнем тогдашней актерской массы.

Студия начиналась с увлекательнейших занятий по усвоению основ системы с Константином Сергеевичем, а кроме него — с Сулержицким, Марджановым и Лужским. Скоро рядом с ними оказался наш ровесник и однокашник Вахтангов. Очень активный на первом этапе жизни Студии, он сразу стал самым ревностным, самым горячим почитателем системы, проявил прямой интерес к ее эстетическим, методологическим основам, научился понимать Станиславского с полуслова. На занятиях он записывал все указания Константина Сергеевича и постепенно превратился в его ассистента, стал служить как бы приводным ремнем от него, учителя, к массе учеников, добровольно и охотно признавших в Вахтангове педагогический дар, право руководить ими в ходе самостоятельных работ по системе. Мы дружили с Вахтанговым, ощущали в нем товарища и в то же время рассматривали его как «первого среди равных» во всем творческом составе Студии.

Для практических проб и упражнений по системе решено было воспользоваться сочинениями А. П. Чехова. Мы должны были сами перечесть все рассказы писателя и выбрать из них те, что годны для инсценировки. Мы занялись этим с большой охотой. В результате этих поисков были отобраны 100 с лишним {116} рассказов, 35 из которых пошли в работу. Чехов еще раз доказал свою сценичность, свое умение «мыслить в действии», даже в произведениях, для театра не предназначенных. Мы учились на «Полиньке» и «Егере», «Ведьме» и «Жене», «Хирургии» и «Хамелеоне», играли «Переполох», «Длинный язык», «Недоброе дело», «Сирену», «Злоумышленника» и многое другое, не менее творчески ценное. Играли не для зрителя, не для показа, а исключительно для себя, в целях педагогических и экспериментальных. И подчас достигали в чеховских образах высокой степени правды, всей полноты отдачи предлагаемым обстоятельствам. Мне кажется, что тогда Станиславский мог быть доволен нами.

Через несколько лет из этих чеховских проб сложился спектакль Студии, включавший в себя ряд превосходно разыгранных чеховских миниатюр. А студийные инсценировки, любовно сделанные, и сегодня еще доживают свой век на эстраде, служа верой и правдой актерам наших дней. Словом, это было хорошее начало, оно облагораживало нас, студийцев, воспитывало в нас вкус к исканиям, подогревало наш интерес к окрыляющим истинам системы. И, если бы мы удержались на этом пути, может быть, состоялось бы то, что мерещилось Станиславскому: мы овладели бы основами системы и затем влились в Художественный театр в качестве его подрастающей творческой смены.

Однако вскоре после открытия Студии произошло следующее событие.

Один из студийцев, Р. В. Болеславский, способный актер, получивший из рук К. С. Станиславского ответственную роль Беляева в «Месяце в деревне», человек с рано проявившейся склонностью к режиссуре, принес в Студию драму голландского драматурга Гейерманса «Гибель “Надежды”». Пьесу прочитали, она понравилась, захватила своими образами, возникло намерение ее поставить.

Надо сказать, что Константин Сергеевич на том этапе жизни Студии поощрял любое проявление инициативы и самостоятельности со стороны молодежи. Ведь он умел смотреть далеко и уже тогда, когда мы в творческом смысле только учились ходить, видел в нас, быть может, будущих пропагандистов и преподавателей системы, режиссеров, умеющих работать с актерами по-новому, по Станиславскому. Ему было важно, чтобы мы не только умели играть по «системе», но чтобы мы научились «систему» передавать, как эстафету, будущим актерским поколениям.

До известной степени так и вышло. Не случайно Первая студия дала советскому театру таких «хороших и разных» режиссеров, как Вахтангов, Алексей Попов, Сушкевич, Бирман, Гиацинтова, Волков, Смышляев. Скажу и о себе, что я {117} «заболел» режиссерским зудом, стал мечтать о постановочно-педагогической деятельности уже в ранние годы существования Студии.

Станиславскому нравилось наше нетерпение, наше желание немедленно, тут же применить практически только что открывшиеся нам истины «системы». Ему нравилось, что мы собираемся ставить «Гибель “Надежды”» сами, без прямого вмешательства «взрослых», что мы сами думаем быть и художниками, и декораторами, и бутафорами, и рабочими сцены этого спектакля. Он верил в Болеславского-режиссера и во всех нас как исполнителей. И он благословил нас на постановку пьесы Гейерманса.

Выбор пьесы был по тем временам хорош. Он не мог бросить тень на молодую Студию. «Гибель “Надежды”» в общем не выходила за рамки распространенного на Западе типа социально-натуралистической мелодрамы, где с симпатией обрисован труд и с неприязнью — капитал, но где отношения рабочих с хозяевами в конечном счете предстают как извечные, неотвратимые. Были в пьесе и другие минусы: элементы болезненной психологии, истерики и надрыва. Но в ее основе лежал недвусмысленный, ясный социальный конфликт, а самая ее ситуация — группа бедных голландских рыбаков гибнет в море лишь ради того, чтобы их хозяин смог получить страховую премию за прогнившее судно, — настраивала революционно, вызывала живой отклик в душах зрителей. Не надо забывать, что мы обратились к «Надежде» в годы общественного подъема, когда достаточно было спички, чтобы вспыхнуло пламя протеста. На фоне упадочного репертуара тех лет «Гибель “Надежды”» явилась отрадным фактом: она как бы пронизывала светом передовых идей мрак репертуарного безвременья. С еще большим основанием, чем когда-то ибсеновский «Доктор Штокман», эта пьеса могла явиться поводом для спектакля общественно-политического. И явилась им в значительной мере.

Молодость отзывчива к страданиям. Горькая доля героев пьесы захватила нас за живое. Мы разделяли их боль, их тревогу, содрогались, рисуя их нищету. Мы волновались их волнением, плакали их слезами, охваченные в условиях сценической иллюзии ненавистью к тем, кто доводит людей до подобной степени унижения и несчастья. Мы были искренни в этом спектакле, и наша взволнованность придавала спектаклю публицистический нерв. В результате «Гибель “Надежды”» оказалась отмеченной такой верностью чувств, такой горячностью и таким «серьезом», какого я впоследствии в Студии не запомню.

Мы работали долго — больше полугода. Не потому, что этого требовал материал пьесы, а потому, что времени у нас {118} было мало. Мы заполняли «Надеждой» все щели, все дыры своего уплотненного рабочего дня. Мы бежали в Студию тотчас же, как у нас выкраивалась свободная минутка, мы отказывались от всех развлечений, отрывали часы у сна. И странно: мы совсем не уставали тогда, напротив, каждая репетиция «Надежды» действовала на нас, как освежающий душ. Но все-таки мы порой приходили в отчаяние: казалось, что спектакля не собрать, не выстроить в целом, что у нас никогда не хватит времени для репетиций всем составом, не будет возможности хотя бы в течение нескольких дней полностью отдаться «Надежде». Вот тогда к нам приходил Станиславский и вливал бодрость в наши сердца.

Он, впрочем, репетировал «Гибель “Надежды”» мало — это не входило в его планы. Он старался не нарушать самостоятельности Болеславского; ему хотелось, чтобы «Надежда» была только нашим детищем, нашим первенцем, нами самими выпестованным и потому особенно дорогим.

Зато как-то особенно ясно помню на репетициях «Надежды» Леопольда Антоновича Сулержицкого. Он тоже был предельно тактичен с Болеславским, стараясь нигде и ни в чем не ущемлять его молодого самолюбия. Да и метод Сулержицкого был таков, что казался формой невмешательства в область собственно режиссуры. Сулержицкий не был постановщиком в принятом смысле слова, хотя и начал свою «жизнь в искусстве» в эпоху усиленного искания театральных форм. Его влияние на спектакль осуществлялось путем духовного подсказа, через цепь бесед по ролям и всему спектаклю, бесед не литературных, но театрально действенных, сочетавших творческий подсказ с показом. Он был в первую очередь толкователь драматургического материала, толкователь отличный, тонкий. Не являясь режиссером-философом, как Владимир Иванович, он обладал не меньшей, чем тот, интуицией, и благородство его души накладывало свой отпечаток на каждый спектакль, с которым ему приходилось соприкасаться. Я думаю, что чистота атмосферы «Надежды» была в большой степени отражением личности этого прекрасного человека.

Мы репетировали драму Гейерманса все в том же помещении на Тверской улице, где впервые собрал нас Станиславский. На чьи деньги снято было это помещение, толком никто не знал. В Студии ведь не было еще своего бюджета, и все мы работали совершенно бесплатно, нам и в голову не приходило, что можно требовать деньги за счастье иметь свой собственный дом. Напротив, мы с радостью содержали бы Студию сами, если бы не были в то время так откровенно и непролазно бедны. Ходили упорные слухи, что помещение снял Константин Сергеевич на свои личные деньги. Я думаю, {119} что так оно и было, но сам он эту версию упорно отрицал.

Помещение было крохотным — несколько комнат. Самая большая из них называлась «театром» — там и шли впоследствии наши студийные спектакли. Впрочем, нехитрая техника Студии — зрительный зал на 120 мест, построенный амфитеатром и отделенный от сцены лишь «умственной линией», как сказано было в одной из рецензий, передвижные сукна декораций, прикрепленные на крючках к металлической с крупными ячейками сетке потолка, отсутствие рампы, суфлера, боковых «карманов», колосников — все это уже многократно описано, в том числе Станиславским в его воспоминаниях, и не требует дополнительных разъяснений.

Важно другое. Принято думать, что самые условия работы Студии неизбежно толкали ее к камерности, к сужению общественных горизонтов ее искусства. В литературе о Студии слова «интимный театр», «этически театр» фигурируют постоянно. Здесь не время и не место рассуждать о том, насколько данные эпитеты справедливы, но я не могу не отметить, что от помещения, строго говоря, сие не зависит, и дело было бы слишком просто, если бы можно было сводить сложные идеологические явления к причинам чисто организационным и административным.

Я глубоко убежден, что общественный резонанс спектакля не определяется размерами сцены, на которой его играют. Разумеется, поставить на маленькой сцене спектакль героический, монументальный труднее, точно так же как на большой сцене труднее осуществить спектакль тонких и трепетных психологических тонов. Но то и другое возможно, хотя ставит режиссера перед известным количеством дополнительных задач. Вот в живописи, например, батальная картина — это совсем не обязательно триста «голов» на холсте. Можно передать отступление армии выразительными фигурами двух безоружных солдат, уныло бредущих по пыльной дороге под знойным полуденным солнцем. Так и на сцене: иной режиссер нагонит в спектакль десятки статистов, а передать события не умеет, не умеет найти его выразительный театральный эквивалент. Словом, дело не в сценической коробке, а в людях, в душах, в том, каким «нервом» живут актеры, приобрел ли их темперамент необходимый для дела накал. Я убежден в этом твердо, давно, со времени моего театрального детства, и в основе этого убеждения лежит прежде всего положительный опыт «Гибели “Надежды”» в постановке Первой студии Художественного театра.

Нет, он не был ни интимным, ни камерным, этот серьезный и страстный спектакль. Он был отмечен суровым северным колоритом, в нем действовали обветренные, сильные {120} люди в грубых одеждах, словно пропитанные воздухом угрюмого моря, закаленные тяжким трудом, привычкой встречать опасность лицом к лицу. И речь в спектакле шла не о частном, не о нюансах рафинированной психологии, но о жизни и смерти, о голодных и нищих, самыми условиями бытия подводимых к протесту, к сознанию своих прав. Это был спектакль резких красок, кричащих контрастов, где социальное содержание перекрывало узкие рамки сцены, горячей волной изливаясь в зрительный зал.

Национальное в спектакле было выражено очень ярко — мы специально думали об этом; и потому, должно быть, драма голландских рыбаков отзывалась в русских сердцах личной болью.

В журнале «Рампа и жизнь» современник спектакля Н. Крашенинников писал, обращая внимание читателей на одну из плачущих в зрительном зале: «Разве и у нее, у этой русской женщины, тоже погибли надежды? Я чувствую, что дыхание пьесы расширяется; она уже отошла от того ревущего моря, подле которого родилась; дыхание драмы веет и над нами; разве и у нас — у нас, здесь сидящих, — не гибнут надежды?»

Но в спектакле, созвучном общественному подъему, не было отчаяния, не было пессимизма. Трагическая история, в нем рассказанная, распрямляла души, звала к борьбе. Молодые студийцы своей юной верой ломали унылую интонацию пьесы, утверждавшей: «Так было — так будет». «Так было, но так не должно быть», — хотелось нам сказать своим спектаклем. В угрюмых фигурах рыбачек, молчаливой толпой надвигавшихся на судовладельца Босса — виновника гибели их сыновей, женихов, мужей, в пламенном гневе беременной Ио — В. В. Соловьевой, в прозрении «барышни» Клементины — С. В. Гиацинтовой, узнавшей наконец, как подл ее отец, как легко пошел он ради наживы на чудовищное преступление, — во всем этом чувствовалось начало светлое, очищающее. Надежды не гибли, напротив, они возрождались, обращая спектакль к будущему. Своим социальным содержанием он отвечал передовым общественным настроениям эпохи.

Не случайно кульминацией спектакля Студии явился финал его второго акта — сцена ухода в море матросов «Надежды». «Марсельеза» предусмотрена в этой сцене автором, но вряд ли он мог предполагать, что она прозвучит столь грозно. Под звуки расстроенной скрипки нищего Елле хор молодых голосов ведет маршевую стальную мелодию, и испуганно пятится к двери растерянный Босс, мечутся стражники, бессильные перед революционным пафосом песни. Мелодия ширится, ее подхватывают за кулисами, кажется, что ею полна вся деревня, весь берег, провожающий в море своих сынов. И еще {121} долго после того, как пустела сцена, вдали звенела и гасла мелодия, словно уносимая ветром, натянувшим старые паруса «Надежды». «Марсельезу» обычно пела вся Студия, занятые и незанятые, 35 человек. Мы пели и чувствовали, как замирал зал, как много значило тогда его взволнованное молчание.

Естественно, что московский генерал-губернатор Модель, посетивший один из спектаклей «Гибели “Надежды”» (это было, кажется, уже в новом помещении Студии, на Скобелевской, ныне Советской площади, впрочем, тоже достаточно интимном), немедленно подал нам «творческий совет» — «Марсельезу» надо убрать… Помню шумное брожение в Студии по этому поводу. Ослушаться градоначальника было не так-то просто, а убрать из спектакля «Марсельезу» значило вынуть его сердце. Но нам повезло. На следующий же, 33‑й по счету спектакль «Надежды» пришел Алексей Максимович Горький.

Это было всего лишь второе его посещение Студии (Горький видел еще «Праздник мира» в вахтанговской постановке). Но, как он сам выражался, он и до этого «любил нас заочно». Константин Сергеевич часто делился с ним всем, что касалось Студии, и в связи с проблемами «системы», Горького интересовавшей, и потому, что Константин Сергеевич рассчитывал именно в Студии испробовать идею театра импровизации, которой оба они увлекались в те годы.

Когда худощавая сутулая фигура Горького появилась в маленьком зале Студии, привлекая к себе внимание присутствовавших, за кулисами произошло невообразимое волнение. Играть перед Горьким было очень страшно, а мы к тому же еще не решили, как нам поступить с «Марсельезой», и исполнители сильно нервничали. Посовещавшись, рассудили играть по-старому. Горькому спектакль очень понравился. Придя за кулисы, он сказал нам, что Студия — театр самых больших надежд на московском театральном горизонте (ох, как не нужно было нам этого знать!), и особенно похвалил нас за «Марсельезу», посоветовав нам непременно ее сохранить. «Сами ничего не ломайте, — сказал он. — Пойте, как пели, и пусть Модель посмеет вам это запретить!»

Совета Горького было достаточно, чтобы наши сомнения кончились. Мы и в самом деле продолжали петь, как пели, все 400 с лишним представлений «Гибели “Надежды”». Я не допускаю мысли, чтобы Модель об этом не знал. Но… никакого запрещения не последовало. Горький был прав — Модель не посмел! Оказалось, что это не так-то просто — запретить исполнять революционную песню в обстановке общественного подъема. «Марсельеза» была разрешена цензурой и осталась жить в нашем спектакле, идейно окрашивая его.

{122} Та же тенденция к усилению социального содержания (повторяю: может быть, это было невольно; я не хочу представляться умным задним числом) ощущалась и в образах героев спектакля — мужественных и сильных голландских рыбаков. По молодости лет, по здоровью духа нас (говорю, во всяком случае, за себя) не увлекли в нашей первой работе изломы больной психологии, моменты душевной ущербности, мучительный самоанализ. Мы игнорировали эти черты в пьесе, быть может, кое в чем упрощая ее «сложную» ткань, но зато достигая куда большего соответствия с подлинной жизнью, где не так уж много встречалось даже в те годы нервически взвинченных бедняков.

Коснусь в этой связи двух образов — Геерта, которого играл Г. М. Хмара, и Баренда, которого играл я.

Геерт — старший сын вдовы Книртье. К началу действия он приходит из тюрьмы, куда попал за какие-то нарушения устава — он был матросом на военном судне и со свойственным ему прямодушием вступил в недозволенные пререкания с начальством. Теперь Геерт — «клейменный, каторжный». Но его все-таки берут на «Надежду» — Боссу нужны дешевые рабочие руки.

По пьесе Геерт возвращается из тюрьмы в состоянии тяжелой душевной депрессии. Он груб с окружающими, неласков с невестой, сосредоточен на тех муках, физических и духовных, какие пришлось ему вынести в дни заключения. И это придает образу болезненную окраску. Хмара играл иначе. Он тоже рассказывал о перенесенных страданиях — ведь из песни слова не выкинешь. Но, вспоминая, он черпал в этих страшных видениях силу, он их преодолевал, отталкиваясь от прошлого, чтобы сделать из него выводы на будущее, и весь наливался справедливым гневом.

Хмара играл человека, стихийно влекомого на революционный путь. Геерт еще не знает, что делать, но он настойчиво ищет ответа. Его снедает острое душевное брожение, на глазах растет его ненависть к сильным мира сего. Враждебность Геерта к Боссу выглядела в спектакле прямой социальной враждой. Упрямый, дерзкий, с большими руками, с твердым взглядом, он казался зрителю новобранцем будущих революционных битв.

Его младший брат Баренд — юноша совсем иного склада. От социальных размышлений он далек. Главное в его характеристике заключается в том, что он, Баренд, сын моряка и внук моряка, неудержимо, панически боится моря. В пьесе глухо говорится о том, что Баренда не взяли на военную службу, и этого намека оказалось достаточно, чтобы в других постановках «Надежды», в частности у Корша, где Баренда мастерски играл А. А. Остужев, его также рассматривали {123} в плане неврастеническом, в плане болезненности и надлома.

Мне Баренд сразу представился другим. Меня уже в ту пору интересовал в театре закон контраста, и это помогло мне увидеть Баренда загорелым, обветренным, совершенно здоровым. Я, как мог, постарался усилить это ощущение, выбрав для Баренда в костюмерной Художественного театра самую просторную куртку, толстый, веревочного плетения, свитер, грубые широкие штаны, деревянные, стучащие сабо. Кровь с молоком, косая сажень в плечах — и вот такая береговая червоточина: боится моря. Откуда же она берется?

Мне казалось, может быть интуитивно, что страхи Баренда не биологического, а скорее социального порядка. Баренд не моря боится, не стихии, но людей, завладевших этой стихией, объявивших себя хозяевами моря. Темный, невежественный парень, Баренд думает, угадывает, сопоставляет. Это море, подвластное богатым, поглотило уже сотни жизней, загубило его отца и двух братьев; каждый день приносит оно горе и слезы в рыбацкие семьи — вот и сегодня приспущенный флаг «Благословенной Марии» говорит о том, что на судне — покойник. Баренд видит: море враждебно лишь к ним, рыбакам, к судохозяевам оно не враждебно. И, не зная иной формы протеста, не умея соединить свою судьбу с судьбой людей своего положения и класса, Баренд попросту неудержимо рвется на берег, прочь от этого злого моря, грозящего гибелью всем беднякам. Недоверие Баренда к морю оборачивалось в спектакле социальным недоверием, а его предчувствия — социальными предчувствиями. И не потому, что таков был уровень моей сознательности в то время — не буду хвастать, — а потому, что контрастная характеристика Баренда как здорового, сильного парня потянула за собой и все последующее, внесла определенные акценты в спектакль.

Мой Баренд жестоко страдал и стыдился того, что его называют трусом, что над ним издевается вся деревня, что он не в силах преодолеть страх, овладевший его душой. Баренд знает, что он не трус, но доказать это ему нечем, потому что единственным поприщем для подвига, предоставленным бедняку, оказывается все то же ненавистное море. «Баренд, да у тебя уже усы!» — говорит ему судовладелец Босс. И я старался раскрыть всю драму сильного юноши, не умеющего совладать со своими ощущениями в одной коротенькой реплике, почти вздохе: «Ну да!» Хмурый, затравленный, никем не любимый, он в спектакле подчеркнуто сторонился людей: отвечал сквозь зубы, неохотно, кратко, забивался в углы, за печку, где обычно стоял и ковырял штукатурку, внешне безучастный ко всему на свете, захваченный смутными размышлениями, шевелящимися в его мозгу.

{124} По сравнению с обычной вялостью, медлительностью Баренда сцены второго акта представлялись мне взрывом отчаяния, последним воплем человека, отбывающего в свой смертный путь. Это тоже было противопоставление, работавшее на тему образа. Баренд подписал контракт, а потом узнал, что «Надежда» прогнила насквозь, что она не выдержит самой маленькой бури! Оправдались все его опасения. Баренд видит: это ловушка, из которой выхода нет. Вот он и мечется, теряя голову, пытаясь внушить брату, матери то, что так пронзительно ясно ему. Но у него нет «своих слов», его доводы сбивчивы, мольбы бессвязны. Взрыв не оканчивается ничем. Рвущая душу сцена с матерью, приход жандармов — и Баренда уводят силком на корабль и одновременно совсем из спектакля. Но мне верилось, что зрители не забудут моего Баренда, что они будут вспоминать его, когда узнают о катастрофе с «Надеждой» и после, уходя со спектакля; что им врежется в сердце трагедия юноши из рыбацкого поселка, который угадал, как много зла несет простому человеку стихия, когда она становится средством делать деньги, послушным орудием в руках богачей.

Но не только потому окрылял спектакль «Гибель “Надежды”», что по ходу его то и дело звучали ноты протестующие, зовущие к борьбе. Его оптимизм сказывался и в нравственном противопоставлении труда и капитала, где все преимущества оказывались на стороне труда. В спектакле сталкивалась мораль и подлость, бескорыстие и торгашество, душевная чистота и цинизм, чувство локтя и вражда всех ко всем. Спектакль не только обличал и судил, он еще воспевал: мужественное долготерпение женщин из народа, верность и храбрость мужчин, мягкий юмор, не оставлявший этих людей и в несчастье, щедрость бедных, всегда готовых поделиться последним куском с беднейшим. Все это делало спектакль поэтичным.

Не могу не отметить в этой связи превосходной работы М. А. Чехова в роли Кобуса.

Чехов пришел в Художественный театр несколько позже остальных студийцев. Его «подобрали» во время очередных петербургских гастролей театра, как раз накануне открытия Студии. Кобус был первой ролью Чехова не только в Студии, но и в Москве.

У Чехова была особенность, которой мы поначалу не знали, а может быть не знал и он сам. Он не умел репетировать в полную силу. Пока длился репетиционный процесс, образы, им создаваемые, неизменно казались клочковатыми. Отдельные сцены сверкали и искрились, и тут же рядом Чехов «пробрасывал» целые куски. Ему нужен был зритель для постоянства вдохновения, нужен был встречный ток, идущий {125} из зрительного зала. Так же было и в пору «Надежды». Чехов репетировал иногда вяло, иногда талантливо, иногда с мучительными творческими заторами, а мы, занятые каждый собой, и понятия еще не имели, что такое Чехов в актерском плане. Вот почему я забыть не могу его первого выхода в первом спектакле «Гибели “Надежды”».

Я находился в тот момент на сцене и по привычке моего героя Баренда стоял в углу за печкой, оборотившись спиной к зрителю. И именно так, спиной, каким-то шестым чувством я вдруг ощутил всю творческую силу Чехова, зазвучавшую в первой же реплике Кобуса. Где-то, кажется у Немировича-Данченко, сказано, что заразительность — это и есть талант. Чехов обладал заразительностью в полной мере. Он магнетически притягивал к себе и зрителя и партнеров. Стало трюизмом утверждать: актер живет в образе. Но Чехов жил в образе, как человек живет в жизни, и так же как человека в жизни нельзя выбить из естественного его самочувствия, так и Чехова нельзя было выбить из правды образа. Впоследствии, спорта ради, я не раз пытался делать это — нарочно задерживал текст, менял мизансцены и внутренние задачи и тем вызывал Чехова на творческие осложнения. Он охотно подхватывал перчатку, и каждый раз мне приходилось вкладывать оружие; мгновенно импровизируя, существуя, как рыба в воде, в обстоятельствах пьесы, он всегда оказывался сильнее меня.

Эта безраздельная слиянность с образом отвечает особенностям чеховского таланта, и в частности его лиризму. Казалось бы, актер острой формы, гротеска, до фантастики неожиданных приспособлений и красок, Чехов был, может быть, самым чистым лириком из всех, каких мне приходилось встречать в театральном искусстве. Его образы были частью его души, какой-то гранью его собственной личности. Сейчас мне это важно подчеркнуть в связи с Кобусом. Чехов как художник сцены пережил сложную эволюцию. Ничто в Кобусе Чехова не предвещало мрачного отчаяния его Гамлета, безумных метаний Эрика. Кобус был совсем из другой сферы, другой эмоциональной гаммы, потому что и Чехов тогда был другим.

В спектакле дана была парная взаимоконтрастная характеристика двух стариков-приживалов из богадельни, одного из объектов благотворительности дамы-патронессы Матильды Босс. Это был редчайший случай — рыбаки, которым предстояло умереть не в море, а в постели: исключение, подтверждавшее общее правило. Кобус и Даантье[[4]](#footnote-5) удивительно дополняли в спектакле друг друга. Даантье — мрачный, брюзжащий, {126} вечно всем недовольный, постоянно сонный, медлительный, полный дурных предчувствий. Кобус — быстрый, подвижный, живой и задорный, добрый, как ребенок и как ребенок же, верящий в добро.

Юноша Чехов играл его дряхлым старцем, с белыми, как снег, волосами, легким облачком поднимавшимися вокруг лысого неправильной формы черепа, с семенящей походкой, узкими, в щелочку глазами на сморщенном, как печеное яблоко, личике. С первой же роли Чехов заявил себя мастером передачи физической правды образа. Кобус был некрасив и недвусмысленно стар, но столько скрытой энергии таилось в этом сухоньком теле, столько тепла в сердце, столько доброты в нраве, что именно Кобус казался в спектакле воплощением чистых и светлых сторон народного характера.

Кобус прожил трудную жизнь, но это не ожесточило, не запачкало его душу. И в своей богадельне он ухитряется жить весело, со вкусом, с юморком, скрашивающим унылые будни «благотворительного» прозябания. Его ребячливость не противна — напротив, в ней выражают себя его сердечность, его природная доброта. Я забыть не могу до сих пор, как в четвертом действии Кобус несколько раз подряд появлялся в конторе Босса, осведомляясь о судьбе «Надежды». У Кобуса не было сыновей в море, но горе его было так неподдельно, так остро, что не только у зрителей, но и у нас, его партнеров (я, впрочем, к четвертому акту и сам становился зрителем), сжимались от боли сердца.

Бедный голландский рыбак Кобус был в исполнении Чехова родным братом «маленьких людей» русской литературы и театра. Его талант бесспорно нес в себе мартыновское начало; но в эту раннюю пору его сценической работы Чехова отличала глубокая жизнерадостность творчества, умение и склонность рисовать характеры цельные, ясные, «с душой и теплотой», как можно было бы сказать, используя известное выражение Станиславского о водевиле.

Запомнилась мне также Л. А. Дейкун в роли вдовы Книртье. У Гейерманса Книртье — униженное, забитое создание, покорно принимающее милостыню из рук своих палачей. Книртье — Дейкун была живой и энергичной хлопотуньей, женщиной с ловкими трудовыми руками и мужественным сердцем. Она была вечно чем-то занята, что-то прибирала, штопала, чинила. Но под этой грубоватой внешностью таилась нежность, пряталась боль. Книртье сама (и в буквальном смысле) толкает на корабль своего младшего сына Баренда. Толкает, потому что «все так» и «так заведено», потому что иначе в поселке засмеют и ее и его, потому что такова и горькая и славная традиция этой деревни, где мужчины, как правило, умирают в море.

{127} Но, играя сцену с Дейкун, я всякий раз оказывался свидетелем того, как эмоциональный ток эпизода противостоял его видимому действию. Книртье ломает сопротивление Баренда; она настаивает, чем дальше, тем активнее, чтобы он немедленно отправлялся на «Надежду», а сердце ее кричит: «Останься!», «Не ходи!», «Не отдам последнего сына на смерть!» Именно эта материнская боль в конце концов сламывала, покоряла Баренда: раз мать, любя его, приказывает ему идти, значит идти необходимо. Я чувствовал, как сами собой слабели мои руки, судорожно ухватившиеся за косяк; тупое безразличие овладевало мной, и я покорно давал себя увести дюжим жандармам, по приказанию Босса явившимся за Барендом в поселок.

И вот эта Книртье — мать, хозяйка, вдова рыбака — узнавала в четвертом акте о гибели двух своих сыновей — последних. Минута страшная, тем более что меньшого, Баренда, она своей рукой ввела на гнилое судно. Дейкун справлялась с требованиями трагической сцены, но сила ее игры была, мне кажется, не в трагизме, а в той надежде, в той безграничной любви, с которой она говорила о ребеночке Ио, о своем неродившемся внуке. Было в этой любви к незаконнорожденному ребенку что-то удивительно чистое, целомудренное, бросавшее вызов буржуазным условностям, ханжеской морали богачей.

Мир хозяев был обрисован в общей со всеми остальными образами спектакля психологической манере, но с достаточной степенью жесткости и неумолимости. Каждый из немногочисленных в пьесе образов представителей этого мира был психологически строго оправдан, но как бы взрывался изнутри. Студийцы решительно отказались верить и крокодиловым слезам судовладельца Босса, и фальшивому «нейтралитету» бухгалтера Каппа — соглядатая всех преступлений Босса, и пустопорожней «деятельности» Матильды Босс.

Вот эта последняя, пожалуй, особенно едко осмеивалась в спектакле, даром что она появлялась лишь в последнем его действии на несколько минут. С. Г. Бирман вносила в образ так много азарта и «деловой» суеты, ее Матильда так беспощадно тормошила мужа, требуя, чтоб он разделил ее хлопоты по выражению соболезнования семьям погибших, так стремительно бегала через всю контору к телефону, что по контрасту с этой мышиной возней еще безмернее казались горе осиротевшей деревни, скорбь ее несчастных жен и матерей. Было ясно, что сия перезрелая дама давно уже перестала занимать какое бы то ни было место в интимном обиходе мужа и в порядке компенсации за «убытки» ударилась в благотворительный стих. Худая, высокая, с резким, скрипучим голосом, с чертами увядшими и отнюдь не ласкавшими {128} взор, она казалась олицетворением ханжества, впитавшегося в плоть и в кровь, ставшего второй натурой человека. Грим был найден, характерность угадана точно; Бирман заявила себя в эпизоде как актриса яркого «прокурорского» дара, наблюдательная, насмешливая, сценически «злая на язык».

Я еще раз повторяю: хваля спектакль и обрисованные в нем характеры, я отнюдь не имею в виду представить то и другое как создания мастеров, как некое совершенство. Совершенства не было никакого. Были молодость, горячность, сила чувства — вернее, сочувствия героям; было верное ощущение мысли пьесы соответственно с «духом времени», с его тонусом; были неплохие заявки на образы — и больше не было, пожалуй, ничего. Но и этого было достаточно для того, чтобы судить о творческом потенциале Студии, о возможностях многих из нас.

Именно так был воспринят первый (закрытый) спектакль «Гибели “Надежды”», состоявшийся 15 января 1913 года в Москве, в помещении над кинотеатром «Люкс». Это был спектакль для труппы Художественного театра и для интеллигенции, к этому театру причастной. Присутствовали актеры, художники, писатели, театральные критики, музыканты. Скажу, забегая вперед, что состав зрительного зала на первом представлении «Надежды» оказался знаменательным для Студии; он повторялся потом в тех или иных вариантах на каждой ее премьере дореволюционных лет.

Внешнего, официального, так сказать, резонанса спектакль не имел. Газеты сообщали о нем глухо, учитывая закрытый характер представления. Зато внутренний успех «Надежды» был весьма ощутим. Нас поздравляли, нам аплодировали тонкие ценители и знатоки искусства, наши старшие товарищи, недосягаемые авторитеты для нас. Было радостно, очень ответственно, немного кружилась голова, немного страшно было заглянуть вперед — удержимся ли мы на верной стезе, повторится ли этот успех, не окажется ли он случайным следствием нервного подъема? Но в общем обстановка закрытого спектакля не выходила за пределы намерений Константина Сергеевича, его взгляда на Студию как на творческий резерв Московского Художественного театра. Все обстояло нормально, и никакие тени не омрачали еще наших отношений с создателем Студии.

Но вот весной 1913 года Художественный театр традиционно отбыл на гастроли в Петербург, и мы, разумеется, поехали тоже, так как все были заняты в спектаклях театра. Я не помню, играли ли мы в промежутке «Гибель “Надежды”» в Москве — во всяком случае, публичными спектаклями не играли. Но в Петербурге «Надежда» пошла открыто, вперемежку со спектаклями «стариков», сразу в двух помещениях — {129} на Литейном и в театре «Комедия», на настоящей сцене, с афишами, с выходами исполнителей после закрытия занавеса в последнем акте. И вот это уже было в нарушение всяких правил, в обход той программы, которую наметил для Студии Станиславский.

Когда Константин Сергеевич размещал «хозяйство» Студии в нескольких комнатах на Тверской улице, он совсем не имел в виду ее (Студии) будущего в качестве интимного или «этического» театра. Он просто рассчитывал (и писал об этом потом в «Моей жизни в искусстве»), что условия маленькой сцены предохранят неокрепшие силы от вывиха, что такая сцена поначалу будет способствовать утверждению молодого актера в правде чувств, в органическом ощущении образа. Он не собирался навеки останавливаться на этом этапе, но не думал и перескакивать через него. А вот на петербургских гастролях это как раз и произошло.

Я не знаю, кому принадлежала идея ввести «Надежду» в гастрольный репертуар театра и почему Станиславский не воспротивился этому. То ли внутри театра, актеры которого с большой теплотой относились к молодежи, возникло желание продемонстрировать свою смену чопорным, холодным петербуржцам, то ли хотелось проверить нас на «большой» публике, то ли в Петербурге, набравшись московских слухов, запросили «Надежду», но только она пошла, и пошла с резонансом, оставившим далеко позади самые смелые ожидания.

По отношению к нам петербуржцы не оказались ни чопорными, ни холодными. Правда, успех спектакля носил в основном эстетический характер, и все разговоры о нем не выходили за рамки собственно театральных проблем: и это игнорирование общественного смысла спектакля уже само по себе было полууспехом. Но мы были молоды и не вникали в качество аплодисментов, если можно так выразиться; мы просто слушали их всеми ушами, упиваясь сознанием, что наш труд одобрен, что о нас говорят и судят наряду с настоящими, «взрослыми» актерами театра.

В прессе писали, что студийцы усвоили главное из того, чем богат, интересен Художественный театр, что они показали себя «правоверными» учениками К. С. Станиславского, что в Студии есть обещающие молодые таланты. Писали о том, что не удивляются более, почему в Художественном театре такие великолепные «массовки», почему эпизоды играются там со степенью яркости главных ролей. Поздравляли Станиславского, поздравляли нас — словом, действовали в высшей степени непедагогично, забывая о том, как легко молодым свихнуться, утратить верное отношение к искусству, необходимую требовательность к себе.

{130} Я не хочу сказать, что так оно и случилось в пору петербургских гастролей 1913 года. Мы все-таки были питомцами Художественного театра, а это обязывало ко многому. У нас перед глазами были прекрасные примеры жестокого художнического самоограничения. Мы были частыми свидетелями, перефразируя выражение Станиславского, неуспеха больших актеров у самих себя, иной раз — в тех случаях, когда они имели бесспорный успех у зрителя.

Переживая ошеломляющий взлет «Надежды», мы искренне полагали, что ничто не изменилось и мы только Студия: Студия при театре.

Но тенденция к сепаратизму, ставка на «свой» театр, тяга к обособлению от «метрополии» — я считаю, что все это началось именно там, в Петербурге, в период гастролей, когда «Гибель “Надежды”» из внутренней студийной работы прежде времени стала публичным спектаклем. Началось незаметно, невольно, без всякого расчета с нашей стороны. И единственным человеком, который это тогда уже понимал и предвидел, был сам Константин Сергеевич.

Я не могу сейчас вспомнить, как воспринял «Гибель “Надежды”» Станиславский, когда еще до закрытого показа труппе театра мы сдавали ему спектакль. То есть я помню, что он нас одобрил, санкционировал наше выступление на труппе, а вот в самый этот день — 15 января — мне кажется, что я Станиславского не видел, хотя, конечно, это было не так. Волнение наше было таким сильным, что многое, естественно, ускользнуло из памяти. А может быть, Константин Сергеевич и действительно не сделал нам в тот день никаких серьезных замечаний. И не одобрил он в особенности никого. Ведь он как бы был тогда по эту, а не по ту сторону рампы, его судили вместе с нами, и речь, по существу, шла о том, быть или не быть Студии при Художественном театре. Потому что, о всяком деле судят лишь по его практическим результатам.

Но вот в Петербурге я Станиславского помню ясно. Помню по тому молчаливому неодобрению, каким он встретил наш шумный успех. Нам, конечно, лестно было получить оценку Константина Сергеевича, услышать похвалу из его уст. Мы домогались этого, как могли, но цели не достигли. Он сказал только сухо: «Ну что ж! Очень мило!» И когда мы, не удовлетворившись этим, продолжали расспрашивать, он в конце концов довольно резко спросил: «Вы что? Думали удивить меня своей техникой?»

Мы были расстроены, но не обескуражены. Весь этот счастливый петербургский месяц в нашей душе ликовали самые радужные чувства; «Гибель “Надежды”» оборачивалась большими надеждами для нас. К тому же мы знали, что Константин Сергеевич скуп на похвалу, что он не терпит зазнайства {131} и головокружения от успехов, особенно в среде молодых. «Ну, педагогика!» — решили мы. И успокоились на том.

Но дело было не только в педагогике. Дело было сложнее.

Ведь Константину Сергеевичу нравился наш спектакль, ведь он был, в сущности, нами доволен. Мы достоверно узнали об этом через десять лет, когда на торжественном вечере, посвященном первому юбилею Студии, Владимир Иванович сказал от своего лица и от лица Константина Сергеевича очень добрые слова о том самом внутреннем, закрытом спектакле «Гибели “Надежды”», каким заявляла о себе Студия в Москве. Вот что мы тогда услыхали:

«… Нам сразу стало ясно, что эта группа молодежи — дитя, кровь от крови и плоть от плоти нашего театра. Ясно почувствовалось, что молодым поколением, воспитанным Художественным театром, действительно воспринято то отличие, которое лежит между Художественным театром и всеми другими театрами. Нам стало ясно уже с того вечера, что у Художественного театра есть наследник»[[5]](#footnote-6).

Это была высокая оценка, может быть, более высокая, чем мы заслуживали. А через некоторое время после юбилея вышло первое издание книги Константина Сергеевича «Моя жизнь в искусстве». «Гибели “Надежды”» были посвящены там строки, говорившие о том, что спектакль при его выпуске представлялся Станиславскому воплощением его чаяний, что в душе Константин Сергеевич действительно был нами доволен.

Думаю, что у Константина Сергеевича было — и сохранилось на протяжении многих лет — двойственное, противоречивое отношение к Студии. Он был благодарен нашей группе за то, что мы своими спектаклями утверждали «систему», он верил в будущее многих, если не каждого из нас, многое ценил в работах Студии. Но он отчетливо видел, что мы идем не туда, сворачиваем с настоящей дороги, что личный успех становится нам дороже успеха искусства, а интересы Художественного театра перестают быть нашими интересами. И все больше гневался за это на нас.

Не знаю, можно ли было так строго судить нас за «отступничество», как это делал Константин Сергеевич. В наших порывах многое было естественным. Они отвечали и возрасту нашему, и нашей актерской сущности, и уровню нашей сознательности той поры. Мы не могли до такой степени отдаваться интересам «системы», как отдавался им Константин Сергеевич. Для этого нужно было бы обладать его гениальностью и его кругозором в искусстве. Наш эгоизм был понятен, {132} но Станиславский не мог нам этого простить. Его отношения с Первой студией, начиная с петербургских гастролей, были отношениями нараставшего охлаждения. Он еще любил нас какое-то время, но постепенно переставал нас уважать. «Все это я уже пережил в Художественном театре», — слышали мы от него много раз.

Однако я очень забежал вперед, да и вообще эти мысли пришли мне в голову многими годами позже, когда не только Студии, но и МХАТ‑2 уже не было в живых. Тогда же, в Петербурге, небо было ясно и горизонт безоблачен Студия только начиналась, и начиналась, казалось бы, хорошо. Период младенчества кончился. Студия вступала в жизнь.

## **{****133}** Под крылом Художественного театра

Мне представляется, что история Студии отчетливо делится на два периода.

Первый период — от времени премьеры «Гибели “Надежды”», показанной в Петербурге в 1913 году, до начала Великой Октябрьской революции. В эти годы Студия еще кровно спаяна с Художественным театром, переживает общие с ним процессы как творческого, так и идеологического порядка. Она остается, во всяком случае в глазах людей непосвященных, любимым детищем Станиславского, честно служит утверждению и пропаганде основ «системы», является как бы наглядным пособием для демонстрации ее творческих идей. Противоречия Студии в ту пору еще скрыты; они и в самом деле не развиты, эмбриональны. Переход на позиции театра-студии осуществляется медленно, без насилия; о разрыве с «метрополией» нет еще и речи. Нравственный и этический облик Студии на этом этапе определяется личностью Леопольда Антоновича Сулержицкого, ее первого после Константина Сергеевича вдохновителя и наставника.

Второй период в истории Студии начинается в 1917 году, в то время когда шла подготовка к Октябрьскому восстанию в Москве, и продолжается до 1924 года, когда театр-студия, формально еще прикрепленный к системе Художественного театра, получает наименование МХАТ‑2. Это период раздела, бегства из отчего дома, когда в Студии развиваются силы центробежные, тенденция к самостоятельности во что бы то ни стало. Период разброда, идейных шатаний, позорного явления эмиграции, попыток укрыться от общественных бурь в «башне из слоновой кости». Период, художественно и идеологически связанный в жизни Студии с именем Михаила Александровича Чехова в качестве ее первого актера, а затем и ее директора.

Я спешу уточнить свой взгляд на Студию, спешу его сформулировать, потому что в литературе, прямой и косвенной, {134} где речь о Студии идет между делом, походя, этот вопрос, по-моему, толкуют неправильно. К Студии ранних лет прочно приклеен ярлык толстовства; ее изображают в чертах ограниченного, замкнутого, «интимного» театра, улавливающего души людей в тончайшую сеть «утешительной лжи». И ничего хорошего в молодой Студии не видят, не принимают во внимание тот факт, что ее первые годы неразрывно связаны со Станиславским, с опытом проведения «системы» в жизнь. Что же касается второго периода, то здесь Студию нередко безраздельно захваливают, переоценивают внешне благополучные факты ее тогдашней истории, такие, как десятилетний юбилей и затем заграничная гастрольная поездка 1922 – 1923 годов.

Но эволюция художественных явлений — вещь сложная. Она не укладывается во внешние границы фактов. Бывает так, что шумный расцвет оказывается иногда преддверием грядущего спада, а целая полоса обескураживающих неудач приводит театр к порогу новых открытий, к подъему и движению вперед. Тут решает дело тенденция развития. И задача заключается в том, чтобы не «жарить курицу вместе с перьями», но по-горьковски выщипывать внешнее оперение фактов, подбираясь к сути, к смыслу процесса. Я хочу попытаться сделать это, излагая историю Первой студии в том виде, в каком теперь, десятилетия спустя, она открывается мне, участнику и очевидцу событий.

Жизнь Студии после петербургских гастролей театра протекала в двух сферах, впрочем, связанных друг с другом самым тесным образом.

Занятия по «системе» продолжали какое-то время оставаться главным делом Студии. Ведь мы знали, помнили, что нас собрали именно для этого. Мы понимали, какая ответственность выпала на нашу долю, и вкладывали в работу над «системой» все свое молодое рвение, избыток своих нерастраченных сил. Худо ли, хорошо ли, но мы выполнили задачу, первоначально возложенную Станиславским на плечи Студии. Можно как угодно относиться к ее деятельности, можно Студию одобрять и не одобрять, но нельзя, думается мне, отрицать, что именно Студия в известный момент своей практикой утвердила «систему» в качестве плодотворного и многообещающего метода сценического искусства. В этом и состоит историческая заслуга Студии, заслуга, которую отрицать нельзя.

Константин Сергеевич Станиславский, оценивая спектакль «Сверчок на печи» как «высшее художественное достижение» Первой студии, со всей определенностью сказал в своих воспоминаниях, что «в этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного {135} чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда… С тех пор артисты Московского Художественного театра стали с большим вниманием относиться к тому, что им говорилось по поводу нового подхода к творчеству. Моя популярность понемногу стала возрождаться».

Конечно, речь здесь может идти лишь о первом этапе развития «системы» как творческого метода переживания — этапе, оставленном ныне далеко позади передовой наукой о театре. Но без этого раннего ее наброска «система» никогда не стала бы тем стройным материалистическим учением, каким предстает она в наши дни.

В фундаменте «системы» тогда, как в конечном счете и ныне, лежала мысль о правде чувства актера в качестве материала сценического образа. Этому подчинялось, служило все, чем мы тогда занимались: круг внимания, сосредоточенность, освобождение мышц, общение, «публичное одиночество», умение войти в предлагаемые обстоятельства роли. Мы жили под угрозой неумолимого «не верю!» Станиславского, и этот жесткий контроль требовал от нас предельной собранности: никогда не пробовали мы прибегать к ухищрениям, какими актер иной раз прикрывает пустую душу, стремясь лишь к видимости правды чувств.

Нам было не до обмана, потому что с первых же минут педагогического влияния на нас Станиславского мы были отравлены, опьянены гигантскими возможностями «системы» и сами стремились не нарушать ее духа ни в чем. К тому же условия маленькой сцены и «интимного» зрительного зала не только устраняли у актеров ненужные творческие тормоза, но и требовали особенной тонкости нюансов, небывало детальной разработки душевных движений героев, вплоть до самых неуловимых.

Поскольку занятия наши носили учебный характер, акцент в них невольно делался на творческом процессе переживания, то есть на первой стадии актерской работы. Вопросами воплощения, создания образа мы тогда занимались меньше, если не совсем мало. Станиславскому важно было подвести нас к естественному творческому самочувствию на сцене, научить бороться с зажимом, с «подачей», с педалированием несуществующих чувств. Он искал вместе с нами как бы верного старта в актерском деле, того, без чего органическая игра на сцене невозможна.

И все-таки это было скорее условие творчества — первое, главнейшее, — но еще не творчество как таковое. Почувствовать «себя в роли» и «роль в себе» есть предварительный процесс, который Станиславский назовет впоследствии «разминкой глины», «заготовками грунта», необходимыми всякому художнику, прежде чем он наложит краски на холст. Лишь {136} после этого возможна живопись как искусство. Станиславский это знал, понимал уже в то время, хотя, как всегда, увлекался чем-то одним. Мы понимали много хуже него.

Он ведь рассматривал Студию как творческую лабораторию, как школу, где играть не учат, а лишь помогают научиться играть. Он прививал нам общие методологические основы нашего дела, оставляя до времени в стороне вопросы образной формы спектакля, путь «от себя» к человеку-герою, обязательный и единственно верный в творческом процессе воплощения. Мы же, несведущие и актерски наивные, жадно впитывали советы Станиславского, принимая их за абсолют. Мы останавливались на стадии «от себя», предполагая, что это и есть искусство. Мы всерьез считали тогда (конечно, это было только тогда), что довольно актеру быть искренним в предлагаемых обстоятельствах пьесы — и образ готов, что образ — это и есть правда чувств, подчиненная сюжету и ситуации произведения.

Не надо думать, что ограниченное, неполное представление Студии о сущности творческого процесса актера немедля же повергло нас в бесплодие и тупик. Конечно, это было не так, иначе Константин Сергеевич не говорил бы столь уверенно о том, что с нашей помощью восстановилась пошатнувшаяся было репутация «системы». Даже коснувшись половины открытых Станиславским законов сценического творчества, мы ощутимо двинулись вперед, получили вдохновляющие импульсы, сразу же плодотворно сказавшиеся в актерской деятельности каждого из нас.

Мы добивались такой глубочайшей естественности на сцене, какой не часто радовал зрителя даже Московский Художественный театр. Мы привыкали по произволу вызывать смех и слезы, естественную бледность и прилив крови к лицу. Мы заполняли паузы и молчаливые сцены многообразием психологической жизни. Мы «шли по чувству» от зарождения его и до спада, привыкали думать на сцене, хотя в соответствии с обликом Студии тех лет как бы думали сердцем; это была мысль-чувство, но пока еще не мысль-действие.

Вот почему спектакли Студии получили тогда особую прелесть непосредственности, притягательной для зрителя тех лет. Но это было и хорошо и плохо. Хорошо, потому что ставило нашу работу на рельсы правды, отдаляло от представленчества, от штампа, от ремесленных навыков игры. Хорошо, потому что окунало нас в область психологии, позволяло вести повествование на сцене как бы от имени человеческого сердца. Плохо, потому что делало нас не вооруженными в сфере искусства воплощения, приучало игнорировать, оставлять на самотек такие решающие понятия сценического {137} творчества, как действие, физическая жизнь образа, характерность, пластика, сценическая форма.

Я уже упоминал о том, что декоративным принципом Студии была система сукон, подвешенных на крючьях к сетке потолка. Перемещаемые при помощи обыкновенной палки, они во мгновение ока придавали новый ракурс сценической обстановке, дополненной необходимым количеством «играющих» вещей. Принцип был плодотворным, сценическая иллюзия во многих случаях весьма отчетливой, и стоило это недорого — мы ведь были очень бедны. Декорации эти, кстати сказать, мы сооружали сами, сами мастерили бутафорию, реквизит, клеили аппликации, проходя школу театральных цехов; были среди нас и художники, по эскизам которых мы расписывали на сукнах декорации, сын Сулержицкого Дмитрий Леопольдович делал макеты (потом он был лучшим макетчиком на «Мосфильме»), а Володя Попов уже в ту пору отвечал за «шумы».

Разговор этот, как будто бы здесь неуместный, я завел не случайно. Принцип был хорош, но, приложенный к пьесам всех времен и народов, он вносил в спектакли Студии неправомерную унификацию формы. Создавалась как бы некая нейтральная рама для «правды чувств». Снимались понятия жанра, стиля, особых примет писателя, которые требуют своего выражения на сцене. Все покрывалось понятием «психологизма», чем дальше, тем больше приобретавшего самодовлеющий характер в спектаклях Студии предреволюционных лет.

Унификация формы была лишь следствием не менее явной унификации содержания. Персонажи всех времен и народов представали на сцене Студии в облике среднего интеллигентного человека; их переживания низводились до уровня его переживаний, они как бы глядели его глазами на мир. Вот почему спектакли Студии находили весьма точный отклик в сердцах интеллигентного зрителя, заполнявшего каждый вечер маленький театрик на Тверской.

Конечно, все это совсем не значит, что в тогдашних работах Студии не было собственно театрального элемента. В Студии собрана была молодежь, обладавшая большой театральной выразительностью, и это стихийно прорывалось то в четкой скульптурности формы, то в метком гриме, то в блестках характерности, то в остром юморе, то в концентрации чувств, доходившей подчас до гротеска. Тот же Вахтангов, сознательно мечтавший примерно в это время о том, чтобы «изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм», был художником яркого своеобразия формы, парадоксальной, отточенной, неопровержимо театральной.

Но все это рождалось сверх заранее обдуманных намерений {138} и потому было не обычаем Студии, а случайным следствием ее спектаклей. С годами Студия все больше ограничивала себя областью «чистых» нюансовых переживаний. Переживание — все, образ — ничто — таков был негласный (и неосознанный) закон Студии на том этапе ее исторического развития. Об интуитивизме Студии тогда говорили не зря. Это обвинение имело под собой почву. Самоцельные переживания грозили завести Студию совсем не туда, куда поначалу направлял ее Станиславский. Психологический, «душевный» натурализм Студии был столь же опасен, как и обстановочный, «вещный» натурализм Художественного театра первых лет.

Постепенно этот ультрапсихологический уклон стал ощущаться всеми, кто знал Студию близко, кто следил с участием за ее судьбой. Нам говорили, чем это опасно, уязвляли обидной репликой: «сопливый психологизм». Ни Станиславский, ни Владимир Иванович, относившийся к Студии дружески сдержанно, ни даже Сулержицкий, хотя его-то именно и считают главным виновником превращения Студии в интимный, «этический» театр, не были довольны таким положением дел. Они понимали, как зло ударяет по нашему слабому месту статейка в журнале «Любовь к трем апельсинам», презрительно отозвавшаяся о Студии как о «театре замочной скважины». И только прохладные к тому времени отношения наши с Константином Сергеевичем помешали ему подвергнуть Студию одному из самых свирепых своих «разносов». Словно он говорил нам: «Вы полагали, голубчики, что все уже можете сами. Ну что ж, пожинайте теперь плоды».

А все потому, что мы торопили события, что нам было некогда остановиться и подумать, а тем ли путем мы идем, не теряем ли ориентир; потому, что мы как бы сидели между двух стульев — экспериментальная Студия, с одной стороны, профессиональный театр — с другой. «Система» развивалась и, развиваясь, меняла акценты, обогащалась новыми открытиями, новыми истинами. Константин Сергеевич упорно шел к тому, чтобы преодолеть всякую ограниченность, односторонность своей методики, чтобы сделать «систему» универсальным ключом к творчеству сценического образа. Если бы мы умели слушать его душу, как в первый год, в первые встречи, если бы мы жили его интересами, мыслили его мыслями, искусство Студии также развивалось бы в борьбе с односторонностью, и мы сумели бы избегнуть многих ошибок, которые совершили за двенадцать лет своего студийного существования.

Я надеюсь, что никто не станет ловить меня на противоречиях. Вопрос об исторической роли Студии не снимается ее ошибками следующих лет. Верно и то, что именно Студия {139} доказала жизнеспособность системы, и то, что сама Студия в конце концов воспользовалась системой однобоко, не овладела всеми ее богатствами. В общетеоретическом смысле можно сказать, что так бывает — и даже часто — со всяким новым делом. Тот, кто прокладывает пути, случается, первым от них отступает, потому что перед ним нет вдохновляющего примера, потому что он не имеет возможности использовать чужой, положительный опыт. Идущие вслед такой опыт имеют. Продолжателям всегда легче двигаться вперед. А у Студии были к тому же особые причины, помешавшие ей, во всяком случае на том этапе, подойти к системе творчески дальновидно.

Работая со Станиславским над системой, мы не забывали и о второй сфере приложения наших сил — сфере собственно театральной. Успех «Надежды» активизировал Студию в плане подготовки и выпуска новых спектаклей. К уже репетировавшемуся в ту пору «Празднику мира» Г. Гауптмана (ставил Евг. Вахтангов) прибавились вскоре «Калики перехожие» В. Волькенштейна в постановке Р. Болеславского и рождественская сказка Ч. Диккенса «Сверчок на печи» в постановке и переложении для сцены Б. Сушкевича. Репетиционный день Студии стал весьма напоминать условия обычной театральной практики. Все студийцы получили роли, все оказались занятыми, работа закипела — нормальная производственная работа, неуклонно сближавшая Студию с театром.

Я уже отметил, что мы в ту пору недостаточно ответственно решали репертуарный вопрос. Идеологическая линия Студии была неясна. Она отражала шатания «метрополии», жестоко метавшейся тогда между гранитным зданием русской классики и эфемерностью декадентской драмы. Тот факт, что Студия начинала строить свой репертуар в год, когда Художественный театр выпускал «Николая Ставрогина», не мог не сказаться отрицательным образом и на наших студийных делах. Мы отнюдь не превосходили сознательностью театр, подле которого росли. И это обстоятельство заявило о себе в репертуаре Студии отсутствием «своего» национального автора, большого современного писателя, который воспитывал бы Студию, вел ее идейно, формировал ее стиль, как это сделали Чехов и Горький с Московским Художественным театром. В Студии шли главным образом пьесы переводные. Это не носило принципиального характера; и здесь проявлялась присущая Студии аморфность. И все-таки в ее «послужном списке» были Гауптман и Ибсен, Гейерманс и Бергер, Д’Аннунцио и Словацкий, Стриндберг и Синг, наконец, Диккенс и Шекспир, а из пьес русских авторов — сомнительный «Архангел Михаил» (Н. Бромлей), лишь условно принадлежавшие к русскому репертуару «Калики перехожие» {140} (В. Волькенштейн) и одиноко стоящие чеховские миниатюры.

И мы не мучились сознанием, что рядом с нами нет друга-писателя, большого художника, на которого мы могли бы опереться в своих исканиях. Мы продолжали плыть по течению, хотя — это стоит отметить — уклонялись от модной в десятых годах декадентски-кладбищенской русской драматургии с большим успехом, чем это делал Художественный театр.

Не успев возникнуть, Студия сразу же вступила в полосу жестоких репертуарных трудностей. Четыре первых спектакля Студии оказались ее четырьмя противоречиями. После социально насыщенной «Гибели “Надежды”», далеко выходившей за рамки «интимных» задач, — унылая замкнутость «Праздника мира» в кругу семейных тем, больных страстей, переливов пугливого, изменчивого чувства. После сектантства и религиозного кликушества «Калик…» (это было, с моей точки зрения, самое тяжкое грехопадение Студии — идейное, художественное, какое угодно) — поэзия и реализм «Сверчка», спектакля идиллического, интеллигентски прекраснодушного, но наполненного такой верой в простое человеческое счастье, что я бы остерегся рассматривать «Сверчок на печи» с одним лишь отрицательным знаком.

Что объединяло между собой эти пьесы, столь различные по внутреннему заданию, по социальной направленности, по выраженному в них идеалу? Только одно: принадлежность к жанру психологической драмы. Заключенная в них возможность вышивать по драматургической канве узоры чувств — то сильных, то расслабленных, то устойчивых, то зыбких, то ясных, то интеллигентски изнеженных. Возможность тренировать творческую природу актера в принципах, указанных Студии Станиславским. Такой подход к репертуарной проблеме был лишь до некоторой степени оправдан взглядом на Студию как на экспериментальную мастерскую и не оправдан ничем, едва только речь заходит о Студии как о преддверии будущего театра. А дело обстояло именно так, и с каждым годом это ощущалось все больше.

Характер репертуара и «психологические» пристрастия Студии первых лет определили в значительной степени состав ее зрительного зала. Студия создавалась в условиях замкнутых, тепличных и зрителя привлекала к себе тепличного. Художественный театр был театром интеллигенции, но интеллигенции широкой, демократической, низовой, что нашло свое выражение в его первом названии — Художественно-Общедоступный. Студия была прибежищем интеллигенции скорее верхушечной, рафинированной. Ее с особой охотой посещали люди гуманитарных профессий: художники, музыканты, литераторы всех мастей, профессора, адвокаты и журналисты.

{141} Это в их представлении Студия была «интимным» театром, театром узкохудожественных интересов, «чистых» психологических задач. Мы не хотели этого; и, повторяю, «Гибель “Надежды”», а позже «Потоп» и, как ни странно, «Сверчок» в границы интимного театра не укладывались. Но беда заключалась в том, что мы и не стремились активно ни к чему другому. И эта наша инертность принесла нам впоследствии достаточно горькие плоды.

А пока что мы играли свои спектакли перед достаточно изощренным зрителем, вполне способным понимать «нюансы», и, как та бедная птаха из известной присказки, ходили себе «по тропинке бедствий», не предвидя от того никаких дурных последствий для Студии. В книге ее записей то и дело появлялись звонкие по тем временам имена. Да и в самом деле у Студии были на раннем этапе жизни завидные друзья, искренно верившие в успех молодого дела, пророчившие нам большое будущее.

Я уже говорил о Горьком и его добром отношении к Студии. Именно Студия примирила Горького с Художественным театром после печального инцидента с «Бесами», нарушившего их многолетний альянс. Горький жил в ту пору больше на Капри, чем в России, но посещал Студию в каждый свой приезд. Он очень верил в Вахтангова, поощрял его опыты и даже в «Празднике мира» увидел «зерно» общественно-ценного, принимая, быть может, намерения за реальность.

Бывали в Студии А. Н. Толстой, К. А. Марджанов, А. А. Блок (я имею в виду постоянных посетителей). Что касается Блока, то он довольно часто захаживал в Студию просто так — не спектакли смотреть, а провести часок-другой за кулисами, побеседовать со студийцами, повидать Леопольда Антоновича. Помню, что он все ловил меня (я освобождался в «Надежде» после второго акта), усаживал рядом с собой в закулисном фойе и начинал вести «умный» разговор по вопросам эстетическим и философским. Я слушал и вежливо поддакивал, а в душе отчаянно томился; я решительно не был подвержен распространенным в ту пору среди молодежи декадентским мудрствованиям, и многое из того, о чем говорил тогда Блок, было мне попросту мало понятно.

И все-таки я любил эти встречи; любил смотреть на его тонкое, подвижное лицо, на его артистические руки; любил его взгляд — отрешенный и всегда чуть печальный. Блок был художником во всем, и это чувствовал каждый, кто проводил в его обществе хоть минутку.

Однажды Первую студию посетил Ф. И. Шаляпин — смотрел спектакль (кажется, это был «Праздник мира»), а потом пришел к нам за кулисы в мужскую уборную и подсел к одному из столиков, небрежным жестом отодвинув в сторону {142} грим. А Станиславский и Сулержицкий стояли в дверях и любовно на него смотрели. Он заговорил, казалось бы, на отвлеченную тему — что искусство требует обобщенности форм, что оно не может быть, как он выразился, бесполым. Чем крупнее мыслит художник, тем глубже он охватывает жизнь. Он с возмущением поведал нам, что некий новомодный режиссер из «умников» сорвал ему выходную арию Мельника в «Русалке», пропустив по заднему плану сцены «всамделишных» рабочих с кулями муки за спиной. «Это был не художник, а крохобор, — сказал он. — Грошовое “оправдание” показалось ему дороже тех поэтических истин, которыми дарит человека искусство».

Мы слушали, соглашались, поддакивали, восхищались Шаляпиным, его живописностью, его богатырской фигурой и бьющей в глаза красотой; но нам и невдомек было, что разговор сей возник не случайно, что и в наших спектаклях тогда было немало грошовых оправданий, мелочной истины, весьма далекой от желанного Шаляпину искусства обобщенных форм. И жаль, что мы не вняли этому трезвому голосу, как не вняли и другим предостережениям той же поры.

Была ли в Студии ранних лет творческая атмосфера?

Студию часто ставили в пример в этом смысле, говорили о ней как об идеальном «этическом» театре, как о некоем художественном братстве, спаянном общностью интересов, творческой дружбой, большими надеждами в искусстве. И, конечно, такая атмосфера была. Не потому, что Леопольд Антонович (вкупе со Станиславским, о чем у нас почему-то забывают) видел в Студии нечто вроде духовного ордена и надеялся, что, «если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца, — их души раскроются, дурные чувства испарятся и общий физический труд поможет их слиянию». Такая филантропическая затея в самом деле потом осуществилась для части студийцев, но она не имела серьезного резонанса в Студии.

Студийную атмосферу формировало другое. Мы были людьми одного возраста, примерно равного жизненного опыта, общей сценической судьбы. Мы были молоды, влюблены в свое дело, привержены к искусству больше, чем к чему бы то ни было на свете. Нас воспитал такой театр, у нас били такие учителя, что это само по себе настраивало серьезно и торжественно, оказывало на нас благотворное нравственное влияние. Первая студия, во всяком случае в пору своей юности, была учреждением чистым и здоровым. Она не вызывала никаких нареканий в этом смысле, в том числе и со стороны Станиславского.

{143} Но если можно представить себе атмосферу без дисциплины, во всяком случае без железной дисциплины Художественного театра, то дело обстояло именно так. Сам Станиславский глухо пишет об этом в своих воспоминаниях. Характеризуя личность Л. А. Сулержицкого, он отмечает, как много труда положил Леопольд Антонович, чтобы воспитать в надлежащем духе «это поколение, которое в силу общественных и политических условий не выработало в себе должной дисциплины и выправки». Возможно, что Константин Сергеевич был прав. В ту эпоху, когда бесчисленные студии нарождались, как грибы в дождливый год, когда рядом с профессиональным искусством процветала любительщина самого откровенного свойства, и анархизм, политический и художественный, был разлит в воздухе, самый принцип студийности как бы нес в себе некую дисциплинарную облегченность. Но, вернее сказать, дисциплину в Студии расшатывало все то же ее межеумочное положение: не то собственно Студия, не то профессиональный театр.

Мы принадлежали к труппе Художественного театра и подчинялись его распорядку прежде всего. На занятиях в Студии вечно кто-нибудь отсутствовал: одного вызвали на репетицию новой пьесы в театр, другой занят в утреннем спектакле, третий потребовался для возобновления и так далее, до бесконечности. Это само по себе нарушало дисциплину в Студии, приучало к расхлябанности, к небрежному тону. У нас не было твердого, годами натренированного рефлекса, столь присущего актерам Художественного театра если ты жив — значит должен явиться на репетицию. Мы искренне любили Студию, но иногда позволяли себе ее не уважать.

Передо мной — отчеты о репетициях спектакля «Калики перехожие», занесенные в книгу протоколов Студии рукой Р. В. Болеславского. Читаю ее и вспоминаю: да, это было именно так — бесконечные срывы репетиций, вечно кого-то нет, кого-то ждут, за кого-то читают, опоздания, натянутые нервы. Пьеса репетировалась около года, и на протяжении всего этого времени Болеславский то и дело жалуется, что не может навести необходимого порядка в творческой группе «Калик».

Вот на выборку несколько записей:

«Перерыв в репетициях из-за возобновления “Лап”, “Гамлета”, Мольера, Тургенева и постановки “Ставрогина”. Репетиции были случайными и кратковременными с отдельными исполнителями».

«Репетицию ведет Сулержицкий. Его резюме: “невозможное отношение”».

{144} «Репетиция отменена, читать и репетировать я не могу, у меня нет репетиции, где бы я за кого-нибудь не читал. Это в конце концов выше моих сил».

«Лазарев не дал объяснения отсутствию своему на прошлой репетиции, мало того — назвал всю предыдущую работу “слякотью”. Оставляю это на его совести».

«Назначена важная репетиция, проверочная перед показыванием Константину Сергеевичу. Несмотря на это, Бакшеев допустил со своей стороны возмутительную вещь: известил Студию о своей болезни и о том, что он не может быть на репетиции; при проверке оказалось, что его нет дома. Предлагаю самые крайние и строгие меры. На таких людях важного, ответственного спектакля строить нельзя».

«Прошу Леопольда Антоновича на все последующие репетиции “Калик” пожаловать и помочь создать “военное положение”, даже “осадное”».

Есть там и такие, впрочем, нечастые сообщения: «Репетиция благополучная» или «Опоздание сносное — не более десяти минут». Записи сами по себе характерные: вряд ли можно предположить, чтобы опоздание в десять минут было признано сносным на каком-либо этапе существования Художественного театра. Вряд ли можно представить себе также, чтобы Станиславский или Немирович-Данченко оставили на совести любого актера театра замечание, подобное лазаревской «слякоти».

Листая книги протоколов Студии, я натолкнулся там на следующую запись, принадлежащую перу Е. Б. Вахтангова и сделанную 3 октября 1919 года: «Необходимо объявить на видном месте, что в шапках ни быть на сцене, ни проходить через сцену — нельзя. Непочтительно и оскорбительно». А ведь мы уже были не дети — большинство из нас подходило к десятилетию своей «жизни в искусстве». Неизменный помощник режиссера Студии С. И. Хачатуров, брат композитора Арама Ильича Хачатуряна, человек во многих отношениях замечательный, с подлинным театрально-организаторским даром, часто делал в книге пометки о разболтанности рабочих сцены, об изношенности декораций и бутафории в спектаклях Студии, о том, что актеры смеются в кулисах, опаздывают на выходы, не являются на спектакль без уведомления. И кто-то с горечью восклицает на полях: «Тетюши! Ведь это уже не в первый раз!»

Правда, большая часть этих записей относится ко второму периоду нашего студийного существования, когда уже не было в живых Сулержицкого, а Станиславский окончательно отошел от Студии, предоставив ей идти своим путем. Но что-то ведь заставило этого последнего бросить в своей книге фразу о том, что студийцы с самого начала не выработали {145} в себе «должной дисциплины и выправки». Стало быть, и тогда уже дым был не без огня. И пусть я несколько сгустил краски, собрав воедино все факты, характеризуя их вкупе, я думаю, не будет ошибкой сказать, что наряду с энтузиазмом, самоотверженностью, серьезным отношением к делу в Студии наблюдались и случаи безответственности, слабой дисциплины. Студия была непоследовательна и в этом смысле.

И если сравнить теперь по всем пунктам организационно-творческие основы Студии с теми принципами, на которых строился молодой Художественный театр, несходство окажется весьма разительным. Там — подлинно революционная программа, новаторство сверху донизу, продуманное до мелочей содержание дела, здесь — бессистемность и самотек, зыбкость идейных задач, парадоксальное сочетание двух взаимоисключающих тенденций — стремление спрятаться за широкую спину театра, нас породившего, и, стало быть, самим не отвечать ни за что, и в то же время другое настойчивое стремление — совсем оторваться от Художественного театра. Эти противоречия подрывали Студию изнутри, изнашивали ее до времени, хоть она и создавалась под добрым знаменем и далеко не все в ее практической деятельности бросало тень на это знамя.

Предвидя, что бывшие мои товарищи по Студии могут счесть такой приговор несправедливым и излишне жестоким, признаюсь, что мне нелегко было его произнести, потому что Студию я любил и даже сейчас, через годы, многое в ней считаю жизненным и плодотворным. Ее противоречия не были непреодолимыми, ее болезни можно было лечить; у Студии был свой положительный опыт, поначалу весьма отчетливо перевешивавший минусы ее организации и практики.

### \* \* \*

Переходя к характеристике спектаклей Студии первого периода, я не могу не остановиться более или менее подробно на том влиянии, которое оказывал на ее жизнь и деятельность Леопольд Антонович Сулержицкий.

Основав Первую студию, Константин Сергеевич не перестал быть ни руководителем Художественного театра, ни его активно действовавшим режиссером, ни его ведущим актером — ведь это было время «Провинциалки» и «Мудреца», «Мнимого больного» и «Трактирщицы». Он отдавал молодой Студии весь свой досуг, но не мог отдаться ей целиком. Для Леопольда Антоновича Студия была главной любовью, и ужe очень скоро он стал фактическим нашим руководителем, а за Станиславским остались полномочия основателя и шефа Студии, неограниченное право творческого вето.

{146} Сулержицкий был человеком страсти и, раз влюбившись в дело Студии, работал в ней самоотверженно, не щадя сил. Не только в наших глазах, но и в представлении широких театральных кругов Студия была неотделима от Сулержицкого, точно так же как Сулержицкий от Студии, — эти понятия слились.

Мне могут задать вопрос: ну а Вахтангов? Можно ли сбрасывать со счетов Вахтангова, когда речь идет о лицах, возглавивших молодую Студию? Можно ли ограничивать этот круг Станиславским и Сулержицким для первого периода, Чеховым — для второго?

Вопрос отнюдь не такой простой, как может показаться на первый взгляд, и мне непросто будет на него ответить. Нет, сбрасывать со счетов Вахтангова нельзя, нельзя приуменьшать его активной роли в Студии как дореволюционного периода, так и значительной части послереволюционного. Формирование Вахтангова-художника происходило на моих глазах, я всегда высоко ценил Вахтангова и считал его крупнейшим сценическим деятелем. Но в отличие от большинства писавших о нем я несколько иначе расцениваю его судьбу. Когда я думаю о творчестве Вахтангова, мне хочется сказать: блаженны завершившие свой путь — им обеспечен справедливый суд потомков; и как жаль, что это не относится к Вахтангову.

Есть художники, которые находят сразу, есть и такие, которые тратят жизнь на то, чтобы добраться до истины, которые долго и талантливо блуждают, прежде чем окончательно обретут себя в искусстве. Таким искателем был Вахтангов. Ему было сорок два года, когда безжалостная болезнь свела его в могилу, — и все-таки я убежден, что Вахтангов так и не успел стать до конца самим собой, что мы настоящего Вахтангова не знаем. Неправы те, кто видит в «Турандот» посмертный творческий манифест Вахтангова, кто приемлет без критики его «фантастический реализм» и подводит идеологическую базу под его учение о гротеске, так блестяще — теперь это всем известно — опровергнутое Станиславским. Меньше всего я хочу отрицать ценность самих поисков Вахтангова. Я только не хочу признавать за ними значения истины в конечной инстанции. Вахтангов был художником в процессе становления, и этот процесс растянулся на всю его жизнь.

Грубо говоря, идеи Вахтангова, развиваемые им в практике Студии, пережили две стадии. О первой из них я вскользь уже сказал. Вахтангов, самый ревностный из учеников Станиславского, с огромным энтузиазмом воспринял его учение о правде чувств. Он все театральные идеи, когда-либо его волновавшие, принимал с энтузиазмом и доводил до апогея, до крайнего выражения. Отсюда и возник его тогдашний лозунг: {147} «изгнать из театра театр», добиться высшей натуральности чувств актера в сценическом представлении. Не надо забывать, что «Праздник мира», спектакль наиболее показательный в плане психологического натурализма Студии, был поставлен именно Вахтанговым.

Потом наступила реакция. Вахтангов, первый «переживальщик» в Студии, столь же энергично отказался от бесформия, от «я в предлагаемых обстоятельствах», сколь категорически настаивал когда-то на них. «Студия вступает в период искания театральный форм», — постоянно твердил он нам, встречавшимся с ним в работе. Восторженно восприняв революцию, мечтая о ревностном служении народу (факт общеизвестный), Вахтангов увидел способ отражения революции в театре в новаторстве формы прежде всего. Для передачи духа эпохи «просто реализма» показалось Вахтангову недостаточно. Ему мерещились грандиозность, масштабы, то, чего до сих пор не видели, что ломает привычные рамки сцены, устраняет из театра реальность и быт. Отсюда и мысли Вахтангова о том, что «бытовой театр должен умереть», а пьеса — лишь «предлог для представления», что нужно раз навсегда убрать у зрителя возможность подсматривать, и многое другое.

В этом было верное и неверное, законный протест против психологических излишеств Студии и явный перебор в оценке активной роли формы в театре. Вахтангов был художником-мыслителем. Он смотрел в корень явлений искусства и видел их часто с удивительной глубиной. Мне лично он говорил в пору своего позднейшего «отхода» от сонма правоверных сторонников «системы», как ее понимали в Художественном театре. «Жаль, что я не могу поставить спектакль со “стариками” в Художественном театре. Они же пользуются “системой”, как хищники, берут из нее только то, что лежит на поверхности, не учитывая, как безграничны возможности закона переживания, какой это верный ключ к творческому многообразию в театре, к искусству различных жанров и форм». Эти слова я запомнил крепко и в дальнейшем не раз убеждался в том, как они справедливы. В вахтанговской критике натурализма и бесформия заключалось начало глубоко прогрессивное. А в то же время Вахтангов путался, впадал в экспрессионистические крайности, ставил «Эрика» в конструктивных декорациях, увлекался слабой пьесой «Архангел Михаил» и боролся с эстетизмом при помощи «Турандот», сам отдавая в том же спектакле известную дань эстетизму.

Я глубоко убежден, что экспрессионистические увлечения Вахтангова были временными, преходящими. Постоянной у Вахтангова была тяга к искусству правды, к сути творческих {148} идей Станиславского. В юные годы мы считали Вахтангова сугубым реалистом. Таким он, в сущности, и оставался всю жизнь, как ни далеко отходил иногда от принципов театра, его воспитавшего (я имею в виду Московский Художественный театр). Вахтангов шел к высшему синтезу. Из его первоначального «отрицания театра» и последующего увлечения творчеством театральных форм должно было родиться уверенное мастерство реалистической режиссуры, где высокая правда содержания всегда находила бы свой точный сценический эквивалент. Вахтангов весь был в будущем. Стоило ему прожить еще несколько лет — и его влияние на советский театр могло бы оказаться и куда более значительным и совсем иным, чем мы представляем себе сегодня.

Мне могут сказать: «Позвольте. Значит, по-вашему, Вахтангов так и не создал ничего художественного и общественно ценного? Значит, мы не можем судить его по достоинству на том основании, что он будто бы весь в будущем? А “Потоп”, а “Эрик”, а “Чудо святого Антония”, а “Гадибук”, наконец, “Турандот”?»

Разумеется, можем и должны судить. Но оценивать Вахтангова нужно, мне кажется, непременно с поправкой на этот незавершенный путь, на нереализованные творческие искания. И, вероятно, думая так, я справедливее к Вахтангову тех, кто пытается выдать за «абсолют» промежуточные звенья его становления, и тех, кто рвется опорочить задним числом этого большого художника и большого человека.

Вот по каким причинам Вахтангов, сразу ставший заметной фигурой в Студии, все же не может быть поставлен рядом с Сулержицким по степени идейно-художественного воздействия на искусство Студии тех лет. Вахтангов был прежде всего экспериментатором. У него не было той жажды практической театральной работы, которая буквально снедала всех нас. Просто ставить и просто играть было ему неинтересно. И между нами легко нарушалось понимание. Вахтангов порой обижался на нас, отходил от Студии, отдавал свое сердце другим. Да у него и всегда было много привязанностей, и среди них «своя» студия — Третья. К тому же Вахтангов был нашим ровесником, он режиссировал в Студии наряду с Болеславским, Сушкевичем, и мы уважали его талант, но не признавали за ним прав на творческое водительство, как признавали их за Сулержицким.

Вопрос о Сулержицком и его роли в русском театре начала века также принадлежит к числу запутанных и неясных.

С одной стороны, как будто доказано, что Сулержицкий был непротивленцем, толстовцем, что именно он превратил Студию тех лет в «этический» театр, что манифест Сулержицкого — {149} «Сверчок» — вызвал резкую оценку В. И. Ленина, покинувшего зал в середине второго действия, — так рассердила его «мещанская сентиментальность Диккенса»[[6]](#footnote-7) и всего спектакля. Это факты, на них ссылаются все, кому приходится в той или иной связи заговаривать о Сулержицком. Но есть и другое. Есть непосредственное впечатление от Сулержицкого, свято хранимое каждым из бывших студийцев. Впечатление такое чистое, такое незамутненное, какое редко оставляет человек.

Сулержицкий прожил трудную жизнь, полную потрясений и жестоких травм. Его биография во многих пунктах совпадает с биографией таких людей, как Горький и Шаляпин. Интеллигент до мозга костей, он в юности много бродяжил, ночевал на улице, работал грузчиком в порту, расписывал вывески, перепробовал все профессии, какие только были под силу его незаурядной натуре. Учился в Московской школе живописи и ваяния, где подружился с Т. Л. Сухотиной-Толстой, и стал вхож в дом ее отца Л. Н. Толстого, чьими идеями действительно увлекался в юности. За отказ от военной службы был посажен в тюрьму и потом отбывал заключение в крепости Кушка на юге России. По просьбе Толстого возил духоборов в Канаду и, между прочим, не один, а вкупе с В. Д. Бонч-Бруевичем, записавшим во время этой поездки до тысячи духоборских псалмов.

Замечу, кстати, для тех, кто и ныне смотрит за это на Сулержицкого косо, что духоборы были гонимы царским правительством, что их преследовали, издевались над их религиозным чувством, и помощь духоборам была по тем временам гуманным делом, ставящим человека в разряд политически неблагонадежных. А Сулержицкий всю свою жизнь был человеком этого разряда. Горький пишет о нем: «В 1904 году г. Сулер служит санитаром в Маньчжурии, в 5‑м и 6‑м он, конечно (заметьте, Горький пишет: “конечно”. — *А. Д*.), принимает пламенное участие в общественной трагедии». Добавим к этому, что несколькими годами раньше Сулержицкий содержал нелегальную типографию в Кучине, где среди прочего печаталась и социал-демократическая литература, что он привлекался к дознанию по делу распространения ленинской «Искры». Детали немаловажные для характеристики человека.

У него был подлинный талант организатора. Неутомимый, активный, как Горький говорил, «вездесущий», он вечно что-то создавал, устраивал, кого-то спасал, кому-то отдавал последнее. Он тратил себя, не жалея, бросаясь во всякое дело, {150} если только дело это было чисто, если оно не выходило за рамки демократических, гуманных основ. Он принес в искусство знание жизни «от дворца до лакейской», целый кладезь живых наблюдений и «горестных замет» сердца. Да и само искусство было для него не прибежищем от гражданских бурь, как легко можно было бы подумать, учитывая, что он пришел туда в год поражения первой революции, но средством вмешательства в жизнь, борьбы за ее переустройство на началах разумных и чистых, о чем Сулержицкий страстно мечтал. Проповедничество было в его натуре, и к искусству он подходил как к проповеди, активному средству общественного воспитания.

И в искусстве и в жизни Сулержицкий сделал меньше, чем мог бы, именно потому, что занимался всем сразу, на все отзывался, всем нуждающимся в помощи стремился помочь. Л. Н. Толстой, знавший Сулержицкого близко, тонко сказал ему однажды: «Любить — любишь, а выбирать — не умеешь и уйдешь весь на пустяки». Это свойство характера и в искусстве сделало Сулера лишь гениальным дилетантом. Он был одарен как музыкант, хорошо рисовал, вместе с Врубелем и Васнецовым расписывал фрески Владимирского собора в Киеве, прекрасно пел украинские песни, в короткий срок стал ближайшим помощником Станиславского по «системе», сделался режиссером, проявил потенциальные актерские способности. Станиславский пишет о нем: «Сулер был актер, рассказчик, певец, импровизатор и танцор. Счастливец! Должно быть, все музы поцеловали его при рождении». Станиславскому вторит Горький: «Он, как рыба икрой, был наполнен зародышами разнообразных талантов».

И все-таки театр был самой сильной любовью Сулера, может быть, потому, что то была поздняя любовь. Ради театра он многое оставил; в последние годы жизни дела Студии, поглощали его целиком. Он пришел в театр и формировался как театральный художник в сложную и противоречивую предреволюционную пору. Его первой режиссерской школой были «Драма жизни» Гамсуна, «Синяя птица» Метерлинка, андреевская «Жизнь Человека», опыты Крэга и Станиславского в «Гамлете». Он прошел эту школу, беря в ней полезное, профессионально ценное, отбрасывая с порога мистическую мишуру. Он был решительно не подвержен декадансу и Студию сумел оградить от этого вредоносного влияния. Я сам слышал, как в минуту откровенности он окрестил крэговский «Гамлет» презрительной кличкой: «Золотой предбанник».

Он принимал участие во всех спектаклях Студии, но не подписал ни одной из афиш. Он был скромен до полного забвения своих прав режиссера и руководителя. Он помнил {151} только об обязанностях. И был воспитателем прежде всего. Каждый дурной поступок в Студии, каждое проявление зазнайства, грубости оскорбляли его душу, приводили в состояние тяжелой депрессии. Он был по-детски не защищен от горьких впечатлений и страдал от нашей нечуткости, от нарушений этических правил Студии. «Без этики нет эстетики», — любил он повторять. В его архиве хранится незаконченное письмо, где есть такие строки: «Пошлость и хамство — вот две самые утомительные для меня вещи. А приходится наталкиваться на них ежедневно и терпеть. Иногда терплю, а иногда так это начинает раздражать, что не могу больше нести».

Эта душевная тонкость, способность оскорбляться пошлым в жизни представляли собой характернейшие черты Сулержицкого. Несмотря на все свои метания, на то, что он и в самом деле периодами рисковал «уйти на пустяки», Сулержицкий был человеком нравственно, да и творчески цельным. Нельзя сказать о нем, как о Вахтангове, что он не успел сложиться, не сумел сказать всего, что хотел. Каждым своим шагом, как человек и как художник, он говорил одно и одно. Его идеал был интеллигентски прекраснодушен, внеисторичен, опрокидывался полным незнанием практических путей к его реализации. Но идеал у Сулержицкого был, была вера, живая и ясная, что уже само по себе лучше того разъедающего скепсиса, которым буквально пропитан был воздух эпохи.

Был ли Сулержицкий толстовцем?

И был и не был.

Мы слишком широко пользуемся сегодня этими исторически конкретным понятием, забывая о том, что Ленин употреблял его в плане политическом и философском, имея в виду тех прямых реакционеров духа, которые обращали в догму, в средство оправдания позорной действительности слабые стороны учения Толстого. Сулержицкий не был сторонником опрощения, не проповедовал вегетарианства, не увлекался поисками бесцерковной религии. И в этом был «сильнее» Толстого. Но он и не стал обличителем тоже, «срыванье масок» не было его стихией, и там, где Толстой ненавидел, клеймил, обличал, Сулержицкий надеялся, что дурной человек одумается, что и у него есть сердце и он в конце концов вступит на путь добра. И в этом внеклассовом, абстрактно гуманистическом взгляде на жизнь Сулержицкий был, разумеется, неизмеримо слабее Толстого. Вот почему этот последний мог с полным правом о нем заметить: «Ну, какой он толстовец? Он просто — “Три мушкетера”. Не один из трех, а все трое!»

Это удивительно точно сказано. В мыслях и воззрениях Сулержицкого было чрезвычайно много «благородной гасконады» {152} и очень мало реальных представлений о социальных причинах общественного неблагополучия. Ему казалось, что можно изменить мир проповедью, что довольно очистить человека нравственно — и зло отступит, его позиции станут слабее. Он видел цель искусства, цель театра в том, чтобы будить в человеке человеческое, воспитывать его добрым примером. И в этом этическом непротивленчестве, если можно так выразиться, заявляло о себе его толстовство, своеобразное, очень частное, вытекающее из романтической, идеализированной, интеллигентской веры в добрые свойства человеческой природы.

«Я безмерно счастлив, празднично счастлив, и мне только хочется как можно лучше это сказать всем, кто утомлен, измучен, раздражен, что мы забыли, что есть солнце, что люди хороши и именно все (подчеркнуто мною. — *А. Д*.), что стоит только на минуту это вспомнить, и начинается праздник — немедленно… И это ощущение радости, неотделимости друг от друга в лучшем, в котором все как по условному знаку вдруг соединяются, бросая все дурное, — это ощущение радости, ощущение единения так наполняет меня, что с трудом выдерживаю…» — писал он Станиславскому с места своего отдыха как раз в ту пору, когда Студия делала в искусстве первые шаги.

Вот она, жизненная программа Сулержицкого, мировоззренческая основа «Праздника мира», отчасти «Сверчка» и «Потопа». Разумеется, она далека от действительных условий общественной борьбы. И мы отнюдь не склонны сегодня разделять восторги «безумца, который навеет человечеству сон золотой». Но и судить Сулержицкого так сурово, как судили мы до сих пор, мне кажется, не за что. Сулержицкий не принадлежал, конечно, к той лучшей части русской интеллигенции, которая навек соединила свои жизненные интересы с передовыми идеями марксизма. Но он и не был реакционной фигурой для своего времени. Его призыв к добру, к гуманизму и справедливости в эпоху общественной реакции мог принести скорее пользу, чем вред. Мы большие грехи прощали людям, которые, пережив пору жестоких метаний, длительный период «отсиживанья» от гражданских бурь, приходили в конце концов к сотрудничеству с народом. Сулержицкий умер в канун Октября, за несколько месяцев до победы пролетариата. Но когда мы в Студии спрашивали себя: «А что бы теперь стал делать Леопольд Антонович?» — ответ был один: «Пошел бы служить революции со всей присущей ему самоотдачей».

Мало того: у Сулержицкого при явном его прекраснодушии было развито чувство вины перед народом, личной ответственности за его страдания и беды. Он по-некрасовски клеймил {153} себя (и нас) за неисполненный долг, за неумение слушать зов обездоленных, точнее, за склонность его не замечать, Он и в творческом плане призывал нас быть чуткими к этому голосу, не отгораживаться от него.

Однажды мы получили от него письмо. Прочли, что-то поняли, мимо чего-то скользнули, отнеслись с сочувствием, но скоро забыли. И лишь теперь, перечтя это письмо, я смог оценить всю глубину заложенных в нем идей, всю прогрессивность их для того времени, а кое в чем — и для наших дней.

Обстоятельства, вызвавшие к жизни это письмо, носили, казалось бы, сугубо специальный характер. Сулержицкий зашел в уборную Константина Сергеевича на представлении «Трех сестер». Возник разговор о роли слова в сценическом искусстве. Заспорили. Это была пора, когда Константин Сергеевич особенно увлекался правдой чувств, когда ему казалось, что чувство — единственный строительный материал актера, более важный, чем действие и слово. «Идите по чувству, — говорил он нам. — Не заботьтесь о слове, слово за вас скажет автор. Идея родится в самом ходе сценического представления, если вы будете правдивы, если вы овладеете всей гаммой чувств, сменяющихся в душе героя».

Схожие мысли развивал он, видимо, и в той беседе с Сулержицким. Он тогда особенно восхищался искусством Дункан, казавшимся ему апофеозом чувства, и на этом основании подходил к еретическому выводу (весьма недолго, впрочем, занимавшему Станиславского), будто бы искусство театра вообще способно разговаривать без слов и помимо слов.

Насколько я понимаю, Леопольд Антонович не нашелся тогда, чтобы с весом, разумно возразить Станиславскому, а потом ночью думал об этом, и нужные слова пришли. И вот он обратился к нам, студийцам, потому, должно быть, что понимал, как близко все это касается Студии с ее интуитивизмом. Он написал нам письмо, далеко перехлестнувшее по своему содержанию тему его тогдашнего разговора со Станиславским.

Он писал, что всякое искусство имеет свою специфику, что сила Дункан состоит именно в том, что она опирается на эту специфику, но не игнорирует ее, что выразительность Дункан есть выразительность в танце, умение «мыслить в танце», тогда как мы, актеры, пытаемся быть выразительными, минуя данные нам для этого средства и слово прежде всего. «Красота мысли и идей есть наивысшая красота, есть наивысший род искусства, и… оно возможно только через слово, — писал он… — В литературе мы это видим — надо найти это на сцене… Монолог “Быть или не быть” можно сказать только словами».

{154} И тут Сулержицкий приходит к поразительному для того времени соображению о том, что игнорирование слова (конечно, Станиславского он в виду не имеет) характерно для переживаемого театром момента, что в основе его лежат, как сказали бы мы теперь, причины идеологического, мировоззренческого порядка.

«… Мысль опасна, а чем талантливее мысль, тем она опаснее. И чем она прекраснее — тем хуже. За мыслью не хотят следить, мысли боятся. В нашей полной противоречий жизни, построенной на лжи и обмане, на поражающей слепоте и жестокости, нельзя наслаждаться красотами мысли и идеи — потому, что красота идеи — это правда, истина. А вся наша жизнь проходит именно в том, чтобы истину от себя скрыть как можно дальше. Никогда она не была так невыносима, как теперь…

… Мы знаем, что наши жизни стоят жизней сотен тысяч людей, что мы отнимаем молоко у детей, что мы разлучаем семьи, гоним девушек на мостовые городов в продажу нашим сыновьям, что мы нашей жизнью, да, мы все это знаем, отнимаем у громадного большинства людей последнюю гармонику, давим песню грохотом машин на фабриках, куда мы гоним людей работать на нас, лишаем их не только хлеба, земли, но и неба, и мы все это знаем. Да, рядом, тут же рядом с нами, плечом к плечу — наши мастера, извозчики, нищие, обдерганные дети, просящие копеечку, разве все это можно не видеть? Правда, все искалеченное фабрикой и городом заботливо убирается с наших глаз, мы загораживаемся со всех сторон, но, увы, не можем — мы почти не видим, — но знаем.

Мы уже не так примитивны, чтобы, спрятав голову, как страус, думать, что ничего худого для него нет, потому что он не видит… Как ни сопротивляемся мы, а правда идет и идет, несмотря на все наше сопротивление.

Художественный театр на границе. Он начинает сам собой близко подходить к истине и начинает бояться ее, пятится, колеблется наряду со всем искусством и его развитием, так как Толстой сказал — талант обладает свойством вести к правде.

И теперь страшно — идти или свернуть?

Не сворачивайте — ищите!

Все равно оно придет, и вопрос только в том, первыми или последними вы придете.

Придете сами или вас приведут.

Еще никто не пожалел, что шел за истиной!»

Вот это письмо, весьма далекое, на мой взгляд, от прекраснодушия. Его содержание конкретно и емко. На двух-трех страничках письма Сулержицкий сумел удивительно много сказать. Он объяснил, почему искусство предреволюционной {155} эпохи зашло в тупик, почему из театра этого времени так тщательно изгонялись мысль и слово, подменяемые то туманной символикой, то марионетками, то пантомимой, то стилизацией. Дал почувствовать, на каком жестоком распутье оказался Художественный театр, силой своего искусства подведенный к правде и испугавшийся самой этой правды. Призвал к идейности как залогу жизнеспособности театра. Поделился с нами своим предчувствием неизбежных и скорых социальных перемен.

И как далек облик Сулержицкого, встающий из этого письма, от версии о Сулержицком-толстовце, утешителе-реакционере, стремящемся отдалить своих современников от жгучих вопросов общественной борьбы.

Когда Сулержицкий пришел в Студию, он был уже безнадежно болен — у него был запущенный нефрит, полученный во время путешествия с духоборами. Лечиться он не любил. Его уговаривали поберечься, не тратить себя так безрассудно, а он отвечал со своей обычной улыбкой, без тени рисовки и самолюбования: «Как я могу не работать много, когда мне так мало осталось жить?» В Студии Сулержицкий неизменно появлялся с бутылкой «Ессентуков» в одной руке и яблоком в другой. Работая, он откусывал понемногу от яблока, запивая его минеральной водой, и это было его питанием и одновременно его лекарством. Он носил свитер, из-под которого виднелась белая рубашка с отложным воротом, а брюки натягивал на все это сооружение подтяжками кверху, и в таком виде он ходил по театру — милый, всеми нами любимый Леопольд Антонович.

Не любить его было невозможно. Горький пишет о нем — и вполне справедливо, — что он всюду становился любимцем людей. Он был другом Толстого, Чехова, Станиславского, Москвина, наконец, самого Горького. Он был другом всех нас, студийцев. Любя его, мы лишь платили ему за его удивительную сердечную теплоту. В Студии был известен случай — потом о нем рассказал сам М. Чехов в своих воспоминаниях, — когда больной Сулержицкий целый день с утра и до вечера простоял под дождем и ветром у призывного пункта, ожидая Чехова, вызванного туда повесткой. Случай был далеко не единичный. Он говорил нам «ты» и заботился о нас куда больше, чем о собственном сыне.

Болезнь не помешала ему быть человеком редкостного, неиссякаемого жизнелюбия. Замечательно сказала о нем Т. Л. Сухотина-Толстая: «Он весело работал и весело страдал». Он никогда не пил — ему было запрещено, но на наших вечеринках был пьянее пьяного: шутил, дурачился, разыгрывал сценку «рыбка в аквариуме», «спiвав» украинские песни, то удалые, то протяжные, — и делал это великолепно. Всегда {156} доступный, для всех открытый, всеми помыслами обращенный к людям, к жизни, он был настоящей душой Студии, ее совестью на том раннем этапе нашего творческого пути.

### \* \* \*

Я уже сказал о том, что Сулержицкий вмешивался во все спектакли Студии главным образом как их толкователь. Мы общались с ним ежедневно и были в той или иной степени заражены его взглядами, светлым его идеализмом. В этом смысле наиболее показательным спектаклем Студии действительно был «Сверчок на печи», о котором Станиславский сказал, что для Студии он — то же, что «Чайка» для Художественного театра.

Я не собираюсь умалять здесь значения «Сверчка», напротив, хочу его взять под защиту, однако мне думается, что развитие Студии шло по разным каналам. «Гибель “Надежды”» с ее социальной проблематикой не была случайным явлением в нашей практике: «Надежда», а вслед за ней «Потоп» и вечер произведений А. П. Чехова образуют в истории Студии линию не менее, а может, и более важную, чем «Сверчок» и спектакли, так или иначе к нему прилежащие.

Первоначально я не был занят в «Сверчке» и знакомился со спектаклем как зритель, хотя потом, после революции, бесчисленное число раз сыграл в нем Джона Пирибингля. В сентябре 1914 года я был призван в действующую армию и уехал на Кавказский фронт. Потянулась хлопотная солдатская лямка, горячие дни и бессонные ночи, жестокая бессмыслица «субординации», унылое однообразие позиционной войны. В голову неотвязной чередой лезли мысли о доме, о близких, о любимом театре, о простых человеческих радостях, мимо которых проходил равнодушно, которые не умел в достаточной степени ценить. Было жаль расточительно загубленного времени, целых месяцев, прожитых зря. Я давал себе клятву, вернувшись, начать жить по-новому, по-разумному, пользуясь всеми благами, какие дает человеку мирная жизнь. С такими мыслями я приехал в Москву в свой первый военный отпуск, и вот тогда-то я увидел спектакль «Сверчок на печи».

Мне писали товарищи о том, что спектакль имеет небывалый резонанс в Москве, что он идет с колоссальным успехом. Я относился к их восторгам с известным недоверием. Мне казалось странным: война, тучи на горизонте, свистопляска дежурных «патриотических» фраз на сцене, в поэзии, в песнях, в печати, северянинские изыски и бананово-лимонные Сингапуры Вертинского, оперетта, шантан, кабак — и вдруг Диккенс, девятнадцатый век, устойчивость, наивность, сказка! {157} Что могло привлечь к этому спектаклю зрителей 1915 года, скрывался ли в нем для них хоть какой-нибудь жизненный урок?

Я понял это сразу, едва вступил в затемненный зал маленького театрика на Скобелевской площади и почувствовал, как взволнованно дышат зрители, внимая нехитрому ходу повествования. Я понял, что спектакль говорит как раз о том, о чем мечталось мне в моем фронтовом уединении, о чем сотни раз думалось всем этим людям, из которых у каждого третьего — муж, или сын, или брат на войне. В нем шла речь о простом и обыкновенном, о множестве мелочей, из которых складывается самое понятие «мирного времени». Сверчок за печкой и чайник над огнем, семья, собравшаяся за накрытым столом, глоток вина после долгого пути под дождем, ребенок, спящий на руках у няньки, самоотверженная, трогательная любовь жены к мужу, отца к дочери, наивные и смешные куклы, сделанные руками слепой девушки, брат, вернувшийся в отчий дом из далекой Америки, — вот как «читался» этот спектакль в тот первый год империалистической войны. Он говорил о вещах, понятных каждому человеку; о том, как хорошо любить и быть любимым, как много значит тепло домашнего очага, как неоценима человеческая дружба, вовремя протянутая рука, на которую можно опереться. Он говорил о счастье, отнятом войной у великого множества лиц.

Рождественская сказка Диккенса, оптимистичная, как всякая сказка, и зрителя настраивала оптимистически, утверждала в горьковской мысли, что «и жизнь — благо, и люди — хороши», что не сданы еще в архив понятия верности, совести, чести, что в конечном счете всегда торжествует добро. Врываясь в атмосферу шовинистического угара, в разливанное море цинизма и порнографии, «Сверчок» настраивал благородно, очищал от военной накипи человеческие сердца.

Конечно, идеи, вызвавшие к жизни этот спектакль, были заявлены в нем с обычной для Студии неконкретностью. Они были непереводимы на язык прямых социальных понятий. Но лирическое ощущение нерва времени переполняло спектакль и находило отзвук во многих душах. Вот почему я считаю, что «Сверчок» не был созданием «интимного» театра, что в этом наивном и простеньком зрелище невольно воплощались чаяния самых разных людей, вступивших в горькую военную пору. Недаром «Сверчок» оказался самым посещаемым из спектаклей Студии и прошел за 8 лет (до юбилейной даты, когда подводились итоги) 509 раз — факт, небывалый в истории театра начала века.

Высокой оценки заслуживает художественная сторона спектакля. «Сверчок» был произведением редкой гармонии. В нем совпадали наивность, ясность и улыбка Диккенса {158} (пусть Диккенса-сказочника, а не Диккенса-сатирика), святой идеализм Сулержицкого, наконец, молодость и творческое целомудрие Студии, сыгравшей спектакль задушевно и просто, без театральных румян.

Если принцип оформления в сукнах для многих спектаклей был лишь вынужденным, то здесь он отвечал самому духу постановки, вся сила которой — в правде взаимоотношений, в простодушии чувства, в безыскусственном переживании, в той сказке, которая сотворена из обыденщины, из вещей, повседневно окружающих нас. Разрисованный, шумный, веселый чайник над камином, чириканье сверчка в печке и самый этот камин, тяжелый, с чугунной решеткой, с массивными креслами по обеим его сторонам, но с таким ярким, жизнерадостным пламенем, что было весело на него смотреть, — вот из чего составлялся зрительный образ спектакля, в чем находила себя его мысль.

И актеры, занятые в «Сверчке», удивительно были на сцене «самими собой», сохраняли предельную искренность в ситуации диккенсовской сказки. Я придирчиво судил тогда работу моих товарищей, потому что остро им завидовал. Но и я не мог не склониться перед грацией и нежностью малютки Мэри — М. А. Дурасовой, шумным добродушием неуклюжего увальня Джона — Г. М. Хмары, сдержанным горем слепой Берты — В. В. Соловьевой, преувеличенными восторгами несуразной Тилли — М. А. Успенской.

Но истинными вершинами спектакля были два образа: игрушечника Калеба в исполнении М. А. Чехова и фабриканта Тэкльтона в исполнении Е. Б. Вахтангова.

Калеб продолжал в творчестве Чехова линию, начатую еще ролью Кобуса в «Надежде», образуя высший ее подъем. Это был самый человечный, самый трогательный образ в спектакле. Калеб — человек горемычной судьбы. Он обделен всем — даже дочь, единственное его сокровище, оказалась незрячей. Изо дня в день сражается Калеб с нуждой, не теряя мужества и не унывая. Больше того, он сильнее нужды. Он побеждает ее стойкостью духа, поэтичностью душевного склада, умением осветить окружающее его убожество светом доброго вымысла.

Вот он сидит на своей колченогой скамеечке в ногах у дочери и рассказывает, рассказывает ей о прекрасном мире, среди которого она живет. Калеб Чехова не только совершал в этот миг подвиг отца, ложью ограждающего своего ребенка от злой судьбы с ее ударами; он рассеивал мрак ясной верой в то, что в конце концов так и будет, как он рассказывает, что все свершится по его словам. Он не тешил себя иллюзиями, не уходил от реальности в сказку, не бежал от грешной земли с ее бедами; он ждал, чтобы сказка спустилась на землю, {159} чтобы она облегчила суровую участь бедняка. И когда приходил Тэкльтон, мрачный человеконенавистник Тэкльтон, любящий ночь больше дня и холод больше тепла, добрые глаза Калеба — Чехова смотрели на хозяина печально и осуждающе, как на человека, добровольно стянувшего свое сердце панцирем недоверия к людям. Калеб, странно сказать, жалел Тэкльтона, и в этой жалости доброго человека к дурному со всей полнотой сказывалось нравственное торжество героя.

Если Калеб был самым чистым и благородным существом в спектакле, то Тэкльтон воплощал в себе начало противоположное, контрастное. Вахтангов был единственным актером, вносившим в «Сверчка» ноту диккенсовского сарказма, в лирическую гамму спектакля — суровые и резкие тона. Высокий, прямой до педантизма, с негнущимися коленями, с шарнирной походкой, скрипучим голосом, ломаными жестами, с глазами, прикрытыми, как перепонками, тяжелыми круглыми веками, он и сам казался лишь усовершенствованным творением своей игрушечной мастерской. Подобием человека, пародией на него представал Тэкльтон — Вахтангов в первых актах спектакля. И когда Калеб — Чехов, укоризненно покачивая головой, «переводил» на добрый лад все дурные поступки Тэкльтона, рассказывая о нем дочери как о хорошем чудаке, казалось, что старый мастер просто-напросто сдирает со своего хозяина эту механическую оболочку, обнажая под ней теплое, живое, человеческое.

Именно так и случалось в конце спектакля. Загорались ясным светом рыбьи глаза Тэкльтона, появлялась упругость в движениях, смягчался голос, пронзительно резкий дотоле, кукла оживала, превращалась в человека. В лучах всесильного диккенсовского идеализма таял и этот любитель мрака, человечность побеждала, мир и благополучие воцарялись в маленьком домике с ярко горящим камином, за которым поет-разливается неугомонный сверчок.

Спектакль этот в обстановке 1915 года общественно противостоял шовинистическому угару тех лет, художественно — айхенвальдовскому «отрицанию театра». В спектакле сильны были гуманистические нотки, он утверждал право маленького человека на счастье. Но вместе с тем в «Сверчке» Первой студии было и много донкихотского, сентиментального, что выглядело попыткой примирить и сгладить, утопить во всеобщем прекраснодушном идеализме действительные противоречия жизни. И, разумеется, люди передовые, революционно настроенные не могли это понять и простить.

Этим объясняется и та всем хорошо известная суровая оценка, которую дал Ленин спектаклю «Сверчок на печи».

Меньше приходилось Студии краснеть за «Потоп» — спектакль, {160} который в противоположность «Сверчку» как раз понравился Ленину[[7]](#footnote-8).

Скорее эффектная, чем глубокая, пьеса Г. Бергера стала поводом для спектакля общественно значительного, продолжавшего в репертуаре Студии линию, начатую «Гибелью “Надежды”». Парадокс о людях буржуазного общества, утративших свою буржуазную сущность перед лицом стихийного бедствия, разрешался в спектакле саркастической повестью о неистребимости буржуазного в буржуа, о волчьей морали мира богатых, где каждый за себя, где зоологический эгоизм является незыблемым законом. В спектакле столкнулись два начала, две воли — Сулержицкого и Вахтангова, и равнодействующая этого столкновения оказалась в пользу спектакля. Каждый из этих больших художников брал в пьесе Бергера нечто свое, лично ему дорогое, а в результате она оказалась прочитанной верно в ее решающих идейных мотивах.

Сулержицкий ценил в «Потопе» главным образом второй акт. Ему страшно нравились та внезапная размягченность, то великодушие, которые охватывают героев «Потопа», когда хлынувшая вода на сутки отрезает их от остального мира, обращая холл модного бара в своего рода Ноев ковчег. Для Сулержицкого весь спектакль был лишь способом еще раз напомнить людям о том, что они прежде всего люди, что хорошее в них — исконно, а дурное — поверхностно. И эта возможность так увлекала Сулержицкого, что он просто-напросто игнорировал следующий, третий акт, сводящий на нет все «достижения» акта второго.

Он говорил: «Ах, какие смешные люди, все милые и сердечные, у всех есть прекрасная возможность быть добрыми, а заели их улица, доллары, биржа. Откройте это доброе сердце их, пусть они дойдут до экстатичности в своем упоении от новых открывшихся им чувств. Вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно потому, что у него есть улица, золото, биржа. Только ради этого стоит ставить “Потоп”».

Вахтангов смотрел на дело иначе. Он великолепно чувствовал авторскую иронию в адрес «христианнейшего» второго акта и ею стремился насытить спектакль. Да, пока за окнами бушует буря, казалось бы, приговорившая к гибели кучку несчастных, что жмутся за железными ставнями бара, пока надежды на спасение нет, сохраняется видимость полного равенства, забыты классовые, имущественные преграды, еще вчера разделявшие их. Но это лишь видимость, доказательство от противного, в свете которого еще отчетливее проступают {161} «родимые пятна» общества, сформировавшего психику этих людей.

Спала вода, улеглась непогода, в холле зажегся электрический свет, зазвонил телефон, застучал телеграф, и «улица, доллары, биржа» энергично вступили в свои права; беднякам не оказалось места в баре, где «должно быть прилично днем», хлебный король погрузился в свои махинации, адвокат заторопился в суд, а хозяин бара Страттон беззастенчиво подал посетителям счет за вино, выпитое во время «потопа». Да и самый потоп оказался фикцией — маленькие неполадки на недавно выстроенной плотине коснулись одной только улицы, нескольких домов; жизнь буржуазного города не нарушена, она течет точно так же, как и текла. И такое горькое чувство вызывали этот город и эти люди, вконец испорченные буржуазной цивилизацией, что невольно думалось: старый мир безнадежно болен, он годится только на слом. Именно к этому выводу тяготел спектакль, поставленный на «интимной» сцене в одной декорации с несколькими исполнителями, но несущий в себе зерно большого и смелого обобщения. К такому обобщению вел спектакль Вахтангов.

Я был зрителем «Потопа», прежде чем стал его участником, да и самое это мое участие в качестве третьего (после Чехова и Вахтангова) исполнителя роли Фрезера не представляет интереса. Но я отлично помню, как поразила меня графичность, жесткость этого спектакля, отсутствие в нем обычной для Студии умиленности, либерально-интеллигентского призыва к добру. Чем благостнее, чем искреннее в своей глубочайшей растроганности звучал второй акт, ведомый Сулержицким, тем горше было наступление третьего с его трезвостью, царством делового расчета, полным забвением всякой сентиментальности.

Даже М. Чехов, актер-лирик, в «Потопе» играл сухо, резко. В его герое — озлобленном, брюзжащем на весь свет неудачнике — остро чувствовалась сумасшедшая зависть к тем, чье возвышение в мире деловых афер было началом его, Фрезера, падения. Фрезер ненавидит, презирает Бира и ему подобных лишь потому, что сегодня им выпал счастливый номер в лотерее, которая зовется биржей, потому, что ему страстно хочется занять их место, — и этим исчерпывается его жизненный интерес. Колесо повернулось — и он оказался снизу: но завтра — завтра настанет его черед взлететь вверх. Этой надеждой живет Фрезер, мелкая душонка, исполненная злых и ничтожных страстей.

Я смотрел и видел, как «крепчает» талант Чехова, как нарастают в нем новые нотки — резкие, обличительные. И я не ощущал в этой его работе никакого элемента лирики, как ощущали его иные из моих товарищей, а также критики, {162} писавшие о спектакле. Мне кажется, что они ошибочно характеризовали как лирику маниакальность Фрезера, его поглощенность одной мыслью, одним желанием. Все эти черты были свойственны таланту М. Чехова и дали знать о себе в этом спектакле.

И еще помню в спектакле одну деталь, с которой, как я слышал, Вахтангов очень и очень возился. У Бергера есть маленькая роль так называемого второго клиента, который появляется на секунду в первом действии, а затем в самом финале пьесы. Это постоянный посетитель бара Страттона, своего рода «прикрепленный», ровно в десять выпивающий традиционный коктейль. Второй клиент как бы обрамлял весь спектакль. Являясь как ни в чем не бывало за своим коктейлем в финале, он неопровержимо свидетельствовал, что ничто не изменилось в мире за те сутки, пока посетители бара переживали свой мнимый потоп. Второй клиент врывался в помещение бара, как смерч, сметая на своем пути салфетки, подносы и стулья. Он весь был олицетворением биржи с ее золотой лихорадкой, образцом буржуазного практицизма — даже коктейль входил в деловой график дня. Священнодействие с десятичасовым коктейлем должно было символизировать собой незыблемость буржуазных законов, а весь спектакль — служить подтверждением того, как мало в этих законах буржуазного общества подлинной человечности. Великолепно была найдена эта «точка» в спектакле. Мысль его была реализована до конца — серьезная мысль, лишенная всякой идеализации.

Коснусь еще одного спектакля, интересного тем, что он характеризует Сулержицкого-режиссера несколько с другой стороны — я имею в виду вечер произведений А. П. Чехова. Вечер состоял из четырех миниатюр: «Юбилея», «Предложения», «Лекции о вреде табака» и инсценированного рассказа «Ведьма» и в наибольшей степени нес в себе следы непосредственного режиссерского вмешательства Леопольда Антоновича. Он не только «рассказывал» студийцам этот спектакль, он его непосредственно делал. Я отчетливо помню (очевидно, это совпало с очередным моим отпуском из армии), как он занимался с великолепной исполнительницей роли «ведьмы» Ф. В. Шевченко[[8]](#footnote-9), уча ее и студийца Колина, игравшего дьячка, слушать звон колокольчика заплутавшейся почты. Он добивался от обоих исполнителей умения слышать и остроты реакции на этот дальний звон, требовал, чтобы эта реакция была своей у каждого. У дьячка колокольчик вызывает чувство мстительного удовлетворения: вот и доказано, что жена {163} его — ведьма, что она «кружит почту», приманивая к себе молодцов с проезжей дороги; у нее, истомленной долгим и тоскливым одиночеством, тот же звук рождает проблеск надежды на лучшее, на то, что будут еще перемены, хоть какие-то встречи впереди.

Сулержицкий требовал от Шевченко, чтобы в ее исполнении не было ни намека на прямой «зазыв» или кокетство. Он искал внутренней манкости, весь секрет которой заключен в силе внутреннего ожидания, буквально снедающего душу «ведьмы». И действительно, в «ведьме» Шевченко не было чувственности пошлой женщины. Была она тихая, мягкая, с опущенными веками, красивая неброской русской красотой. Но против ее воли нарастал в ней зов молодого, здорового существа, задавленного беспросветной, томительной жизнью со старым, ядовито-скрипучим дьячком. Образ оказывался чистым и целомудренным, а весь миниатюрный спектакль — протестом против общественной системы, которая душит живые чувства человека, отнимает у женщины право на счастье, на материнство и любовь.

Чистой и очень трепетной была и сцена «ведьмы» — Ф. В. Шевченко с почтальоном — В. В. Готовцевым. И здесь Сулержицкий добивался от исполнителей предельной правды как внешнего, физического самочувствия, так и правды переживания. Готовцев буквально приносил с собой на сцену холод улицы, промозглость снежной бури, кружившей его вокруг одного и того же места несколько часов подряд. Дрожащими, негнущимися пальцами развязывал он башлык, с трудом разматывал реденький шарф, чуть закрывавший горло, и зрителям тоже становилось зябко, и казалось, что человек этот согреется не скоро, что у него словно кости промерзли.

Но потом в сцене начинали главенствовать мотивы внутренние, психологические; почтальон, опьяненный присутствием красивой женщины, устремлялся к ней всем существом, совершенно этого не сознавая. Эти двое тянулись друг к другу непроизвольно, как тянется цветок к солнцу, оба молодые, здоровые, чистые, оба зло и несправедливо обделенные жизнью. И когда, чуть дотронувшись пальцем до ее кожи, почтальон произносил шепотом: «Какая у тебя шея! Фу, какая!» — зрительный зал замирал, и — я ручаюсь за это — не было в нем ни одного человека, воспринявшего этот эпизод как-нибудь фривольно, скабрезно.

А потом все исчезало, возвращалась реальность с ее неумолимостью; почтальон снова заматывал свой шарф, надевал башлык и уходил, нахохлившись, заранее ежась от пронзительного ветра, воющего за стеной, и вот тогда в первый раз за весь спектакль рыдала женщина о своей загубленной доле, {164} рыдала так горько, так безнадежно, что это буквально потрясало сердца. С тех пор я всегда считал Шевченко актрисой потенциального трагического дара, почти не реализованного в ее дальнейшей судьбе.

Кроме «Ведьмы» в чеховском спектакле пользовалось успехом «Предложение», а в нем — актер Павлов в роли Чубукова. Приходили актеры Художественного театра специально на него смотреть. И Станиславский захаживал частенько: должно быть, ему казалось, что в «Предложении» заложено «зерно» верного подхода к водевилю, да еще водевилю чеховскому, то есть высокохудожественному.

Образ Чубукова строился на двух красках — не только контрастных, но, так сказать, взаимоисключающих. С одной стороны, кротчайшее существо, из смирных смирное, из покладистых покладистое, легко отступающее перед малейшим напором. С другой — сущий дьявол, когда коса найдет на камень, когда дело коснется известного «пунктика». Крик, шум, исступление, чуть ли не драка, а там, глядишь, опять тишь да гладь, и только удивляешься: да полно, этот ли человек бесновался здесь минуту назад? Так возникает вывод: грош цена этой покладистости, если она — лишь преддверие троекуровского самодурства, и что это за самодур, если с ним может справиться даже ребенок! Образ оказывался не только смешным, но и уродливым. Лишь тина обывательской жизни порождала такие контрасты. Это был водевиль, но и в нем чувствовался замечательный художник Чехов, умеющий видеть правду времени, среды, атмосферы в самой веселой, «осколочной» ситуации.

В целом чеховский спектакль не выходил за пределы традиции. Он развивался в русле «больших» чеховских постановок Художественного театра и опирался на их плодотворный опыт. Но это было доброе следование традициям, творчески сближавшее Студию с Художественным театром. Спектакль свидетельствовал о том, как чутко воспринял Сулержицкий то лучшее, что нес в себе метод театра, отточенный прежде всего на Чехове, о том, что он, Сулержицкий, был не только и не просто «утешителем», но художником, которого правда искусства подводила к размышлениям общественного порядка.

«Гибель “Надежды”», «Потоп», вечер А. П. Чехова, во многом «Сверчок на печи» — все эти работы Студии, я думаю, могут быть отнесены к положительным явлениям искусства той эпохи. Они утверждали в мысли, что Студия — плоть от плоти Художественного театра, что она развивается творчески правильно, вступает в жизнь под тем же знаменем, с каким выходил когда-то на дорогу искусства этот превосходный коллектив. Повторяю еще раз: противоречия Студии в ту {165} пору были скрыты, их не мог «углядеть» даже самый внимательный зритель. В глаза бросалось только хорошее, и этим хорошим козыряли так часто, заводя речь о Первой студии, что мы начинали привыкать к похвалам.

Но, увы! В ранней Студии было не одно только хорошее. Интересно, что, сыграв премьеру «Гибели “Надежды”» в Петербурге, Студия открылась в Москве, в своем здании на Тверской, другим спектаклем — шел гауптмановский «Праздник мира», вторая работа Студии. Есть нечто печально знаменательное в этом факте. «Праздником мира» начиналась другая страница в жизни Студии — такая страница, которая не могла принести ей чести.

В этом раннем произведении Гауптмана, натуралистическом и болезненном, картина нормальных человеческих чувствований искажена. Там представлены вздыбленные психологии, невылазно путаные отношения, разрушенные семейные связи, беспричинная, глухая вражда, разъединяющая людей одного крута, людей, которым, в сущности, нечего делить. Контрдействие Иды, свято верящей «в праздник мира», в то, что ей наконец удастся объединить в общем порыве любви и всепрощения членов семейства Шольц, было слабо, неубедительно выражено в спектакле, потому что и в пьесе эта линия зыбка: она, говоря языком военных, плохо укреплена. Идея примирения распавшейся семьи оказывалась в спектакле лишь поводом для тягостных объяснений, психологических загадок, мучительного самоанализа.

В данном случае Студия как бы шла мимо сути, идейного смысла произведения. Она не задавалась серьезно вопросом, чему должен служить этот ее спектакль, ради чего следует ставить «Праздник мира» молодому театру осенью 1913 года в Москве. Пьеса Гауптмана служила участникам как бы удобным сценарием для упражнения в правде чувств. Исследовались тончайшие извилины этих чувств, их прихотливые повороты, их аккорды, созвучия и диссонансы, как в сложной симфонической партитуре. Это ставило перед актерами интересные задачи и поначалу не казалось ни опасным, ни предосудительным — такое вот essais из области правды чувств.

И действительно, в первых спектаклях «Праздника мира» все же присутствовало нечто, что позволяло до времени не замечать неврастенической сущности пьесы. Была ли это молодость участников, или тонкость художественной отделки, или предельная искренность в предлагаемых пьесой обстоятельствах, но только вначале в спектакле был дружный ансамбль, была атмосфера и серьезные актерские удачи — например, М. А. Чехов в роли слуги Фрибэ, этого дряхлеющего летописца дома Шольц. И хотя в некоторых газетах отмечали уже тогда, что успех спектакля был «успехом клиники», истории {166} болезни, что в спектакле обстоятельно представлен «наш, славянский, кромешный ад», думается, что в то время дело так еще не обстояло, и самые эти оценки шли лишь в ряду привычных критериев эпохи, а рецензенты этого типа приписывали спектаклю игру своих собственных расходившихся нервов.

И все-таки спектакль, лишенный серьезной идеи, был обречен на духовную смерть. Должен был наступить такой момент, когда самоцельные переживания перейдут в свою противоположность, обернутся неправдой, зажимом, истерикой — словом, тем самым «вывихом», с которым сражался Станиславский, утверждая в Студии правду чувств. И если Константин Сергеевич с обычной его дальновидностью сразу отнесся к спектаклю куда холоднее, чем к «Гибели “Надежды”», если Владимир Иванович не похвалил нас за «Праздник мира», то по прошествии известного времени и Сулержицкий, любивший спектакль, вложивший в него много души, восстал против этой работы Студии. После смерти Сулержицкого в «Вестнике театра» были напечатаны отрывки из его «Дневника» последних лет, где он подверг жестокой критике то состояние, к которому скатился спектакль «Праздник мира» в ходе его сценического бытия.

Он отмечал, что «независимо от размера дарования у всякого актера есть лучшие способы воздействия на публику и худшие», что кроме мышечного напряжения, которое студийцы выучились успешно преодолевать, существует еще напряжение нервное — наиболее опасное из всех возможных. Он вскрывал показную, демонстративную природу истерики, в которой истинное чувство не участвует, в которой вечно сквозит желание покрасоваться своей утонченной душой. И это относится в равной степени как к зрителям, так и к актерам. Эти последние, по словам Сулержицкого, «полюбили свой смех, слезы, свои ужасания больше, чем то, откуда это у них, как у художников, родилось». Он требовал от актеров не истерики, относящейся уже не к области реалистического творчества, а к области «внешних раздражителей нервов», но воздействия «душой на душу», возвращения к истокам, породившим данное чувство в спектакле.

Полагаю, что этим отзывом Сулержицкого исчерпывается вопрос о «Празднике мира», о месте, занимаемом этим спектаклем в истории Студии первого периода. Обращаясь к участникам спектакля, Сулержицкий надеялся, что все еще можно исправить. Он ошибался. Уже ничего нельзя было исправить. «Праздник мира» был все-таки мертворожденным созданием; изломанная, болезненная пьеса Гауптмана могла принести только вред неокрепшим талантам. И когда в связи с этим спектаклем возникает термин «интимный театр», у меня {167} не находится против этого никаких убедительных возражений. Еще хуже обстояло дело со спектаклем «Калики перехожие».

Я помню, какое недоуменное чувство царило в Студии, когда на доске объявлений появился листок с распределением ролей в «исторической» трагедии Волькенштейна. Пьеса не нравилась решительно никому. Да и что в этом холодном, искусственном произведении, переносящем в тринадцатый век непротивленческие теории века двадцатого, могло привлечь молодых актеров Студии, весьма мало подверженных богостроительным увлечениям эпохи?

В пьесе действует группа странников — калик перехожих, объединенных идеей паломничества ко гробу господню в город Иерусалим. Предводительствует каликами «веселый атаман» Алексей, веселый оттого, что выбрал свой путь смиренника-правдолюбца. Калики надеются прожить в грешном мире, минуя мирские соблазны, обходя стороной усобицы древней Руси. Но это не удается. Оказавшись случайным свидетелем братоубийства, Алексей вступается за справедливость, поднимает меч на свершившего зло. Так сам он становится на путь греха, нарушает заповедь «не убий!», притчу о «левой щеке», подставленной тому, кто «дерзнул» на правую. В этом заключается, по Волькенштейну, трагическая вина героя. Осознав свой грех, Алексей добровольно приемлет кару — калики зарывают его в землю живым.

Трагедия Волькенштейна далека от историзма, зато в ней весьма отчетливо отражены философские диспуты предреволюционной поры. В пьесе представлены две силы, две концепции: правда «каличья», близкая к догмам непротивления и не имеющая «зде пребывающего града», как написано было в одной из рецензий[[9]](#footnote-10), земной резиденции, так сказать, и языческая, варварская, грешная правда феодальной Руси, утверждаемая «огнем и мечом». Алексей, преступивший через «правду каличью», гибнет; тем самым в пьесе торжествует смирение как «драгоценнейшее, лучезарное свойство русского народа, народа-богоносца»[[10]](#footnote-11). Ретроградность пьесы не подлежит, таким образом, никакому сомнению. Хотела этого Студия или не хотела, но, играя «Калик», она вступала на путь пропаганды реакционных идей толстовства — именно здесь, в «Каликах», а не в «Сверчке». Вот почему я считаю «Калик перехожих» самой серьезной ошибкой Студии, даром что спектакль ненадолго задержался в репертуаре.

Однако все только что мной изложенное представляет собой, так сказать, соображения последующего порядка. Тогда мы ничего подобного не сознавали, не сознавал, я думаю, {168} и Станиславский — иначе никогда не рекомендовал бы Студии «Калик». Мы же знали одно и одно: надо играть — и как можно лучше.

То обстоятельство, что герои Волькенштейна оказались при ближайшем рассмотрении нашими современниками, переряженными в старинные одежды, было лишь на руку Студии, потому что отвечало ее тенденции видеть в каждом герое «среднего» интеллигентного человека со всеми присущими ему переживаниями. «Калики» не были историческим спектаклем. Мы подошли к пьесе с обычной для Студии мерой «чистой» психологии, подводя базу правды чувств под нравственные муки христианствующих бродяг и раскаявшегося братоубийцы. Но это оказалось не простым делом: искусственные построения Волькенштейна были враждебны правде, сопротивлялись ей.

Я говорю это с тем большей ответственностью, что мне лично «Калики перехожие» принесли известное актерское удовлетворение. Я был одобрен Станиславским за роль Василия в этом спектакле. Мне просто-напросто повезло: Василий — самая земная фигура пьесы, куда более земная, чем представлявшие в ней языческую Русь боярин Яволод и жена его, немощная, не от мира сего, Настасья. В стане калик Василий — человек случайный; он и пристал-то к ним лишь в надежде встретить в каликах не богомольцев, а удалых разбойников, промышляющих в темных лесах. Увертливый, хитрый, с юродством, с подлецой, он гнет да гнет свою линию, искушая Алексея, вкладывая в его руки меч. Его мечты — отнюдь не христианские: сладко поесть, да вдоволь поспать, да разгуляться, пользуясь смутным временем, — вот его идеал. И это давало мне как актеру право на краски контрастные, яркие, на крепкую характерность и психологическую цельность — то есть на то, что уже и тогда я больше всего уважал в искусстве.

Я шел к образу, используя в качестве внешнего приспособления мимикрию Василия, его маскировку под самого что ни на есть правоверного калику. Из благостных благостный, из иконописных иконописный — таким виделся мне мой Василий. Я добивался в гриме известного сходства с каноническим типом Христа. Но это был преступный Христос, Христос — вырожденец, ублюдок. От твердого парика, присланного мне из Киева зятем, артистом Суходольским, череп Василия приобрел неправильную форму; поднятая левая бровь и прищуренный глаз придавали этой «иконе» зверское выражение, впрочем, тут же менявшееся на смиренное.

Разумеется, мои «достижения» в этом спектакле не простирались за пределы внешне контрастной характеристики. Пьеса Волькенштейна не давала никаких оснований для настоящих {169} актерских глубин. И если Константин Сергеевич меня одобрил, на то были особые причины. Они-то и составили единственный полезный урок этого надуманного спектакля.

«Калики» были сыграны впору, когда Студия проработала уже два года, когда определилась, во всяком случае для Станиславского, узость ее творческой программы, ограниченной рамками «правды чувств». Константин Сергеевич стремился подсказать Студии выход из пассивного круга «нюансовых» переживаний, которыми замыкался в ту пору ее горизонт. Я говорю об этом смело, потому что именно в «Каликах перехожих» Станиславский сделал такую подсказку, впрочем, плохо расслышанную в Студии тех лет.

Я был на репетиции в Художественном театре, а в это же время Константин Сергеевич работал в Студии над постановкой «Калик». Когда я вернулся, меня встретили возбужденные студийцы, наперебой старавшиеся втолковать мне, какое чудо свершилось только что на репетиции, как замечательно (других исполнителей и видно не будет!) решил Станиславский сцену двух братьев, самую трудную во всем спектакле, не удававшуюся до тех пор.

Я убедился в правоте моих товарищей на другой же день, когда увидел сцену своими глазами. Вел репетицию Константин Сергеевич, но ему уже вмешиваться ни во что не пришлось. Исполнители — Бакшеев и Бондырев — ухватили зерно сцены крепко, очевидно, еще на предыдущем занятии.

У Волькенштейна братья поставлены по две стороны рубежа междоусобной войны. Старший, Яволод, служит князю Константину, младший, Ярун, «отъехал» к князю Юрию. Князья воюют, а за ними вступают в бой их дружинники. Но Яволод не хочет сражаться с родным братом. Он подстерегает его в лесу, у большой дороги, надеясь отговорить от усобицы. И дело как будто бы идет на лад, а потом ссора вспыхивает вновь, и Яволод в запальчивости убивает Яруна на глазах у спрятавшихся в кустах калик.

До вмешательства Станиславского сцена строилась на сложном сплетении взаимных подозрений, подслеживания, мнительности, недоверия и обид. Была разработана детальная психологическая канва, не упускающая ни одного оттенка в этой стычке братьев-врагов. Режиссер спектакля Болеславский вложил в «эпизод двух братьев», как он у нас назывался, массу труда, наблюдательности, больше того, тонкости, а сцена все не шла и не шла, и смотреть ее было скучно даже нам, исполнителям и участникам «Калик».

А Константин Сергеевич решительно снял с этой сцены изощренность психологических оттенков. Он построил ее на рубленых, резких кусках. Сошлись настороженно и хмуро, обмерили друг друга долгим взглядом, принюхались, как собаки, — {170} и вдруг разом отбросили прочь все свои подозрения. Ощутили себя братьями. Испытали жгучую радость встречи. Не просто радость, а радость диких, почти первобытных людей, чувствующих сильно и, так сказать, без нюансов. Они обхватывали друг друга, что-то возбужденно крича, сходились и расходились, наивные, цельные, отдающиеся эмоциям без остатка. Это был настоящий эмоциональный взрыв, самая яркая минута во всем спектакле. Мы впервые узнали тогда, что правда чувств есть понятие исторически изменчивое, что она может быть и такой вот — буйной, сгущенной, насыщенно театральной. В спектакле эта сцена имела большой успех и отмечалась во всех рецензиях. Но, увы! Она так и осталась случайным вкраплением в метод Студии. Урок не был понят в его общем смысле и не вышел тогда за пределы «Калик перехожих».

Два слова в этой связи о «Двенадцатой ночи» в Студии. Она была выпущена в мое отсутствие, хотя потом я и играл в ней шута. Но я отчетливо помню, как этот спектакль был построен. Работая над шекспировской пьесой, Станиславский (это было сделано, кажется, в несколько занятий) энергична ломал студийную традицию утонченного расслабленного психологизма. Если сцена двух братьев в «Каликах» давала Студии урок контраста и эмоциональной яркости, то весь спектакль «Двенадцатая ночь» был, по существу, уроком действия. Константин Сергеевич в этом случае даже «посягнул на Шекспира»: он сократил пьесу куда больше, чем принято было в те времена, убирая все, что могло помешать действию, событийному развитию комедии, увлечь студийцев на привычный для них путь отвлеченного «переживания». Это был самый короткий шекспировский спектакль из всех, какие мне доводилось видеть. И это был скорее хороший спектакль: динамичный, яркий, с выдумкой, с молодым озорством. Актеры играли в нем изобретательно, сочно, с удовольствием. И неизменно правдиво. Особенно Чехов в роли Мальволио.

Как он играл, я уже в подробностях не вспомню, хотя, как сейчас, вижу перед собой этого маленького плюгавого старичишку на комариных ножках, «достойно» проносящего свое щуплое тело через сады в покои Оливии. Когда мне случается перечитывать или слышать по радио «Баню» Вл. Маяковского, а в ней фразу: «Самоуважение у вас, товарищ Победоносиков, титаническое», — в моей душе непроизвольно всплывает образ Мальволио, созданный Чеховым. «Самоуважение» это гигантски возрастало, когда Мальволио «убеждался» в благосклонности к нему Оливии. И тут Чехов проделывал следующее: в конце монолога он подходил к рампе, с жестом, каким призывают полового в трактире, восклицал небрежно: «Боги!» (так, что слышалось: «Эй, боги!»), {171} а затем снисходительно, точно протягивая два пальца или похлопывая кого-то по плечу, договаривал конец фразы: «Я вас благодарю!» Эта великолепная деталь одна освещала весь образ: большие претензии при малых возможностях составляли сущность чеховского Мальволио.

Я, впрочем, знаю, что есть и другая точка зрения. П. А. Марков писал о Чехове, что его Мальволио был «старичком, погруженным в бесполезность эротических мечтаний. Тема Мальволио — унизительные порывы плоти». Когда так — Чехов играл плохо. Шекспир и физиология — это всегда плохо. А мне помнится, что Чехов играл хорошо. И именно так, как я сейчас вспоминаю, воссоздавая мысленно этот спектакль.

И все-таки «Двенадцатая ночь» не оказалась поворотным моментом в жизни Студии, выводящим ее за рубеж самодовлеющей правды чувств. Это была полезная встряска, но опять-таки замкнутая пределами данной пьесы, данного спектакля. Произошло это, на мой взгляд, потому, что спектакль носил лишь экспериментальный характер: это был лабораторный опыт, не несший в себе никакой оплодотворяющей «общей идеи». Ставить Шекспира в плане собственно эксперимента — значит ничего не сказать своим спектаклем людям, ждущим от театра слова о жизни, духовного поучения, нравственного урока. В «Двенадцатой ночи» Студии было много игры и куда меньше мысли. Не случайно современники спектакля сравнивали его буффонаду с капустниками Художественного театра, со знаменитым кабаре «Летучая мышь», о котором столько написано у Станиславского. Элемент стилизации, столь присущий театральной «злобе дня» тех лет, коснулся и этого спектакля, придавая ему до какой-то степени бомбоньерочный, искусственный характер. «Чистое» действие «Двенадцатой ночи», возникшее в борьбе с «чистым» психологизмом Студии, оказалось при всех его достоинствах лишь битвой местного значения в борьбе за театральный реализм.

«Двенадцатая ночь» была последним спектаклем Студии, в котором принимал участие Станиславский. Он становился у нас редким гостем. Мы ему не нравились, мы огорчали его куда чаще, чем радовали. Он не мог не сознавать, что мы растем и крепнем актерски, набираем опыт, накапливаем мастерство. Но он действительно давно уже пережил тот этап, когда его радовал успех как таковой, популярность театра у зрителей. Чем больше любили Студию в Москве, тем равнодушнее становился к ней ее создатель, потому что он видел, что мы уходим, перестаем быть его единомышленниками, преследующими общие цели в искусстве.

Отчуждение росло, встречи становились редкими, холодность Станиславского с годами делалась явной всем.

{172} Особенно страдал от этих натянутых отношений Леопольд Антонович. Станиславский был человеком, посвятившим Сулера в творческие тайны театра, первым его наставником и поводырем на театральной стезе. Если бы не Станиславский, может быть, Сулержицкий и не «заболел» бы театром в позднюю пору жизни, не познал его магнетической власти над сердцем художника. Мягкий и податливый, во всех случаях склонный к примирению, Сулержицкий попадал между нами, студийцами, стремившимися к автономии, и Станиславским, презиравшим за это Студию, как между молотом и наковальней.

Однажды в момент моей очередной отлучки с фронта, когда я вновь появился в Студии, Сулержицкий отозвал меня в сторону и с неожиданной откровенностью сказал:

— Не знаю, что с Костей делать. Старик начинает нас ненавидеть. Не ходит к нам, всем недоволен, забыл. А я — я болен, я больше года не протяну. Что же будет со Студией? На кого я могу ее оставить? Заплутается, собьется с пути. Слушай, Дикий, ты у него бываешь, он тебя любит — скажи ему, что так нельзя.

Боли Сулержицкого, его страхи за судьбы Студии я, понятное дело, тогда не разделял. Но этот разговор произвел на меня впечатление. Я попросил у Константина Сергеевича разрешения прийти к нему и, явившись, неуклюже, путано, будто бы «от себя» стал излагать ему мотивы, по которым он должен непременно, немедленно вернуться в Студию. Дипломатом я оказался никудышным и был разгадан тут же. Константин Сергеевич сразу понял, кто меня послал и зачем, понял, что я не представляю Студию в целом, не ее голосом говорю. Он смотрел на меня пристально и хмуро, расчесывая брови, как усы, слушал внимательно, а сказать — так ничего и не сказал. Впрочем, Константин Сергеевич был, как всегда, ласков со мной и отпустил меня дружески, но я уходил растерянный и в мое сердце впервые закралась тревога.

Когда несколько месяцев спустя я снова приехал в Москву из армии, в фойе Художественного театра высился, утопая в цветах, гроб с телом Леопольда Антоновича, вся Студия была в сборе, а у гроба стоял Станиславский и плакал навзрыд, как ребенок. Ведь он любил Сулера больше и крепче, чем мы любили; но дело, которому он служил, было ему дороже всех и всяческих личных привязанностей.

Этот случай запал мне глубоко в душу и навек воспитал во мне уважение к творческой непримиримости художника, доходящей до фанатизма в принципиальных вопросах.

Со смертью Сулержицкого оборвалась последняя ниточка, связывавшая Студию с Художественным театром.

Мы еще продолжали довольно долго существовать «при {173} театре», числиться его актерами, принимать участие в его спектаклях. Но внутренне, душевно мы уже были далеки от него. Студия и сама становилась театром, претендующим на полную самостоятельность. Театральная юность была близка к завершению. Студия уверенно (слишком уверенно, с моей точки зрения) шагала в будущее, надеясь прожить столь же счастливо, с тем же признанием, как это удалось ей в ее первые сезоны.

### \* \* \*

Рассказ о моей театральной юности будет неполон, если я не выскажу здесь несколько мыслей о Михаиле Александровиче Чехове как художнике и человеке.

Когда я писал, что именно он определял собой лицо Студии в первые годы революции, я имел в виду не вообще Чехова, а такого, каким он стал к этому времени. Чехов менялся, он пережил значительную эволюцию, прежде всего эволюцию творческую, эволюцию своей актерской темы. Человеком неуравновешенным, нервно-взвинченным, возбудимым, чувствительным он, пожалуй что, был всегда. У него была тяжелая наследственность от отца-алкоголика; горькие впечатления детства — впечатления семейного разлада — наложили свою печать на его облик. Чехов и сам был подвержен большим человеческим слабостям — вспышкам болезненной раздражительности, внезапной апатии, отвращению к жизни, боязни пространства, людей, всем и всяческим неоправданным страхам. Ему случалось недоигрывать спектакли, если что-нибудь выводило его из состояния душевного равновесия — будь то пожар в соседнем к театру доме или уличная перестрелка, слышная за кулисами. Так, в частности, в дни революции он не доиграл «Потоп», бросившись из театра домой как был, в костюме и гриме Фрезера, потому что ему показалось, будто бы театр осаждает вооруженная толпа. Революционные события вообще произвели на него такое впечатление, что он впал в состояние тяжелой депрессии и даже на время оставил театр, находя некоторую отдушину в занятиях собственной студии, как раз тогда организованной им.

Словом, в характере Михаила Чехова было много болезненного и тяжелого, и тяжелое это с годами усилилось. Но было в нем не одно только тяжелое. Мы, бывшие студийцы, помним Чехова весельчаком и забавником, хорошим товарищем, душевным человеком. Бывал он доверчивым и открытым, ясным и непосредственным, но, как мимоза, сжимался от всякого небрежного прикосновения, уходил в свою раковину, делался замкнутым, нелюдимым. Чехов был интуитивистом {174} в творчестве; больше чем кто бы то ни было из нас он «шел по чувству», не полагаясь на мастерство, и вне сцены жил не умом, а сердцем, порывистым, очень ранимым сердцем, увлекавшим Чехова на необдуманные поступки, в которых сам он позднее раскаивался.

Но актерски Чехов далеко не во всем соответствовал, особенно поначалу, своим человеческим слабостям. У него был действительно могучий талант, и талант удивительно своеобразный: Чехов обладал даром блестящих сценических приспособлений, отличался устойчивостью вдохновения. Он пробовал себя и в режиссуре и в педагогике, но был он, по-моему, актером, и только актером, рожденным для чуда сценической трансформации. Маленький, гибкий, с обезьяньей повадкой, с врожденной техникой жеста, движения, он виртуозно владел своим телом, голосом, чуть глуховатым по тембру, но в котором всегда слышались «струны сердца», лицом подвижным, выразительным, игрой глаз, то бесшабашно веселых и дурашливых, то удивленно-печальных. Чехов был специфичен, он без труда узнавался во всех ролях, которые ему приходилось играть, и в то же время трудно было представить себе, что игрушечника Калеба и героя «Спички между двух огней», «бедного Эрика» и петербургского чиновника Аблеухова создал один и тот же актер.

Давно уже было подмечено, что в таланте Чехова жили черты, родственные таланту Достоевского. Это и верно и неверно. Верно в смысле горячего сочувствия «униженным и оскорбленным», умения видеть человеческое в человеке и на дне падения, протестовать против надругательства сильных над беззащитной душой бедняка. Верно в том смысле, что М. Чехов, как и Достоевский, любил усложненность, контрастность, окольные психологические ходы. «Я не верил прямым и простым психологиям, чувствуя за ними самодовольный лик эгоизма»[[11]](#footnote-12), — писал он в своих воспоминаниях. Неверно — потому, что если в Чехове и чувствовался надрыв (а он чувствовался, особенно в позднем периоде творчества), то совсем иного свойства, чем «надрыв» Достоевского. Не было в нем ни рефлексии, ни мучительного самоанализа, ни той сумасшедшей гипертрофии мысли, которая составляет характерную черту большинства героев Достоевского.

Персонажи Чехова стихийны, интуитивны; жизнь тащит их волоком через рытвины и ухабы, а они лишь болезненно морщатся да недоуменно смотрят в лицо ей грустными, по-детски беспомощными глазами и словно спрашивают: «За что?» Даже Гамлет, самый рефлектирующий образ мировой литературы, был сыгран Чеховым вне рефлексии, как человек, лишь волей событий поставленный на грани двух миров.

{175} Кроме того, у М. Чехова было остро развито чувство юмора, мало свойственного таланту Достоевского. И право же, в мягкости Кобуса, в водевильном азарте героя «Спички», точно так же как в жестком графическом рисунке роли Фрезера («Потоп») и Аблеухова («Петербург»), вовсе не было «Достоевского» начала.

Если уж определять особенности творческой природы М. Чехова через сравнение с другим художником, хотя, разумеется, это сопоставление условно, то на память скорее приходит имя Чаплина, чем Достоевского. Вот в Чаплине с его алогичностью, трагикомическим тоном неудачника, горестной эксцентриадой и лирикой «маленького человека» есть много общего с актером Чеховым, если брать лучшие создания этого мастера.

В художнической палитре М. Чехова отчетливо сталкивались две стихии. Одна — ясность, юмор, открытость, буффонада, вторая — пессимизм, безверие, мрак, отчаяние, безнадежность. Чеховские крайности иной раз причудливо переплетались — в «Ревизоре», например, — но в общем, движение чеховской музы было движением от оптимистического приятия мира к страху перед действительностью, к бегству от нее.

Судьба Михаила Чехова — яркий пример того, как гибнет художник без идеала, без общественной цели, ведущей его по дороге творчества. Чехов разделял со всеми нами идейную рыхлость, аполитичность Студии. Он не был, пользуясь выражением Немировича-Данченко, «социально-воспитанной» личностью, он не умел двигаться «с веком наравне», постигая логику общественного развития. И потому его многое пугало в окружающей ломке, казалось хаосом, концом цивилизации и культуры. Чем дальше, тем больше врывались в здоровое от природы творчество Чехова больные, упадочные черты. И это вело к вырождению, к гибели его и в самом деле вдохновенный талант. Я считаю эволюцию творчества М. Чехова законченной в тех пределах, в каких она известна нам, его русским зрителям, хотя я прекрасно знаю, что он после этого многие годы работал на буржуазной сцене. Но этот период его творчества лежит уже вне норм русского реалистического театра.

При всем том Чехов даже в канун эмиграции не был безнадежно ущербным художником: и тогда в его таланте жили ноты здоровые и жизнеутверждающие, и тогда он поднимался порой до больших социальных обобщений в своем сценическом творчестве, чему примером — злой сатирический портрет сановника Аблеухова из пьесы А. Белого «Петербург». У Чехова (как, быть может, и у всей Студии) был лишь очень затянувшийся период «перестройки». Его еще можно было «вернуть» — я имею в виду не из-за рубежа, а из тех мистических {176} дебрей, в которых он так отчаянно заблудился. Тогда, я думаю, и не было бы самого этого «рубежа», на котором мы потеряли Чехова — пусть неровного, но большого художника.

Для характеристики М. Чехова второго периода наибольшее значение имеют его выступления в «Эрике XIV» и в «Ревизоре».

Я уже сказал, что Чехов был к тому времени признанным первым актером Студии. Начавши вровень со всеми нами, он вдруг как-то сразу вырвался вперед, стал главенствовать в нашем студийном ансамбле. «На Чехова» ходила уже вся Москва, его премьеры превращались в события, в театральную злобу дня. Это, кстати сказать, было плохо для Чехова, потому что и в плане театрально-этическом он был далеко не ангелом, и атмосфера всеобщего обожания, разлитая вокруг, усиливала в нем черты недостойного каботинства. Но как бы то ни было, Чехов был признан, и это питало повышенный интерес публики к «Эрику» уже накануне выпуска спектакля в свет.

Режиссеру Вахтангову виделась в «Эрике» возможность найти сценическое обобщение «трагедии королевской власти», заклеймить ее средствами театрального гротеска, показать ее обреченность в любом проявлении, в том числе обреченность «доброго короля». Эта идея была исторически несостоятельна. Известно, что институт королевской власти, если можно так выразиться, пережил свою длительную эволюцию. Бывал он и прогрессивным явлением. В различных странах и в разные эпохи это происходило по-разному. Королевская власть «вообще» — понятие, думается мне, абстрактное, лишенное реальных основ. Той же абстрактностью был отмечен поставленный Вахтанговым спектакль.

Борьба народа с его коронованным властителем развивалась в спектакле в форме отвлеченного противопоставления добра и зла, мира «мертвых» и мира «живых». Если на долю «живых» приходились реальность, быт или, по выражению самого Вахтангова, «темперамент и детали», то фигуры придворных представали на сцене, как застывшие сценические маски, — этим подчеркивались их «мертворожденность», призрачность, неизбежность их капитуляции под нравственным напором «живых».

На изломанной сценической площадке, среди нагромождения кубов и выступов непонятного свойства, в хитроумных сплетениях лестниц метались бледные тени придворных с удлиненными лицами и скользящей походкой, еще усиливающей ощущение призрачности, которой пропитан был этот спектакль. Полоса сиреневого цвета, прорезающая лица «мертвых», дополняла их сходство с маской, была необъяснима в реалистическом плане, мешала свободе выявления Чувств {177} актеров, многие из которых были вполне способны создать яркие образы социального и исторического порядка.

Именно к той поре и относится знаменитая беседа Станиславского с Вахтанговым, посвященная выяснению вопроса о природе реалистического гротеска. Словно имея в виду «гофманиану» «Эрика XIV», Станиславский говорил тогда: «Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: “Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?..” Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его месте рождается простой ребус… глупый и наивный… Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и не замечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это грудной ребенок в шинели огромного гренадера».

При всем том спектакль не порывал окончательно с правдой чувств как основой сценического поведения актера. Вахтангов требовал логики и последовательности мыслей, действий, поступков, эмоций как от «мертвых», так и от «живых». Но это естественное для Студии стремление к внутренней психологической правде разбивалось о рифы сценической условности, во многих случаях оставалось для зрителя «вещью в себе».

Однако было в этом спектакле другое, то, что шло уже от самой Студии, от ее жизненного тонуса, но не всегда сознавалось нами, с головой погруженными в профессиональные дела. Тема крушения, мыслимая Вахтанговым в социальном плане, оборачивалась в спектакле Студии затаенной скорбью о непрочности мира, о неумолимости социальных потрясений, жертвой которых становится человек. Извечный, отвлеченный характер темы, как она намечалась Вахтанговым («Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет»), способствовал тем современным ассоциациям, которые нес в себе этот спектакль. Не случайно он звучал трагически, тогда как замысел Вахтангова, казалось бы, наталкивал театр на интонацию обличительную и утверждающую. Это был, вопреки намерениям Вахтангова, спектакль не об окрыляющей победе народа, но о горестном положении тех, кто силой исторических свершений оказался поставленным между народом и государством. Он воспринимался как исповедь театра, еще далеко не нашедшего себя в крутых социальных сдвигах эпохи.

Душой спектакля, его внутренним обоснованием был М. Чехов в роли Эрика XIV.

Когда Чехов с огромной силой воодушевления сыграл Эрика, впервые стало ясно, как изменился он сам за эти годы, какая глубокая червоточина гложет его душу, окрашивая {178} скорбью этот глубокий талант. Если раньше актерские образы Чехова «подключались» отчетливо к теме «маленького человека» — одной из кардинальных в русском искусстве, то теперь его творчество изливалось печальной повестью об одинокой личности, затерянной в дебрях враждебного мира, обреченной, непонятой, томящейся в предчувствии конца. Мысль Вахтангова об Эрике, как о человеке, «рожденном для несчастья», терзаемом «мертвыми» и «живыми» и не приставшем ни к одному из берегов, весьма отвечала личному чеховскому ощущению действительности. И потому так совершенна была игра актера, создавшего в пределах взятой темы острый, хватающий за душу образ.

Очень точно описывает чеховского Эрика П. А. Марков: «Тоскливый, безнадежный взгляд болезненно расширенных глаз на продолговатом, удивленном лице; тонкие руки и ноги, выскальзывающие из серебряной одежды; внезапные взлеты и срывы то робких, то смелых движений». Таким я сам помню Чехова. В облике его Эрика было нечто от живописной манеры Нестерова, от палитры «мира искусства». Бесприютным скитальцем, вне логики, вне гармонии входил в сознание зрителей «бедный Эрик», вызывая слезы вместо презрения и сочувствие вместо гнева.

Но Чехов был слишком большим, слишком сложным художником, чтобы правильно было сводить содержание его творчества к одной только теме крушения. Повторяю: даже в те «больные» его времена в актерских его созданиях было и здоровое, жизнеутверждающее начало. Тому свидетельством Хлестаков, сыгранный Чеховым в спектакле Художественного театра примерно в то же время, что и Эрик.

Занятые каждый своим делом, мы мало следили тогда за ходом репетиций в Художественном театре. Мы знали, что Чехов — это сила, но знали и то, что спектакль ставился для Москвина — Городничего. Доносились слухи, что роль у Чехова не ладится, что он в ней скован, недостаточно прост, что Станиславский лично работал с Чеховым, показывая ему, как держится в «обществе» Хлестаков, как он кланяется, «изящно» вращая корпусом, в то время как ноги у него точно прилипли к полу, а потом сказал актеру: «Держитесь свободнее. Ведь вот вы в “Спичке” очень озорной — будьте таким в “Ревизоре”».

А «Спичку» Чехов действительно играл превосходно. Ни до, ни после того я не видел, чтобы кто-нибудь был в водевиле так вдохновенно азартен, так буйно темпераментен, так всецело захвачен наивными обстоятельствами пьесы. Поставленный между двумя «пассиями» и до ужаса не зная, на что решиться, которую из двух предпочесть, Чехов доходил на сцене до такого возбуждения, что грыз ножку стула, — и это {179} было правдиво. Вот этой легкости, этой остроты реакции на окружающее, этой истины преувеличения Чехов никак не мог обрести в «Ревизоре».

За несколько дней до премьеры спектакля я возвращался вместе с Леонидовым с занятий в так называемой Шаляпинской студии, где я преподавал (мы тогда все понемногу занимались педагогикой). Заговорили о «Ревизоре», и Леонидов, внезапно остановившись, сказал: «Я заходил вчера в зал во время прогона. Спектакль как спектакль — погоды он не сделает. Но вот помяните мое слово! — взрывом бомбы, полным потрясением будет Чехов в Хлестакове. Сейчас он еще не играет, но когда заиграет — держись, “старики” Художественного театра!»

Я приставал с расспросами, но Леонидов больше ничего не добавил. Он только сказал: «Это надо смотреть».

И вот наконец публичное представление «Ревизора». Полный зал, много театральных лиц, отборная публика премьеры. Первый акт идет ни шатко ни валко. Мы, студийцы, ждем не дождемся второго. Волнуемся. Давно уже никто из актеров Студии не играл столь крупных ролей в спектаклях Художественного театра. Пропускаем мимо ушей длинный монолог Осипа, смотрим на дверь — злополучную дверь провинциальной гостиницы, сыгравшую такую коварную шутку с Добчинским. Вот она начинает нерешительно подергиваться, затем потихоньку, без скрипа открывается вся, и в образовавшейся раме — печальное, как говорят, опрокинутое лицо Чехова — Хлестакова. Задранная левая бровь, курносый нос, пухлые, розовые щечки, взгляд поджавшего хвост, побитого щенка. Легким, каким-то летящим жестом он передает Осипу свой «столичный» цилиндр: «На, прими». Голос звучит тихо и неуверенно.

И тут случилось одно из удивительнейших театральных чудес, как раз то самое, которое предсказывал Леонидов. Зал дрогнул. Точно ветерок пронесся над головами зрителей, и все они, как по команде, оторвались от спинок кресел и подались вперед. И в тот же момент (я это видел лично) огонек изумления мелькнул в глазах Чехова, Чехова — не Хлестакова; он рванулся от двери в комнату, полностью овладел собой и… пошел куралесить. Блестящая, до мелочей отделанная роль родилась в короткую долю секунды.

Впоследствии Чехову приходилось играть Хлестакова с разными составами и даже в разных театрах. Он приехал в Петроград и вошел в Александринский спектакль «Ревизора», наотрез отказавшись от всяких репетиций. Он искал неожиданности положений, остроты самочувствия в роли, идущего от новых партнеров, от незафиксированных мизансцен. Он становился Хлестаковым в любых условиях, потому что {180} у него было «свободное дыхание» на всю роль — случай, редчайший в театральной практике. Хлестакова Чехов играл — при точном соблюдении текста Гоголя — целиком и полностью импровизационно.

Вслед за Гоголем, первоначально мыслившим «Ревизора» водевильно, «чтоб и квартальный не смог обидеться», Чехов шел через водевиль к комедии, от шуточного преувеличения к сатирическому гротеску. Во множественности авторских характеристик Хлестакова, рассыпанных в пьесе, в «Преуведомлении» и в «Письме к одному литератору вскоре после первого представления “Ревизора”» Чехов отбирал лишь те «подсказы», которые отвечали его собственному видению образа. Про этого Хлестакова нельзя было, пожалуй, сказать, что «в нем ничего не должно быть означено резко», что его человеческие черты «не выходят своими углами из обыкновенного светского круга». Зато при первом же взгляде на чеховского героя в голову лезли знакомые строчки: «даже пустые люди называют его пустейшим»; «в нем все — сюрприз и неожиданность», «елистратишка», «сосулька», «тряпка» и прочее в том же роде, в изобилии отпущенное Гоголем на долю Хлестакова.

Щенок и мальчишка, неслыханное воинствующее ничтожество, не то что «без царя в голове» — без проблеска мысли, без намека на логику, но силой чудовищной алогичности русской жизни именно он возводится в ранг «блюстителя», принимается за лицо, облеченное государственными полномочиями. И надо было видеть, как расцветал этот мыльный пузырь от всеобщего «уважения», как наливался он чиновничьей важностью буквально на глазах у зрителя.

Расстояние, которое в пьесе Гоголя существует между человеческим масштабом Хлестакова и тем впечатлением, которое он производит на одурачивших самих себя чиновников, Чехов растягивал почти фантастически. Никогда более не приходилось мне видеть на сцене такого чудовищного и в то же время реального контраста. Чеховский Хлестаков был активен, наступателен, воинствен. Визгливо и страстно утверждал он в глазах чиновников свое дутое величие, кричал исступленно: «Я везде, везде!!.» — и, бросив взгляд на «высочайший» портрет позади себя, на мгновение принимал позу и осанку императора; сходство было разительным, и мысль автора о хлестаковщине русской жизни до дна обнажалась в этот момент.

На это решение, невиданно смелое, ослепительно яркое театральное, наслаивались у Чехова десятки таких покоряющих деталей, что не верилось, будто их создал один актер. Великолепные находки сыпались, как из рога изобилия. Чехов рождал в своем Хлестакове откровение за откровением, бросал {181} их пригоршнями, не считая. Многие его «догадки» вошли теперь в традицию, стали каноническими для исполнителей роли. В частности, инерция осмотра заведений города, знаменующая собой первое появление Хлестакова в доме Городничего (III акт). Из‑за двери изящно выпархивает Хлестаков, держа в руке цилиндр, и с деловым видом обходит гостиную, а за ним змейкой вьются чиновники, в своем слепом раболепии повторяя каждое движение мнимого ревизора. Именно такой была эта мизансцена в спектакле Художественного театра.

Чехов вообще не боялся преувеличения, а в Хлестакове пользовался им необычайно широко. Думаю, что можно поставить имя Чехова — Хлестакова рядом с теми примерами, которые приводил Станиславский в беседе с Вахтанговым, разъясняя последнему сущность реалистического гротеска. Чеховский Хлестаков подходил к зеркалу в гостинице, смотрелся в него пустым, «стеклянным» взглядом и сосредоточенно свистел — и нельзя было не видеть, не ощущать физически, что человек до отчаяния голоден, что у него нет других помыслов, как о сытной еде. Произнося фразу «подкатишь этаким чертом…», он вскакивал на стол, хватал в руки трость и в мгновение ока принимал позу молодого бездельника, едущего в экипаже. Заводя с судьей Ляпкиным-Тяпкиным приятный разговор об орденах, он ложился на стол плашмя и, болтая ногами в воздухе, тыкался мордой в грудь судье, как будто нюхал, как пахнут Владимир и Анна III степени. А когда тот же судья в припадке робости ронял на пол приготовленную взятку, Хлестаков не просто ее поднимал, но трижды «нырял» под скатерть, и это опять-таки было оправдано.

В сцене ухаживаний он не замечал объекта. Ему было, в сущности, вполне все равно, мать перед ним или дочь. Начало фразы приходилось на одну, окончание — на другую; бросаясь на колени перед дочерью, он вел пикантнейшую игру с мамашей и, в исступлении крича Городничему: «Отдайте! Отдайте! Я отчаянный человек!» — взасос целовал Анну Андреевну, совсем не принимая в расчет, что она «до некоторой степени замужем».

Но самой потрясающей находкой Чехова была речь его Хлестакова. Алогичная, рваная, с неоправданными интонациями, с паузами в невозможных местах, она неопровержимо свидетельствовала о скудоумии этого Хлестакова. Гоголевское замечание о «легкости в мыслях необыкновенной» получало свою отчетливую реализацию. Создавалось впечатление, что у Чехова — Хлестакова слово на долю секунды обгоняло мысль. Она не поспевала за словом, выскакивающим непроизвольно, отставала от него, как плохой дирижер {182} от слаженного оркестра. «Вы мне давеча дали… четыреста рублей… Так теперь дайте… Еще. Четыреста. Чтоб уж было ровно… восемьсот». Хлестаков говорил, и никак нельзя было предугадать, какое следующее слово и по каким причинам родится в его захудалом мозгу. Он и сам не предугадывал этого, так как был всего лишь подобием человека, эфемерным созданием петербургских туманов и белых ночей.

Вот тут-то и заключалась ахиллесова пята этого решения образа. Смотришь, смотришь на это беснующееся, злорадное ничтожество и невольно по-горьковски думаешь: «Да полно! А может быть, мальчика-то и не было?» Нечто фантасмагорическое, призрачное ощущалось в чеховском Хлестакове. Если в нем и чувствовался почерк автора, то не автора «Ревизора», а скорее «Петербургских повестей», химеры «Носа» и «Невского проспекта». Комедия временами оборачивалась трагифарсом, а образ обретал черты надломленности, что уже находилось за пределами сатирического задания Гоголя, осмеявшего в «Ревизоре» вполне реальные явления определенной поры. Чехову пришлось почти одновременно играть обе роли: Хлестакова в Художественном театре и Эрика в Студии, и это обстоятельство не могло не сказаться в «Ревизоре». Между этими созданиями актера не было «китайской стены».

Я боюсь, что своими последними замечаниями свел на нет все достоинства работы Чехова в этом спектакле. Я не хотел бы быть понятым так. Напротив, в «Ревизоре» Чехов чрезвычайно многого достиг — и достиг именно реалистическими средствами. То, о чем я сказал только что, создавало лишь некий подсвет образа, накладывалось на него невольной тенью, отражавшей ту внутреннюю душевную ломку, которую испытывал Чехов-актер.

Гораздо отчетливее «предэмиграционные» настроения Чехова проявились в спектакле «Гамлет».

Режиссеры спектакля «Гамлет» во МХАТ‑2 В. С. Смышляев, В. Е. Татаринов и А. А. Чебан писали в одном интервью:

«В “Гамлете” нас интересует столкновение двух типов человеческой природы и развитие их борьбы друг с другом. Один из них протестующий, героический, борющийся за утверждение того, что составляет сущность его жизни, — это Гамлет. Другой консервативный, препятствующий всему светлому, героическому, — это король Клавдий, задерживающий все, что стремится вперед. Наш Гамлет не рассуждает, перед тем как действовать, но постоянно пребывает в стихийной борьбе против всего, что олицетворяет собой короля», (подчеркнуто мною. — *А. Д*.).

{183} Вот, каким было представление о величайшей шекспировской трагедии. Откровенной абстрактное, далекое от историзма, оно ориентировалось лишь на вневременные, моральные категории, извечно существующую борьбу добра и зла. Тем самым в спектакле стиралась великолепно нарисованная Шекспиром картина конкретного исторического момента, на фоне которого только и могли произойти события шекспировской драмы. Лишь на стыке гармонического века Ренессанса и грязной прозы «жирного» буржуазного века могла сложиться психология Гамлета — человека, ставшего жертвой распадающейся «связи времен».

Однако спектакль МХАТ‑2 был не так уж абстрактен, как это могло показаться на первый взгляд. Напротив, абстрактная установка его режиссуры, нашедшая свое выражение в конструктивных декорациях и туманной символике света и тени, позволяла известной группе зрителей вкладывать в спектакль свои «современные» ассоциации. Гамлету Чехова аплодировали те представители старой интеллигентской гвардии, для которых новая эра страны была лишь эрой жестокого варварства, идущего на смену «аристократизму духа» и утонченности прошлых эпох.

В приведенном мною интервью постановщиков спектакля я не случайно подчеркнул высказанную ими мысль о Гамлете, как о герое не рассуждающем, а действующем стихийно. Да, таков был Гамлет Чехова — человек, не умевший постичь, проанализировать суть исторических событий своего времени, не умевший отвлечься от мира своей собственной, сложной души и выйти мыслью в большой мир, где кипят и сталкиваются реальные страсти. Это был, если можно так выразиться, Гамлет созерцательно действенный, импульсивный, не хозяин и не повелитель собственных душевных движений, ибо он никогда не знает, куда заведет его стихийный порыв. Бледный, с тонким и чахлым лицом вырожденца, с гривой белых легких волос, длинными прямыми космами спадающих на плечи, метался по сцене чеховский Гамлет, ничего, в сущности, не добиваясь, терзаясь невозможностью оставить грешную землю, удалиться в тихую юдоль созерцания, небытия. Для этого Гамлета «не жить» было бы высшей отрадой; его не отягощало ни сознание долга, о котором пишет Белинский, ни та высокая меланхолия, о которой Маркс и Энгельс заметили однажды, что без нее нет и самого датского принца; его отягощала только обязанность жить, существовать в атмосфере всеобщего хаоса, каким ему виделся окружающий мир.

Словом, в образе, созданном Чеховым, меньше всего было черт исторического Гамлета — человека, рожденного той неповторимой эпохой, которая, по мысли Энгельса, «нуждалась {184} в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености»[[12]](#footnote-13). Чеховский Гамлет был человеком маленьким, задавленным жерновами истории, под которыми он оказался. Очень точно написал о нем М. Загорский, что Гамлет Чехова «скорее от Стриндберга, чем от Шекспира, что это какой-то вариант Эрика XIV, человек с ущемленной душой, с хрипловатыми интонациями, с безумными глазами и порывистыми жестами»; что это современный горожанин, «нервы которого не выдерживают бури времени»[[13]](#footnote-14).

При всем том Чехов играл как всегда потрясающе, с какой-то щемящей, тоскующей силой. Не случайно Станиславский, резко отрицательно оценивший спектакль, лишь Чехову оказал снисхождение, поздравил его искренне и о чем-то долго и дружески говорил с ним после спектакля. Но талант актера не спасал положения. Мистический смысл спектакля был очевиден.

И еще одна особенность этого спектакля: в нем вовсе не было Фортинбраса. Спектакль был замкнут страданиями Гамлета, чья душа была его единственным фокусом. Умирал Гамлет — и оканчивался спектакль. Окрыляющая мысль Шекспира, гласящая, что, как ни горестна табель Гамлета, а жизнь идет, бесконечная и богатая, — мысль, выраженная в явлении Фортинбраса, — не посетила «Гамлета» МХАТ‑2. Тем самым пессимизм спектакля был усилен, как бы возведен на высшую ступень.

Я, пожалуй, не стал бы останавливаться на спектакле «Петербург», если бы этот спектакль не рождал новых мыслей об артисте Чехове, а я уже уделил ему так много места в своей книжке, что грешно было бы не довести этого разговора до конца.

«Петербургом» — автоинсценировкой известного романа А. Белого — театр, казалось бы, делал шаг в сторону сближения с революционной темой. Но это был, как метко заметили в одной из рецензий, лишь вид на революцию из окон Арбатских особняков или «смычка революции с салоном»[[14]](#footnote-15). Выразительно называлась и другая статья об этом спектакле — «Революция в тумане»[[15]](#footnote-16). Андрей Белый — человек субъективно честный — в годы Октябрьской социалистической революции вел себя вполне лояльно, в отличие от большинства своих коллег по символистско-декадентскому лагерю. Но в происходящем он, в общем, разбирался слабо. Его представления о революции были смутны и облекались подчас в формы мистические {185} и туманные. Какие-то призраки вместо реальных личностей, дешевая символика красных домино, провокаторы и шпики, уравненные в правах на психологическую усложненность с героями революционного лагеря, сомнительная история с адской машиной, не сработавшей вовремя, террористы-неудачники вместо революционеров, светский бал вместо уличных баррикад — все это было весьма далеко от правды революции, правды истории, выступившей к тому времени, когда спектакль вышел в свет, в своих решающих и весьма ясных контурах.

В спектакле, показанном в ноябре 1925 года и осуществленном к восьмой годовщине Великого Октября, революция представала, как вихрь, как опустошительная буря, в которой гибнет личность, страдает человек.

МХАТ‑2 было еще далеко до подлинного понимания революции. Настроения зыбкие и тревожные по-прежнему владели многими его актерами, определенным образом окрашивая спектакль.

И вот в этом спектакле М. Чехов создает образ вельможи, петербургского сановника Аблеухова-старшего. Создает вопреки и вразрез с той внутренней темой, которая со времен спектакля «Эрик XIV» стала главенствовать в его творчестве. В Аблеухове не было ни душевной смятенности, ни алогичности действия, ни острых схваток безумия. Все в Аблеухове отдавало торжественной импозантностью, и все неопровержимо свидетельствовало о том, что империя рушится, мертвеет заживо, что она безнадежно обречена. Когда я думаю о Хмелеве — князе из «Дядюшкина сна» и о Хмелеве — Каренине, мне хочется сказать, отнюдь не оспаривая достижений этого великолепного актера, что у его героев все же был предшественник. Чехов так же шел к понятию нравственного дряхления через физическую старость образа, так же видел в «злой машине» аблеуховщины олицетворение русского самодержавия, обреченного историей на слом.

Вот как описывал чеховского Аблеухова П. А. Марков: «Походка Чехова, незабываемый рисунок спины, оттопыренные уши, заостренная голова, мешки под глазами, косноязычие его… все это с предельной силой являет нам, как страшно разложился человеческий организм, как яростно горит империя»[[16]](#footnote-17).

Никогда не забыть мне одного штриха, внесенного в образ Чеховым. Штрих этот был такого же качества, той же степени сценической точности, как ножка стула, которую самозабвенно грыз герой «Спички», или заносчивое восклицание Мальволио: «Боги! Я вас благодарю!»

{186} Шел светский бал, где развертывались в наивном представлении театра «революционные» события спектакля. На первый план к суфлерской будке выходил снисходительно наблюдавший за молодежью старик вельможа Аблеухов. Долго устанавливался он в «достойную» позу, обозревая все происходившее вокруг. Наконец поза удалась вполне, но оставалась еще одна завершающая деталь — нужно было заложить руку за спину, на поясницу. Вот это последнее не удавалось никак. Я отчетливо помню, как Аблеухов терпеливо и методически забрасывал руку назад, а она все не удерживалась в нужной позиции и соскальзывала вниз, к бедрам. Лишь с большим трудом с помощью другой руки удавалось ее укрепить в надлежащем месте. Так во всем поведении этой импозантной развалины отчетливо проглядывал лик старой России, еще сохранявшей свою респектабельность, но уже не способной ни на что на свете, даже на действия, равные по значению этим смехотворным манипуляциям с рукой.

Никогда раньше (Фрезер был только предчувствием) не поднимался Чехов до такой остроты сатирического замысла, до такого углубления в область социального. Он точно изголодался то трезвым жизненным краскам, по яркой характерности, по злому и жесткому юмору. Он играл Аблеухова со страстью, с упоением не меньшим, чем трагически смятенного Гамлета. Здесь проявлялась какая-то иная грань чеховского дарования, его второе «я», которого никто из нас не подозревал в нем тогда и которого в настоящем смысле не оценили и после Аблеухова.

Неверно думать, что путь Михаила Чехова в первое революционное десятилетие был исключительно и только путем упадка. Большой художник, он был впечатлительным и впитывал, как губка, все то, что творилось вокруг, — плохое и хорошее. «Петербург» свидетельствует о том, что рядом с мистикой и надрывом, рядом с путаницей идей и чувств гнездилась в этом талантливейшем актере тяга к здоровому искусству, к большому миру, кипящему за стенами театра — его, Чехова, добровольной тюрьмы.

Характерно, что вскоре после премьеры «Блохи» М. А. Чехов через И Н. Берсенева дал мне знать, что хотел бы в порядке очередного ввода сыграть в моем спектакле Левшу. Эта новость доставила мне немало эгоистической радости. И я никак не могу теперь вспомнить, почему же сей интересный проект так и остался неосуществленным.

Но само по себе желание Чехова играть эту роль показательно. Оно вновь подтверждает мою мысль, что, вопреки надлому и смятенности, его душа рвалась к здоровому искусству, что художник временами побеждал в нем философа, что он попросту не успел выйти на верную дорогу.

{187} Вскоре я уехал на несколько месяцев в Палестину, куда меня пригласили актеры «Габимы» поставить спектакль. Возвращаясь оттуда, я столкнулся в Берлине с М. Чеховым. Оба мы сделали инстинктивное движение друг к другу, и оба, как по команде, отвернулись — мы уже в ту пору были в ссоре. Так и разошлись, а приехав в Москву, я узнал, что то была наша последняя встреча, что Чехом эмигрировал, покинул Россию совсем.

Пока я был за рубежом, в Москве разыгрывался последний акт трагедии большого актера, не сумевшего найти себя в обстоятельствах нового времени.

В «Рабисе» было напечатано прощальное письмо Чехова перед отъездом за границу. Он писал там, по своей привычке — туманно и уклончиво, что разошелся с большинством МХАТ‑2 в понимании современности и не пожелал навязывать театру свою волю. Что это было за понимание, и на чем разошелся Чехов с большинством, из письма не явствует. Но когда я читал это письмо, у меня невольно мелькала в мозгу параллель с аналогичным письмом Веры Федоровны Комиссаржевской. Она тоже писала тогда, что уходит из театра потому, что путь, которым она шла до тех пор, перестал ей казаться верным. И это было не концом актрисы, а началом какого-то нового этапа в ее жизни, этапа, нелепо оборванного ташкентской оспой. Я убежден, что и Чехов, останься он в России, сумел бы выйти на правильную дорогу.

Чехов был огромный художник, и пора ему, мне кажется, занять свое место в истории русского театра со всеми его (Чехова) ошибками и противоречиями, в которых, как в капле воды, отразились противоречия эпохи, сформировавшей этот талант.

|  |
| --- |
| {188} *... на сцене секунда во времени и вершок в пространстве должны быть строго учтены* |

# Статьи о театре

## **{****191}** О режиссерском замысле

Во все века на всем протяжении своей истории театр был одним из действенных средств воспитания людей. Но в старом театре спектакль не был организованным целым, подчиненным единому замыслу, он складывался чаще всего как результат одного только интуитивного чувствования актерами материала пьесы, и поэтому идейное воздействие театра было во многом стихийным.

Лучшие деятели сцены всегда стремились нести в своем искусстве передовые идеи времени, способствовать росту самосознания народа. Но их борьба с влиянием официальной идеологии затруднялась в значительной мере тем, что они не владели таким мастерством творческого воплощения замысла, при котором образные средства театра, как в слаженной артиллерийской атаке, бьют по заранее намеченной цели, когда к этой цели подтягивается весь спектакль.

Сознательность сценического творчества — завоевание нового театра, театра XX века. Оно пришло, думается мне, вместе с учреждением института режиссуры, о котором мечтали еще Щепкин и Гоголь, вменяя функции режиссера-организатора в обязанность первому актеру труппы. Лишь когда творческое водительство режиссера стало правилом и обычаем театра, сложились в нем такие обязывающие понятия, как ансамбль, единство всех компонентов спектакля, стиль и жанр в их сценическом выражении, то есть все то, что лишь в элементах существовало в старом, дорежиссерском театре. Наличие стройной режиссерской концепции отличает удавшийся современный спектакль, и прежде всего спектакль советского театра, от спектаклей прошлых эпох.

Обо всем этом приходится говорить сегодня, потому что еще не положен предел вульгарной, искажающей Станиславского «теории», по которой режиссер якобы имеет право узнавать пьесу вместе с актерами, а работа театра над ней начинается в день ее первой репетиции. Такая точка зрения {192} двусторонне неправильна: и в адрес режиссера спектакля и в адрес исполнителей. Если замысел спектакля формируется «сам собой», в ходе анализа и затем воплощения, — тогда это путь вслепую, путешествие без компаса, без опознавательных знаков по дремучему лесу, где нет ни тропинок, ни просек, ни проезжих дорог. Те, кто думает так, обрекают искусство на стихийность, с позором изгнанную ныне из всех областей нашей жизни, сами отказываются от преимуществ, которыми одарило театр присутствие в современном спектакле направляющей, организующей воли режиссера.

Загадывать, забегать мыслью вперед, предвидеть результат, к нему стремиться — таково драгоценное свойство человеческого ума. И как нельзя проложить канал в степи, не наметив предварительно его трассы, точно так же, по-моему, нельзя поставить спектакль, не определив заранее «пункта назначения», не зная, чего искать, куда вести свой творческий корабль по бескрайнему театральному морю. Проектирование будущего спектакля режиссер начинает задолго до первой репетиции.

Но, с другой стороны, и актер, получивший роль, переживает сходные с режиссером процессы, только в уменьшенном, так сказать, личном масштабе. Если режиссер разрабатывает пьесу в целом, то актер «заболевает» своей ролью. Советский актер — сознательный художник, он нередко равен режиссеру по творческому опыту, знанию жизни, глубине анализа, идейной зрелости. Он имеет право на свое видение, на самостоятельное чувствование роли. Взаимоотношения режиссера и актера в советском театре — это не только взаимоотношения ведущего и ведомого, но и взаимоотношения творческих сотрудников, у каждого из которых есть свои собственные задачи. Если водительство режиссера на деле обращается в покровительство, в мелочную опеку, в подмену творческой инициативы актера — такому водительству грош цена. Именно этого боялся Станиславский, возражая против режиссерским экспликаций, в готовом виде преподносимых актеру на первой же репетиции.

Мы, старые практики театра, хорошо знаем вред этих ученых сочинений, создаваемых в тиши кабинетов без учета творческой инициативы актера, его индивидуальности, его «я». Если режиссеру «все ясно», если он «все предусмотрел» за актера раньше, чем испробовал его в деле, раньше, чем понял, какие коррективы вносит его талант в постановочный план, актер никогда не развернется творчески и тотчас же превратится в существо без воли и без мысли, механически выполняющее чужой приказ.

Иначе говоря, Станиславский восставал не против режиссерского замысла как такового (подобная возможность опровергается {193} всей его гигантской личной практикой), а против неверных методов реализации замысла. Для меня план постановки — всегда предварительный план. Мне важно лишь определить направление главного удара, найти фарватер будущего спектакля, наметить путь следования к конечной цели, стараясь, чтобы это по возможности был кратчайший путь. Но я всегда оставляю допуск в плане на то, что откроется в пьесе по ходу ее воплощения, что придет от актеров, что они подскажут спектаклю, подчас с большей степенью проникновения в авторский замысел, чем это удалось в одиночку сделать мне. В идеале постановочный план, основные задачи и мысли, в нем заложенные, возвращаются к режиссеру, пропущенные через коллектив и обогащенные им. За режиссером же остается последнее слово, право отказываться, отбирать, отвергать, согласовывать, связывать, строить спектакль как единое целое при сохранении лучшего в актерских заявках. И это не только не ослабляет, но, напротив, укрепляет позиции режиссера как идейного руководителя спектакля, как капитана этого творческого корабля.

Что же такое режиссерская концепция, что такое постановочный план?

Казалось бы, это общеизвестно. Все мы хорошо представляем себе тот круг вопросов, которые должен решить режиссер, прежде чем ему станет ясно, как надо ставить данный спектакль. И когда нам приходится на страницах печати излагать свои мысли об очередной постановке, мы это делаем с завидной легкостью. Есть для этого давно примелькавшийся стандарт, за который редко выходим мы все — и я сам и мои товарищи по профессии. «Нас увлекла данная пьеса потому-то и потому-то…», «Нам хотелось бы сказать своим спектаклем то-то…», «Если в общих чертах сформулировать сверхзадачу спектакля, то она будет выглядеть так-то и так-то…», «В характерах мы искали…», «Мы увидели поэтическое начало пьесы (или, наоборот, начало сатиры)…» И так далее и тому подобное. Вот из чего составляется обычно наш режиссерский рассказ о предстоящей театру работе.

И хотя все это чистая правда и нам действительно приходится думать в первую очередь о сверхзадаче, о звучании спектакля в современности, то есть о том главном, чему придавал такое большое значение Станиславский, наконец, о конфликте, о природе характеров и страстей и о многом другом не менее важном, все же я много раз ловил себя на мысли, что мы не до конца искренни в этих своих публичных выступлениях, что мы, если можно так выразиться, честно лукавим, без всякого умысла выдавая эту «газетную версию» за подлинный наш постановочный план.

{194} На самом же деле режиссерский замысел — это нечто другое, не противоположное изложенному, но нуждающееся в дополнительных объяснениях и поправках, которых мы обычно не даем. И вовсе не по злой воле нашей, но потому, что даже в тех случаях, когда мы в общем умеем это делать, мы не умеем об этом рассказать.

А ведь мы не случайно так много говорим о том, что между нами, практиками театра, и работниками нашего теоретического фронта не существует полного понимания. Я думаю, что всем моим товарищам знакомо то ощущение, которое частенько испытываю я, читая критические статьи о поставленных мною спектаклях. Я и соглашаюсь с высказанными в этих статьях соображениями — многие из них правильны и интересны — и в то же время чувствую, что все это, говоря словами Шурочки из «Иванова», «не то, не то, не то», хотя и лежит где-то около, близко от того, что мы действительно пытались делать в спектакле. Но и наш собственный «птичий» жаргон, которым мы пользуемся в ходе внутритеатральной жизни, жаргон, понятный любому актеру, любому режиссеру, так же бессилен охватить содержание нашей работы, как и «ученый», книжный, оторванный от живой практики театра язык многих теоретических статей. И это досадное двуязычие наглядно свидетельствует, мне кажется, о том, что в нашем деле до сих пор еще существует известный разрыв между двумя коренными вопросами эстетики: между вопросом «что» и вопросом «как».

Эстетический закон гласит: искусство мыслит образами, искусство — это мышление в образах, в отличие от науки, которая оперирует только понятиями. Что делает художника художником, а его произведение — искусством? Образное видение действительности, умение выразить идею через образ. Образ есть главная категория искусства, его принципиальная основа основ. Это азбучно, это знают все. Но ведь можно не только следовать закону, но и постоянно его нарушать. Тогда, очевидно, искусство не будет искусством, а мысль об искусстве утратит необходимую точность. Вот так и получается у нас сплошь да рядом.

Мы не умеем отлить идею произведения в яркий образ, не умеем найти образный эквивалент содержанию пьесы, а многие наши критики не в силах проанализировать образную природу спектакля, его замысел в образном одеянии. Так возникают плохие спектакли и слабые, бьющие мимо цели теоретические статьи.

Вл. И. Немирович-Данченко научил меня с юных лет различать два вида анализа: литературный, статический, и театральный, динамический, переводящий мысли и образы писателя на язык сценического действия. Проанализировать произведение {195} в литературном плане, понять его идею и даже в какой-то мере оценить его художественные достоинства может, в конце концов, и школьник, но от этого школьник еще не становится режиссером. Театр делают театром его собственные образные средства, его специфический язык, в театральном плане отвечающий тому содержанию, которое вложено в пьесу драматургом. Режиссер должен быть точен и глубок при определении идеи-сверхзадачи произведения, но, если он не нашел ключа, при помощи которого эта идея живет в театре, не увидел ее в сценическом облике, у него постановочного плана нет.

У Горького есть превосходное определение: «Художник — это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное — и который умеет дать своим представлениям свои формы» (подчеркнуто у Горького. — *А. Д*.). Горький поясняет это: всем людям свойственно мыслить, испытывать разные чувства, но подавляющее большинство привычно выражает то и другое в формах общепринятых, созданных чужим опытом, традицией, бытом и, наконец, искусством. Поражает, останавливает взимание, глубоко воздействует только то, что понято и выражено художником по-своему, увидено своими глазами. Уметь придавать своим представлениям свои формы — это и значит, на мой взгляд, мыслить в образах, то есть творить настоящее искусство.

Почему хороших пьес у нас больше, чем хороших спектаклей (я имею в виду все богатство русского и мирового репертуара)? Потому, что драматург в свое время уже проделал эту работу — увидел мир по-своему, придал своим представлениям свою драматическую форму, оттого-то и попала его пьеса в «золотой фонд». Театру еще предстоит проделать этот путь. Театр принадлежит к числу искусств, отражающих действительность не непосредственно, но через призму писательского замысла. Для того чтобы спектакль стал художественным явлением, режиссер должен увидеть пьесу воплощенной и непременно в той единственной форме, которая наилучшим образом реализует авторское содержание — точнее, наше сегодняшнее представление об этом содержании. Такова первейшая и главная задача режиссера. Такова его функция как идейного и творческого руководителя постановки. Я подчеркиваю — идейного, потому что идея в искусстве живет лишь в образе: не выраженная, она умирает. «Ружье», если лично уподобить ему замысел произведения, в этом случае совсем не стреляет или бьет далеко от мишени, пуля «уходит за молоком», как говорят стрелки.

Существует афоризм, принадлежащий, кажется, С. В. Образцову: {196} «Формализм — это ненайденная форма». Я добавлю — и, стало быть, утраченная идея произведения. Что же такое найденная форма? По-моему — выраженное содержание. Самый благородный замысел, самое глубокое предвидение, самая актуальная мысль не станут искусством до тех пор, пока они не выражены, пока не заключены в образную форму. Поэта делает поэтом не одно только поэтическое чувствование действительности, но умение заключить это чувствование в «рифм отточенные пики», найти для выражения волнующей его темы ритм, размер, строфическую организацию. Песня не станет песней, покуда музыка, звучащая в сердце композитора, не получит свой лад, гармонию, мелодическую завершенность. Картина рождается не тогда, когда художника поразит тот или иной пейзаж, а когда он сумеет закрепить этот пейзаж самыми материальными красками на самом материальном холсте. Бесформие сбивает искусство не в меньшей степени, чем формализм. И это легко доказать десятками примеров.

«Чайка» Чехова, впервые сыгранная на Александринской сцене не в точной, своей, а в случайной, чужой, привычной для театра тех лет форме так называемой «проблемной драмы», не открылась людям в своем содержании, в своей поэзии. Мысль автора оказалась замкнутой; к ней не был подобран ключ. И только В. Ф. Комиссаржевская, актриса в Александринском ансамбле чужеродная, рвавшая с традиционным, старым и умевшая выразить новое содержание по-новому, Чехова поняла и Чехова потрясла, раскрыв ему самому, какие глубины жизненных наблюдений таит в себе образ Нины Заречной.

А Художественный театр не только Чехова понял, но сумел Чехова выразить, поставив весь арсенал специфической образности — с пением сверчка и звуком лопнувшей струны, завыванием ветра в печи и тихим перезвоном гитары, живой игрой света и тени и трепетом одушевленной природы — на службу чеховской мысли, чеховскому демократизму, чеховской мечте о торжестве прекрасных начал в человеке, и на том историческом этапе это было самое плодотворное решение задач, которые драма Чехова поставила перед режиссурой Художественного театра.

Вспомните театральные впечатления нашей жизни; вряд ли среди них встретятся яркие и при этом лишенные четкого своеобразия формы спектакли. Талантливый спектакль, по-моему, никогда не бывает бесформенным, точно так же как и талантливо созданный образ. Можно ли представить себе князя К. — Хмелева («Дядюшкин сон» Достоевского) вне этого шарнирного, несогласованного в своих частях, механической жизнью живущего тела, этих неодушевленных движений, {197} этого удручающего омертвения личности, свидетелями которого мы становимся?

Настоящий художник всегда умеет найти такую образную деталь, в которой, как в фокусе, концентрируется сущность данного явления. Такая деталь нередко в силу своей выразительности всплывает в памяти раньше, чем самый образ, созданный исполнителем. Когда мы произносим слова «Щукин — Булычов», мы, кажется, прежде всего видим щукинского героя в его издевательском, по-русски плавном, полном скрытой бунтующей силы танце перед ошеломленной игуменьей. Когда мы говорим «Добронравов — Яровой», перед нами возникает парализованная рука в черной перчатке, безжизненно висящая вдоль тела героя, — образ, непостижимой логикой искусства связанный с обреченностью, внутренним бессилием, предчувствием конца. Когда мы думаем о Стрепетовой — Катерине, мы прежде всего вспоминаем белую шаль, свисающую с темного платья женщины в смертную минуту жизни, — деталь, ставшую канонической для всех исполнительниц роли в дальнейшем. Это, по-моему, и называется искусством.

Стало быть, режиссерский замысел — это видение, это образное понимание идеи, это концепция, изначально связанная с представлением о сценической форме, ее выражающей, — пусть существует она еще вчерне, в наброске, похожая на форму будущего спектакля, как эскиз на законченную картину. В творческих вопросах педантизм неуместен. Рождение замысла — живой процесс, он течет свободно и часто скачками, у каждого режиссера по-разному, по-разному в каждом спектакле. Можно сразу ощутить образ спектакля в целом и уже не расставаться с этим образом до конца, лишь творчески его обогащая; можно ничего еще не знать о спектакле, но знать решение сцены, куска, отдельного характера, отдельных черт этого характера, и непременно в образном ключе. Когда режиссер говорит: «Я знаю, как это нужно делать», — значит, он увидел кусочек будущего спектакля в действии, в сценической конкретности.

Перелистайте книгу Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» и вслушайтесь, как говорит о готовящемся спектакле Станиславский. Никогда не абстрактно, не в отвлеченных формулах идеи-сверхзадачи, не в бесплодном теоретизировании вокруг да около характеров драмы, но всегда так, как будто спектакль уже есть, а он — Станиславский — лишь рассказывает о том, что происходит перед его глазами.

Начиная репетировать мелодраму Деннери и Кармона «Сестры Жерар», действие которой происходит в канун французской буржуазной революции, Константин Сергеевич сразу {198} же увидел и бесконечную очередь, часами простаивающую у дверей булочной, и сыщика Пикара, как гончая, снующего в толпе и вынюхивающего очередную жертву, и проплывающую за каменным парапетом улицы крышу вечернего дилижанса с укрепленной на ней багажной корзиной, где квохчет пара живых кур, и стаю уличных мальчишек, встречающих дилижанс свистками и улюлюканьем. Он услышал целую гамму звуков, заполняющих парижскую площадь: и эти свистки, и шум колес дилижанса, и ржание лошади, и скрип тележки, подвозящей хлеб, и унылый звон колокола к вечерней мессе, и лай собак вдали, и сдержанный ропот толпы. Он ощутил всю эту сцену в живом движении, в напряженных ритмах, в том ее сценическом качестве, в котором она должна была существовать в будущем спектакле.

А те блистательные этюды, с которых начал Константин Сергеевич свою работу над водевилем Ленского «Лев Гурыч Синичкин»! Ведь они служили единственной цели: ввести актеров в образный мир водевиля, дать им почувствовать его ритм, природу его страстей, все то, что отмечено в нем, как говорил Станиславский, «душой и простотой». Точно так же, работая над «Продавцами славы», Константин Сергеевич дал актерам блистательный анализ того, что представляет собой мещанская, средней руки французская семья, анализ не умозрительный, а воплотившийся в живом представлении о быте и нравах этого «приличного» дома с фамильными подсвечниками у камина, с фотографией сына-солдата на видном месте, с листьями прошлогоднего клена в вазочке, с устойчивым укладом, с незыблемым семейным ритуалом, с чуть театральным тоном, с бескрылой преднамеренностью реакций. Все это было блестяще увидено, подсмотрено Станиславским в реальной жизни и сгущено до пределов отточенного сценического образа.

А вот и другой пример ощущения пьесы в образе, в живом и ярком театральном бытии:

«Это — Анна, охваченная страстью, и цепи — общественные и семейные. Красота — живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость — искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая, прекрасная правда — и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего — трагическая правда жизни.

И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо. И на этом фоне или, вернее, в этой атмосфере, — {199} потому что и Анна и Вронский сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы, — пожар страсти. Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безысходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуоголенных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения».

Так Вл. И. Немирович-Данченко представлял себе в театральном плане психологический конфликт, заключенный в романе «Анна Каренина», так переводилась им на язык сценической образности идея произведения Толстого.

Я уважаю самостоятельное режиссерское мышление во всех случаях, даже тогда, когда оно не совпадает с моим собственным представлением о пьесе и ее героях (конечно, лишь до известной степени не совпадает — из двух противоположных суждений о пьесе одно, очевидно, является неправильным, искажающим авторскую идею). Меня всегда радует, когда режиссер видит, пусть спорно, по-своему, но видит спектакль, а не притворяется, что видит, когда определенный образ действительно владеет воображением художника, требуя для своего выявления яркой и четкой сценической формы.

Из‑за болезни я не мог присутствовать на спектакле «Гамлет», поставленном режиссером Н. П. Охлопковым, и не имею суждения об этом спектакле. Но когда я читаю статью Охлопкова «Из режиссерской экспликации “Гамлета”», напечатанную в журнале «Театр» (1955, № 1), я понимаю, что режиссера буквально преследует образ Дании-тюрьмы, где задыхается и глохнет все живое, где томится и мечется юноша Гамлет — лучший из пленников этой тюрьмы. Я могу считать, например, что представлением о Дании-тюрьме не исчерпывается идейный комплекс трагедии, что духовная драма Гамлета сложнее, чем об этом написано в экспликации: не только внешним, но и внутренним пленом охвачена эта душа. Но я уважаю художника, с такой страстью отстаивающего свое видение, свой взгляд на величайшее из творений мировой литературы. Этой страстности, этой яркости образа не хватает многим нашим спектаклям, «толпой угрюмою и скоро позабытой» проходящим по сценическим подмосткам.

И уж если зашел разговор о страстности, об одержимости художника, так сказать о пьесе-призвании, лично, индивидуально отвечающей каким-то струнам режиссерской души, мне хочется напомнить ту простую, но многими забытую истину, что как актер не может «все» играть, так и режиссер не может сделать хороший спектакль по всякой пьесе, с которой его сталкивает жизнь.

{200} У нас обычно рассуждают так: хочется ставить ту драму, которая лучше, богаче образами, мыслью, поэзией. Поиски «своей» пьесы режиссером — ныне занятие, почти оставленное. И когда мы слышим, что над такой-то пьесой работает, скажем, режиссер Икс, совсем для этого дела не подходящий, в то время как в том же театре есть режиссер Игрек, в таланте которого все отвечает возможностям этой пьесы, — мы не удивляемся. В нашей прессе иногда возникает разговор о различии актерских индивидуальностей, о творческом почерке того или иного артиста, но почти никогда — об индивидуальности режиссера, о круге возможностей каждого из нас. А это жаль, ибо я, например, глубоко убежден, что хороших пьес существует на свете больше, чем я могу постичь, почувствовать, увидеть в образах и, стало быть, сценически воплотить.

Конечно, приходилось и мне за мою долгую жизнь работать над произведениями «не моего романа», но если мне открывалась возможность обратиться к «своей» пьесе или отказаться от пьесы «чужой», я всегда старался использовать эту возможность, пусть даже «моя» пьеса оказывалась слабее в общепринятом смысле.

Я помню, сколько «хороших и разных» пьес перечел я, прежде чем остановиться на «Первой Конной» Вс. Вишневского. Я искал «свою» современную пьесу, мне мечталось поставить большой спектакль, овеянный пламенной революционной романтикой, а для этого было не так-то просто найти материал, и, когда я теперь вспоминаю то время, мне кажется, что я целый год читал и все не мог ни на чем остановить свой выбор. А потом прочел «Первую Конную» и сказал: «Баста! Будем ставить спектакль-оду о революции и гражданской войне».

Так сразу определился для меня внутренний тон всей постановки, возник общий контур будущего спектакля, осуществленного мною на сцене Ленинградского народного дома, а позже — Театра Революции в Москве. И потом уже все, что искалось нами в ходе работы над пьесой, формировало стиль спектакля-оды: обобщенность формы, стремительный ритм, быстрая смена картин, звучание революционных песен в оркестре, отсутствие полутонов и нюансов, яркость контрастов, полярные образы Сысоева и Офицера Икс, публицистический темперамент Ведущих, гигантские масштабы конфликта — героики и предательства, свободы и рабства, света и тьмы.

Но, повторяю, так бывает не всегда: возникновение замысла — процесс сложный, можно поначалу целого и не увидеть.

Когда я в первый раз прочел пьесу «Тени», я много размышлял о русской бюрократии 70‑х годов и о бесчестности {201} русских чиновников, о купле-продаже, носившей всеобщий характер, о мере подлости людей, продвигавшихся по лестнице чинов и званий с помощью «женщин вольного обращения». И все это правильно, все это присутствовало в пьесе. Однако тогдашние мои размышления находились еще на дальних подступах к понятию «постановочный план».

Но с первых же минут, как материал пьесы Щедрина начал овладевать моим сознанием, меня преследовал один образ, совсем, казалось бы, частный, не охватывающий и сотой доли богатого содержания щедринской сатиры: я видел пустой кабинет «лица», внушительный стол, солидное убранство, тяжелый бархат штор, ковры на полу и… генеральский мундир, наброшенный на спинку кресла, где должен восседать его превосходительство «сугубый» генерал Клаверов. Вот этот-то мундир и не давал мне покоя. Я пытался уйти от него, отмахнуться, заняться другим, более существенным, а он все стоял и стоял перед глазами, как будто в нем, в этом пустом мундире, и заключалось самое главное.

Позже я понял, что это так и есть. Пьеса не случайно называется «Тени», и речь в ней идет о призрачности общественной системы, где правят не люди, а тени в генеральской форме, где «мундир! Один мундир!» царит и властвует, растлевая, глуша все живое. Название пьесы многопланово. Все ее действующие лица суть тени. У этих людей как бы сердце вынуто: царят в их душах эгоизм и расчет, и каждый в отдельности является лишь отражением, тенью стоящего выше начальства. В пьесе показано общество, где все гнило, все продается и покупается. Гражданские чувства, порядочность, честь женщины становятся разменной монетой, средством подняться хотя бы на одну ступеньку выше по общественной лестнице; их содержание выхолощено, оно — тень. Да и весь строй, лишенный исторической перспективы, — лишь надутое ничтожество, призрак.

Так образное видение куска привело меня к пониманию идеи произведения, к сценическому ощущению его сверхзадачи.

Но ведь Щедрин — не единственный художник, сказавший об обреченности некоторых явлений русской жизни тех лет, заклеймивший их в ярком сатирическом образе. Мне, например, привелось ставить не только «Тени» в Театре имени Пушкина, но когда-то — лет восемнадцать назад — и «Смерть Тарелкина» в Малом театре. Там тоже дан апофеоз чиновничьего людоедства, идет речь об общественной системе, составленной — в соответствии с образным видением автора — из упырей и вурдалаков, «оборачивающихся» человеческим подобием. И там обобщение колоссальное, и там вся пьеса пропитана сарказмом, звучит приговором живым мертвецам, {202} претендующим на государственные роли. «Все наше! Всю Россию потребуем!» — вот масштаб обобщений художника, вложенных в эту «пьесу-шутку».

Конечно, Сухово-Кобылин шутил, когда так определял жанр своего «Тарелкина». Эта «шутка» леденит кровь. Здесь сатира выступает в таком сгущении, когда только авторский гнев и страсть лишают ее беспросветности, освещают все произведение верой в неизбежность краха подлых и темных начал жизни.

Да, многое сближает «Тени» со «Смертью Тарелкина» — и в идейном отношении и в смысле авторского стиля. Но сближение — еще не тождество. Я не знаю одинаковых авторов, я не знаю двух одинаковых пьес. О любви рассказано и в «Ромео и Джульетте» Шекспира, и в ростановском «Сирано де Бержераке», и в средневековых «Тристане и Изольде», и в «Легенде о любви» нашего современника Назыма Хикмета. Но как проиграет режиссер, который вздумает решить эти разные пьесы в одном и том же театральном ключе! Читать Салтыкова-Щедрина через Гоголя, а Сухово-Кобылина через Салтыкова-Щедрина, точно так же, как, скажем, Афиногенова и Арбузова через Чехова, а Леонова через Достоевского и Горького, есть, по-моему, для режиссера путь наименьшего сопротивления. У каждого из этих больших писателей свое содержание, вложенное в свою форму. То и другое надо разгадать и найти им сценический эквивалент.

Жанр «Теней» обозначен точно. Это драматическая сатира. Сатира потому, что в пьесе заложено ярчайшее начало саркастического, гневного, очищающего смеха. Драматическая потому, что автору больно видеть Россию погруженной в царство теней, быть свидетелем того, как в это царство вовлекаются еще живые души, как принцип действия «применительно к подлости» овладевает слабыми. «Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия», — писал Щедрин А. И. Пыпину в апреле 1871 года.

Но Щедрин типизирует, обобщает явления, придает им памфлетность, публицистический нерв в пределах вполне правдоподобного сюжета, «обыкновенной истории», разыгравшейся в атмосфере «какого ни есть ведомства». Конечно, было бы ошибкой задерживаться на этой бытовой оболочке драмы, не вскрывая ее сатирического смысла. Превращать «Тени» в комедию нравов, хуже того — в семейную картину — дело бессмысленное и недостойное. Однако нельзя забывать и о том, что сатира Щедрина вводит нас в мир страшной обыденности. В пьесе действуют вполне реальные представители петербургской бюрократии 70‑х годов, с которых твердой рукой {203} сатирика сорвана маска благопристойности, фальшивые доспехи «рыцарей дисциплины».

«Смерть Тарелкина» — другая пьеса, с другой жанровой природой. Если это шутка, то только в том смысле, что происходящее в ней раздвигает границы реальности бытовой до масштабов чудовищного преувеличения, до ощущения фантастики и кошмара. Рискуя навлечь на свою голову гнев всех исследователей творчества Сухово-Кобылина, всех специалистов по сценическим жанрам, я бы сказал, что «Смерть Тарелкина» — это, скорее всего, фантасмагория, химера. Причем химера бесспорно реалистическая.

Когда-то Вахтангов задумал ставить «Смерть Тарелкина» в манере Гойи. Я вижу пьесу иначе. Гойя — это все же близко к графике, это черно-белая гамма по преимуществу, а для меня «Тарелкин» — это масло. Жирное, кричащее, назойливое масло. Густо, ярко, пестро до ряби, а присмотришься — ничего нет. Наваждение. Бред. Химера. Завтрак Расплюева во втором действии — это химера обжорства, лежащего далеко за пределами нормального человеческого аппетита. Медицинские «идеи» Унмеглихкейта так же бредовы, так же невероятны, как и гомерическое чванство помещика Чванкина, того самого, у которого «черт знает где, черт знает сколько душ». Все следствие, образующее драматическую кульминанту пьесы, есть апофеоз полицейской фантасмагории, стихия полицейщины, доведенной до геркулесовых столпов. Да и сами герои с их волчьей ненавистью, ненасытным желанием схватить, урвать, упиться чужой кровью, не люди, а какие-то свиные рыла, оборотни, вурдалаки. Химерична, призрачна вся страна, где такие власти, такие чиновники и такая полиция, где беззаконие стало нормой, где идет борьба всех против всех. Такова идея, вложенная в трагикомический балаган сухово-кобылинского «Тарелкина».

Вот почему, ставя пьесу в Малом театре, я мечтал — но не рискнул, увы, — поручить роль прачки Брандахлыстовой не характерной актрисе, но актеру с внушительным басом и гренадерской фигурой. Я специально искал в сценическом выражении умопомрачительные расплюевские кулаки и огромный живот, определяющие и исчерпывающие личность этого облеченного властью громилы. В том же спектакле меня вполне устраивал С. Межинский с его молниеносной трансформацией, удивительно наглядным переключением от Копылова к Тарелкину и от Тарелкина к Копылову, с полной сменой не только физической, но и внутренней психологической жизни. Мы искали в спектакле вихревой ритм «необычайного происшествия», острые схватки темпераментов, укрупненное, плакатное, по-балаганному яркое выявление чувств.

{204} Но фантастичность пьесы — особая фантастичность. Ее обстоятельства, при всей их заостренности, уходят корнями в реальную почву тогдашней чиновничьей, полицейской России. Обстоятельства эти чрезвычайны лишь с точки зрения передового человека того времени, каким был автор, и, разумеется, с нашей точки зрения. Сухово-Кобылин до боли ясно видел уродливость окружавших его общественных отношений, ощущал их как бред, как безумие многих тысяч и отразил это в своем произведении. Он беспощадно вскрыл химеричность того, что казалось лишь привычной и приятной обыденностью Варравиным и Тарелкиным тех лет.

Мы весьма и весьма учитывали, что если для автора, для советского театра, для нашего зрителя показанная в пьесе картина ненормальна до потери реальных контуров, то для самих героев — только так и можно сыграть фантастическую пьесу! — это жизнь, натуральность которой не подлежит никакому сомнению. Тарелкин и в самом деле надеется обвести Варравина, скрыть свою месть под личиной безвестного Копылова; Варравин и в самом деле судорожно ищет способа расправиться с Тарелкиным, вцепиться в его горло мертвой хваткой; а Брандахлыстова и в самом деле испытывает к Копылову нечто вроде слоновьей нежности, как к отцу своих человекоподобных отпрысков. Реальность чувств, «логика мотивов», о которой говорит сам автор, правда взаимоотношений героев в пределах чрезвычайных, фантастических обстоятельств делают «пьесу-шутку» Сухово-Кобылина законным гостем в реалистическом театре.

Я завел весь этот длинный разговор о сатире Сухово-Кобылина и ее отличиях от сатиры Щедрина совсем не ради популяризации собственных взглядов на данный вопрос. Они спорны и имеют право быть спорными, поскольку отвечают лишь моему личному режиссерскому видению материала обеих разобранных пьес. Но мне кажется, что, сравнивая «Тени» и «Смерть Тарелкина», разбираясь на бумаге в том, что мне привелось сделать в театре, я близко подошел к понятию замысла, питавшего каждую мою постановку в отдельности. Не решив для себя всех этих вопросов, я, вероятно, не поставил бы ни тот, ни другой спектакль.

Когда знаешь, всеми нервами чувствуешь, как надо ставить избранную пьесу, только тогда имеешь, как режиссер спектакля, точное творческое мерило, прямой критерий, чтобы определить в каждом отдельном случае, годится ли в дела решение куска, деталь костюма, грим исполнителя бессловесной роли, самочувствие героев в лирической сцене, солнечный блик, освещающий задник, лепные украшения колонн. Мы, режиссеры, часто говорим: не пойдет, не годится, здесь мы ошиблись, давайте поищем, — но далеко не всегда отдаем {205} себе отчет, что именно режиссерский образ спектакля, то есть бытие идеи в театральном плане, помогает нам не ошибиться в отборе, верно наметить художника, композитора, правильно распределить роли.

Еще один случай из личной практики.

Я ставил инсценировку лесковского «Левши» на сцене бывшего МХАТ‑2. Спектакль имел шумный успех и разноречивую прессу, но я намеренно не вхожу сейчас в вопрос о том, верно или неверно прочел я лесковскую повесть. Дело это давнее, и пусть о нем судят историки. Важно другое: у меня было решение, я хотел его отстаивать и с этих позиций расценивал работу художника спектакля.

Первоначально мы пригласили для оформления «Блохи» Н. П. Крымова, прекрасного художника-пейзажиста. Он работал долго, и, когда закончил эскизы, перед нами предстала во вдохновенном изображении реальная уездная среднерусская Тула: серое, беспросветное небо, редкие тучки, покосившиеся избы с соломенными крышами, голые деревья, на одном из них — одинокая, тоскующая ворона. Это хватало за душу, но было весьма далеко от того, чего я доискивался в спектакле. То ли мы плохо сговорились, то ли он меня не понял, то ли не понял пьесы (в театре была поставлена инсценировка Е. Замятина), но, в общем, мы с художником разошлись, и я заявил об этом со всей категоричностью.

В моем чувствовании пьесы Тула была не реальной, не серой, не нищенской. Не в этом было дело, и не об этом хотели мы рассказать в спектакле. Старина в «Левше» предстает, как казалось мне, не непосредственно, а в передаче народных потешников, которых олицетворяли в нашем спектакле слуги просцениума — халдеи. Это сказ, как бы вложенный автором в уста неграмотного, темного, но задорного и острого, жизнерадостного и мудрого тульского затейника-скомороха. Вот это-то и придает, с моей точки зрения, и лесковскому «Левше» и нашей «Блохе» стиль «тульского пряника», ярмарочной игрушки, лубка в стародавнем народном толковании этого жанра.

Расхождение с Крымовым поставило спектакль под угрозу. Премьера была назначена, а художника не было, все затормозилось. Вот тогда-то мы и обратились к Б. М. Кустодиеву.

Он жил в Ленинграде и был уже тяжко болен тогда, разбит параличом, хотя по-прежнему владел руками. Поехать в Ленинград у меня не было возможности, никакой серьезной творческой договоренности с художником опять-таки не состоялось, и крымовская история могла повториться вновь.

Этого не случилось. Прошло совсем немного времени, и Кустодиев прислал нам огромный полутораметровый ящик, {206} доверху набитый эскизами. Там было все, вплоть до мелочей бутафории, до шкатулки, где хранится блоха, и гармоники-ливенки, вьющейся, как пулеметная лента, через плечо тульского умельца Левши.

Не без трепета открывали мы крышку ящика. Открыли — и ахнули. Точно он, Кустодиев, провел с нами все репетиции, подслушал наши мысли, взглянул на пьесу нашими глазами. Да так оно, в сущности, и было: мы ощущали Лескова одинаково, и это создало невольное и полное единомыслие между нами.

С эскизов глядела на нас веселая народно-балаганная Тула, балаганные придворные и царь, и такая же Англия с ее шуточной «механизацией», и негром-половым, отмеченным всеми повадками трактирного «Ваньки». Даже облака на тульском небе были пряничные. И все это ярко, с выдумкой, с озорством, с неистощимым богатством фантазии. Кустодиев необычайно помог нам на последнем, ответственном этапе работы именно потому, что он был близок нашему замыслу и способствовал его окончательной кристаллизации.

Я не хотел бы быть понятым так, что постановочный план спектакля есть лишь жанровое его решение, найденный жанровый ключ. Да, для меня лично понятие жанра действительно составляет одно из генеральных понятий театральной практики, именно практики в первую очередь. «Подобность» театров, от которой мы все сейчас страдаем, нетворческая атмосфера ряда спектаклей последнего времени во многом объясняются «жанробоязнью», неумением использовать все богатство и многообразие форм, на которые вслед за драматургией имеет полное право театр. Притом я отнюдь не отстаиваю пуританского тезиса о чистоте жанра: сатира — так уж через пять «р»; водевиль — так шути и смейся напропалую; трагедия — так глуши в себе каждую каплю юмора, естественно родившуюся по ходу действия. Существуют жанры сложные, комбинированные. И если писатель сумел органически примирить в своем произведении лирику и иронию, героику и быт, то в таком же органическом сочетании должны эти элементы найти себя в спектакле.

Но, вообще говоря, режиссерский план есть сценический образ пьесы, а не образ ее жанра. Режиссерский план — понятие более широкое и всеобъемлющее. Это жизнь идеи, проводимой последовательно через все компоненты спектакля, через то, что спектакль формирует, в том числе, разумеется, и через жанр. Иногда обстоятельства складываются так, что и замысел твой тебя в общем «греет», и жанровую природу спектакля ты ощущаешь точно, и видишь в действии целые куски, а вот не дается тебе — и актерам вместе с тобой — какой-нибудь образ, не ладится сцена, не звучит {207} монолог. И бьешься, бьешься над ними без счета; пробуешь так и этак, меняешь задачи, приспособления, краски; и бывает, что премьера уже состоялась, а проклятое место так и не приносит тебе настоящей радости, не «влезло» оно в пределы твоего же собственного замысла. Причем иногда не дающееся столь серьезно, что ставит под угрозу весь спектакль.

Некоторое время назад мне довелось прочесть интереснейшую пьесу Назыма Хикмета «Первый день праздника». И я сразу загорелся ею. Я даже начал работать, думать, прикидывать, передо мной замаячили образы пьесы во всем их своеобразии… И все-таки я отказался от этой мысли. Отказался не из-за своей болезни, хотя и это мешало, но больше всего потому, что я не знал, как сценически реализовать авторскую задачу.

Вообще говоря, «Первый день праздника» — произведение как раз «моего романа». Я люблю в искусстве этот острый и злой стиль реалистического памфлета, эту разящую парадоксальность мысли, это умение на примере одной семьи пригвоздить к позорному столбу целый отживающий класс, огромное социальное явление. Пьеса Хикмета — это «Смерть Пазухина» наших дней, только нравы российских миллионщиков кажутся патриархальной идиллией, когда сравниваешь их с волчьей хваткой цивилизованных варваров, готовых ограбить, убить, продать всех и вся — и самих себя в том числе — за долю в наследственном пироге, за хрустящую радужную бумажку.

В пьесе показаны с устрашающей наглядностью такая вакханалия мерзких чувств, низменных побуждений и подлых мыслей, такая страшная грызня над неостывшим трупом, такое духовное оскудение, которые заставляют содрогнуться каждого, в ком не умерли честь и совесть. И вот что очень важно: Хикмет рисует черное черным, накладывает краски беспощадно и густо, но он остается при этом художником, наделенным строгим чувством меры, отвращением к натурализму, к гиньолю, к смакованию гнусных подробностей. Чеканные, литые, отмеченные строгой гармонией линий встают со страниц пьесы ее отрицательные образы, великолепные (я не боюсь употребить это слово) в своей идейной силе, в своей художественной завершенности.

Но «Первый день праздника» столь же существенно отличается от «Смерти Пазухина», как муза Хикмета отличается от музы Щедрина. Щедрин был собственно сатириком, Хикмет же прежде всего поэт. Суровый, мужественный, гневный, поэт-солдат, но главное — поэт. И потому в его пьесу, как луч солнца в кромешную тьму, врывается светлый образ людей из народа, вдохновенная повесть о любви служанки {208} Зехры и электромонтера Джемаля, этих современных турецких Ромео и Джульетты.

Пьеса Хикмета как раз и являет собой тот самый пример, когда смешение жанров оказывается условием успешного решения всей постановки. В «Первом дне праздника» лирика соседствует с сатирой, еще ярче оттеняя уродство основных персонажей пьесы. Мне видится, как, взявшись за руки, проходят Зехра и Джемаль по комнатам этого зачумленного дома, недоступные окружающему их «царству смрада», глядя только в глаза друг другу, и самые незначащие слова в их устах кажутся песней торжествующей любви. Это их праздник, его первый день. Погребальные молитвы над телом умершего звучат в их душах, как свадебный благовест, и старый мир, подошедший к границе падения, как трусливая собачонка, ложится к их ногам. И такое светлое, очищающее чувство рождают эти двое, стоящие у двери счастья, что хочется жить, работать, бороться и побеждать.

Словом, многое в пьесе я «вижу» и, как кажется мне, могу воплотить. Чего же я не вижу? Одного: я не вижу спектакля в сценическом пространстве, не умею его там «разместить».

У Хикмета сказано четко и определенно:

«Место действия — первый и второй этажи особняка. В первом этаже: посреди — вестибюль с дверью на улицу, слева — гостиная, справа — столовая. Во втором этаже: посреди — вестибюль с дверью во внутренние комнаты, слева — кабинет, справа — спальня хозяина дома Сейфуллы эфенди. Вестибюли соединены между собой лестницей. В каждой комнате — двери как в вестибюль, так и в противоположные стороны. Кроме того, в нижнем вестибюле есть выходы в левую и в правую кулисы».

Это не беспомощность неопытного автора, не сумевшего «уложить» действие пьесы в компактную декорацию. Это замысел, часть замысла, требующая, чтобы обличаемый автором старый мир был как бы показан на сцене в разрезе. Особняк Сейфуллы эфенди представляется Хикмету огромным ульем, в каждой ячейке которого идет своя жизнь, притянутая всеми нитями к спальне второго этажа — там скончавшийся магнат и все, что составляло его силу, — деньги. Но я не могу избавиться от ощущения, что ярчайший авторский образ окажется в этом случае пагубно размельченным. Я не знаю способа сохранить авторскую планировку и в то же время не принизить его замысла этими клетушками, где каждый герой и событие могут быть показаны лишь «общим планом», говоря языком кино. А мне нужны крупный план и крупнейший, чтобы зло, обличаемое Хикметом, во весь рост предстало перед зрителями.

{209} Иначе говоря, я в данном случае знал; «что», но решительно не знаю «как». А раз я этого не знаю, я пьесу ставить не могу. То есть я могу, опираясь на свой многолетний опыт, на опыт своих товарищей, на запас своих старых сценических впечатлений, сконструировать нечто «нейтральное» по отношению к материалу пьесы, нечто такое, что не может активно противоречить замыслу, но и не будет способствовать выявлению его. А это плохо, это путь компромисса, неясность в постановочном плане, его серьезный изъян. В идеале у режиссера должно быть все свое: и взгляд на идею-сверхзадачу произведения, и сценическое видение целого, и планировка спектакля.

Тут я подхожу к одному важному соображению, без которого не обойдешься, размышляя о том, что же такое режиссерский образ спектакля.

Режиссер творит не в безвоздушном пространстве, не в химически чистой среде. Он не чужд, как говорится, «всем впечатлениям бытия», которые и составляют его жизненный и сценический опыт. Если бы это было иначе, ни один из нас не создал бы порядочного спектакля либо пребывал постоянно в положении неудачника, в век атома изобретающего деревянный велосипед. В идеале режиссер должен быть энциклопедически образованным человеком, тогда у него найдется, чем поделиться со зрителем при постановке самых разных пьес из жизни всех времен и народов. И точно так же должен он быть образован театрально, должен стоять на уровне современной ему режиссерской мысли. Я не уважаю тех постановщиков, которые боятся заглянуть в театр к соседу, работающему над тем же или сходным материалом: как бы, мол, нам не повториться, не подпасть под влияние чужого замысла. Для того и следует зайти к соседу, чтобы не повториться и не подпасть под его влияние. Я полагаю, что в любом случае предпочтительнее знать, чем не знать.

Но в этом естественном требовании к режиссеру — быть современным человеком во всех смыслах, знатоком жизни и знатоком театра (иначе как же сможет он осуществлять свое идейно-творческое водительство в спектакле?!) — есть и другая сторона. Чтобы и в самом деле не стать проводником чужого взгляда и копиистом готовых форм, режиссер должен обладать даром непосредственного восприятия пьесы, даже самой заигранной, репертуарной, канонизированной стойкой театральной традицией. Если между замыслом автора и постановочным планом режиссера высится стена чужих решений, и он не умеет через нее заглянуть, — ему никогда не стать художником в горьковском смысле: человеком, умеющим придать своим представлениям свои формы.

{210} Особенно это касается классического репертуара. На наших глазах обрастают штампами такие шедевры, как «Горе от ума» и «Ревизор», а сейчас начинают уже обрастать штампами замечательные чеховские пьесы. Чехова видят в единственной форме — той самой, которая освещена именем Художественного театра, — и, эксплуатируя эту форму, глушат живое содержание чеховских пьес. В таких спектаклях, говоря словами Вл. И. Немировича-Данченко, все оказывается «от знакомой сцены» и не несет зрителям радости новизны. А виноват в первую очередь режиссер, не сумевший увидеть старую пьесу по-новому, не сумевший прочесть ее так, как читают произведение в первый раз. Мне кажется, Станиславский имел в виду именно это, когда говорил о необходимости и режиссеру и актеру начинать работу «с нуля», будто они ничего еще не знают о пьесе и роли. И вот это умение в какой-то момент «выключать» из своего сознания, своего внутреннего зрения все, что годами наслоилось на ту или иную пьесу, нужно вырабатывать в себе постоянно.

Это не значит, конечно, что режиссер должен стремиться к пересмотру всего того, что уже создала человеческая мысль. «Новаторство во что бы то ни стало!», «Пусть хуже, но зато так, как никто еще не ставил!» — подобные лозунги уже возникали и во всех случаях приводили к бесславному концу. Это и есть формализм, говоря честно. В каждом произведении существует некая неизменная часть, зерно вечного. Разумно ли рассматривать гоголевского «Ревизора» иначе как сокрушительный удар по «берущим» и «дающим»? Разумно ли не присоединиться к идее «Грозы» в добролюбовском толковании или, ставя «Гамлета», игнорировать мысль о «вывихнутом веке», о распавшейся «связи времен»? И все-таки можно прочесть «Грозу» и «Гамлета» самостоятельно и несамостоятельно, рабски следуя традиции и творчески переосмысливая ее. Когда художник смотрит на то или иное явление жизни, задумывая воспроизвести его в искусстве, он и отвлекается от всего известного ему ранее и опирается внутренне на это известное; такова диалектика творческого процесса.

Несколько лет назад я ставил «Бедность не порок» Островского на сцене Театра-студии киноактера. Пьеса эта также принадлежит к числу заигранных, и ничего, казалось бы, нового тут не придумаешь: патриархальный быт, строгий семейный ритуал, девушки, ряженые, хороводы и игрища — словом, русская старина во всей ее чуть экзотической красочности. Именно так — чего уж греха таить! — ставят часто у нас эту пьесу. И мне, режиссеру Дикому, было легко и на первых порах заманчиво остаться в русле окостеневшей традиции, расцветить в спектакле стихию обрядности с {211} риском впасть в грех сарафанной народности, о котором с такой иронией писал в свое время Гоголь.

Но, внимательно вчитываясь в текст произведения и стараясь в то же время отрешиться от всего комплекса впечатлений, связанных с данным сочетанием слов: «Бедность не порок», — я вдруг уловил напряженно драматическую интонацию пьесы. Я точно впервые понял, что под покровом этой незлобивой обрядности, под веселыми масками ряженых таятся разбитые души, сильные чувства, идет неравная и острая борьба за простое человеческое счастье. Я понял, что и в этой пьесе перед нами все то же «темное царство», с самодурством одних и униженностью других, с жестокими нравами и гнетущей домостроевской моралью. Я вдруг почувствовал, как был прав Добролюбов, не выделявший этой, казалось бы, безобидной комедии из всего цикла произведений Островского, посвященных уродствам купеческого бытия.

Однако новый век позволяет взглянуть на старую драму по-новому. Добролюбов считал, что в демократических героях комедии начало протеста присутствует, но оно заглушено: слишком силен гнет, слишком велико неравенство. Однако критик писал свою статью тогда, когда еще не вышла «Гроза», не стало ясно, что «темное царство» зыбко, что близок его бесславный конец. Сегодня протестующий голос автора доносится к нам гораздо отчетливее. Островский и в этой пьесе давал понять, что самодурство не вечно, что даже столпы его то и дело пасуют перед бескорыстием и честностью, перед народной верой в лучшее, в конечное торжество добра. Я нашел опору этим своим мыслям в непродажности сердца Любови Гордеевны, в вольнолюбивых порывах — пусть коротких, несмелых — приказчика Мити, в благородных поступках бессребреника Любима Торцова.

Несколько слов об этом образе. С ним, мне кажется, больше всего напутали. Сперва напутали славянофилы из молодой редакции «Москвитянина», представляя Любима в ореоле христианского смирения, потом — противники славянофилов, не исключая Добролюбова, склонные рассматривать младшего Торцова только как пьяницу, жалкого, опустившегося человека. То и другое, на мой взгляд, лишено конкретности. Любима не понять, не заглянув в его прошлое, не разобравшись в вопросе, «как дошел он до жизни такой».

Любим родился купцом, он мог стать таким же «тузом» в торговом сословии, как Гордей, а стал бродягой, не имеющим пристанища, именно потому, что родился «не на своей улице», что на первой же ступени купеческого процветания (еще отец у Торцовых был мужик) повернулся «боком к {212} своему классу». Разумеется, я не думаю сравнивать Любима с Булычовым; я использую горьковские слова, потому что они, с моей точки зрения, определяют суть того, что в других исторических условиях, в пределах другого характера произошло с Любимом Торцовым.

Любим — белая ворона в стане купцов-самодуров, человек, наделенный органическим отвращением к награбленным деньгам, к тому духовному рабству, которое утверждает домостроевская мораль. Пьянство, чудачество — это его форма протеста против несправедливости, против власти чистогана; он прибегает к этой форме потому, что не знает иной.

При всем том Любим, по-моему, отнюдь не блаженненький, не святоша. Он родом из купеческой семьи, и самодурство свойственно его природе. В пьесе Островского этот образ как бы служит доказательством от противного: «добрый» самодур опрокидывает и разоблачает в пьесе социальное явление самодурства. Любим — это стихия, это напор и энергия чисто купеческие, дикие, сплошь и рядом выливающиеся в пьяный дебош. Мне видится Любим здоровым детиной, «с коломенскую версту, лет двадцати несмышленочком», как рекомендует он сам себя; ну, может, не двадцати, постарше, шумным чудаком, в избытке наделенным чувством юмора. В образе непременно должны найти отражение театральные увлечения Любима; конечно, он немного декоративен, этот босяк, читающий монологи, и свои лохмотья он носит с гордостью, как плащ театрального героя. Во всем этом много наивности и широты сердечной. Любим должен вызывать дружный смех зала и его несомненную любовь.

Примерно так хотелось мне прочесть пьесу Островского, и это мое видение, воплощаясь в сценическую конкретность, породило в спектакле два ярких, контрастных, противостоящих друг другу образа.

«Темное царство» во всей его силе, в полном самовластии, атмосфера «зависимости и подчинения», суровые путы купеческой патриархальности, крепостные замки, высокие заборы, цепные собаки, гнетущая тишина просторных комнат, зажженные киоты и запах лампадного масла, тоскливый, испуганный шепот по углам: «Сам пришел!», обезображенные страхом лица, «Батюшка, я из твоей воли не выйду!..», «Передумай», «Не захоти!»… Или, как говорит Добролюбов: «Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного, гробового безмолвия…» Непобедимая, казалось бы, сила, беспросветная, казалось бы, мгла. Все солидно, осанисто, по-купечески добротно, устроено прочно и на века. И чем сильнее будет в спектакле этот образ, тем лучше, тем ближе к исторической правде тех лет.

{213} Но на этом зловещем фоне проступают то тут, то там жаркие огоньки протеста, блестки пробужденной самостоятельности слабых. Не убить, не растлить живое в человеке, если есть в нем крупица нравственного достоинства, сила сопротивления косной среде. Пленники «темного царства» жадно рвутся на волю, ищут способа сбросить свои стопудовые цепи. Не клонит головы перед хозяином сиделец Митя, и, кажется, поддержи его хоть кто-нибудь, увезет он из дому любимую девушку, возьмет судьбу свою в собственные руки. Вступается за дочь Пелагея Егоровна, в первый раз поднимая голос против мужа. В мольбе Любы, обращенной к отцу, ясно слышатся нотки настойчивости, а ее отчаянный выкрик «в останешний!» отмечен почти трагической силой. В русской песне, в стихах Кольцова, звучащих по ходу действия, оживает не только тоска вековечная, но и вековечная же мечта о счастье. Находит выход запас сил душевных в простодушном веселье ряженых, в наивных забавах девушек. Дебоширит Любим, разрушая иллюзию сипы, нависшей над каждым из обитателей этого дома-тюрьмы.

Мне особенно дорога была в спектакле одна сцена — кульминация третьего акта, когда Любим попросту разгоняет уже начавшееся в доме Торцовых свадебное торжество. За кулисами — звон разбитой посуды, летят зеркала и люстры, фарфоровые купидоны, ломаются стулья, трещит под ногами Любима дубовый стол; один за другим вылетают на сцену испуганные гости, сталкиваясь в дверях и неистово визжа, наконец появляется сам Любим, волоча за собой всю огромную, двадцатиметровую скатерть с остатками пищи и кровавыми пятнами от разлившегося вина. Какое уж тут христианство, какое уж тут смирение! Тут схватка добра и зла в конкретных обстоятельствах того времени и конкретном их проявлении. Схватка, где зло в конце концов малодушно отступает, а добро одерживает победу, пусть маленькую, «местного значения», но как это отвечает оптимизму Островского, его светлому взгляду на жизнь!

В этом направлении вел я спектакль «Бедность не порок» в Театре-студии киноактера. Судить о результате — не мое дело. Но меня радует в этой работе, во-первых, то, что раньше я «Бедность не порок» в таком толковании на сцене не видел, и, стало быть, оно — относительно свежее, собственное толкование, во-вторых, то, что, ставя спектакль, мы, по-моему, шли по Островскому, используя тот богатейший опыт, который накоплен советским театром в деле воплощения его драматургии.

Есть и еще одна пьеса, давно пленившая мое воображение. Пьеса, как кажется мне, настоятельно требующая, чтобы на нее взглянули «свежими, нынешними очами». Поставить {214} ее по-своему — мечта моих зрелых лет. Я говорю о пушкинском «Борисе Годунове»[[17]](#footnote-18).

… В какой мере, работая над постановочным планом, режиссер затрагивает характеры действующих лиц?

Не затрагивать их он, по-моему, не может. Меня бы очень огорчило, если бы кто-нибудь, прочтя все изложенное до сих пор, понял меня так, что режиссерский замысел — это лишь комбинация и отбор постановочных средств, организация спектакля во времени и в пространстве. Идея в искусстве воплощается прежде всего в человеке. Человек — его главный объект. И если режиссер ощущает произведение в целом, видит, как развивается его идея (а всякая идея развивается в борьбе, в схватке противоположных сил, иначе говоря, в конфликте), он не может не знать, какое место в этом конфликте занимает тот или иной персонаж, чем именно — действием или контрдействием — вовлекается он в ситуацию пьесы. Конфликт не существует в произведении отвлеченно. Конфликт всегда между кем-то. Какой бы род драматической борьбы ни присутствовал в пьесе: борьба соперников, партий, взглядов, идей, — она осуществляется только людьми. Стало быть, режиссерский замысел распространяется и на образы — в той степени, в какой они влияют на мысль целого, на идейный комплекс спектакля.

Иногда это ясно и лежит на поверхности. Трудно ошибиться, разбираясь в расстановке классовых сил «Теней» или «Любови Яровой». Отчетливо противопоставление двух миров — холодного и горячего сердца — в известной комедии Островского. Резкой гранью отделены в «Первом дне праздника» образы людей из народа от воронья, слетевшегося на запах тленья. В этих случаях, кажется мне, режиссер может предоставить большую самостоятельность актеру, следя лишь, чтобы в образе неизменно присутствовало то, без чего вообще нет данного человека. Маркс и Энгельс отметили в свое время, что без меланхолии датского принца и самого датского принца нет. Точно так же нет Чацкого без его поразительной принципиальности, неспособности сдавать позиции в идейном споре; нет пушкинского Самозванца без авантюризма, без наглой отваги; нет Хлестакова без «легкости в мыслях необыкновенной». Если это не схвачено, не выражено сценически — значит режиссер отпустил бразды своего идейного водительства в спектакле, пошел на поводу у актерского самотека.

Но бывают случаи куда более сложные, когда режиссер видит линию конфликта совсем не там, где ее находили до {215} него, когда он пересматривает принятый взгляд на пьесу, когда, наконец, от решения того или иного образа зависит резонанс всего спектакля. Тогда, чем тверже, непримиримее режиссер отстаивает свою позицию, тем лучше. И так как заботы актера ограничены пределами одного образа, а режиссер охватывает пьесу в целом, он имеет право — ведь этого требуют нужды спектакля — на самые крутые меры, вплоть до смены исполнителя роли, если с ним не удается найти общий язык. Все лучше, чем насиловать чужую волю, силком втискивать сопротивляющийся «материал» в прокрустово ложе неорганического решения.

Я уже касался спектакля «Бедность не порок» в Театре-студии киноактера. Там не могло быть иного Любима Торцова, чем тот, о котором я говорил. Иначе весь наш замысел оказался бы под угрозой. Иначе нам не удалось бы подключить спектакль к проблематике лучших драм Островского, к той проблематике, которая так образно названа Добролюбовым «лучом света в темном царстве».

Приведу еще примеры.

В нашей прессе немало спорили по поводу чеховской пьесы «Иванов». Существует мнение, будто Иванов — глубоко порицаемый автором герой, ренегат, изменивший общественному идеалу, человек, склонный с высот интеллигентского снобизма третировать «малых сих», прикрывать этим снобизмом собственную духовную нищету. Я несколько огрубляю, но суть дела именно такова. Этот взгляд питается представлением, что в «Иванове», как и в «Рассказе неизвестного человека», Чехов вступает в борьбу с перерождением части русской интеллигенции, забывшей об общественном долге, замкнувшейся в своей раковине. И так как нести эту идею в пьесе, кроме доктора Львова, некому, сторонники такой точки зрения весьма милостиво относятся к сему персонажу, игнорируя чеховскую неприязнь к людям подобного сорта.

Не вступая в спор с этой концепцией (я уже однажды сделал это на страницах журнала «Театр»), скажу лишь, что сам я вижу пьесу совсем по-другому. Для меня Иванов — человек, затравленный косной средой, жертва безвременья и бездорожья, последний из породы «лишних», а стало быть, и лучших людей, нашедший в себе силы отказаться от ложного жизненного пути, пути «малых дел», но не знающий истинного пути — революционного. В конфликте между Ивановым и Львовым, как ни сложны эти чеховские люди, мои симпатии целиком на стороне Иванова. Потому что Львов, при всей его брезгливой отрешенности от «совиного гнезда» местных обывателей, фигура этой среде родственная, ею сформированная, первый сплетник и пошляк в уезде, а в плане {216} идейном — прямой крохобор, проповедник крикливых «земских» лозунгов. И если бы мне привелось ставить «Иванова», я не отказался бы от своего взгляда на центральные образы пьесы, как говорится, ни за что на свете.

И еще об одном образе, решаемом у нас, с моей точки зрения, не вполне верно, хочется мне сказать несколько слов.

Драма Лермонтова «Маскарад» не сходит со сцены советского театра. Но в ряде спектаклей ее содержание сужено. Ее низводят до уровня художественно выполненной мелодрамы, а ее главного героя Арбенина видят в облике чуть ли не мочаловского Мейнау, гордого отщепенца с добрым сердцем, разочарованного в жизни, но не переставшего мыслить и чувствовать благородно. Арбенина часто играют у нас романтическим героем, жертвой бездушного света, где ведут свою жестокую игру «приличьем стянутые маски». Так, Арбенин остается по одну сторону конфликта лермонтовской драмы, а по другую оказываются все прочие персонажи во главе с мистическим Неизвестным.

Опять-таки не вступая в спор по существу (допустим, что можно читать пьесу и так), скажу лишь, что если бы мне привелось ставить «Маскарад», я бы отстаивал иное толкование Арбенина и искал бы на эту роль актера-единомышленника в данном вопросе. Конечно, это верно, что Арбенин на много голов выше светской черни, его окружающей. Однако он не только жертва бездушного света, он в значительной степени и его порождение, носитель нигилистической морали, порожденной тем самым обществом, которое он отрицает с такой страстью.

Арбенин пламенно убежден, что в мире все обман и ложь, что в свете чистых и безвинных нет, что дружба, честь, любовь — лишь «звук пустой» и за каждым человеческим поступком кроются холодный расчет игрока, бездушие, интриги, коварство. «Везде я видел зло, и, гордый, перед ним нигде не преклонился» — вот его жизненный девиз. Про Арбенина с тем же основанием, как и про Отелло, можно сказать, что он не ревнив, он доверчив. Только доверчивость Отелло проистекает от доброты душевной, от высокого взгляда на вещи, от невозможности допустить ложь в устах «честного Яго». «Доверчивость» Арбенина противоположного свойства. Для него действительно «предположенья стоят доказательств»; мстительный и тяжелонравный, он более чем охотно верит в зло. Так, в пылу всеотрицания он беспощадно губит Нину, не допуская и мысли, что она, женщина света, не может не лгать.

Иначе говоря, здесь мы сталкиваемся с тем довольно распространенным случаем, когда линия конфликта драмы проходит прямо сквозь душу героя. Душа Арбенина раздвоена: {217} злые, мстительные, мрачные порывы чередуются в ней с порывами добрыми; одной стороной личности он повернут к своему «Мефистофелю» — Казарину, для которого мир — «колода карт», другая позволила ему вступить в «краткий союз» с добродетелью, хоть на время воскреснуть для «жизни и добра». Однако достаточно одного пустяшного совпадения — и Арбенин безусловно вычеркивает из своего сердца Нину, протягивает руку Казарину, позволяет ему воскликнуть: «Теперь — он мой!»

Но Арбенин побит собственной идеей. Нина невинна, и это служит доказательством неправоты героя: ложная философия — вот его «трагическая вина». Лермонтов, как передовой человек своего времени, восстает в «Маскараде» против тех пессимистических настроений, того пафоса отрицания, которые охватили часть русского общества после поражения восстания 1825 года. Он утверждает своей драмой, что в мире есть и правда, и добро, и честь, что печальная гибель декабристского дела не может сломить тех больших идеалов, за которые лучшие люди России, не задумываясь, отдали жизнь. Таков смысл романтической драмы Лермонтова в переводе на язык реальных понятий. На меня эта пьеса при всем ее, казалось бы, мрачном колорите производит впечатление глубоко отрадное; но для того чтобы спектакль прозвучал оптимистически, должен быть посрамлен его главный герой. Здесь от решения центрального образа целиком зависит сверхзадача спектакля. Так как же режиссеру не быть принципиальным, отстаивая свое толкование?

И последнее замечание касательно границ режиссерского вмешательства в судьбы сценических персонажей.

Я уже сказал о том, что режиссер вправе «власть употребить», когда от решения того или иного образа зависит целое, смысл всего спектакля. Однако и взятое в плане образа решение — это не только «что», но и «как». Здесь действует то же специфическое для искусства единство. И вот в осуществлении этого единства помощь режиссера актеру может быть весьма и весьма эффективной.

Разумеется, раньше всего актер должен верно «зажить» в предлагаемых обстоятельствах роли, научиться подчинять свою органическую природу этим обстоятельствам. В противном случае об образе говорить бессмысленно — актер не стал художником, остался на ступени ремесла. Но заканчиваются ли его творческие функции в тот момент, когда на помощь ему пришло спасительное подсознание? У нас сплошь да рядом отвечают на этот вопрос утвердительно. У нас говорят: пусть актер овладеет лишь существом характера, «жизнью человеческого духа» роли, пусть вызовет в душе своей волну ответного переживания, сочувствия герою, а остальное {218} придет само собой — от этих переживаний, от правды внутреннего образа. В таком подходе, упрощающем, на мой взгляд, Станиславского, таится серьезная опасность для нашего театра сегодня.

Актер знает: заботиться о выразительности, о форме образа, думать о том, какими средствами донести до зрителя происходящее в душе героя, — занятие праздное. Все равно органическая природа сделает это последовательнее, с большим богатством приспособлений, чем можешь сделать ты сам, сознательно «одевая» образ в форму. Стало быть, если ты хочешь добиться хороших результатов в роли, обрати все свое внимание на внутренний мир героя, на его чувства и мысли. Проще сказать: «переживай» — образ выйдет. Такова эта позиция в ее оголенном, неприкрашенном виде. Сознательная, мастерская, технически оснащенная лепка образа сегодня у нас не в почете, во всяком случае необходимость ее не пропагандируется нигде и никем. И не так много у нас актеров, которые умели бы «с заранее обдуманным намерением» облекать свои переживания в свою форму. А между тем стоит только актеру встать в опасную позицию, подразумевающую, что хоть что-нибудь в искусстве делается само собой, — и завоевания «системы», требующей от художника глубокой сознательности творчества, окажутся под серьезной угрозой.

Именно так возникает в некоторых наших спектаклях последнего времени парадоксальное явление, которое не может не беспокоить. Актер играет роль искренне, правдиво, до конца отдаваясь предлагаемым обстоятельствам пьесы. Смотришь на него и видишь: живет, волнуется, переживает, плачет настоящими слезами. Не пропускает ни одной задачи. Все учитывает и нигде не врет. Действует. Доносит мысль. Словом, делает все по Станиславскому. А образа нет. Нет неповторимого художественного явления. Нет человека на сцене, живого и своеобразного. Не происходит «открытия» — необходимого фактора истинного искусства. Актер пошел к образу «от себя», но до образа не дошел. Он так и остался на сцене собой, личностью, может быть, в других обстоятельствах и интересной нам, но по отношению к обстоятельствам пьесы — нейтральной, неспособной тронуть и взволновать. Переживания, пусть самые искренние, не отлились в форму, человеческий характер остался невыявленным, перевоплощения не произошло. И, стало быть, роль оказалась сыгранной не по Станиславскому, а как раз вопреки ему.

Да, подсознание — могучая сила. Оно способно творить чудеса, иногда позволяя актеру сказать и выразить много больше того, чем ему самому мечталось. Но когда Станиславский говорил о том, что форма должна сложиться органически, {219} от существа переживаний актера в роли, он опирался на опыт больших художников, ему современных, у которых был дар ярчайших приспособлений, красочное видение, прирожденное умение отбирать, усиливать, укрупнять найденное интуитивным путем. Это были художники богатейшей души, щедрого таланта, бьющей ключом фантазии, редкой заразительности в ролях. Все, что они делали, было органично, потому что они владели тем дорогим «постоянством вдохновения», при котором творческий процесс течет естественно и плодотворно, поднимая актера к высотам поэзии и искусства. Но в то же время как раз эти художники — Ермолова, Сальвини, Варламов, Дузе, Комиссаржевская, Ленский — сценической техникой не гнушались, не пренебрегали заботой о форме, постоянно искали образ в пластике, в смене ритмов, добивались отточенности, выпуклости каждого своего шага на сцене, каждого жеста и каждого слова. Проще говоря, это были художники, всю жизнь работавшие как бы теперь сказали, «по Станиславскому», нимало о том не подозревая.

А когда средний актер со средними же способностями, отнюдь постоянством вдохновения не отмеченный, считает возможным во всем полагаться на волю и благосклонность подсознания, заботясь лишь о субъективной искренности в предлагаемых обстоятельствах образа, это к добру не ведет. Подсознание — источник богатейших творческих находок для всякого, кто к нему прикоснется на сцене, но подсознанию надо помогать. Надо отрабатывать, отделывать, доводить до степени сценической яркости все, что родится непроизвольно, стихийно, от верно нащупанного самочувствия в роли, от точной эмоции, от схваченного «в нерве» куска. И вот здесь-то, по-моему, и вступает в свои права режиссер-постановщик спектакля.

Формулу Вл. И. Немировича-Данченко «режиссер — зеркало актера» у нас часто толкуют односторонне, в узкопедагогическом ключе. Станиславский подчеркивал, что существует работа актера в творческом процессе переживания и в творческом процессе воплощения. У нас же часто останавливаются лишь на этапе переживания и ограничиваются им. Режиссер «отражает», фиксирует найденное актером лишь в плане внутреннего образа, пресекая все ошибки и отклонения в этом смысле. И если актер «берет» режиссерские поправки, послушно меняет задачи, хорошо уточняет внутреннюю линию, у режиссера постепенно складывается убеждение, что исполнителю все удалось, что вот скоро, к моменту генеральной репетиции, когда будет установлен свет и смонтирована декорация, когда появятся парики и гримы, образ встанет на свое место и обретет заслуженный успех.

Но проходит премьера, успеха нет, об исполнителе отзываются {220} кисло, без энтузиазма, и огорченный режиссер сетует на нечуткость публики, недоумевает, что же такое произошло. А все обстоит совершенно закономерно: актерские переживания не вылились в образ, не обрели сценического языка, не стали искусством, они «не читаются» зрителем, не заражают его.

Режиссер должен быть зеркалом актера не только в сфере переживания, но и в сфере воплощения. Режиссеру видно: актер живет верно, он на пути к образу, он его нащупывает, но еще не умеет выявлять. И тогда режиссер подсказывает актеру все, что может привести его «от себя к образу». Подсказывает не произвольно, не то, что в голову взбредет, но то, что вытекает из переживаний самого исполнителя, из намеченного им характера, что «просится» для того, чтобы сцена стала яркой, а образ заразительным. Режиссеру легче охватить образ в целом, он уже сегодня предлагает актеру то, до чего завтра тот дошел бы сам, но, может быть, и не дошел бы.

«Найти через внутренне нажитое то внешнее выражение, в котором будет все — и образ, и данный момент, и настроение, и взаимоотношения. В этом самая высокая сторона нашего искусства». Мне кажется, что в этих коротких словах Немировича-Данченко сформулирована суть задачи, стоящей перед каждым актером в спектакле, а стало быть, и перед режиссером. Но тут очень важно лишний раз подчеркнуть, что актера беспокоит лишь собственный образ, а режиссер строит спектакль в целом, он корректирует актерскую работу и с точки зрения этого целого. Не насилуя воли актера, идя от его индивидуальности, его самочувствия, режиссер в то же время руководит актером, подключая созданный им образ — и в содержании и в форме — к жизни всего спектакля, к партитуре его.

Но это удается лишь тогда, когда режиссерское видение целого ярко и сильно, когда режиссер знает, чего он хочет добиться, когда спектакль спроектирован верно и развивается в нужном русле. Ясность замысла, четкость формы чаще всего являются залогом того, что и актерские работы в спектакле будут содержательны и интересны.

И напротив, если режиссерский образ расплывчат, зыбок, если сам режиссер не уверен, что движется в фарватере идеи-сверхзадачи, действует в нужном ключе, вот тогда-то и заползают в спектакль вместе с необязательными деталями, случайным оформлением, невыявленным жанром и «разномерные» актерские работы, сценически мало конкретные, бедные в своей выразительности. И сладить со всем этим можно только одним способом: не сражаться с каждым грехом в отдельности, а постараться покончить с ними разом, {221} добившись, хотя бы для себя самого, относительной ясности замысла, пусть даже не уложится твой постановочный план в законченные и округлые теоретические формулировки.

### \* \* \*

Эти заметки далеко не исчерпывают проблемы режиссерского замысла. Я затронул в них только то, что особенно волнует меня в связи с оскудением образного языка театра, характерным во многом для его сегодняшнего дня.

Я предвижу, что, ознакомившись с этой статьей, иные не в меру ортодоксальные теоретики обвинят меня во многих смертных грехах, и прежде всего в том, что понятие замысла я низвожу до понятия формы. Мне могут сказать: позвольте, неужели серьезный режиссер только и занят выбором образных средств, сценического языка, компоновкой жанровых и стилевых черт спектакля? А когда же он занимается определением идеи-сверхзадачи произведения? Когда образы анализирует, разбирается в конфликте, в сквозном действии, в характере взаимоотношений героев? Ведь надо сперва определить все это, а уж потом размышлять да прикидывать, как может данное содержание быть выражено сценически, закреплено в образной форме.

Спешу отметить, что я не низвожу понятие замысла до понятия формы. Я рассматриваю замысел спектакля, если можно так выразиться, как мое, режиссера, представление о выраженном содержании, об идее, облеченной в сценическую форму. В живой практике театра — повторяю еще раз — рядом с вопросом «что» немедленно возникает вопрос «как». И если можно согласиться с моим определением формы как выраженного содержания, то все сказанное в этой статье до сих пор касалось вопросов идеи, характера, психологии, чувства в большей степени, чем вопросов формы как таковой. Во всех приведенных мною примерах речь шла о способе, каким может быть реализовано в театре то или иное содержание, касалось ли это «Теней» или «Смерти Тарелкина», «Первого дня праздника» или «Бориса Годунова».

Примат содержания в искусстве заключается, на мой взгляд, совсем не в том, что содержание это разрабатывается раньше формы, отдельно от нее, а форма натягивается на содержание, как футляр на фабричное изделие. Это, по-моему, схоластика и упрощенчество. Примат содержания — это подчиненность формы, ее зависимость от содержания, обязанность ему следовать, приноравливаться к нему. Как только форма начинает проявлять самостоятельность, это губит искусство реалистическое, идейное, создает угрозу его выхолащивания, вырождения в формалистический трюк.

{222} Станиславский пишет:

«Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и не замечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это грудной ребенок в шинели огромного гренадера… это пирог без начинки, бутылка без вина, тело без души…»

Для того чтобы этого не случилось, режиссер обязан ежедневно и ежечасно проверять каждый сделанный кусок, каждую сценическую деталь с точки зрения их верности сущности, с точки зрения идеи спектакля. Четкая сверхзадача дает в руки режиссера как бы точнейший контрольный прибор, при помощи которого могут быть зафиксированы и, стало быть, пресечены все попытки формы отделиться от содержания, перестать его обслуживать, его выражать. Но та же сверхзадача сама кристаллизуется, уточняется, углубляется в ходе переложения пьесы на язык сценических образов. Это сложный процесс, процесс взаимного оплодотворения, развивающийся то гладко, то скачками, то мирно, то в бурных стычках. И, конечно, я, режиссер Дикий, в меру отпущенных мне способностей, занимаюсь сущностью, содержанием произведения. Я только стараюсь не откладывать на «потом» заботы о том, как сделать это содержание и эту сущность достоянием и фактом театра.

Иначе сказать, режиссер, с моей точки зрения, есть не только и не столько аналитик, сколько творец живых образов. Это идейный руководитель спектакля (снова подчеркиваю: идейный), умеющий не только проектировать, но и конструировать, не только замышлять, но и выражать задуманное, придавать своим представлениям свои формы.

Театр сегодня испытывает острую нужду в художниках смелой образности, богатой фантазии, выпуклого, яркого сценического рисунка. Такие художники всегда бывают отмечены и склонностью к большим мыслям, большим чувствам, серьезным обобщениям в искусстве. Здесь действует та же взаимосвязь. Но эти художники не появятся в нужном нам количестве до тех пор, пока мы будем гнать из театра театр, пока мышление в образах не станет абсолютным законом для всех, кто принимает посильное участие в строительстве советского сценического искусства.

*1956*

## **{****223}** Актер и режиссер

### 1

Советский театр неотделим от бурной и прекрасной жизни нашей страны. Он глубок и человечен. Он — гражданин Театр. И в этом его особенность, его ценность. Он предупреждает, он бичует, он воспевает. Он в самой гуще жизни. Таков наш театр. Таким он должен быть. Таким мы его должны сохранить. Но этого мало: необходимо продолжать и развивать.

Ни в каком искусстве вообще и тем более в таком живом, как театр, не может быть раз и навсегда зафиксировано однажды достигнутое положение. Это как на велосипеде: только движение, кто остановился — падает. И дело, собственно, не в бесконечном движении как самоцели, но и в умении выражать то новое, большое и прекрасное, чем полна наша жизнь.

Особенность и решающая сила нашего театра заключаются главным образом в единстве всех слагаемых спектакля, направленных к выражению основной мысли пьесы. Здесь нет и не может быть ни больших, ни малых ролей: все важно, если оно освещает и подчеркивает главную мысль.

В нашем театре нельзя ни «обаять», ни «фигурять», ни красоваться вообще без связи с основной целью спектакля. Ни актерам, ни актрисам. Обаяние на сцене перестает быть абстрактным понятием и выражается только высоким качеством исполнения роли.

Стремясь к достижению этого, актеры и режиссура проводят огромную работу прежде всего за столом — в театральном анализе произведения.

В застольной совместной работе актера и режиссера есть много такого, что давно уже пора обсудить ради дальнейшего развития и роста нашего театра. Напомнить о том, что на театре всегда само собой подразумевается и, может быть, именно потому достаточно прочно забыто.

{224} Это — о творческих взаимоотношениях актера и режиссера. Именно в них зарождается и из них вырастает спектакль: его форма, трактовка и значение отдельных ролей, ритм и композиция.

Известно, что в нашем, современном театре, где все приводится к единству, где все частности подчинены главному и согласованы и слиянны для точного и неотразимого воздействия на зрителя, роль режиссера огромна.

Это он приходит за режиссерский стол с готовым решением плана спектакля. Это он в первом своем творческом докладе — экспликации — определяет основную мысль пьесы, цель спектакля, форму его, значение отдельных ролей и трактовку их. Он дирижер, провидец и конструктор. Положение опьяняющее. Редко кто удерживается при этом от соблазна почародействовать, пошаманить.

В ином положении актер, получивший, быть может, только накануне роль. Он настраивается на нужную волну. Сомневающийся в себе, неуверенный в трактовке, жаждущий успеха, он жадно и любовно всматривается в своего творческого руководителя и всеми силами хочет ему верить. И верит. Да иначе и не может быть: ведь малейшего разнобоя несогласия вполне достаточно, чтобы роль не «заигралась» и не пошла. Несколько незначительных вопросов, иногда легкая стычка — и все признаки абсолютной договоренности творческого контакта и единства налицо. Дальше — спокойное течение обычных репетиций. Режиссером предлагаются движения, мизансцены и даже интонации. В дальнейшем режиссер просматривает и утверждает гримы и костюмы, отменяет, запрещает, разрешает.

В таких, или приблизительно таких, творческих взаимоотношениях спектакль приходит к выпуску.

### 2

Каков же характер подобных спектаклей? В таком спектакле выражается главным образом творческая воля, талант и индивидуальность только одного лица — режиссера. Она растворяется во всех исполнителях и через них, обычно нивелируя их индивидуальность, доносит до зрителя не результат коллективной работы, но лишь выражение одной творческой личности режиссера.

Хорошо, если эта режиссерская индивидуальность интересна, талантлива, ярка. Ну а если нет?

К. С. Станиславский имел заслуженное право на творческий авторитет. Но почему это право распространяется на всех не-Станиславских? Да, кстати, и К. С. Станиславский, и Вл. И. Немирович-Данченко никогда и не пользовались {225} режиссерским правом в такой мере, в какой в настоящее время пользуются им все, даже самые заурядные и начинающие режиссеры. Если в иных театрах актерам суждено стать «машинками для переживания», то нужно ли делать из них еще и «режиссерские копирки»? Дело, в конце концов, даже не в судьбе актеров, а в ценности спектаклей, в использовании творческих возможностей нашего театра.

Наш актер давно уже и как будто охотно и в непозволительно большой мере передоверил режиссуре свое законное право творчески мыслить, упустив из виду, что после поднятия занавеса он, и только он, является ответственным за исполнение данной роли.

Не покушаясь на права режиссера, не уменьшая значения его, необходимо раскрепостить актера, вернуть ему творческое право мыслить и выражать свою художественную индивидуальность.

Можно вспомнить спектакли, где все актеры играют не пьесу, не роли, а режиссера. Есть даже целые театры, где из года в год актеры копируют и изображают на сцене не только режиссера, но уж заодно и главную актрису. И это во всех пьесах и во всех ролях.

Да, режиссер отвечает за спектакль в целом, но режиссер не призван спасать театр от плохой пьесы, коллектив — от беспомощности его участников и дирекцию — от неприятностей. Эти моменты ответственности должны распространяться на всех.

Актер в этом смысле находится как будто бы в несколько преимущественном положении, неся лишь частичную ответственность только за свой, так сказать, участок — за создание одного образа в спектакле. Именно этого «преимущества» он и должен быть лишен.

В современном театре рядом с режиссером должен отвечать за своего даже самого отдаленного по пьесе партнера каждый из актеров. Каждый из участников — строителей спектакля.

В откровенных беседах мне многие мои товарищи артисты неоднократно возражали, что актеры прав своих не уступали режиссерам, но что последние просто узурпировали эти права незаметно и постепенно.

Допустим, что это так. Но разве это что-нибудь меняет? Ведь не с прокурорских же позиций ставится этот вопрос. И все же приходится удивляться пассивности актера; ведь крайне редки случаи, когда актер последовательно и принципиально отстаивает свое понимание роли, свое творческое отношение к ней.

Художественная индивидуальность — явление, если можно так выразиться, настойчивое и упорное. Раскрытие и выражение {226} ее несомненно обогащает театр. Но почему такой индивидуальностью должна быть единственно фигура режиссера? Откуда и почему такая покорность ему? Покорность, в большинстве случаев обедняющая и актеров и спектакль, а в конечном итоге и самого режиссера.

Если в театре недавнего прошлого режиссер только помогал актеру, направляя его своевременным указанием, иногда намеком, не больше, то в современном театре режиссер уже вообще «делает» актеру роль. На это режиссер тратит колоссальное количество энергии, времени, сил, и все же, как правило, его не хватает и не может хватить.

В это время остальные актеры ревниво следят, какой ролью в настоящее время увлекается режиссер, и тихо ждут своей очереди, работая не очень уверенно, в ожидании внимания режиссера, его «божественного прикосновения». Очень часто у режиссера так и «не доходят руки» и многие роли остаются несделанными. В таких спектаклях удивительно быстро пропадают признаки темперамента, страстности. Такие спектакли, как испорченный примус, быстро выпускают воздух. Режиссер должен приходить и накачивать. Иначе не горит.

В органически же построенном и любимом актерами спектакле, в который вложены мысль, любовь и творческий вкус актера-создателя, таких признаков равнодушия быть не может и не бывает.

### 3

Развитие нашего театра исторически сложилось так, что главная роль и значение в нем в настоящее время принадлежит режиссеру, и обвинять его в «узурпации» вряд ли будет справедливо. Эту исторически обусловленную неизбежность нужно было бы приветствовать, если бы можно было продолжать работать дальше так же, как это делалось до сих пор. Но уже становится ясным, что это невозможно. При возрастающей пассивности и «подчиненности» актера все возрастающие права и обязательства режиссера становятся невыполнимыми для самого режиссера и пагубными для театра.

В сложном процессе выражения собственной индивидуальности через весь состав актеров спектакля режиссеру требуется все больше и больше времени и сил на работу с актером. Труд, безрадостный для обеих сторон. И в нем режиссер изнемог. Он уже готов отказаться от всех и всяческих прав, лишь бы не быть в положении художника, не имеющего возможности честно и до конца выполнить свои творческие обязательства. И режиссеры отступают. Самые {227} сильные из них, прежде боровшиеся за утверждение приоритета режиссера, в настоящее время готовы отказаться не только от преимущественных прав режиссера, но и от всяческих его прав вообще, переложив все на актера. Крайность!

Мы не имеем права отбросить театр на творческие позиции конца прошлого столетия. И вообще — назад нельзя! В искусстве движения назад нет, даже если это и «назад к Островскому». Спасение всегда только на другом берегу. Да и нет основания для тревоги и паники. Идея безрежиссерья явно несостоятельна, как в свое время идея оркестра без дирижера (Персимфанс[[18]](#footnote-19)). К тому же существует еще и разница между дирижером и режиссером.

Обезличение режиссера, сведение его к роли мизансценировщика, к роли только разводящего (чем он и был прежде в большинстве театров) в настоящее время, при большой сложности нашего теперешнего театра, немыслимо. И чем дальше, тем это будет очевиднее. Мы только на пороге громадных открытий в области театра с его неисчерпаемыми богатствами.

### 4

Актер-мыслитель, актер-аналитик, актер-сорежиссер — вот что нужно сейчас нашему театру. Необходимо верить в творческую силу, вкус и знания исполнителя, верить и развивать их. Режиссуре нужно уметь раскрыть все возможности коллектива исполнителей, черпать из него, питать спектакль его творческой фантазией. В этом случае и сомнения и противоречия — ценнейший творческий материал, утверждающий «за» и «против». Здесь не место для мелкого самолюбия и тщеславия. Вопрос чуткости режиссера многое решает.

В какой-то мере коллектив разрушает или утверждает режиссерские обычно заранее «незыблемые» видения и планы: в этом случае компромисс — самая легкая и порочная из всех возможностей для обеих сторон. В высказываниях, в анализе актер может быть косноязычен: дело не в ораторских способностях того или иного актера, а в умении режиссера слышать биение и ход его мысли — ощущение и восприятие предлагаемого материала, актерскую интерпретацию его.

Мы знаем многих режиссеров — великолепных докладчиков, говорунов, экспликаторов; мы знаем многих режиссеров-толмачей, умеющих в фойе театра, за режиссерским столом увлечь, зажечь актеров (кстати, склонных вообще «зажигаться»), {228} но как беспомощны бывают эти же режиссеры с момента выхода на сцену, с момента переложения на язык театра творческих начал их вдохновения! Вот этот решающий момент перехода от «что делать» к моменту «как делать» обогащается и облегчается, если многое известно и органически близко не только режиссеру, но и актеру, каждому из них. Но именно этот контакт в процессе работы бывает весьма редким.

Пассивность приводит актера к атрофии мышления и к отсутствию необходимого органического контакта с режиссером. Режиссерски мыслящий актер — редкость. Его лишь изредка можно наблюдать, как радостное чудо. Право решать спектакль во всех его частностях, то есть и в трактовке ролей, принадлежит, как правило, режиссерам. За режиссерским столом актеры обычно либо не хотят, либо не могут высказаться полностью. Они всегда так робко и деликатно, как бы извиняясь, вступают в спор и творческий конфликт с режиссурой и так охотно отходят от того, во что, казалось бы, верили! Им как будто бы безразличен результат, за который они, как им кажется, не полностью ответственны. Но в том-то и дело, что ответственны! И полностью, и до конца!

Если актер говорит не красноречиво, не убедительно, а играет все же хорошо, то это значит, что и мыслит он не слабее режиссера и видит не короче его. И такого «косноязычника» надо уметь использовать не только для трактовки его роли, а гораздо шире.

Стремление опереться на коллектив, использовать его творческую мощь, разумеется, отнюдь не говорит о беспомощности режиссера и не обескрыливает его. Наоборот, самые зрелые мастера, художники с непоколебимым авторитетом, с абсолютно признанным мастерством и талантом и имеющие к тому же если не твердое решение спектакля, то предчувствие и близость его, обычно пользовались этим наилучшим методом в работе. Известны случаи, когда и К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко имели мужество просить труппу, чтобы та предложила свое решение спектакля. У других режиссеров такие случаи крайне редки. Вряд ли можно предположить в первых случаях творческую слабость, а в остальных — мощь режиссерского таланта. Не правильнее ли предположить в первых случаях скромность, творческую пытливость и веру в силу своих актеров?

Обо всем этом можно было бы и не говорить, если бы нашему театру не принадлежала высокая миссия сохранения современного сценического искусства, продолжения и развития его. Выполнить эту миссию призван театр в целом, и общими силами мы сделаем это лучше и скорее, чем одинокая фигура режиссера.

{229} Игра в «злого дядю-режиссера», который может прийти в зрелую труппу театра, состоящую из ста — ста двадцати человек, и только личной волей своей сделать плохой, порочный спектакль, должна быть кончена. Ответственность падает на всех, на весь коллектив, а творческий коллектив с его потенциальными возможностями в большинстве наших театров сильнее и интереснее, чем одинокая фигура режиссера.

Роль режиссера, его значение и права этим нисколько не умаляются. С режиссера не снимается обязанность быть аналитиком, психологом, педагогом, а в общем соактером.

Большую ошибку сделает тот, кто примитивно и превратно поймет все сказанное как призыв «долой режиссуру».

Наш театр силен как раз именно достижениями нашей режиссуры. Особое и высокое искусство нашей режиссуры — наследие замечательных учителей и всей нашей театральной культуры — залог дальнейшего процветания театра. Именно поэтому и следует оберегать это редчайшее искусство, сделать его еще сильнее, положив на прочный фундамент творческого содружества с коллективом, привести актеров и режиссуру к органическому слиянию и единству.

*1945*

## **{****230}** Актер и театр

Есть вопросы театральной жизни, которые до такой степени сложны и запутаны, так остро затрагивают судьбы сотен людей, что часто представляются неразрешимыми. Вот почему мы порой молчаливо проходим мимо фактов, о которых давно пора сказать полным голосом.

Странное и противоречивое положение! Известно, как редки сегодня, особенно в театрах больших городов, удачно сформированные труппы, где все актеры равномерно загружены напряженной творческой работой. С другой стороны, мы сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что в крупном театре нет исполнителей ролей Офелии, Катерины, Ларисы, плохо с Паратовым, Ромео, Хлестаковым.

А разве нормально, что некоторых одаренных актеров Москва не видит по целым сезонам, потому что они получают одну роль в три года? Разве нормально, когда люди жизнеспособные, в расцвете сил до времени сдаются в архив, потому что снизу их «подпирает» пришедшая в театр молодежь, а работы на всех не хватает? Разве не из-за этого еще бывают у нас в театре рецидивы фальшивых взаимоотношений, зависти и интриг?

Что может быть убедительнее расчета В. О. Топоркова (см. журнал «Театр», № 10 за 1954 г.): труппа Художественного театра состоит из 188 человек, а выпускает он на двух сценах по три спектакля в год; стало быть, из этих 188 человек по крайней мере 100 постоянно находятся в состоянии творческого простоя! Более гибок Малый театр, он лучше использует свою перенаполненную труппу, но актеры простаивают и там, и в Театре имени Моссовета, и в Театре имени Пушкина, и в Театре-студии киноактера — всюду, где раздуты штаты.

Вл. И. Немирович-Данченко любил говорить, что все компромиссы в нашем искусстве начинаются с распределения {231} ролей. Если вместо актера А, который по праву должен играть данную роль, ее получает актер Б только потому, что он уже давно ничего не играл, а актер А был занят в предыдущей премьере, — значит театр сознательно идет на снижение творческого качества спектакля. В то же время бывает и так, что режиссер мечется в поисках «варяга», убежденный, что исполнителя той или иной роли у него самого в труппе нет. У нас уже писали о том, как энергично занимает актеров у других театров Ленинградский академический театр имени Пушкина. На самом же деле режиссер просто не знает, кто у него в труппе есть, а кого нет, потому что талант познается на сцене, в процессе творческих проб, всесторонне выявляющих его. Я убежден, что во многих наших театрах есть люди, способные сыграть самые сложные роли. И если мы до сих пор не пережили радости встречи с ними, то лишь потому, что в непомерно возросших труппах нет условий для «самовыражения» талантов, а стало быть, и для неожиданных, ярких театральных решений.

Чтобы не быть голословным, приведу несколько примеров.

М. Яншин, один из самых одаренных, творчески сильных актеров МХАТ, пережил свою последнюю премьеру в феврале 1953 года. Это были «Дачники» Горького, где он играл Двоеточие. Р. Симонов, так порадовавший Москву своим выступлением в сказке С. Маршака «Горя бояться — счастья не видать», до того не играл чуть ли не со времен постановки ростановского «Сирано де Бержерака» (1942 г.).

Могут возразить: вы называете режиссеров, которые по разным причинам сами отошли от актерской работы, сами «не занимают» себя в спектаклях того или иного театра. Обратимся к другим примерам. И. Ильинский сыграл Картавина («Когда ломаются копья» Н. Погодина) в марте 1953 года и с тех пор — ни одной роли. Б. Ливанов «молчит» с «Ломоносова» (май 1953 г.), В. Топорков — с «Плодов просвещения» (май 1951 г.). С октября 1953 года (премьера «Шакалов» А. Якобсона) не выступает в новых спектаклях Малого театра С. Межинский. Примерно с той же поры — со спектакля «На улице Счастливой» — москвичи не видели на сцене прекрасного актера Б. Левинсона, а ведь в Театре имени Станиславского, где он работает, всем, казалось бы, должно хватать ролей. Я намеренно не говорю о женщинах — здесь и примеры приводить не стоит! Едва ли не все ведущие московские актрисы появляются на сцене реже, чем и мы, и они того хотели бы! Но талант от бездействия «ржавеет», перестает быть послушным и гибким. А это не только дурно отражается на судьбе того или иного актера, но и театру в целом наносит заметный урон.

{232} Разбухание творческого состава, неправильности в формировании трупп — одна из причин, мешающих нашему театру подняться на новую ступень творческих завоеваний. А между тем сократить ненужного театру актера — что греха таить! — удается редко.

О неблагополучном положении дел свидетельствует полулегальное мероприятие — это так называемая «актерская биржа», стихийно возникающая каждое лето то в кулуарах ВТО, то где-нибудь в «Эрмитаже». Десятки неустроенных актеров из разных городов Союза съезжаются на эту биржу в надежде «определиться» в тот или иной театр. И если часть из них — меньшая и талантливая — перебираясь по разным причинам из города в город, в каждом из них будет нужна и желанна, то чаще всего на этих летних съездах попросту происходит перераспределение балласта, равно обременительного и для Тулы, и для Рязани, и для Благовещенска, и для Уфы.

Человек, однажды полюбивший театр, даже осознав свою творческую непригодность, почти никогда не имеет сил отказаться от него, найти себе иное, более полезное применение.

Думается, что мы стоим перед насущной необходимостью широкой и нелицеприятной переаттестации наших актеров, проверки профессиональной пригодности каждого из них. Это поможет дальнейшему развитию театра, создаст нормальные условия работы для тех, кто действительно нашел себя в искусстве. Но успех этого мероприятия прямо связан с решением вопроса о трудоустройстве лиц, которые по разным причинам не могут быть больше использованы непосредственно в театре.

Это мера радикальная, но не единственная. Почему, например, у нас перевелась добрая традиция организации новых театров с интересной программой и смелыми замыслами, буде таковые возникнут? Почему вот уже сколько лет ничего не слышно о театрах-студиях, в свое время принесших немалую пользу сцене, почему не становятся на этот путь режиссеры, давно созревшие для самостоятельных творческих исканий?

Само собой, речь идет не о том, чтобы кое-как сколотить из посредственных актеров, тоскующих в ожидании новых ролей, два‑три столь же посредственных театра ремесленного характера. Балласт в любом сочетании так и останется балластом. Нам нужны экспериментальные театры, театры с хорошей инициативой, со свежими планами. И если начнется такое движение снизу, мне кажется, следует поддержать его всячески: и организационно и морально.

Однако можно как угодно активно избавляться от незагруженных актеров в театре, можно открыть целый ряд новых {233} театров, оттягивающих на себя часть резервных творческих сил, а положение в принципе останется прежним, если мы не пересмотрим кое-чего в самой системе подготовки актерских кадров.

Наши театральные вузы за годы своей работы выпустили десятки и сотни хороших актеров. Они оказали неоценимую помощь ряду союзных республик, подготовив в своих студиях кадры национальных актеров.

Но из тех же учебных заведений выходит каждый год немалый процент людей, творчески несостоятельных, подчас прямо со школьной скамьи переходящих в «пассив» театра. Ни для кого не секрет, что дипломов у нас сегодня больше, чем талантов. Задача заключается в том, чтобы свести к минимуму случайности и ошибки в определении профессиональных качеств будущих актеров. А такие ошибки в наших вузах не редкость, и начинаются они с набора. У нас существуют железные, редко пересматриваемые контрольные цифры набора, «спущенные» театральным учебным заведениям из Министерства культуры. Скажем, ГИТИС в прошлом году принял на первый курс актерского факультета 25 человек, и в этом году столько же, и в будущем… Ну а если на конкурсный экзамен явится не 28 и не 20, а всего только 10 или даже бив самом деле одаренных, обещающих юношей и девушек — надо ли заполнять оставшиеся вакансии? На мой взгляд, ни в коем случае! Даже если бы пришлось из-за этого на год закрыть прием на актерский факультет. А у нас заполняют, и подчас безответственно: берут людей с ограниченными данными, с дефектами дикции, с жидкими голосами и калечат молодые души, поселяя в них ложные надежды. Возникает законный вопрос: можно ли в творческом учебном заведении исходить из формальных цифр набора? И кого мы, в конце концов, обеспечиваем: театры — способными молодыми актерами или педагогов — учебной нагрузкой?

Я помню, как в 1910 году я держал экзамен в штат «сотрудников» Художественного театра и был принят в числе нескольких человек из 600 экзаменовавшихся вместе со мной. Но и отобранные таким тщательным образом, мы не сразу вошли в коллектив театра в качестве его равных членов; мы были как бы на годичном испытательном сроке, после чего снова держали экзамен и только тогда получили право, с одной стороны, заниматься в школе Художественного театра, с другой — играть маленькие роли в его спектаклях. Мне кажется, что это был верный, деловой принцип. Чем строже отбор, тем больше оснований думать, что перед выпускником театральной школы откроется в будущем большая дорога творческих дерзаний и побед.

А как обычно бывает у нас в театральных учебных заведениях? {234} На первый курс принимают 25 человек, а через четыре года выпускают те же 25 или в крайнем случае — 20 – 22. Но ведь конкурсный экзамен никогда не дает полноты представления о возможностях студента. Слишком известны случаи, когда в школу не брали лиц, завоевавших затем мировую славу, и принимали людей, решительно не одаренных. И потому следовало бы первый курс обучения вообще сделать пробным, объяснив набранным на него студентам, что взяли их пока еще не для того, чтобы подготовить из них актеров, а для того, чтобы выяснить, кто же из них сможет в будущем стать актером. Лучше, чтобы они потеряли год жизни, чем всю жизнь потом занимались не своим делом, вредя искусству, мучась своей неполноценностью и мешая более одаренным товарищам.

Нужно прекратить доступ в театр людям, не имеющим на то творческого права! Я начал разговор с указания на противоречие, которое препятствует сегодня нормальной работе многих театров: труппа перегружена, а потребность в новых кадрах растет. И вот, предположим, что в таком-то году из театральных учебных заведений страны выйдет 100 или 200 человек с дипломами актера в кармане. Что это — много или мало? Отвечаю: совсем немного, если выяснится, что каждый из них одарен и подготовлен к профессиональной работе в театре, и более чем много, если среди них снова окажутся слабые, «ограниченно годные». А таких, как правило, немало в нынешних выпусках театральных учебных заведений.

Громоздкие классы современных театральных школ требуют большого числа педагогов. Так появляются мастера и «подмастерья» — художественный руководитель курса и штат педагогов. Считается, что курс ведет крупный художник, а на самом деле, занятый работой в театре, делами, и творческими и общественными, он не имеет возможности вплотную заняться обучением каждого в отдельности ученика (ведь их 25!) и «передоверяет» свои функции остальным педагогам курса.

Меньше всего я хотел бы опорочить наших рядовых преподавателей мастерства актера: многие из них годами занимаются этим делом и имеют к нему прямое призвание. Но ничто не может заменить начинающему актеру повседневного личного общения с мастером, которому доверена его еще далеко не окрепшая творческая жизнь.

Когда говорят, что такой-то хирург — ученик Бакулева или Вишневского, это звучит самой лучшей рекомендацией. Вот я и мечтаю о времени, когда у нас в театральном искусстве сложится такой же прекрасный обычай. Я хочу, чтобы при дебюте молодого актера все знали, что он ученик Симонова или Зубова, Ливанова или Черкасова, Грипича или {235} Гершта. Чтобы мастер нес всю полноту ответственности за своего ученика!

Такое государственное «раскрепление» учащихся между большими мастерами сцены может чрезвычайно способствовать притоку в наш театр актеров яркой индивидуальности.

«Литературная газета» своевременно подняла свой голос против господства одной школы в ряде областей науки, против насильственного приведения научных умов к одному знаменателю. То же, мне кажется, относится к театру. Есть общие основы реалистического искусства, есть широкое понятие школы Станиславского, в пределах которого имеют право свободного развития «хорошие и разные» художники сцены — реалисты, а вслед за ними плеяда учеников, перенимающих опыт учителя.

Как я представляю себе подобную систему театрального воспитания организационно?

Предположим, что общественное мнение, а также соответствующие органы Министерства культуры сочтут мою идею здравой, а реализацию ее желательной. Предположим далее, что будет утверждена небольшая группа мастеров (на периферии и в Москве), выразивших желание иметь студию или мастерскую. Дальше — каждый из них возьмет себе учеников. Не 30, не 25, вообще не какую-нибудь «контрольную цифру», а столько, сколько придет к нему талантливых людей, на скольких хватит у него сил и времени для обучения их театральному искусству.

При этих условиях на экзамен придут те юноши и девушки, которые любят своего будущего руководителя, творчески предпочитая его метод всем другим. Ведь именно так шли молодые люди к Станиславскому, и он отдавал им едва ли не большую часть своего времени и своей души, потому что всегда думал о смене, о будущем нашего театра.

Я предлагаю организацию таких студий при больших мастерах не вместо существующей системы, а параллельно с ней. Я тоже стою за всесторонне образованного актера, владеющего суммой навыков, необходимых и достаточных для профессиональной работы в театре. Я хорошо знаю цену отчетливой дикции, поставленному голосу, тренированному телу, а главное — общей культуре актера.

Разумеется, это предложение не единственное средство борьбы с неверным комплектованием трупп. Я уже говорил о необходимости сокращения трупп, говорил и о новых театрах. Необходимы несравненно более интенсивные, чем сегодня, темпы работы столичных театров. Вероятно, нужны и другие меры — их подскажут товарищи.

*1955*

## **{****236}** Режиссер и театр

Советский театр сейчас вплотную подошел к новым рубежам. Ему предстоит преодолеть такие трудности и овладеть такими творческими высотами, о которых и не мечтали люди дореволюционного театра. Поэтому смелость мысли и бесстрашие при учете действительного положения вещей являются сейчас, как никогда, необходимыми предпосылками каждой серьезной и ответственной оценки наших театральных перспектив.

… Октябрь поставил перед наиболее вдумчивыми и серьезными мастерами советского театра не только вопрос о признании совершившейся социальной революции. Надо было, ни на одну йоту не снижая своего художественного мастерства и не отказываясь от своей театральной природы, создать новые театральные ценности. Это в первую очередь означало необходимость создания нового театрального стиля, новой системы взаимоотношений всех творческих элементов, образующих театр.

В первые годы после Октябрьской революции, уже после всеобщего признания ее старейшими и почтеннейшими нашими театральными организмами, театральный кризис продолжал углубляться и обостряться. В действительности уже не существовало ни помещичьих усадеб, ни чеховской элегической грусти, а на сценах новым зрителям все еще показывались помещичьи усадьбы, интеллигентские интерьеры, царили чеховско-тургеневские настроения и нюансы.

Возвещенный Мейерхольдом «Театральный Октябрь» явился только декларацией. Вс. Мейерхольд был до революции талантливейшим партизаном нового театра, глубоким разведчиком новой театральной истории. Но «Театральный Октябрь» им только провозглашен, а не реализован, обещан, но не создан. Как бы это ни казалось обидным одним и неожиданным другим, факты остаются фактами. Новые люди, {237} новый типаж и новые социальные отношения получили отражение на сцене советского театра только вместе с «Любовью Яровой», а не с «Зорями» и «Мистерией-Буфф».

Прошу полемистов не радоваться легкой наживе. Я отнюдь не думаю возносить автора нашумевшей постановки Малого театра над Маяковским и Верхарном или даже ставить его с ними на один уровень. Я только констатирую факт. Я отнюдь также не собираюсь отрицать исторические заслуги Мейерхольда, этого неистового художника, человека подлинного театрального пафоса и сценического мастера до мозга костей. Но все его эксперименты и все его искания и в послеоктябрьскую и дооктябрьскую эпоху шли где-то в глубоких тылах, а не в основном лобовом направлении исторического развития русского театра.

Конструктивизм, родившийся на нашем театре одновременно с первыми набатами театрального Октября, ни в какой мере не отвечает ни художественной, ни социальной природе Октябрьской революции, даже если признать, что в известном смысле он методологически и формально являлся для русского театра большим шагом вперед после кризиса предвоенных лет. Ибо иначе не пришлось бы и Вс. Э. Мейерхольду отступиться сейчас от своего конструктивизма и обратиться с присущим ему художественным темпераментом к новым исканиям… ведущим к новым тупикам («Дама с камелиями», еще прежде «Ревизор»).

Столбовая, историческая линия преемственности, то, что я называю генеральной линией русского театра, отмечена следующими этапными вехами: а) театр «сольный» или, как принято называть, «театр актера», в котором играл коллектив, не связанный воедино режиссерской идеей. Наиболее типичным представителем здесь является Московский Малый театр; б) театр ансамблевый, рожденный Станиславским, в котором все театральные элементы подчинены единой целеустремленности; в) гениальные попытки-прозрения Вахтангова, пытавшегося на базе именно мхатовской методологической школы нащупать новое многообразие театральной формы.

Со смертью Вахтангова эта генеральная линия эволюционного, а впоследствии революционного развития русского театра оборвалась. Все то, что происходило за последние тринадцать лет, — я это утверждаю со всею категоричностью — является в одних случаях более или менее талантливой стрижкой купонов с вахтанговских акций способными театральными режиссерами, а в других, худших случаях, беззастенчивым жонглированием давно устаревшими и отжившими свой век приемами со стороны людей, пытавшихся выдать эти приемы за новейшие откровения «нового {238} реализма». К сожалению, это им до сих пор легко сходило с рук.

Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии» говорили:

«В то время как в обыденной жизни любой shopkeeper отлично умеет различать между тем, за что выдает себя тот или иной человек, и тем, что он представляет собой в действительности, наша историография еще не дошла до этого банального познания. Она верит на слово каждой эпохе, что бы та ни говорила и ни воображала о себе»[[19]](#footnote-20).

Эта характеристика в полной мере применима и к тем, кто на скорую руку, на свежую нитку пытается уже сейчас наметить у нас историю советского театра.

Художественный театр ставил Достоевского и Чехова и многих других, стоящих между этими двумя художниками. Созданный театром Станиславского стиль есть стиль фотографической эмоциональности, психологизма и эмоционального натурализма. Вахтангов отправился на собственный риск и страх на поиски новых театральных форм на базе этих плодотворных мхатовских приемов.

До него, в предвоенные годы, и Комиссаржевская, и Евреинов, и Мейерхольд, вопия о «сумерках театра», выражали этим скорее свою горячую и честную природу художников, чем свое умение и готовность вести театральный корабль по застойным волнам предреволюционной эпохи. У них не хватило прозорливости, чтобы в окружающих их предрассветных сумерках (которые им казались сумерками конца века), густых сумерках психоаналитического театра, провидеть грядущие перспективы. Вахтангов эти перспективы своим внутренним зрением художника-революционера постигал. Ибо он, и никто другой, был в наши годы подлинным и бесстрашным революционером и экспериментатором на русском театре.

Он хотел развернуть перед уже застоявшимся коллективом МХТ все безграничное разнообразие еще не изведанных театральных возможностей. Своими студийными и полустудийными опытами он им как бы говорил: «Вот перед вами хризолит, вот рубин, вот редкостный и драгоценный лунный камень, вот агат». А те отвечали ему: «А мы, Евгений Багратионович, в сущности, премного довольны и тем, что есть». Вахтангов очень часто брался за театральную интерпретацию драматургически слабых пьес, ибо самое главное для театра, считал он, — это не пьеса, а то, что из нее делают режиссер и актеры, то есть театр. Отсюда и его «Усадьба Ланиных» (Мансуровская студия), и «Гадибук», и «Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей в Первой студии МХТ.

{239} Но у Вахтангова его идеи, находки его бесстрашного и честного режиссерского темперамента не откристаллизовались еще в ясную и стройную творческую систему. Он говаривал: «Я ненавижу МХАТ (так, впрочем, всегда утверждают страстные любовники по отношению к объекту своей любви); я устал работать с учениками, мне нужны зрелые мастера! Но что я с ними, актерами МХАТ, буду делать? Там меня не послушают, там меня не поймут». А между тем именно МХАТ должен был бы быть в первую очередь благодарным Вахтангову, который омолодил его организм, скрестив мхатовское мастерство со своими буйными театральными фантазиями. Это скрещение у Вахтангова дало обильное и красочное цветение, в то время как на старом стволе театра на Камергерском, только изредка появлялись цветы, без красок и без аромата.

Я отнюдь не собираюсь провозглашать Вахтангова непогрешимым гением. Его работа несовершенна уже по одному тому, что она не была завершена, что смерть оборвала ее. И поэтому мне кажется, что плохую услугу оказывают памяти своего учителя нынешние вахтанговцы, которые добросовестно, но безуспешно пытаются заменить коллективными усилиями идеи умершего Вахтангова. Они не столько живые продолжатели его незавершенного жизненного труда, сколько тяжелый памятник на его безвременной могиле. Вахтангов по своей природе был не вождем, а искателем, и меньше всего его достижения следует делать предметом благоговейной канонизации. Но так же неверна и распространяющаяся противоположными кругами точка зрения, по которой Вахтангов был только «счастливчиком», сумевшим пожать плоды на поле, обработанном Сулержицким. Сулержицкий был одним из талантливейших и честнейших актеров первого поколения мхатовцев. Он жадно искал театральной правды, но только искал он в гранитных неподвижных берегах мхатовской системы, а Вахтангов был революционером, перешагнувшим за грани натуралистических традиций мхатовской «правды».

Вахтангов часто говорил: «Надо все делать по-новому, пусть даже хуже, но иначе». И его работа не пропала даром, она все же имеет какое-то творческое продолжение. Вахтангов был страстным искателем новых театральных форм (но это не был формализм, ибо театральная форма у Вахтангова обусловливала наиболее полное раскрытие содержания). Сначала его лозунг был — «форма, вытекающая из содержания». Здесь им было сделано несколько удачных работ («Турандот», «Эрик XIV». «Гадибук»), здесь были некоторые находки и некоторые, может быть, случайные попадания. Затем, как логическое следствие этого тезиса, — лозунг об отсутствии {240} какой бы то ни было контроверзы между формой и содержанием. Но, мне кажется, что и контрастирующие взаимопротиворечивые форма и содержание для театрального спектакля иногда полезны и необходимы. Иногда «невытекающая форма» рельефнее, контрастнее подчеркивает самую суть содержания, идею его идей. Поэтому следующим этапом развития этих перспектив Вахтангова должен быть лозунг — форма, не только вытекающая из содержания, но прежде всего выражающая данное содержание.

Заветы Вахтангова, повторяю, получили слабое развитие за годы после его смерти. Генеральная линия театральной преемственности оборвалась. Различной марки и стиля театральные дельцы вообразили, что именно они являются сейчас «калифами на час». Но дельцы никогда не определяют настоящую погоду. Им казалось, что дистанцию от манерного неореализма 1914 года до социалистического реализма наших дней можно преодолеть изящным идеологическим пируэтом.

Очень важен принцип взаимоотношений между драматургом и театром. Каждый драматург имеет свой индивидуальный стиль, ритм, театральный вкус и при переводе его пьес на театральный язык требует своей конгениальной формы. Но при этом никогда не следует забывать, что театр является самостоятельной формой синтетического искусства. Два произведения одного и того же драматурга могут — а иногда и должны — трактоваться одним и тем же театром в двух различных формах. Режиссеры советского театра должны различаться друг от друга не по степени «оседлания» ими автора, а по умению, с которым они впитывают драматурга в себя для того, чтобы выразить его стремления театральными средствами. Всякие волнения драматурга по поводу того, что театр его не поймет, или исказит, или не «донесет до зрительного зала», смешны и обидны для театра как самостоятельного и обладающего своей спецификой искусства. Поэтому право драматурга на свою пьесу кончается у порога театра. Здесь живые приравниваются к мертвым, и живой Киршон здесь должен трактоваться театром с той же свободой, что и мертвый Шекспир. Мы получим право говорить о созревшей возможности построить новые отношения между театром и драматургом тогда, когда для последних станет ясным, что нота и музыка — это не одно и то же, что главное в работе дирижера — это интерпретация живого духа музыкальной композиции, а не буквальная передача всех нотных загогулин в партитуре.

Когда я на одном из ответственных совещаний, посвященных итогам театрального года, сформулировал некоторые из этих моих мыслей, отдельные театральные мастера прервали {241} меня репликой: «Голубчик, милый, все это уже было»… Но давайте проанализируем то, что было в области взаимоотношений театра и драматурга до сих пор. Было безрежиссерье «театра актера», когда актер интерпретировал отдельные выигрышные роли в спектакле, но никто не думал об интересах автора пьесы в целом. Была стрижка самых различных драматургов под гребенку одной излюбленной художественной манеры. МХАТ играл всех драматургов, от Шекспира до Островского, так, как он любил играть Чехова. Было капризное своеволие режиссера, фрондирующее бескультурье, самовлюбленное «что хочу, то и делаю», подминавшее под свою безвкусицу вкусы всех драматургов мира[[20]](#footnote-21). Вот это было! Новые, подлинно творческие взаимоотношения театра и драматурга, взаимоотношения, а не споры о гегемонии, — это еще только музыка будущего. Еще были отдельные попытки честных театральных художников выражать себя, и только себя, через любого драматурга. Это цветение собственного режиссерского «я» на костях всех живых и мертвых авторов театральных пьес.

Я говорю не обо всем этом, а о той главной линии театра, которая по закону творческой преемственности вырастит новый, социалистический театр. В этом театре каждая отдельная творческая индивидуальность неизбежно будет вызывать к себе внимание и интерес в зависимости от ее внутренней художественной значимости. Эпоха, поставившая перед нами историческую задачу социалистической реконструкции мира, впервые начинает большой путь и открывает безграничные перспективы перед театром. Надо только иметь мужество двигаться по этому пути, а не пришвартовываться к первому подвернувшемуся буксиру. Генеральный путь развития советского театра не всегда усеян лаврами моментальных успехов и шумных реакций восторженного зала, но именно этот генеральный путь приведет советский театр к цели, поставленной перед ним эпохой.

*1935*

## **{****242}** Мои творческие позиции

Я — мхатовец, один из представителей первого поколения после «стариков». Считая себя сыном МХАТ, я отношусь с громадным уважением и любовью к этому театру. Никогда при выступлениях об этом действительно прекрасном театре у меня не повернется язык сказать что-либо дурное. Но искусство есть искусство, это выше уз родства, и оно диктует свои требования. Сейчас МХАТ, в своем послереволюционном творческом периоде, не может совершить больше того, к чему он был исторически призван. Его задача (я говорю о режиссуре, а не о педагогике) свелась к тому, чтобы разрозненные, сольные выступления талантов подчинить звучанию ансамбля, где все частности соединены и подчинены общему замыслу. Таковы позиции МХАТ в вопросах взаимоотношений режиссуры и актеров.

В педагогике за 38 лет своего развития Художественный театр выработал так называемую систему. Если хотите, то, в конечном счете, нового в этой системе ничего нет. Нет тем более, что эта самая система каждым крупным творческим работником этого же театра трактуется по-своему и помножается на собственную индивидуальность. Каждый мхатовец, выросший в этой системе, представляет собой в конечном итоге выражение творческой индивидуальности в некоей иной системе. Получается якобы целая коллекция отдельных «систем» наиболее выдающихся актеров МХАТ. И, в конечном счете, совершенно неизвестно, чья система интереснее и плодотворнее для работы: Москвина или Тарханова, Станиславского или Леонидова. Но есть между ними, в их системах и общее, грунтовое, фундаментальное, то, что объединяет этот несомненно единственный в творческой цельности коллектив. Это общее — школа, педагогика, сценическое воспитание МХАТ.

Я лично считаю обязательным, необходимым для каждого актера познание этой школы МХАТ; первым условием к тому, {243} чтобы актер имел право выйти на сцену. Общение с партнером, доверие к собственным чувствам, умение ими распоряжаться с такой же свободой, с какой художник-живописец распоряжается красками, с какой настоящий музыкант владеет клавиатурой, — вот коренные и основные заветы школы МХАТ, объединяющие всех его актеров при всем многообразии их индивидуальных приемов творчества и даже целых творческих систем. Без освоения этих главных основ мастерства немыслимо творчество актера.

Другой сценической школы я не знаю. Вернее, считаю все другие сценические школы менее богатыми и менее содержательными по своим принципиальным установкам и утверждаемым ими законам сценического воспитания, ведущим к творческому росту актера.

Существует, например, система внешнего изобразительства. Актер репетирует перед зеркалом, запоминает найденную им мимику, жесты, пробует на разные лады многообразные интонации, потом повторяет это на зрителе. Эта система имеет своих великолепных представителей в прошлом, но наш русский, советский театр от нее давно отказался.

Отличительным признаком, школой, методом нашего театра должны быть глубокая правда чувства, простота и искренность. Когда я вижу одаренного актера МХАТ на сцене, мне радостно воспринимать его чувство правды, простоты, ясности на всем протяжении его сценического поведения. Но одних этих признаков все же мало… уже мало.

В искусстве ничто не приходит с Луны. Во всем существует своя историческая преемственность. История театра развивается закономерно, и, изучая линию ее развития от крепостного театра до МХАТ, пытаясь продолжить ее, невольно задаешь себе вопрос: как будет дальше? по какому пути последует дальнейшее развитие советского театра?

На дискуссии, поднятой ЦО — газетой «Правда» и потом развернувшейся уже в отдельных театрах, я выступал искренне и убежденно, заявляя, что мне не от чего «отмежевываться». Объяснимся: если бы я допустил отказ от своих творческих позиций, мне ничего другого не оставалось бы, как бросить работу в театре и заниматься чем-то другим. Но я знаю, я верю, что мои позиции в искусстве исторически оправданы.

Остановимся на вопросе об этих позициях. Это существенно важно и для меня и для коллектива, с которым мне придется работать. Это нужно для того, чтобы мы ясно могли понять друг друга и умели строить большое и настоящее советское искусство.

Я был близок с Вахтанговым. Мы много спорили о спектаклях, которые он хотел ставить. Мы бывали вместе в поездках. {244} Вообще, мы с ним — однокашники. Вахтангов быстро созревал творчески. В тридцать пять лет он был уже зрелым мастером. В настоящее время я старше его годами и все же чувствую себя еще учеником и учеником. Видимо, я художник позднего цветения и поздней зрелости.

Рассматривая работы Вахтангова, я не вижу никаких оснований к тому, чтобы мы отодвигались на старые позиции МХТ и таким образом пытались бы отодвинуть историю нашего театра назад. Да это и вообще невозможно. Движение искусства может быть только вперед. Будучи по воспитанию мхатовцем, я должен сказать, что я преклоняюсь перед своими «родителями» — перед МХАТ, но с ними быть вместе, работать не мог бы. Там я бы, наверное, творчески уснул.

Для меня система МХАТ — неисчерпаемый, бесконечный запас творческих предпосылок, сырого материала в смысле возможностей поисков новых форм. Не следует, однако, отсюда делать вывода, что я болен болезнью формализма и формолюбия. Отнюдь нет. Но для меня содержание, выраженное вне определенной, гармонической и единственно возможной для каждого данного содержания новой формы, является искусством прошлого столетия. Пусть прекрасным искусством, но все же не нашим, не советским. Выпускать бесформенные спектакли среднего качества можно, конечно, и в наше время, и даже достаточно легко — с малой затратой времени и энергии. Но делать это никому не следует. Сейчас так работать уже нельзя.

Если спектакль — большое принципиальное явление в смысле хотя бы единства содержания и формы, то эту самую форму необходимо упорно искать и добиваться в ней острой выразительности. Театральное искусство становится все более сложным, тонким, глубоким. Взаимоотношение содержания и формы — вот в чем проблема нашего театра.

В дискуссии о формализме и натурализме в искусстве вопрос о содержании и форме не пошел дальше вопроса их единства. А между тем не всегда ведь обязательно это пресловутое единство. Кант говорил: «Форма есть ограничение». Что это значит? Форма требует необходимости отбрасывать все лишнее, оставить и находить самое главное: выразительное, решающее. Уменье отбросить лишнее — первый признак культурной работы.

Нельзя обеднять понятие социалистического реализма. Нельзя сводить это понятие к единой рецептурной формуле. Социалистический реализм включает в себя многообразие форм. Каждая форма, наполненная содержанием и выражающая это содержание, доводящая его до зрителя, есть социалистический реализм. Многое зависит при этом от силы {245} художника, от его одаренности: сколько поднимет художник, столько и унесет.

Останавливаясь на согласовании содержания и формы, нужно сказать, что на сцене секунда во времени и вершок в пространстве должны быть строго учтены. В таком учете — ритм спектакля.

Художнику-режиссеру не так легко найти пьесу, тот драматургический материал, который может волновать его возможностями нового театрального качества — спектакля социалистического содержания, выраженного в интересной форме.

Чем руководствоваться художнику-режиссеру при составлении репертуарного плана? Только содержанием, только темой? Но ведь есть и другие признаки, то, что творчески не меньше интересует художника в материале пьесы, а именно: сценическое решение пьесы, возможность той художественной формы или той комбинации форм, в которых художник предполагает выразить содержание намечаемой пьесы. Как только ставишь перед собой этот маленький вопрос — выбор репертуара осложняется. Появляются неожиданные трудности, но именно они-то, несмотря на всю мучительность их в творческом процессе сценического раскрытия пьесы, приносят и свои радости.

Художника-режиссера поглощает основная мысль произведения. Необходимо доискаться, точно определить, для чего данное произведение написано. Необходимо понять не только то, что хотел сказать автор, но и то, каким творческим почерком, какой словесной вязью написано произведение, каким творческим темпераментом и ритмами. Необходимо слышать в произведении особенности смыслового и ритмического порядка. Необходимо увидеть, в какой мере отдельные роли, положения, те или иные фразы освещают и выражают главную идею произведения. Необходимо понять, как оттенить образы его и, наконец, в какой форме показать все это зрителю.

Совершенно необходимо, и уже давно, организовать специальный научно-исследовательский театральный институт, который помогал бы улавливать и изучать творческое своеобразие каждого драматурга. Время для основания такого института тем более назрело, что на практике в советском театре сценические решения пьес самых различных драматургов, ничего общего не имеющих друг с другом, настолько сближены, что на афише можно с успехом подменить фамилию автора, и от этого ничего не изменится. Отсутствие своеобразия в сценическом решении пьесы сближает на сцене самый разнокалиберный драматургический материал, нивелирует его, лишает его творческих признаков: Тренева можно {246} на сцене подменить Файко, Вишневского — Билль-Белоцерковским и т. д. Подобная нивелировка — показатель большой слабости нашей режиссерской техники в смысле умения выражать творческую индивидуальность драматургов в новом, всегда новом, сценическом качестве.

Даже две пьесы одного и того же автора должны, по существу, при глубоком подходе к каждому произведению решаться по-разному. Момент верного и проникновенного сценического решения пьесы — и отсюда принципиального единства спектакля — является едва ли не самым ценным (я это хочу подчеркнуть), в данное время — ведущим началом для создания нового театра и большого советского искусства. При окончательном утверждении социализма, в будущем коммунистическом обществе, через самый близкий период времени наступит расцвет в нем и творческой индивидуальности. Каждый художник приобретает реальную возможность быть отдельной, особой единицей в органической связи с обществом. Мы должны готовиться к этому времени и уже сейчас пытаться выражать каждого художника как часть огромного целого в нашем искусстве. Я говорю не об индивидуализме, а об индивидуальности.

Ведь что происходит сейчас? Театры, ориентирующиеся на Мейерхольда (я имею в виду его последователей), приобретают уродливый эпигонский характер. Камерный театр умудрился побить рекорд творческой беспринципности в своем покушении сочетать в одном спектакле Шекспира, Бернарда Шоу и Пушкина («Египетские ночи»).

А. Я. Таиров объяснял на дискуссии опыт слияния этих авторов в одном спектакле своим желанием расширить содержание. Интересно знать, в каком же из этих трех драматургов ему оказалось тесно?

Вот другой характерный пример: «Аристократы» Погодина в Реалистическом театре. Спектакль осуществлен приемами вахтанговской «Турандот» для выражения содержания новой, советской действительности: жизни и событий на Беломорстрое. Разве сценические приемы «Турандот» — это те приемы и та сценическая форма, которые выражают данное содержание? Конечно, нет. И вот поэтому, несмотря на то, что публика хорошо принимает «Аристократов» в Реалистическом театре и театральная общественность дает ему высокую оценку, осмеливаюсь думать, что здесь налицо несоответствие между формой и содержанием. Чем дальше по ходу действия идет развитие этого спектакля, тем это очевиднее. Конец спектакля — наглядное подтверждение порочности решения всего материала.

Теперь возьмем «Аристократов» Большого драматического театра. Как ни люблю я острое погодинское слово, все же, {247} как следовало бы его выразить на сцене, я не знаю. Ясно одно: не так, как БДТ, и не так, как в Реалистическом театре. Погодин, мне кажется, — драматург-очеркист. Может быть, в плане театрализованного очерка, стенной газеты спектакль получил бы большую театральную выразительность и большее звучание.

Очень легко пренебречь сценической формой. Но вряд ли после этого советский театр будет плодотворно расти и двигаться вперед.

Советский театр должен продолжать свое развитие по путям, намеченным Вахтанговым: в исканиях сценической формы, соответствующей драматургическому содержанию.

Существует еще определение: «форма, вытекающая из содержания». Поверив в это определение, следуя ему слепо, любую комедию придется решать яркими, пестрыми, развеселыми красками, быстрым темпом и т. д. Позволю себе изменить подобное определение и предложить иное — акцентировать: «форма, выражающая содержание».

Возьмем пример из жизни: когда разгорелась наша творческая дискуссия о формализме, мне пришлось лечить зубы. Прихожу в зубоврачебный кабинет Стоматологического института. По стенам развешаны иллюстрации, плакаты, диаграммы: развороченные челюсти, гниющие зубы, испуганные детские глаза — «оформление». Форма, в кровавом единстве, выражает кровавое содержание зубной боли и бесконечных мук клиентуры зубоврачебного кабинета. А не правильней ли было бы нарушить это единство? Проконтрастировать, разорвать, уничтожить единство содержания и формы в данном случае? Украсить тяжелый путь больного к зубоврачебному эшафоту здоровыми лицами, приятными, радостными рисунками, картинами, цветами и даже музыкой? Разве такое расхождение содержания и формы не было бы разумным и отходило бы от задач социалистического реализма?

Возьмем другой пример из жизни: пример противодействия содержания и формы. Вы входите в загс счастливый, радостный, бодрый, уверенно вступающий в новую жизнь, полный надежд и веры в себя — и натыкаетесь на плакат, неожиданный, нелепый: «Запись покойников направо». Что это такое? Рядом другой плакат: «Какое количество микробов попадает в человека при поцелуе?» и «А не болели ли вы венерическими болезнями?» Неуместные вопросы, ненужные напоминания.

Как видите, противоречие содержания и формы также ответственно. Оказывается, что искать форму должно всякий раз по-новому и с таким расчетом, чтобы искусство было мудрым, рациональным и украшало бы человеческую жизнь, облегчало бы ее и направляло. Признаться, наш театр иногда {248} не далеко уходит от указанных приемов зубоврачебного кабинета или загса. Я говорю пока лишь о своих впечатлениях по московским спектаклям. О ленинградских спектаклях воздерживаюсь высказываться: я не все видел. Принципиальное единство спектакля на основе формы, выражающей данное содержание, — ответственнейший и наиболее глубокий процесс творческого развития нашего советского театра.

Теперь о Большом драматическом театре. Его цель должна быть в создании новой, советской классики, не только в качестве новой драматургии, но и в качестве сценического искусства. Конечная цель Большого драматического театра заключается в том, чтобы стать лучшим, ведущим театром Советского Союза. Давайте дружно работать, добиваться этого вместе, здоровым и монолитным коллективом.

Советское сценическое искусство, в отличие от западноевропейского театра, направляется по своему историческому пути вверх, не отказываясь от преемственности сценической культуры. Именно сейчас, после выполнения первой и второй пятилеток, партия и правительство подошли вплотную к вопросам искусства. Нужно думать, что в самом непродолжительном времени с фронта нашего искусства уберется вся шелуха, вся накипь и муть. Дальнейший путь станет отчетливо ясным, прямым и видимым для всех. Мои творческие установки не являются единственными в Союзе. Если мы не возьмемся за осуществление насущных задач строительства советского театра, то за них возьмутся другие. Я предлагаю это сделать нам, не боясь трудностей, преодолевая их в борьбе. Вопросы, затронутые нами, настолько серьезны, что в практической работе мы будем сталкиваться с ними не раз и находить ряд еще новых, вытекающих из них, трудных и интересных положений.

Очень хочется, чтобы коллектив Большого драматического театра в целом помогал бы строить новый театр всесоюзного значения. Первый год уйдет, вероятно, на реорганизацию и перестройку театра, на развертывание фронта боевых творческих сил его. Вряд ли мы сможем дать нужное качество в первый же год. Не нужно никого обманывать. Будем стараться достичь большего в нашей работе, большего — с учетом, с трезвым учетом всех наших возможностей.

И тогда, если нам помогут, — а нам несомненно помогут — мы выполним с честью возложенные на нас ответственные задания. Не выйдет ничего у нас, если коллектив актеров вместо самокритики займется критиканством. Актер и режиссер в работе должны быть друзьями. Фанатическая любовь к театру, к искусству, уважение друг к другу и к работе, большая вера в то, что мы общими, только общими усилиями добьемся выполнения поставленных задач, сделают {249} многое, сделают главное. При отсутствии этих условий мы будем мешать друг другу. Единство творческого метода и сценической школы, единство и спаянность коллектива — столь же необходимые элементы для театральной работы, как и высокая техника актерского мастерства. Владение правдой своих чувств необходимо актеру самой высокой техники. Правда, простота, ясность, вера в собственные чувства, умение вызывать их, распоряжаться ими и направлять по нужному адресу — таково начало той сценической таблицы умножения, которая ведет к высшей сценической математике. Время спектаклей, равнодушных к вопросу сценической формы, миновало. Нельзя быть формалистом, но отрицать значение формы в искусстве тоже нельзя. Право на эксперимент и риск, даже право на провал должно остаться у художника. Наша партия и правительство всегда уважают и ценят честных художников, прощают им многое и всегда помогают им. Жалок тип художника, потерявшего веру в то, что делал, художника, который вдруг испугался своих действий, растерял свои убеждения, веру и готов делать все, что не выражает его сущности. Грош цена такому художнику. Только творческое мужество и творческая честность являются двигателями в искусстве. Трусость и равнодушие не создают искусства и не ведут к нему.

*1936*

## **{****250}** Многообразие жизни и театр

Великолепный мастер русской сатиры А. В. Сухово-Кобылин вложил в уста своего героя Тарелкина — Копылова поистине бессмертное изречение.

«Не стало рьяного деятеля — не стало воеводы передового полку. Всегда и везде Тарелкин был впереди. Едва заслышит он бывало шум совершающегося преобразования или треск от ломки совершенствования, как он уже тут и кричит: вперед!! Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади!»

Мне вспоминаются эти слова, когда я думаю о некоторых «рьяных деятелях» нашего искусства, которые, стремясь «обогнать прогресс», исказили справедливые требования народа, чтобы современный театр был трибуной для передовых идей, чтобы он пропагандировал новое, растущее, воспевал строителей коммунизма в их славных делах. Но никто и никогда не говорил нам о том, что театр не должен вместе с тем клеймить старое, отжившее, все то, что мешает нам, двигаться вперед.

Сегодня мы мучительно стараемся сообразить, кто же все-таки первым сказал «э!», кто повинен в том, что пьесы, вопреки жизненной правде, лишились того, без чего не существует драматургия, — конфликта? Одни склонны метать молнии в адрес Комитета по делам искусств и его работников, другие во всем обвиняют театральную критику, третьи кого-то персонально… Мне лично кажется, что дело тут не в ведомственной принадлежности; «ревнители прогресса», готовые исказить, обратить в свою противоположность плодотворную мысль, есть и в Комитете, и в критике, и среди нашего брата — театрального практика, и среди самих драматургов. Они талмудически твердили о «типическом» и «нетипическом», энергично работали жупелом «клеветы на нашу действительность», {251} авторитетно утверждали, что «в жизни так не бывает», и мало-помалу у нашей сцены оказались во многом отнятыми ее прямые и законные права — на страстное слово, на жизненно верный конфликт, на остроту театрального приема.

Оглянитесь вокруг — разве перевелись у нас в нашей поистине прекрасной жизни отрицательные персонажи, а не просто «не очень хорошие»? Их можно встретить всюду — этих людей, мешающих нашему росту: в суде, на улице, в общественном месте, в фельетоне газеты, их трудно встретить только в театре, где слишком многие спектакли несут на себе печать «оговорочек» и различных смягчений.

Главная задача нашего искусства заключается в том, чтобы показать лучшие черты характера советского человека. Но если задача эта плохо выполняется, связано это и с тем, что драматурги и театры стали на неверный, противный реализму путь лакировки действительности. Образы многих положительных героев в спектаклях последнего времени, не раскрытые в действии, в борьбе с отживающими явлениями жизни, оказываются пресными, невыразительными, лишенными ярких человеческих черточек, жизненной полноты.

Я подумал об этом, когда смотрел «Бронепоезд 14-69» в Центральном театре транспорта[[21]](#footnote-22), где образу большевика Пеклеванова были приданы черты иконописности, почти святости, заслонившие живое содержание образа, его кипучую и трудную судьбу. Это сказалось даже в гриме, даже во внешнем облике персонажа. Подпольщик Пеклеванов, человек, живущий бок о бок со смертью, все время пребывающий в состоянии нечеловеческого напряжения, предстал в спектакле аккуратным и приглаженным, точно вышедшим в эти таежные леса прямо из светлого и удобного райкомовского кабинета. А думали ли в Театре транспорта о бессонных ночах Пеклеванова, о его полной опасности жизни во вражеском лагере, о непокидающей его тревоге за исход борьбы? Если бы исполнитель роли принес с собой на сцену все эти немаловажные обстоятельства жизни героя и сумел через них показать всю его большевистскую непреклонность, духовную ясность борца, сражающегося за великое и правое дело, — вот тогда тема мобилизующей и преобразующей воли партии, намеченная в пьесе Вс. Иванова, прозвучала бы в спектакле во весь голос, чего, к сожалению, не случилось. Мне привелось видеть на обсуждении «Бронепоезда» исполнителя роли Пеклеванова — я подивился, как можно было это простое, выразительное, хорошее лицо актера облечь ореолом такой бутафорской {252} красивости, такого абстрактного «благополучия», как это сделано было в Театре транспорта.

Наш театр сегодня явно недостаточно выражает многообразие и богатство эпохи великих свершений. Да и можно ли думать о правдивом отражении нашей многогранной жизни, если на сцене стал чуть ли не единственным конфликт между хорошим и «почти хорошим» с обязательно и непререкаемо благополучным финалом произведения?

Эти дежурные «счастливые концы» — как много надуманного, мертвого внесли они в нашу драматургию! Ведь вот что удивительно: в редкой пьесе не ошибается один из ее героев, не совершает неверных поступков. Но к концу он непременно искупает свою вину, становится «хорошим». А ошибка ошибке рознь, и не всякую ошибку можно исправить с ходу, в особенности если это не случайная ошибка, но черты укоренившиеся, ставшие «второй натурой» героя. Вот, например, Твердова, персонаж пьесы Н. Вирты «Хлеб наш насущный», двадцать лет сидит на своем председательском месте и за эти годы окончательно утратила необходимое большевику чувство нового, превратилась в тормоз для дальнейшего роста района. И фамилия ей дана не случайная, и словечко мелькает в пьесе — «твердовщина», и все-таки в финале, верный утвердившемуся канону, автор заставляет Твердову каяться, частично снимая тем самым проблему, затронутую им.

Помню, что и тогда, когда я репетировал роль генерала Горлова в пьесе Корнейчука «Фронт», находились осторожные люди, уговаривавшие меня «смягчить» финал, показав Горлова сломленным, готовым признать свою неправоту. Но Горлов у Корнейчука не может оказаться таким! Поэтому мой Горлов уходил со сцены озлобленным, нераскаявшимся, своей вины совсем не понявшим, и вместе с ним уходила из нашей жизни горловщина, потому что ее нельзя было ни преобразовать, ни приспособить к передовой военной науке, к порядкам с сильной дисциплиной Советской Армии — ее нужно было осудить бесповоротно, чтобы она не могла, как говорит в пьесе Мирон, «загубить наше великое дело». Так понимал свою задачу и драматург, так понял ее и я. И, думается мне, понял правильно.

Условно отрицательные персонажи многих наших пьес частенько признают ошибки в финале, но далеко не всегда подобное признание внушает зрителю хоть какую-нибудь уверенность, что они не совершат этих ошибок вновь, что они не будут по-прежнему, как говорит одна из героинь Островского, грешить и каяться.

Эволюция художественного образа не подчиняется никаким предвзятым, заранее выработанным канонам. Обязательное {253} раскаяние точно так же, как и непременное упорствование в своих ошибках, если они не вытекают из существа данного человеческого характера, одинаково приводят к неправде, к схеме. Добротворский («Закон чести» Александра Штейна) закономерно осознает свою вину, а Горлов закономерно ее не осознает. А вот, например, Зайцева из пьесы Анатолия Софронова «Московский характер» мы умышленно не приводили в спектакле ни к традиционному покаянию, ни к изгнанию из среды честных людей.

С образом Зайцева в нашей прессе происходит, мне кажется, затяжное недоразумение. Автору пьесы и Малому театру предъявляют обвинение в том, что чиновника и пройдоху Зайцева они не изгнали и в финале из-за праздничного стола. А зачем? Зачем нужно было обязательно делать это, если в жизни еще существуют Зайцевы — бездушные деляги, современные Молчалины, существуют и нет‑нет да и оказываются вместе со всеми на праздничном торжестве? Автор и театр исходили из того, что такие, как Зайцев, легко сумеют приспособиться к новым обстоятельствам, ревностно исполняя указания перестроившегося Потапова, и, когда в финале спектакля «Московский характер» беспощадно разоблаченный и высмеянный Светловидовым Зайцев как ни в чем не бывало возникал где-то рядом с Потаповым за общим столом, это невольно настораживало зрителей, заставляло их внимательно оглядеться вокруг — не найдется ли и в их среде Зайцевых, прячущихся под личиной неутомимых работников, «воевод передового полку». Мое мнение, что здесь мы не грешили против правды.

Подчиняясь надуманным и ложным схемам, мы суживаем широкое и вольное понятие реализма, обворовываем сами себя, лишая театр многообразия изобразительных средств, которое соответствует великолепному многообразию жизни. Совсем недавно один критик[[22]](#footnote-23) попытался еще раз регламентировать права и обязанности советской комедии, установить «дозволенные» и «недозволенные» сюжеты для комедийного изображения. Богатство комедийных жанров этот критик сводит, по существу, к одной-единственной форме «исправительной» комедии, где хороший, но в чем-то отстающий человек критикуется автором и передовыми героями пьесы и осознает свою неправоту в последнем акте. Романюк из «Калиновой Рощи» и Курочкин из «Свадьбы с приданым» — только они милы сердцу критика. Не будем оспаривать достоинств этих комедийных характеров, но скажем, что они, бесспорно, не {254} единственные сегодня персонажи, которые подлежат осмеянию. Я, например, представляю себе комедию, где не будет ни одного даже условно отрицательного персонажа, и сатиру, где не будет совсем персонажей положительных, где критикуемые автором герои окажутся в конфликте с отношением зрительного зала, с тем положительным идеалом, который бытует в жизни, являясь реальностью нашего времени. Упомянутый критик о сатире говорит вскользь, а слово «водевиль» в его статье — откровенно бранное слово. Задумывался ли автор о том, что один из самых глубоких русских драматургов — Чехов — превосходно писал водевили, что во многих пьесах Островского, в трилогии Сухово-Кобылина живет элемент народного искусства, искусства фарса и райка?

Мне кажется глубоко неправильным, что сегодня наш театр почти лишен громадного творческого капитала — разнообразия жанров. Пьес с точными признаками жанра сегодня почти не встретишь. Это нивелирует многие наши спектакли последнего времени, делая их похожими друг на друга, как стертые медные пятаки. Это снижает уровень актерского мастерства, лишая актера права на образное выражение драматургического материала. Мы изучаем наследие Станиславского в той его части, которая говорит о работе актера над собой и над ролью, о проникновении в текст и в подтекст, но мы оставляем без внимания замечательный опыт Художественного театра, умеющего точно угадывать жанровые и стилевые особенности каждого драматурга, каждой отдельной пьесы и учитывать эти особенности во всей сценической жизни спектакля, начиная от сверхзадачи и кончая произнесением последней реплики авторского текста.

Справедлива старая истина: все жанры хороши, кроме скучного. Я считаю совсем неправильным, что сатира, памфлет, реалистический шарж объявлены на нашем театре пасынками, хотя на полных правах с остальными жанрами живут в нашем искусстве гневные карикатуры Кукрыниксов, сатирические басни Михалкова и Маршака, хотя совсем недавно доказала свою жизнеспособность комедия-памфлет Маяковского «Баня», переданная по радио.

За последнее время мы почти свели на нет право искусства на художественное преувеличение, на гиперболическую образность, его свойство, как в фокусе, собирать и показывать со сцены концентрированные явления жизни. Русские писатели-классики широко пользовались приемом сатирического преувеличения, создавая полноценно реалистические характеры; они умели найти типическое в самой невероятности своих «чрезвычайных происшествий». Мне кажется, что в жизни есть еще достаточно сюжетов для сатиры и что самые приемы сатиры рано еще сдавать в архив.

{255} Наш зритель, приходя в театр, хочет любить и ненавидеть, проливать слезы сочувствия герою, попавшему в трудное и даже трагическое положение, и негодовать при виде явных злоупотреблений, мешающих нашему великому делу. Приходя в театр из самой гущи жизни, многообразной и богатой, зритель сразу отличает произведение искреннее и правдивое от ремесленной поделки и в свою очередь отвечает ее автору равнодушием и холодностью. Никто уже не спорит: без жизненного конфликта нет драматического произведения. Однако если вместо фальшивых пьес, лишенных конфликта и действия, появятся пьесы не менее фальшивые, но в которых разнообразия ради будет много отрицательных персонажей, это отнюдь не поправит дела. Сам по себе конфликт ничего не решает — это лишь рычаг, которым нужно уметь воспользоваться. Ни в коем случае нельзя рассматривать возвращение в театр конфликта как амнистию злопыхателям всякого рода; мы должны научиться мерить соотношение отрицательного и положительного начал в искусстве мерой действительной жизни.

Если мы припомним все указания нашей партии о художественном творчестве, мы без труда убедимся в том, что партия не проводила никаких «кампаний» в области искусства, но годами внедряла в него единую систему взглядов, в основе которой лежат нерушимые принципы социалистического реализма.

До тех пор пока наши драматурги и критики, наши актеры и режиссеры будут бояться показывать на сцене жизнь, как она есть, со всеми ее конфликтами, с ее хорошим, но и ее плохим, пока сегодняшние Зайцевы от искусства будут «опережать прогресс», рассматривая указания партии, слово народа как очередную кампанию, как преходящее поветрие, мы не выйдем из наших затруднений, не решим высоких задач, стоящих перед нашим искусством.

Владимир Владимирович Маяковский мечтал когда-то, чтобы состоялось последнее заседание об искоренении всяческих заседаний; мне же хотелось бы, чтобы прошла наконец кампания по искоренению всяческих кампаний, чтобы всевозможные перестраховщики были выведены на божий свет и осуждены без пощады искусством смеха в веселой и едкой комедии!

*1952*

|  |
| --- |
| {256} *У каждого из этих больших писателей свое содержание, вложенное в свою форму. То и другое надо разгадать и найти им сценический эквивалент.* |

# Статьи о драматургии

## **{****259}** Язык и характер в драматургии Горького

Живого Горького я увидел впервые на заре своей артистической жизни. Примерно сорок лет тому назад он приходили нам в Первую студию Художественного театра, чтобы беседовать с нами об искусстве. Помню, как, в отличие от нас, молодых, говоривших с естественной горячностью, но во многом сбивчиво, путано, с большим количеством языкового шлака и словесной мазни, Горький высказывался собранно, неторопливо, законченно, и слова у него нанизывались, словно бисер на нитку. Это были слова, подобранные острой и точной мыслью. И было видно, как где-то в глубине существа Горького происходит рождение этой мысли, как она не спеша облекается в нужное, точное слово.

Помню, что мне, нетерпеливому и молодому, эта горьковская манера выверять фразу, прежде чем предавать ее гласности, показалась несколько педантичной. В ту пору я не сумел разглядеть за ней непосредственности, горячей заинтересованности в предмете спора. Лишь годы спустя я понял, что Горький говорил, чувствуя величайшую ответственность за свои слова, опасаясь малейшей ошибки, небрежного, случайного слова, плохо сформулированной мысли. Так относился он к слову в жизни. Еще более строго и бережно относился он к слову в искусстве.

Через всю сознательную жизнь Горького проходит идея борьбы за чистоту, смысловую точность и ясность языка как орудия культуры. Он был одним из инициаторов этой борьбы, терпеливо и бережно воспитывая молодых писателей в духе любви и уважения к родному языку, в духе непримиримости к пустому, праздному, невыношенному слову. Он возмущался, когда в литературе и на сцене вместо яркой, отточенной, целенаправленной речи слышался лишь «скучный шум бесцветных, небрежно связанных слов». Он восставал против засорения литературы жаргонными, вульгарными, местными словечками, диалектизмами всех родов. В своих произведениях {260} Горький всегда оставался верен выдвинутому им правилу: отбрасывать «все случайное, временное и непрочное, капризное и фонетически искаженное, не совпадающее по различным причинам с основным духом, то есть строем общеплеменного языка».

Но если Горький придавал громадное значение точности слова — этого «первоэлемента литературы» — во всех жанрах, то к языку драматургических произведений он относился во сто крат строже и непримиримее. Он многократно подчеркивал, что прямая речь персонажей является тем единственным материалом, из которого драматург лепит образ, не имея возможности, в отличие от писателя-прозаика, раскрывать внутренний мир человека путем прямых описаний, невысказанных размышлений героев, соответственно организованного пейзажа и других дополнительных средств. Он утверждал, что действующие лица драмы должны характеризоваться «и словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора», что они «создаются исключительно и только их речами», то есть только прямой речью. И поэтому речь каждого персонажа должна быть «строго своеобразна, предельно выразительна» — лишь тогда драматург сумеет создать характер, рассказать зрителю о человеке так же много, как романист и поэт.

Таковы пьесы самого Горького, написанные с той безукоризненной языковой точностью, за которой уже неощутим титанический труд художника, истраченные им «единого слова ради тысячи тонн словесной руды».

Я иногда задавался вопросом: почему актеры всех возрастов и поколений так любят играть пьесы Горького и считают величайшим счастьем своей жизни творческую встречу с ним? Почему именно на театр Горького падает наибольшее число знаменательных сценических побед? Ведь Горький, как всякий серьезный художник, предъявляет большие требования исполнителю. Для того чтобы сыграть Горького, мало одного только таланта. Нужно стоять на высоте обобщающей горьковской мысли, вместе с ним собирать и типизировать явления, проникать в коренные, решающие свойства характера человека. Нужно быть мыслителем и психологом, философом и пропагандистом.

Но зато именно Горький дает огромный простор актерской фантазии, мысли, темпераменту, подсказывает актеру множество ярких и живых наблюдений о человеке, предлагает ему богатейший материал для создания крупных и выразительных образов. И этот материал заключен им в слове. Горького играют в Москве и на периферии, в профессиональных театрах и на самодеятельной сцене. И всюду, где Горький прочитан верно, где верно понято, верно схвачено смысловое {261} богатство горьковского слова, рождаются спектакли больших мыслей, характеров и страстей.

Горький потому так понятен актерам, что он принадлежит к числу драматургов, по-актерски чувствующих правду образа. Мне всегда казалось, что, творя свои пьесы, он как бы пропускает каждое слово через себя, через свое творческое самочувствие в роли, и лишь затем закрепляет его. Он движется к слову через правду характера человека, через мир его мыслей и чувств. И потому, разбираясь в горьковском тексте, актер очень скоро приходит от слова к характеру, биографии, мировоззрению героя, постигает эпоху, в которой существует герой. Все это содержится в слове, все это задано актеру самим текстом горьковской пьесы. И если актер сумеет охватить все богатство и глубину содержания, заключенные автором в слове, если он овладеет характером человека, которому отдано это слово в пьесе, в какой-то момент ему непременно должно захотеться произнести именно данное слово, потому что оно наилучшим образом выражает внутреннюю жизнь героя в известных предлагаемых обстоятельствах.

Это значит, во-первых, что не существует особой, самостоятельной проблемы горьковской речи — она относится, как часть к целому, к проблеме горьковского образа; во-вторых, для того чтобы верно сыграть Горького, необходимо верно его прочесть.

О языке Горького написано много ценного, но мне всегда казалось неправомерным, когда исследователи языка Горького проблемой языка и ограничивались, не вырываясь из этого замкнутого круга вопросов на простор общей проблематики горьковской драматургии. Это неправомерно, потому что сам Горький всегда видел за словом человека, эпоху; он умел их охватывать в целом.

Я не исследователь и не филолог, но как режиссер я невольно воспринимаю язык Горького в свете общих задач сценической интерпретации пьесы. И мне кажется, что какую бы из проблем горьковского театра ни взять, каждая из них неизбежно приведет нас к анализу слова как основного и единственного строительного материала драмы.

Коснусь только двух вопросов — так называемой публицистичности произведений Горького и индивидуализации характеров в его драматургии.

Приступая к работе над Горьким, каждый режиссер неизбежно задумывается над тем, чтобы в будущем его спектакле в соответствии с замыслом самого Горького публицистичность, гражданский пафос произведений раскрывались в глубоком органическом единстве с правдой сценического образа.

Как этого добиться?

{262} Известно, что Чехов, скупой на похвалы своим собратьям по профессии, восторженно принял первую пьесу Горького и высоко оценил в ней образ нового человека — Нила. Но тот же Чехов утверждал, что «Мещане» имеют «один недостаток непоправимый, как рыжие волосы у рыжего — это консерватизм формы. Новых, оригинальных людей Вы заставляете петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид, — писал он Горькому, — у Вас четыре акта действующие лица читают нравоучения».

Оставляя в стороне вопрос о различии творческой манеры обоих писателей, питающем этот суровый приговор Чехова, хочется отметить, что Чехов неправ, когда он обвиняет Горького, будто бы его герои поют новые песни на чуждый им лад, подчиняясь лишь воле и прихоти автора. В том-то и ценность горьковской публицистики, что в ней нет никакого элемента насилия. Герои существуют в его пьесах свободно, они говорят и действуют, повинуясь внутреннему убеждению, естественному порыву ума и сердца, а между словом героя и его человеческой сущностью не образуется никакого разрыва.

Перечитывая пьесы Горького, мы как будто все время слышим за словом героя страстный, взволнованный голос автора, ощущаем его личный взгляд на события, на человека, его отношение к предмету спора героев. Этого требует публицистический пафос драматургии Горького, боевая, гражданская настроенность ее. Но в то же время мы никогда не сможем обвинить героя Горького в том, что он лишь рупор мыслей автора, что он повторяет что-то с чужого голоса, произносит слова, для него посторонние, нейтральные по отношению к его собственной судьбе. Горький живет в каждой пьесе рядом, вместе со своими героями: спорит с одним, прислушивается к другому, думает вместе с третьим, но ни с кем из них не сливается совершенно, ни одного не стремится подменить.

Когда юноша Влас со всем пылом молодого негодования клеймит «маленьких, нудных людишек», бесполезно топчущих землю его отчизны, мы слышим в этих словах приговор самого Горького нищим духом героям пьесы, но в то же время это слова его героя, слова Власа, человека, долго копившего ненависть к пошлому миру «дачников» и наконец, бросившего ее им в лицо сильно, открыто и гневно. Когда воинствующий мещанин Бессеменов осуждающе говорит о дочери: «ходит, как ворона по забору», — мы не можем не согласиться с меткостью этой реплики, образно выражающей шаткость и бессмыслицу Татьяниной жизни, но в то же время это его, бессеменовская, реплика, не свойственная другим членам этой семьи и по решительности тона, и по присущему {263} ему юмору, и по той душевной боли, которая так ощутима за этой презрительной фразой. Так же самостоятельны при всей их близости к мыслям Горького великолепные реплики Нила: «Хозяин тот, кто трудится…», «Права — не дают, права — берут», рожденные внутренним пафосом образа, революционным оптимизмом героя, рвущимся прямо из глубины его души.

Горьковская реплика — вместилище огромного и разнообразного содержания. Она движет вперед развитие действия, в ней содержится по-горьковски емкая характеристика человека или общественного явления, она непременно передает атмосферу эпохи, она развивает ту или иную философскую идею, но в то же время в ней, как в зеркале, отражается говорящий со своими мыслями и убеждениями, со своим неповторимым характером, со своей особой судьбой. Если это не понято театром, если актером не найден характер, если не вскрыта природа мышления героя, не почувствован ритм его внутренней жизни, то и слово окажется тусклым, голым, не облеченным в плоть и кровь живого человеческого переживания. «Для меня не существует идеи вне человека» — в этом высказывании Горького заключен весь секрет его публицистического письма.

Это значит, что самую публицистическую из пьес Горького, образ, проникнутый самой острой тенденцией, нельзя раскрыть вне техники театра переживания, вне основных заветов системы Станиславского. Это значит, что любая насильственная подача текста Горького в зрительный зал, любое, хотя бы мгновенное, выключение из образа, внешнее педалирование речи героев, едва лишь она коснется вопросов политически и общественно важных, убивают страстную публицистичность Горького, опошляют его драматургию, нарушают правду ее.

Но если, играя Горького «по правде и вере», доверяясь внутренней жизни образа, душевно сливаясь с героями пьесы, актеры забудут, что правда «системы» — это прежде всего правда идейная, если они, как говорил мой учитель Вл. И. Немирович-Данченко, понятие жизненного низведут до житейского и смешают с понятием «быт», они опрокинут творческие принципы Горького точно так же, как если увидят в его произведениях лишь повод для риторической декламации, для лозунгово-газетного прочтения текста пьесы. Есть разные виды натурализма. Натурализм «комнатных» переживаний, мелкой и мелочной правды чувств, не окрыленных идеей, не возведенных в разряд типического, с моей точки зрения, наиболее враждебен Горькому.

Творческая правда драматургии Горького — это правда заложенного в ней огромного философского и общественного содержания.

{264} Горький писал: «Пьеса делается как симфония». И в литературе о Горьком-драматурге неоднократно отмечалась полифоничность его пьес. Они, как многоголосые партитуры для оркестра, развивают центральную тему произведения, подчиняя ей каждую самостоятельную партию, сливая их все в единый мощный аккорд. И это всегда политическая тема, так или иначе затрагивающая судьбы страны и народа.

Горький делает двигателем своих произведений коренные и переломные общественные явления эпохи и как бы проверяет каждого из своих героев на этом решающем пробном камне. Так возникают пьесы о капитуляции мещанских устоев перед лицом новых веяний жизни («Мещане»), об ответственности интеллигенции перед народом («Дети солнца», «Дачники»), о неизбежном крушении старого мира под напором новых, революционных сил («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова», «Враги»). Горький умеет сделать эти общественные события проблемой жизни героев, поворотным пунктом их личной судьбы, что и питает страстное, заинтересованное отношение каждого из них к предмету спора, поднятого в пьесе. Вот тут-то и рождается согретое кровью сердца, выношенное и выстраданное, сложившееся в глубине существа героя слово-убеждение, слово-верование, слово-философское и жизненное кредо человека. И если исполнителя хотя бы одной роли недостаточно волнует политическая проблематика пьесы, если для его героя не стала делом жизни та правда, которую он защищает, его речи в спектакле окажутся лишь плодом «ума холодных наблюдений», и никогда не загорятся они пафосом гражданственности, боевым политическим огнем.

Когда Петр Бессеменов в бессильной ярости против тех, кто требует от него общественного подвига, кричит раздраженно: «Общество? Вот что я ненавижу! Оно все повышает требования к личности, не дает ей возможности развиваться правильно, без препятствий… Я — не хочу… не обязан подчиняться требованиям общества! Я — личность! Личность свободна…» — за каждым из этих, казалось бы, книжных, казалось бы, отвлеченных понятий скрывается подленькое капитулянтство человека, пробывшего гражданином полчаса и пытающегося скрыть свое духовное банкротство за пышным каскадом по-адвокатски подобранных фраз. За ними спрятано истинное чувство Петра, которого тяготит случайно приставшая к нему репутация передового человека. И если это чувство, это истинное побуждение героя не «подложено» актером под рассуждения Петра о свободе личности, оно неизбежно прозвучит сухой риторикой, скучным резонерством, не увлекательным ни для зрителя, ни для самого исполнителя роли.

{265} Когда в той же пьесе Тетерев говорит о себе, что он «вещественное доказательство преступления», — это не только убийственный самоанализ, это еще и суровый счет героя тому миру, в котором он, Тетерев, человек с умом и сердцем, рожденный для настоящего дела, оказался лишним, ненужным, зло обойденным жизнью, захлебнувшимся в тихом болоте мещанства. В этот суховатый и книжный оборот речи должна быть вложена вся страсть героя, вся боль его надорванной души.

Когда Варвара Михайловна в «Дачниках» говорит с убеждением: «Интеллигенция — это не мы! Мы что-то другое… Мы — дачники в нашей стране… какие-то приезжие люди. Мы суетимся, ищем в жизни удобных мест… мы ничего не делаем и отвратительно много говорим», — в этих ее словах заключен приговор окружающим ее никчемным людям, но в них и приговор Варвары самой себе за неправильно прожитую жизнь, за невыполненный долг, за отчуждение от своего народа. И потому они переполнены глубоким личным чувством героини, и потому они падают, как удары молота, на головы тех, кого так безжалостно обвиняют.

Поднимая общественные вопросы, герои Горького всегда говорят о личном, о себе, и оттого так страстно, так жарко схватываются они по существу возникшего в пьесе спора. Применительно к драматургии Горького особенно важно помнить о субъективной правде отрицательных образов, о наличии у каждого из них своих убеждений, своего символа веры, своей точки зрения на мир.

Никто, как Горький, не умел до самого корня разоблачить враждебного нам человека, сорвать с него маску украшающих фраз, обнажить его звериную, собственническую, мещанскую сущность. Но Горький отчетливо сознавал то, чего не понимают иной раз некоторые современные наши драматурги: нельзя наделять отрицательный образ сознанием своей неправоты и беспочвенности, обреченности того дела, которое он защищает, которому служит. Ни один самый дурной человек дурным себя не считает, но, напротив того, убежден субъективно в справедливости своих мнений, в своей правоте. Горький понимал, что и ошибочный взгляд, и порочную идею, и отживающий общественный строй можно отстаивать с силой и страстью.

Я играл Ивана Горлова в пьесе Корнейчука «Фронт». В связи с этой пьесой много говорили о гоголевской сатирической традиции в нашей драматургии, и говорили правильно. Но мне кажется, что Горлов заставляет вспомнить и Горького. Ведь Горлов по-горьковски убежден, что только он один знает технику современного боя; с этим убеждением он и остается вплоть до самого финала, с ним покидает сцену, роняя {266} злорадную реплику: «Посмотрим, как вы тут без меня воевать будете!» Горлов разоблачается в пьесе до дна — это знает актер, но сам Горлов этого не знает, и его слепая, топорная уверенность в своей правоте помогает актеру создать правдивый характер, вплотную подвести зрителя к выводу, что горловщину должно смести как явление — этого требуют нужды армии, нужды фронта.

То же у Горького. Бессеменов защищает ложную идею, уклад, с неизбежностью уходящий в прошлое, систему, которая трещит и расползается по швам. Справедливы слова Тетерева: «Не кричи, старик! Всего, что на тебя идет, не разгонишь…». Но старик не хочет сдаваться. Он кричит и беснуется, яростно отстаивая свое право на будущее, цепко удерживая за собой командное положение в жизни. Так же точно поступают и Васса, и Достигаев, и другие герои, представляющие в пьесах Горького силы старого мира. Такими они намечены в пьесах, такими же должны быть в спектаклях, если эти спектакли хотят соответствовать замыслу Горького. Горький не боялся показать, в чем сила враждебного нам человека: в богатырском ли складе характера Вассы, в шкурнической ли, увертливой повадке Достигаева, в разнузданном ли цинизме Суслова, которому нравится быть обывателем, который убежден, что весь мир состоит из одних обывателей. Горький сталкивает в своих пьесах большие характеры, крупные мысли, серьезных оппонентов, и только если это противопоставление до конца выдержано в спектакле, в полном масштабе развернутся перед зрителями заложенные в пьесе конфликты, возникнет тот страстный, не на жизнь, а на смерть, спор о прошлом и будущем родины, о судьбе человеческой и судьбе народной, который и формирует высокий философский, политический строй горьковской драматургии.

Значит, единственно правильная интерпретация горьковского текста приводит нас прежде всего к вопросу о том, как раскрывать образы героев пьесы. Мы убедились, что характеры эти должны быть показаны театром не в их будничном, житейском правдоподобии, но со всей глубиной заложенного в них социального содержания, во всем богатстве питающих их идей. Вот тогда драгоценное слово Горького прозвучит сурово и мужественно и будет жечь человеческие сердца огнем благородной и смелой мысли.

Связь языка и характера в произведениях обнаруживается и при анализе индивидуальной природы горьковских образов.

Через все творчество Горького прошел ряд кардинальных тем, к которым он не раз возвращался на протяжении своей долгой писательской жизни. Крушение мира собственников, ренегатство буржуазной интеллигенции, вред утешительства {267} и его социальная функция, тлетворное влияние окуровщины на душу человека, разложение и моральная деградация буржуазной семьи — вопросы, к которым неоднократно возвращался Горький в своем творчестве. Сходные темы, сходные конфликты, естественно, рождают в произведениях Горького и сходные характеры, близкие по своей социальной функции, по положению в конфликте романа или пьесы. Можно сравнивать Булычова и Фому Гордеева, Наталью в «Вассе» и Любовь в «Последних», художника Вагина с поэтессой Калерией, великое множество утешителей, адвокатов, обывателей между собой. И в то же время как в жизни не встретишь двух одинаковых лиц, одного выражения глаз, тембра голоса, даже улыбки, так во всей богатой галерее персонажей Горького не найдешь ни одного образа, не имеющего самостоятельной ценности, уже исчерпанного в других произведениях писателя.

Рисуя характеры социально типические, значительные, умея сосредоточить в конкретных образах особенности больших исторических процессов, судьбы целого класса, Горький всей своей творческой практикой подтверждал известное положение марксистской эстетики о том, что типическое в жизни и в искусстве проявляется только через индивидуальное. Он умел видеть общее в отдельном, суммарное в конкретном, закономерное в случайном и частном. Он умел отбирать в пестроте жизненных фактов именно те моменты, которые, даже не будучи широко распространены, особенно ярко вскрывают закономерности исторических явлений. И потому он сумел доказать неизбежную скорую гибель класса капиталистов, изобразив судьбу человека, стоящего «боком к этому классу», прожившего жизнь «не на той улице», и потому он вывел в финале «Достигаева» фигуру рядового солдата революции, подчеркнув в нем не гнев разрушителя старого, а пафос строителя нового.

Горький восставал против примитивного, грубого, абстрактного представления о человеке как о социальной схеме. Он полагал, что классовый признак «не следует наклеивать человеку извне, на лицо… Классовый признак не бородавка, это нечто очень внутреннее, нервно-мозговое…». Он требовал от писателей, чтобы они находили в каждой фигуре пьесы, «кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение». И потому в драматургии самого Горького Губин резко отличается от Нестрашного, а компаньоны Булычов и Достигаев — антиподы, хотя все они — капиталисты, собственники, представители класса хозяев. В одних только «Дачниках» выведена целая галерея людей фальшивых, актерствующих, трусливо украшающих {268} жизнь. Но если читать на выборку реплики пьесы, вы никогда не спутаете, какая из них принадлежит Калерии, а какая Шалимову, когда заговорил Басов и когда разглагольствует Рюмин, потому что у каждого из них свое лицо, своя «система фраз», свой способ накидывать туманный покров утешительной лжи на язвы и противоречия жизни. И все эти различия немедленно отражаются в языке действующих в пьесе героев.

Каков герой, таков и его словарь; такова организация слов в языке героя, их порядок, подбор, сочетание; таков синтаксис, обороты речи, ее ритм — иначе сказать, таков индивидуальный строй языка персонажа пьесы.

У Горького нет слов случайных, неправомочных, не оправданных по существу индивидуальной природой образа: у него нет слов, которые могут быть отняты у героя или переданы другому лицу, как мы часто делаем в наших современных пьесах. Раз избранное автором, однажды произнесенное, слово Горького так плотно приживается к герою, что уже остается за ним навсегда. И потому сказать «одни — воюют, другие — воруют» может только Булычов, взбунтовавшийся против старого мира; сказать «мяли много, оттого и мягок…» может только «лукавый старец» Лука, привыкший ходить по обочине жизни, обегая крутые подъемы и острые углы. Язык Горького глубоко афористичен, но у каждого из героев свои афоризмы.

Так еще раз подтверждается та же взаимозависимость: чтобы донести до зрителя во всей его политической страстности мудрое горьковское слово, нужно раскрыть человека, произносящего это слово, передать общественное содержание образа через сумму его индивидуальных черт, а для того чтобы понять написанного Горьким человека, нужно изучить его язык, заключающий в себе ответы на все вопросы исполнителя о герое.

Можно проследить на множестве примеров, как индивидуальная природа образов отражается в их языке.

Звонцов в «Булычове», а затем в «Достигаеве» и Басов в «Дачниках» — адвокаты, люди «красивого слова». Их социальные функции однородны — оба усердно обслуживают сильных мира сего, придавая законную форму преступным сделкам. Оба принадлежат к тем слоям интеллигенции, которые давно уже забыли о том, что они — «дети прачек, кухарок, дети здоровых рабочих людей», давно превратились в адептов гнилой буржуазной морали. Профессиональное краснобайство присуще обоим, оно надежно прикрывает их мелкие мыслишки, гаденькие расчеты, глубокое равнодушие ко всему, что не затрагивает их кармана, их личного благополучия. Но разница между этими двумя адвокатами обнаружится {269} сейчас же, как только мы прислушаемся к тому, как разговаривает Басов и как говорит Звонцов.

Звонцов принадлежит к тому сонму политиканствующих адвокатов, которые не только ведут дела и выигрывают процессы, но прежде всего стремятся сделать карьеру, спекулируя на политической игре. Не случайно в «Достигаеве» мы уже видим Звонцова на посту комиссара Временного правительства. Он и вел-то, по-видимому, политические дела, и это сказывается в его фразеологии, полной пышных рассуждений об «интеллигентах-пролетариях» и «лютых» предреволюционных днях; в том, как велеречиво приветствует он «разумную» революцию, утверждая, что «общественные силы организуются закономерно и скоро скажут свое слово».

Аппетиты Басова не простираются так далеко. Его сфера — гражданские, а не политические дела. И хищничает он, по-видимому, помельче, чем Звонцов, хотя тоже не брезгует полузаконными средствами наживы. Его сфера — пустопорожняя, полная фальшивого сочувствия к «меньшему брату» болтовня. И как характерна в его устах вскользь брошенная фраза в первом же явлении пьесы: «Надо бы, Варя, прикрыть чем-нибудь эти голые стены. Какие-нибудь рамки… картинки… а то, посмотри, как неуютно!..» Такова его специальность — по мере сил «украшать» жизнь, уютно драпировать ее темные стороны. Отсюда его обычное, ласково-увещевательное «друг мой» рядом с сухим, адвокатским «это — факт»; отсюда эти призывы к мягкости, умеренности, эволюции, болтовня о пантеизме и прочая прекраснодушная ерунда. Не утруждая себя самостоятельным мышлением, он свободно оперирует избитыми банальностями, прописными истинами мещанской мудрости: «Всякое излишество вредно — это — факт!», «Главное, брат, в писателе искренность», «Надо быть мягче, надо быть добрее… все мы — люди…» — и прочее в том же духе. А за всеми этими самодовольными трюизмами — развязное любопытство пошляка и сплетника, откровенные чревоугодничество и обывательщина. Звонцов и Басов говорят по-разному, потому что они разные люди.

Другой пример: Марья Львовна в «Дачниках» и Рашель в «Вассе Железновой». Обе принадлежат к той лучшей части интеллигенции, которая сознательно переходит на позиции рабочего класса. Обе горячо верят в грядущую революцию, готовы отдать ей всю жизнь без остатка, обе ясно и радостно смотрят на мир. Но Рашель — профессиональная революционерка, человек, связавший свою судьбу с делом партии, с делом рабочего класса. Марья Львовна, быть может, подходит к порогу партии, но еще не вступила на этот путь. Рашель — большевичка, живет на нелегальном положении, она навеки порвала с воспитавшей ее средой. Марья Львовна еще {270} сохраняет старые связи, хотя глубоко презирает «дачников», этих «заезжих людей» на своей земле. И потому весь строй речи Рашели, характер ее иной, чем характер речи Марьи Львовны.

Рашель говорит сдержанно, скупо, строго. За каждой ее фразой ощущается привычка к конспирации, умение отвести нежелательные вопросы, не рассказать лишнего о себе. Ей свойственны волевой и решительный тон, точность формулировок, непримиримость по отношению ко всем обитателям купеческого дома Храповых и Железновых. Так рождаются слова: «Скрывать правду — не мое дело», «Есть нечто, неизмеримо более высокое, чем наши личные связи и привязанности», «Вы все-таки рабыня. Умная, сильная — а рабыня»; «Что у вас — свое?»

Марье Львовне также присущ трезвый и правильный взгляд на вещи, но в ее лексике, в структуре фраз еще чувствуется отсутствие твердой политической программы. Марья Львовна не теряет надежды «образумить» людей, забывших о своем гражданском долге, и потому без конца взывает к их совести, к их патриотическим чувствам. Это рождает многословие. Марья Львовна произносит горячие монологи, не замечая, что ее слова остаются гласом вопиющего в пустыне. Ее мышление прогрессивно, но несколько отвлеченно, ее революционные убеждения пока еще почерпнуты из книг и не закалены в практической работе. Вот почему она говорит: «А вы постарайтесь возвести случайный факт вашего бытия на степень общественной необходимости — вот ваша жизнь и получит смысл…», «Мы живем в стране, где только писатель может быть глашатаем правды, беспристрастным судьею пороков своего народа и борцом за его интересы», «Ведь еще никогда в нашей стране не было образованных людей, связанных с массою народа родством крови…» — и многое другое, что Рашель выразила бы иначе.

Горький не только индивидуализирует характер героя — он вскрывает особую природу мышления, свойственную данному конкретному человеку, и это опять отражается в языке. Горьковские люди воспринимают мир по-своему, расценивают окружающие их явления в строгой зависимости от их мировоззрения, воспитания, сформировавшей их среды. Есть этому классический пример в прозе Горького: Яков — персонаж рассказа «Челкаш» — тоскливо вглядывается в бескрайнюю гладь моря и думает о том, как хорошо было бы распахать его огромное, ненужное пространство. В этом мимолетном размышлении — весь Яков с его узкой крестьянской психологией, с его горькой долей бедняка, с его неуменьем чувствовать красоту, воспитанным идиотизмом деревенской жизни.

{271} То же — в драматургии. «Солнце ничего не стоит» — эта реплика пьяного циника Храпова в непосредственном сопоставлении с фразой о кожаном кресле, которое, в отличие от солнца, стоит шестьдесят пять рублей, великолепно вскрывает бесчеловечность собственника, измеряющего красоты мира на рубли и копейки. «Простите, вы не в гриме?» — этот назойливый вопрос, с которым некий господин Семенов — юноша на велосипеде — обращается к бездумно фланирующим дачникам, весьма характерен в устах человека, идущего мимо настоящей жизни, представляющего себе эту жизнь как веселый любительский спектакль.

И опять самый текст горьковской пьесы суфлирует актеру, подсказывает ему путь не только к сердцу, но и к мышлению образа, к сумме его восприятий, оценок, понятий.

Индивидуализируя речь своих героев, Горький индивидуализирует не только выбор слов, характер словоупотреблений и грамматический строй их фраз, но создает и ритм речи, определяющий язык каждого из его персонажей. Он видит в ритме зеркало внутренней жизни героев — экспрессивной или вялой, монотонной или прерывистой — и потому никогда не забывает зарегистрировать каждое душевное движение героя в ритме его речи, в самой интонации ее. Слушая (только слушая!) текст Горького в правильном чтении, вы всегда уловите настроение человека, степень его нервной возбужденности, насколько естественно и свободно чувствует он себя в данной аудитории, как глубоко волнует его поднятый в пьесе вопрос. Вы почувствуете человека в его конкретном физическом самочувствии, определенном данной минутой его бытия.

Приведем примеры.

Вот знаменитый монолог Бессеменова из первого акта — своеобразный манифест воинствующего мещанства: «Пиленый сахар тяжел и не сладок, стало быть невыгоден. Сахар всегда нужно покупать головой… и колоть самим. От этого будут крошки, а крошки в кушанье идут. И сахар самый, он легкий, сладкий…» И так далее в том же роде. Однообразный, одноритмичный, с одинаковой длины периодами, как поезд с одинаковыми вагонами, с тягостными, тугими, неповоротливыми фразами, этот монолог долбит душу слушателей, вырывает вздох одновременно из груди многих людей.

А вот и другой монолог, построенный на едином ритмическом решении: «А на дворе-то опять дождик пошел. Холодно у нас чего-то. Топили, а холодно. Старый дом-то… продувает… Охо‑хо! А отец-то, ребятишки, опять сердитый… поясницу, говорит, ломит у него. Тоже старый… а все неудачи да непорядки… расходы большие… забота». Не правда ли, как {272} ощутима в интонации этого монолога ограниченная, забитая, с узким горизонтом человеческая душа? Как полно выражен в ритме этих отрывистых, неопределенных, прерываемых частыми многоточиями реплик характер Акулины, женщины неумной и доброй, глубоко страдающей от вечной распри в доме, словно наседка, прикрывающей своих неудачливых птенцов от гнева мещанина-отца.

Очень близок ритм речи Булычова и Шурки, потому что они похожи, потому что тот и другой характер взяты автором в драматический, переломный момент их судьбы. Оба живут в состоянии сильного нервного возбуждения, остро воспринимая те жизненные впечатления, мимо которых спокойно проходили вчера. И потому они не произносят монологов, и речь их отрывиста, экспрессивна, в ней больше вопросов, чем ответов на них. Но есть разница в самом характере этих вопросов. Булычов стремится проникнуть в тайну жизни и смерти. Его волнуют общественные проблемы, судьбы страны, государства, народа, которые тесно переплетаются в сознании Булычова с его личной судьбой. Задавая вопросы, он чаще всего знает ответы, он ищет в них лишь подтверждения своим собственным, бунтующим, непокорным мыслям; спрашивая, он как бы пригвождает собеседника, пытающегося укрыться за потоком лживых слов. И потому ритм его речи более нервный, желчный, чем ритм речи Шуры, в котором так много молодого задора, чисто булычовской напористости, яростного желания все узнать, во всем разобраться, понять истинную суть окружающих ее людей и явлений. И если взять для примера десяток первых реплик Шуры, коротких, отрывистых, быстрых, можно безошибочно определить, что произносит их человек молодой, горячий, страстно врывающийся в жизнь. «Глаша — кофе! А где газета?», «Принеси», «Папа дома?» И затем по телефону: «Это ты, Антонина? На лыжах едем? Нет? Почему? Спектакль? Откажись! Эх ты, — незаконная вдова!.. Ну, хорошо».

В той же пьесе — абсолютно иначе организованная речь: «В тайниках живем, во мраке многочисленных и неразрешимых тайн. Кажется нам, что светло и свет сей исходит от разума нашего, а ведь светло-то лишь для телесного зрения, дух же, может быть, разумом только затемняется и даже — угашается». Обильно снабженная славянизмами, лишенная всех напористых, гневных вопросов и пауз речи Булычова, она носит характер баюкающей проповеди. И дело не только в церковнославянском отпечатке, профессионально окрашивающем речь отца Павлина, которому принадлежит процитированная реплика, — вся эта обволакивающая паутина слов должна усыпить пытливость собеседника, за ней легко скрывается реакционность проповедуемых взглядов. И не случайно {273} Булычов замечает, вздыхая: «Эко слов-то у тебя сколько…»

Актер, желающий правдиво воплотить характер в пьесе Горького, не имеет права пройти мимо самой, казалось бы, незначительной запятой, так как и она не случайна, и она в горьковской драматургии играет определенную смысловую и идейную роль. Своеобразная пунктуация Горького вообще требует особого изучения. Всегда ли мы по-настоящему внимательны к этим указаниям Горького, подсказывающим актеру определенную интонацию, к его многочисленным восклицаниям, многоточиям и тире? Всегда ли мы задумываемся над тем, что неоконченные предложения, гневные вопросительные знаки помогают понять внутреннее состояние героя, ход его мыслей? А между тем это богатый источник познания образа. Достаточно остановиться хотя бы на характерном употреблении знаки тире в текстах Горького.

«Когда — так, идите по своим делам. Дело-то у вас — есть?» Это Булычов отсылает от себя «других», слетающихся к нему, как воронье на падаль. Прочтите вторую половину фразы без тире, и она окажется рядовым, конкретным, будничным вопросом, относящимся к данному времени, к настоящему моменту. Прочтите ее же с учетом тире, и она сразу зазвучит обобщенно, заставит задуматься: а есть ли вообще у этих людей какое-нибудь настоящее дело? Именно об этом спрашивает Булычов, выступающий в пьесе по отношению к «другим», как прокурор и обличитель.

А вот еще из «Булычова»: «Народу перепорчено — много». Стоит только снять тире, и фраза зазвучит пассивно, окажется исполненной равнодушного сожаления, бесстрастной констатацией факта. В ее настоящей, горьковской, булычовской транскрипции та же фраза звучит осуждающе, гневно, и в самой ее интонации заложено отрицание факта, о котором идет речь.

Во всех исследованиях драматургии Горького цитируется знаменитая реплика Тетерева о мещанине, бывшем гражданином полчаса. Но почти никогда ни в этих исследованиях, ни в интонациях исполнителей не отражается своеобразие горьковской пунктуации. «Я же аккомпанирую вам… мещанин, бывший гражданином — полчаса?» — говорит Тетерев Петру Бессеменову. Ломая барьер двух знаков препинания, актеры частенько произносят эту фразу на одном дыхании, по-ораторски гневно «подавая» ее в зрительный зал. Но насколько тоньше, острее, убийственнее для Петра, характернее для Тетерева то, что подсказывает Горький, позволяя своему умному герою окончить насмешливый перезвон на рояле столь же ироническим вопросом о кратковременном гражданстве этого мещанина новой формации. «… Бывший гражданином — {274} полчаса?» — вежливо осведомляется Тетерев; ну‑ка, на сколько тебя хватило? — слышим мы за этой уничтожающей репликой. Вместо дешевой риторики — фраза памфлетной силы. Она не ранит собеседника, но убивает его наповал.

Все это говорит о том, что во всей драматургии Горького нет ни единого праздного слова, ни одной неоправданной реплики, ни одной запятой, не имеющей точной смысловой и идейной функции. Разбираясь в горьковском тексте, внимательный исполнитель всегда сумеет понять, почему в данном эпизоде, в данной фразе, замкнутое в кругу слов-соседей, стоит именно данное слово и никакое другое.

Вот почему так важно, чтобы каждый горьковский спектакль в неприкосновенности доносил до зрителя великолепный язык Горького — этот бесценный художественный капитал. Непростительны компромиссы, небрежности, отступления от духа и буквы горьковской речи. Это не оплошность, это преступление. И пусть не думают те, кто это делает, что они всего лишь наносят удар по слову Горького, по его пунктуации, ритмике его фраз. Они наносят удар по всему строю образов писателя, по великолепной живописи его характеров, по общественному содержанию его произведений. Актеры, переставляющие в пьесах Горького реплики, съедающие слова, междометия, проходящие мимо знаков препинания, не схватывающие ритмическую партитуру речи, сами неизбежно оказываются в проигрыше, останавливаются на низших ступенях искусства, не поднимаясь к вершинам его.

«Человека для пьесы надобно делать так, чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтоб его можно было презирать, ненавидеть и любить, как живого» — этот творческий завет Горького адресован не одним только драматургам. Осуществленный в собственном творчестве писателя, он требует и от актера такой же меткой и точной работы над горьковским текстом. Лишь тогда человек, «сделанный» для горьковского спектакля, будет зрителю совершенно ясен, лишь тогда его можно будет презирать, ненавидеть и любить, как живого.

*1954*

## **{****275}** Почему я хочу ставить «Иванова»

«Иванов» — несыгранная пьеса Чехова. История нашего театра не знает ни одного ее классического решения, хотя как раз на долю «Иванова» выпал в свое время значительный внешний успех. «Ивановым» Чехов дебютировал в драматургии, «Иванова» он любил, как, может быть, ни одно из поздних своих и более совершенных творений для театра, без конца возвращался к нему в своих письмах, в связи с «Ивановым» высказал ряд драгоценных мыслей о судьбах русской интеллигенции, о долге писателя, о призвании литературы. Чехов видел в «Иванове» произведение актуального содержания, видел важность и своевременность поставленных в пьесе социальных вопросов и потому ждал ее сценического воплощения как праздника, как общественного события.

Но театр, столь часто обманывавший впоследствии лучшие чеховские надежды, и в этих ранних своих встречах с писателем оказался недальновиден и жесток. Письма Чехова времен первой постановки «Иванова» театром Корша (1887) полны горечи и разочарования. Он писал в Петербург брату Александру, что «актеры не понимают, несут вздор, берут себе не те роли, какие нужно»[[23]](#footnote-24), писал о той пытке, в которую обратилась для него коршевская премьера с балаганящими шаферами, с пьяным бенефициантом — Киселевским, с фальшивым, вырванным у автора актерами финалом, где герой умирал от разрыва сердца. «В общем — утомление и чувство досады. Противно, хотя пьеса имела солидный успех», — суммирует Чехов свои впечатления от коршевского спектакля.

Не многим более повезло Чехову спустя два года в Александринском театре. Существует предание, живучее, как все театральные предания, будто бы «Иванов» был превосходно сыгран на петербургской сцене. На этом строится обычно театроведческий {276} довод о том, что в «Иванове» Чехов еще следовал обветшалому сценическому канону и потому был доступен александринским актерам, тогда как «Чайка», сыгранная ими же семь лет спустя, сразу обнаружила всю бездну непонимания, возникшую между Чеховым и старым театром. На мой взгляд, этот довод отнюдь не бесспорен. Да, «Иванову» повезло куда больше, чем «Чайке», он не был поставлен в бенефис комической старухи и не угодил прямо в лапы гостинодворской публике, да, спектакль по пьесе «литератора Чехова», в ту пору уже знаменитого писателя, имел, как сказали бы мы сегодня, хорошую прессу, все атрибуты внешнего признания; а Чехов по-прежнему был недоволен, недоволен тем, что ему пришлось длинным письмом растолковывать Суворину, а через него — александринским актерам столь ясную, как казалось ему, концепцию пьесы, и тем, как в результате эта пьеса была воплощена. Свои впечатления от александринского спектакля он суммировал в письме к Суворину по-чеховски кратко и выразительно: «Переживаю похмелье».

Третьей дореволюционной постановки «Иванова» Чехов не видел. Художественный театр подошел к первой пьесе Чехова в тот год, когда ее автора не стало. «Иванов» никогда не входил в число лучших чеховских спектаклей МХАТ, однако вопрос о нем сложнее, чем это кажется на первый взгляд. С моей точки зрения, «Иванов» Художественного театра (впоследствии я играл в нем Львова) — это спектакль невоплощенного замысла. Его реализация оказалась ниже тех поистине гениальных догадок, которые хранит в себе режиссерский экземпляр «Иванова», сделанный Вл. И. Немировичем-Данченко. Практически «Иванов» был сыгран, а главное, воспринят в орбите той традиции чеховского спектакля, которую создал Московский Художественный театр, в то время как именно «Иванов», чтобы быть сыгранным правильно, требует, как мне кажется, иного сценического ключа. Прибавим к этому, что в 1904 году, на подступах к первой русской революции, содержание пьесы стало уже историческим. Жизнь выдвигала иные задачи, и социальная драма Иванова — драма безвременья — не могла в должной степени трогать и волновать.

Неудачи сценической интерпретации пьесы, то прискорбное обстоятельство, что «Иванов» еще при жизни его автора оказался захватанным равнодушными, чужими руками, определили собой затяжное недоверие к пьесе, докатившееся до наших дней. И сегодня еще мы повторяем не слишком глубокие соображения современных «Иванову» русских газет о несценичности пьесы, о мелодраматичности ее сюжета, о том, что действие «Иванова» развертывается в двух планах, друг {277} друга исключающих, о том, что многие образы пьесы водевильны, что они не чеховские, что они, наконец, не несут в себе правды о той среде, которая сломила, обескровила Иванова. Мы уже разобрались, кажется во всех легендах, связанных с чеховским театром, но все еще не перестали твердить о том, что пьеса «Иванов» интересная, как правдивый документ эпохи, не может тем не менее в силу своего несовершенства быть отнесена к собственно чеховскому театру.

Я и сам вижу, что пьеса несовершенна. Я вижу недостатки ее формы, как видел их Чехов, непрестанно твердивший о том, что «исполнение не годится ни к черту» и что это губит, затемняет столь дорогой ему идейный замысел. Я считаю главным таким недостатком — многословие. Чехов, столь твердо знавший, что «краткость — сестра таланта», а «искусство писать — это искусство сокращать», в «Иванове» еще не владеет этим искусством в должной мере. Знаменитый факт с монологом четвертого акта «Трех сестер», в итоге сведенным Чеховым к выразительной формуле: «жена есть жена», — в пору «Иванова» вряд ли был бы возможен. Словно боясь, что дорогие ему мысли о жизни могут не дойти до читателя и зрителя, Чехов без конца варьирует эти мысли в пьесе, возвращаясь к ним снова и снова по ходу действия.

И тем не менее я берусь доказать, что пьеса «Иванов» — по всем пунктам чеховская, что в ней Чехов глубоко выражает себя, как гражданин и как художник, и потому она с полным правом может быть отнесена к собственно чеховскому театру. Это понимали уже наиболее прозорливые из современников Чехова, отмечавшие, что по своей социальной проблематике «Иванов» поднимается над всеми другими чеховскими пьесами, потому что Чехов в нем ставит «диагноз целому поколению».

Наша критика до сих пор склонна рассматривать «Иванова» как пьесу, посвященную развенчанию либерализма. По-моему, это мелкое, поверхностное толкование. По-моему, сказать, что «Иванов» — пьеса о либеральном пустословии, о вреде проповеди малых дел, значит, сказать лишь половину правды. Несправедливо и опасно расценивать самого Иванова как типичного представителя русского либерализма конца XIX столетия и потому считать этот образ стоящим «на тончайшей грани между водевилем и драмой»[[24]](#footnote-25). Вряд ли Чехов, глубоко убежденный в том, что задача литературы — ставить общие, а не частные, не специальные вопросы, мог написать пьесу, не выходящую за пределы такого сравнительно узкого явления жизни, как русский либерализм. Вряд ли критика либерализма и земства, действительно заключенная в пьесе, {278} может объяснить те ожесточенные нападки, которым подвергся «Иванов» со стороны тогдашних реакционных газет.

Мне кажется, что содержание пьесы и драматичнее и шире вопроса о либерализме и земстве. Чехов писал не о земстве только, он писал о жизни «презренной и обывательской» во всей ее убийственной пустоте. Мне кажется, что Иванов — фигура совсем не типичная для либерального движения 80‑х годов, но зато чрезвычайно типичная для всего передового и благородного, что могла дать русская интеллигенция в условиях гнусной победоносцевской реакции. Если бы мне привелось ставить пьесу «Иванов» (а я собираюсь сделать это), я постарался бы прочесть ее как драму о бездорожье, о действительности, не оставляющей человеку никакого реального поприща для общественного служения, о тяжести существования вне цементирующей «общей идеи».

Сам Чехов относил, как известно, Иванова к разряду лишних людей и лелеял «дерзкую мечту», суммировав все доселе известное о них, «навсегда покончить с этим типом». Но замысел Чехова толкуется у нас односторонне. Рассматривая Иванова лишь как печальный итог распадения рода, как вконец измельчавшего провинциального Печорина, мы, по существу, вырываем его из славной когорты лишних людей, которыми по праву гордится наша литература. Мы забываем о том, что условия русской жизни 80‑х годов не сняли еще той трагической ситуации, в силу которой лишними оказывались как раз лучшие люди России. «Иванов» уже потому значительное произведение, что оно разрабатывает одну из кардинальнейших тем русского искусства, гневно клеймившего общественную систему, где нет места лучшим, где талант, жажда подвига, смелая мысль беспощадно выталкиваются за пределы дозволенного. Да, Иванов — лишний человек, но он бесспорно лучший среди тех, кто в массе своей представлял тогдашнюю уездную, мелкопоместную Россию, и в этом смысле он типичен, как типичны были Онегин и Печорин, Рудин и Бельтов и еще многие дорогие нам герои литературы. Сарра, Саша, Лебедев, Шабельский — люди разной дальновидности и ума — все сходятся на том, что Иванов — единственный порядочный в уезде. Иванов сформирован условиями русской жизни 80‑х годов, той средой, где прошли его детство и молодость, но он во всех отношениях выше среды, противостоящей ему своей косной массой. Не случайно Иванова окружает глухая стена злопыхательства и враждебности, не случайно так много сплетен ходит о нем в уезде. Иванов незауряден, ярок, он в некотором смысле — белая ворона, чужак в сонном царстве обыденщины. И потому ему завидуют, его не любят, его хотят унизить люди мелкой мещанской психологии.

{279} Я понимаю трагедию Иванова, как трагедию неверно прожитой жизни, жизни-ошибки, жизни-недоразумения. Иванов принадлежит к той переходной эпохе, когда старые идеалы, рожденные вторым, демократическим этапом русского освободительного движения, уже изжили себя, а новые, связанные с этапом пролетарским только еще начинали формироваться. Революционная марксистская мысль переживала в России период своего «утробного развития». Она была тогда уделом немногих и не достигла слуха Иванова, как не достигла сознания самого Чехова. Когда я думаю об Иванове, мне все кажется, что он поспешил родиться: двумя десятилетиями позже он несомненно мог бы оказаться в числе тех лучших представителей русской интеллигенции, которые, говоря языком теоретического марксизма, подчас оставляли позиции своего класса ради борьбы за передовой идеал. Таков характер. Таковы душевные силы. Такова — и это особенно важно — принципиальность Иванова.

Иванов представляется мне человеком гражданского долга, страстно жаждущим общественного подвига, в высшей степени способным вступить в единоборство с жизнью. Иванов не видит смысла существования вне деятельности общественно полезной. Он наделен поразительным в его положении сознанием, что людей, готовых к такой деятельности, страна пока еще насчитывает единицы, — тем большая ответственность падает на каждого из них. «Ведь нас мало, а работы много, много! Боже, как много!» — может быть, это самая прямая политическая фраза во всей пьесе. «Нас мало» — это значит, что Иванов сердцем чувствует незримую связь с другими, такими же безвестными Ивановыми, по одному затерянными в медвежьих углах России. «Нас мало» — это значит, что уступать, сдаваться нельзя, нельзя мириться с тем, что калечит, уродует жизнь страны и народа. «Земля моя глядит на меня, как сирота», — Иванов говорит здесь не только об имении, запущенном, погрязшем в бесконечных долгах. Иванов говорит обо всей земле русской, ожидающей помощи и защиты от своих лучших сынов.

Вот почему, не жалея сил, Иванов с юных лет ринулся в бой против мертвящей человека обыденщины, против всего того, что мы по совокупности называем русским безвременьем. Иванов рвался к подвигу, но как раз подвига не было в его жизни. Были дворянские выборы, школы, больницы, библиотеки, аптечки, были рациональные хозяйства, целый ряд ветряных мельниц, в яростной схватке с которыми хрустнула спина и надорвались жилы героя. Запал Иванова — на настоящее дело, но мешки, с таким энтузиазмом взваленные им себе на плечи, оказались пустыми, и спина треснула от этой пустоты. Служение народу по мелочам, по микродолям жестоко {280} разочаровало Иванова. В один прекрасный день он начал сознавать, что приносил своей стране лишь «маленькую пользу», что в ходе малых дел застоявшаяся жизнь никогда не сдвинется со своей мертвой точки. И это в корне подорвало его энтузиазм, не позволило идти тем путем, который вчера еще казался ему верным. Иванов не типичен как земский деятель, потому что он не маленькой пользы искал, а большой, не от общественного служения утомился, а от иллюзорности его.

Но жизнь — русская жизнь 80‑х годов — не оставляет Иванову никакого иного выхода, кроме того, от которого он только что отказался. Иванову некуда приложить свои силы, не на чем реализовать свой душевный потенциал. В Иванове живет героическое начало, но оно, по меткому определению Вл. И. Немировича-Данченко, «не развертывается, благодаря, вероятно, нескладехе русской жизни, отнимающей силы на вздор… разрушающей волю у людей с деликатной, тонко чувствующей, глубоко совестливой душой». Вот где кроются корни бездействия Иванова, его меланхолии, столь раздражающей и его самого и всех тех, кто так или иначе соприкасается с ним.

Не поднимаясь до обобщающих мыслей о социальных причинах своей духовной болезни, как не поднимался до них сам Чехов, как мало кто поднимался в ту пору в России, Иванов склонен во всем происшедшем с ним обвинять лишь себя; он клеймит себя за неисполненный долг, за ложный идеал, за свое неумение стать полезным народу.

Вот это глубокое презренье героя к себе и составляет, быть может, самую дорогую нам особенность этого сложного образа. Иванов, как кажется мне, совсем не носится со своей тоской, не культивирует в себе черт неврастеничности, душевного надрыва. И если он так много об этом говорит, то только потому, что тоска и надрыв, настигая героя на каждом шагу, усиливают его недовольство собой, своей несостоятельностью перед жизнью. «Говорю, как перед богом, я снесу все: и тоску, и психопатию, и разорение, и потерю жены, и свою раннюю старость, и одиночество, но не снесу, не выдержу я своей насмешки над самим собой. Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди… сам черт не разберет. Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор! Это возмущает мою гордость, стыд жжет меня, и я страдаю» — в этих словах Иванова заключено, как кажется мне, зерно образа, ключ к психофизическому самочувствию героя.

Здесь и намечается отличие Иванова от «лишних людей» {281} русской литературы, раскрывается — во всяком случае для меня — смысл мудрого замечания Чехова о том, что пришла наконец пора навсегда покончить с этим типом. Люди, которых мы называем лишними, тоже испытывали неудовлетворенность и тоску, тоже не находили себе настоящего дела в жизни, но они не поднимались до того высокого самосознания, на которое оказывается способным Иванов. Они страдали от своего положения, но мирились с ним. Иванов ни с чем не хочет мириться. Его не устраивает эта жизнь-прозябание в качестве лишнего в своей стране, и он сам срывает с себя гарольдов плащ, как фальшивую театральную драпировку.

У нас очень много говорят и пишут о слабости духа Иванова (и несомненно она налицо) и решительно не хотят понять, в чем сила этого духа, как многого требовала от человека такая жестокая и трезвая оценка самого себя и своей роли в жизни. Иванов не способен на моральное отступничество, на примирение с пошлой средой. Жить без идеала ему невозможно; не для него тот совет, который сам он дает своему коварному другу Львову: «Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело…» Иванов никогда не запрется в раковину — вот почему он поднимает револьвер. И в этом его финальном выстреле я вижу не капитуляцию, не слабость героя, но, напротив, громадную силу несломленности и вызова, редкий в ту пору духовный максимализм. Иванов судит самого себя, выносит себе приговор и устраняет себя как человека общественно бесполезного. Тем самым обрывается родословная «лишних людей» в реалистической русской литературе.

Вот почему я рассматриваю пьесу «Иванов» не как драму и уж, во всяком случае, не как водевиль, но как трагедию русской жизни на известном этапе ее исторического развития. Да, в пьесе есть и смешное и по-водевильному, по-чеховски нелепое, есть и бытописание, и грустный лиризм, но главное в ней — трагические обстоятельства, поставившие человека в непреодолимый конфликт с действительностью его времени. Иванов расценивает все с ним случившееся как свою «трагическую вину», но мы-то знаем, в чем причина того, что люди, подобные Иванову, вынуждены были таким вот образом оканчивать свои счеты с жизнью. Приговор Иванова самому себе нами воспринимается как приговор всей жизни, его окружающей, где задыхается и гибнет свободолюбивый, мыслящий человек. В этом смысле пьеса Чехова продолжает лучшие традиции русской литературы — традиции «Грозы», «Бесприданницы» и «Анны Карениной».

Но именно потому, что я вижу «Иванова» в жанре трагедии, мне представляется финал его глубоко оптимистическим. Как всякая трагедия, пьеса Чехова несет в себе начало катарсиса. {282} В несломленности Иванова, в его нежелании «замкнуться в раковину» есть нечто окрыляющее и отрадное. Иванов — не герой «Рассказа неизвестного человека», с которым его сравнивают у нас. Их сходство — не более чем внешнее совпадение обстоятельств, заставивших обоих усомниться в правильности ранее избранного пути. Но Иванов, в отличие от Неизвестного человека, движется не вправо, а влево от либеральных заблуждений его юности. Неизвестный человек — ренегат и отступник, он откровенно тянется к обывательскому существованию. Иванов предпочитает смерть жизни без идеала. Своим «Ивановым» Чехов звал современника к активной жизненной позиции, способствовал гражданскому самосознанию русского общества, а это было в ту пору всего нужнее народу.

В 1901 году в статье «Гонители земства и аннибалы либерализма» В. И. Ленин писал:

«В сущности мы можем, видоизменяя известное изречение Маркса о революции 1848 года, и о русском революционном движении, сказать, что его прогресс состоит не в завоевании каких-либо положительных приобретений, а в освобождении от вредных иллюзий»[[25]](#footnote-26).

Пьеса Чехова бесспорно стоит в ряду явлений, способствовавших активизации этого процесса. Вся эпоха безвременья уместилась в одном «Иванове». Вот почему мне кажется, что в основе этого произведения, далеко перехлестывая сознательные намерения автора, лежит прямая революционная мысль.

Конечно, можно и иначе подойти к «Иванову». Можно отказать герою пьесы в нашем сочувствии, можно сыграть Иванова как человека, нищего духом, нравственного банкрота, которому и не оставалось ничего другого, как только пустить себе пулю в лоб. Но обвинить Иванова во всем том, что с ним сделала жизнь, — значит вольно или невольно оправдать эту жизнь, не понять тех общих причин, которые определили собой духовную драму целого поколения, значит увидеть Иванова глазами доктора Львова.

Это тем более несправедливо, что, поднявшись до отрицания собственной программы, Иванов становится единомышленником Чехова. Можно проследить по статьям и письмам, как много выношенного, личного вложено Чеховым в его первую пьесу. Так же как Иванов, Чехов без конца возмущался дряблостью своего поколения, с гневом обрушивался на «кисляйство», на интеллигентствующих Гамлетов и, не отделяя себя от своих современников, с горечью писал о себе и о них: «Во всех нас много фосфора и мало железа». Тоска {283} по мировоззрению, по объединяющей «общей идее», по гражданской цели, к которой можно было бы звать читателя, чрезвычайно характерна для Чехова той поры. В «Иванове» писатель еще не прячет себя, не заботится специально о том, чтобы скрыть свои личные взгляды и склонности где-то в дальнем подтексте произведения. Голос Чехова звучит в нем открыто и сильно, и очень часто Иванов, говоря от себя, говорит в то же время от имени автора. Тем меньше у нас оснований к тому, чтобы заниматься сегодня разоблачением Иванова, тем меньше права солидаризироваться в оценке Иванова с его антиподом и недоброжелателем Львовым.

Это ни в коей мере не значит, что можно и следует рассматривать Иванова как прямого героя, человека во всем идеального. Модернизация никогда еще не оказывала доброй услуги искусству. Историю, как известно, не следует ни ухудшать, ни улучшать, точно так же, как и произведения, воспроизводящие тот или иной этап исторической жизни народа. Врач по образованию, Чехов гордился тем, что к анализу социальных явлений он подходил с научной объективностью и беспристрастием. Он видел язвы своего времени, как клиницист видит аномалию в анатомическом строении больного. Вот почему он не скрывал ничего из того дурного, что сопутствовало душевному кризису Иванова: ни надломленности, ни раздражительности, ни болезненных вспышек, ни разъедающего самоанализа. Больше того — Чехов обременяет чувствительную совесть Иванова и в самом деле отталкивающим, черным поступком, заставляя Иванова оскорбить жестоко свою умирающую жену.

Но Чехов, доктор Чехов, глубочайший аналитик, глубочайший художник, умеет видеть корни, истоки человеческих поступков, он хорошо знает, что отдельный факт, взятый сам по себе, не всегда дает право осудить человека. Нужно понять, чем порожден данный факт — душевной ли черствостью, личной ли узостью или общей ненормальностью жизни. Так симпатичный Чехову доктор в рассказе «Неприятность», написанном в пору «Иванова», дает пощечину своему подчиненному — вечно пьяному, грубому фельдшеру, и Чехов заставляет нас увидеть это событие в неожиданном свете, осознать, что не поступок доктора страшен, а то, что его совершает человек, тонко чувствующий, интеллигентный, а главное — то, что для окружающих доктора и для самого фельдшера в этом поступке нет ничего выходящего за пределы нормы.

Размышляя над пьесой «Иванов», я натолкнулся на замечательное высказывание молодого Корнея Чуковского, в ту пору (1905) начинающего театрального критика, поместившего в петербургской «Театральной газете» (№ 17) рецензию {284} на спектакль Художественного театра. И вот что я там прочитал:

«Возьмите Иванова… Ведь объективно, официально, так сказать, он — главный “злодей” этой пьесы. Он губит вокруг себя все и вся, ему кет оправдания, нет прощения, — и, однако, интимная правда сердца, внутренняя правда совести вся у него, вся на его стороне, а все обвинения, которые выдвигает против него Львов, — они и справедливы и верны; но интимное, внутреннее чувство говорит вам, что в них каждое слово — ложь и издевательство над человеческой душой…

Правильно истолковать эту драму, оправдать Иванова, у которого нет ни одного внешнего оправдания, и обвинить Львова, у которого нет ни одного внешне ощутимого греха, — это громадная работа, непосильная ни одному русскому театру, кроме Художественного».

Если отбросить несколько наивную, идеализированную лексику этой тирады, она кажется мне справедливой как в адрес Иванова, так и в адрес Львова. Чуковский тонко уловил особенность внутренней структуры пьесы, тот сложный ход, которым Чехов приводит нас к признанию нравственной правоты Иванова, заставляет уважать его, несмотря на все его слабости. Не случайно Чехов, высоко ценивший в людях такие качества, как порядочность, моральную чистоплотность, воспитанность, деликатность, всеми ими наделил своего Иванова. Иванов всегда чувствует возвышеннее окружающих. Терпеливо и сдержанно встречает он учащающиеся набеги Львова на интимный мир своей души, гневно обрушивается на пошлые предположения Боркина, пренебрежительно проходит мимо сплетен, распущенных о нем уездными обывателями, а когда Лебедев по простодушию предлагает другу деньги для уплаты процентов в зюзюшкину ссудную кассу, у последнего делается такое лицо, что испуганный Лебедев спешит переменить тему разговора. Иванов — гордый человек, и человек бескорыстный, раздавший людям большую часть своего состояния. Иванов честен без рисовки, прямодушен без прямолинейности, его обаяние для меня — это обаяние сильного человека, подошедшего к трагическому, кризисному моменту своей жизни.

Это последнее обстоятельство должно быть широко учтено актером, желающим верно сыграть Иванова. Нужно уметь передать сценически то неустанное брожение, ту сумасшедшую интенсивность, которой с известных пор отмечена внутренняя жизнь Иванова. «Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр…» — нельзя, чтобы этого не чувствовалось в исполнении. На наших глазах проходит Иванов свой скорбный путь к финальному выстрелу. То, что с ним происходит, — это не состояние, а процесс. И чем он активнее — тем сильнее {285} скованность, почти оцепенение героя, тем оправданнее его гиперболическое бездействие, его бегство от всякого живого поступка. Именно действовать кажется ему в его положении неправильным. Нельзя действовать и незачем, потому что нельзя жить без общественного призвания, без реального, нужного людям дела. По существу же Иванов совсем не вял, не пассивен, напротив, все его чувства обострены, его ум кипит в непрерывном борении, в яростных схватках с самим собой. Иванов — это чрезвычайно напряженная, внутренне активная роль, она требует от исполнителя умения действовать мыслью. Эта роль для сильного актера, актера героического плана. И тогда не будет Иванова-нытика, жалкого, растерявшегося интеллигента, а будет человек, сильный духом, способный встречать, не сгибаясь, самые страшные удары жизни. Будет человек, дорогой и близкий сегодня нам.

В свете всего сказанного об «Иванове» совсем иначе выглядит тот факт, что «Иванов» не был сыгран по-настоящему при жизни автора. Пьеса Чехова обладала огромной взрывчатой силой. Стоило только прочесть ее правильно, выявить заложенное в ней начало протеста против жизни, зажатой в тисках безвременья, и можно было не сомневаться в том, что современники Иванова сумеют сделать из пьесы далеко идущие выводы. Это не всегда понимал сам Чехов, но зато хорошо понимали реакционеры всех мастей — от Кичеева и до Суворина. Только первый на другой день после коршевской премьеры попросту разнес пьесу, назвав ее «недоношенным плодом противозаконного сожительства авторской невменяемости и самого тупого расчета», а второй предпочел опекать «Иванова», идеологически прибирая его к рукам. В интерпретации Суворина, если скинуть со счетов ловкую публицистическую фразеологию автора, герой чеховской пьесы выглядел жертвой либеральных излишеств, он терпел возмездие именно за то, что не заперся вовремя в раковину, а сам Чехов представал едва ли не консерватором, восстающим против «крайностей» земства. Да и актер В. Давыдов — исполнитель роли Иванова в обоих спектаклях, коршевском и александринском, — при всем обаянии этого мягкого, человечного таланта вряд ли способен был расслышать в роли ее скрытую, героическую интонацию. Он был ближе к Лебедеву, чем к Иванову, и понятно, что Чехов не был удовлетворен его игрой.

И уж если мы здесь заговорили о Давыдове, интересно будет сделать еще одно красноречивое сопоставление. Критик Кугель, фигура политически весьма неодносложная, не принял качаловского Иванова, увидев в нем только надрыв и истерику, только «историю болезни». Кугель бесспорно предпочитал Качалову Давыдова за его, как выразился критик, {286} terre à terre — истость, за то, что александринский Иванов был сер и бесцветен, как миллионы обывателей, затерянных в дебрях провинциальной России. Для меня несомненно, что в этой эстетической позиции Кугеля был прямой политический оттенок. Для меня несомненно также и то, что ближе всего к чеховскому Иванову подошел именно Качалов, потому что в его Иванове были и честь, и гордость, и столь свойственное самому Качалову благородство, и способность к высокому душевному подъему, и запас нерастраченных сил — таким запомнился он мне в спектакле Художественного театра. Именно Качалов натолкнул критика-демократа Н. Эфроса на тот самый вывод, от которого так старательно оберегали зрителя официозные толкователи пьесы.

«И был в этой трагедии громадный, не только психологический, но и общественный смысл. Был, если угодно, урок — не тот, который в припадке тоски дает Иванов Львову, о “лишних звуках”, о “строении жизни по шаблону”, о “запирании в раковину” — урок обратный: разбить раковину, хотя бы опять с риском надломить спину. Родится то пламенное отрицание, которым движется вперед жизнь, — если уж нужно говорить о социальных уроках театральных представлений».

Так был задуман этот спектакль Художественным театром, таким во всяком случае хотел его видеть Владимир Иванович, выдвинувший тезис о «неразвернутом героизме» Иванова, и если бы не пресловутые паузы, не тягучий темп «театра настроения», не привычный его арсенал, все больше оборачивавшийся в ту пору из творческого приема штампом, «Иванов» в постановке Немировича-Данченко мог бы стать вехой в сценической истории пьесы, создать традицию в истолковании ее.

Этого не случилось, и пьеса, повторяю, до сего дня не понята нами в ее высокой гражданской теме, а роль Иванова ждет своего истолкователя, который сумеет раскрыть зрителю всю глубину трагедии передового, идейного человека, захлебнувшегося в вязкой тине российского безвременья.

### \* \* \*

Таким я представляю себе Иванова; но представляю также и то, что этот образ, многогранный и сложный, до известной степени допускает множественность толкования. Гораздо проще обстоит дело с Львовым; по отношению к Львову в литературе о Чехове царит несравненно большее единомыслие. Ходячая честность, олицетворенная тенденция, Львов вызывает нашу резкую антипатию. И все-таки мы не во всем разобрались и со Львовым, так как до сих пор иногда рассматриваем конфликт пьесы по линии противопоставления {287} Иванова Боркину и ряду других второстепенных персонажей. Но если Наташа в «Трех сестрах» одна заключает в себе всю обывательскую, мещанскую, «протопоповскую» Россию, то фантаст Боркин, пошляк и бессребреник в одно и то же время, этого сделать решительно не в состоянии. Боркин — слишком мелкая фигура для того, чтобы против него было направлено острие гневного чеховского обличения. Чехов из пушек по воробьям никогда не стрелял, частными вопросами не подменял общих. Он любовно и тщательно выписал самые маленькие образы пьесы, каждому нашел место, но интересовали его, собственно, два человека, два характера — Иванов и Львов. К ним одним Чехов без конца обращался в своих письмах, их растолковывал снова и снова, потому что в них, как считал он, и заключался весь смысл его первой пьесы. «Иванов и Львов представляются мне живыми людьми, — писал он Суворину. — Говорю Вам по совести, искренно, эти люди родились в моей голове не из пены морской, не из предвзятых идей, не из “умственности”, не случайно. Они — результат наблюдения и изучения жизни. Они стоят в моем мозгу, и я чувствую, что не солгал ни на один сантиметр и не перемудрил ни на одну йоту».

Вот почему мне кажется глубоко неправильной всякая попытка стереть грань между этими полярными образами, увидеть в Львове лишь молодого Иванова, пусть без талантливости и широты последнего, Иванова, не успевшего надломиться в борьбе с ветряными мельницами русской жизни. Так истолковать «Иванова» — значит, мне кажется, не понять ни политической проблематики пьесы, ни конкретной художественной природы ее.

А по-моему, Иванов и Львов — антиподы, друг друга взаимно исключающие. По-моему, именно в этих двух образах концентрирует Чехов действие и контрдействие пьесы. Между Ивановым и Львовым происходит в пьесе открытый спор, идет борьба, враждебная и непримиримая, та самая борьба, которая в глухой, завуалированной форме шла между самим Чеховым и лидером русского либерализма Михайловским, все время сетовавшим на то, что у писателя Чехова «нет идеалов». Иванов против Львова, как против всей официальной, суворинской, победоносцевской России, — такова, по-моему, осевая линия пьесы.

Ведь Львов в своих столкновениях с Ивановым борется за Иванова прежнего, за Иванова, каким он был еще год назад, идеалиста, мечтавшего переделать мир с помощью школ и рациональных хозяйств. Львов выступает против Иванова с реакционных позиций, с позиций охранительных, защищая существующий порядок вещей от разрушительного действия тех новых мыслей о жизни, которые постепенно приводят {288} Иванова к прямому отрицанию ее. Чего хочет Львов? Чтобы Иванов вернулся к жене, к своему запущенному имению, к делам, вчера еще казавшимся ему важными, ко всей своей отвергнутой жизненной программе. Но в бездействии Иванова, как я уже пытался доказать, заключено куда больше прогрессивного смысла, чем в его недавней кипучей деятельности на ниве бесправного и куцего русского земства.

И если Иванов — фигура в земском движении проходная, случайная, если он потому примкнул к этому движению, что ему некуда было больше примкнуть, то Львов как раз чрезвычайно типичен как земский деятель, убежденно отстаивающий свой убогий, культурнический символ веры. Окружающая жизнь, столь враждебная Иванову, в общем, вполне благоприятна для Львова. Правда, он обвиняет Иванова кроме всего прочего в том, что тот отравил его душу, но существо этого обвинения так же охранительно. «А кто вас уполномочивал оскорблять во мне мою правду?» — речь идет о той самой правде, от которой Иванов бежит, как от чумы, и которая совершенно устраивает Львова.

Интересно, что Чехов, со свойственным ему умением взрывать изнутри всякое фальшивое понятие, избирает для критики либеральных идей тот самый образ, который выступал в современной ему драматургии как средоточие всех прописных добродетелей, как контрастирующее доброе начало. «До появления пьесы “Иванов”, — пишет Вл. И. Немирович-Данченко в своем режиссерском экземпляре, — земский врач, да еще из молодых, пользовался, так сказать, обязательной санкцией лица положительного. Нужен был взмах психологии огромного полета, чтобы в этой честнейшей сухой морали увидеть тупость, жалкую прямолинейность…» Опуская эту затрепанную, глубоко тенденциозную фигуру с тех высот, куда возвели ее современные Львовы от драматургии, Чехов в художественной форме давал бой философии мирного сосуществования культурнической деятельности и азиатских крайностей царизма — той самой философии, которую так яростно защищал и отстаивал маститый российский либерал Михайловский.

Не могу не поделиться еще одним удивительно тонким наблюдением в адрес Львова, принадлежащим Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко. Когда в 1918 году, вернувшись с фронта, я вводился в спектакль «Иванов» Художественного театра на роль Львова, Владимир Иванович сказал мне: «Поймите, ведь он — социал-демократ». Я был молод и глуп, я ничего не понял тогда и Львова играл, полагаясь больше на интуицию, на свои актерские данные, но сейчас я отчетливо вижу всю мудрость этого лаконичного замечания Владимира Ивановича. Разумеется, речь идет не {289} о принадлежности Львова к какой-либо партии, да и самого понятия социал-демократии еще не было в эпоху «Иванова». Речь идет о Львове как о стороннике узкой, исторически несостоятельной программы, как о доктринере и постепеновце, вся «революционность» которого заключена в демагогической, «левой» фразе, — ведь именно так проявили себя «социалисты» всех мастей к тому времени, когда я приступал к репетициям «Иванова».

Владимир Иванович был в эту пору далек от политики, вряд ли мог он знать, что в том же 1918 году на VII съезде РСДРП Ленин внес предложение отказаться от названия партии — «социал-демократическая». Тем больше чести этой догадке, еще раз подтверждающей необычайную чуткость Владимира Ивановича к голосу современности.

Нет, не устраивала Чехова узкая, крохоборческая «правда» Львова, ни в чем не затрагивающая устоев жизни, напротив, скорее укрепляющая их. Чуткое ухо писателя улавливало фальшивый звук в выспренних разглагольствованиях Львова, этого «идейного» доктора, точно так же, как и во всей либеральной болтовне той эпохи. Чехов видел в воинствующей «честности» Львова, в его деловитости нечто в высшей степени заносчивое, холодное, демонстративное, кричащее. И если еще учесть непреодолимое отвращение писателя к официальной, казовой стороне всякого дела, его ненависть к юбилеям, чествованиям, ходячим прописям, к чужим, невыношенным словам и мыслям, понятным станет, как много личного презрения к мастерам «демократической» фразы вложено Чеховым в образ доктора Львова.

Умная Сарра говорит Львову об Иванове: «Он никогда не выражался так: “Я честен! Мне душно в этой атмосфере! Коршуны! Совиное гнездо! Крокодилы!” Зверинец он оставлял в покое, а иногда, бывало, возмущался, то я от него только и слышала: “Ах, как я был несправедлив сегодня!” или “Анюта, жаль мне этого человека!” Вот как, а вы…» Сарра не договаривает, но мы и без того понимаем, что сравнение оказывается не в пользу Львова. Да и все мало-мальски порядочные персонажи пьесы раскусили этого черствого, бездарного, прямолинейного педанта, который «так честен, так честен, что всего распирает от честности… Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлеца пустит!» — так отзывается о Львове Шабельский.

И опять вспоминается эпизод, связанный с моей личной работой в «Иванове». Мы репетировали четвертый акт. По старой планировке Художественного театра Львов произносил свою знаменитую реплику: «Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец!» — едва появившись в дверях гостиной Лебедевых. Когда мы подошли к этому {290} месту, Владимир Иванович остановил репетицию и, обратившись ко мне, сказал: «Алексей Денисович, если бы я предложил вам самостоятельно выбрать мизансцену для данного куска, как бы вы себя повели?» Не знаю, выручила ли меня интуиция или самый вопрос Владимира Ивановича предполагал ответ, который я разгадал, — но только я, не задумываясь, крупными шагами прошел через всю сцену к центру и оттуда в эффектной позе, так, чтобы всем было видно и слышно, послал свою реплику прямо в лицо Иванову. «Репетиция продолжается!» — сразу же крикнул Владимир Иванович, закрепляя тем самым мою мизансцену. Впоследствии она сохранилась в спектакле, акцентируя характерную черту Львова — его склонность к эффектам, к публичности, к демагогии.

Да и во внешности этого уездного проповедника мне чудится нечто демонстративное, нарочитое. Я представляю себе Львова непременно в косоворотке, в простых сапогах, с длинными «добролюбовскими» волосами, а из нагрудного кармана высовываются обязательные атрибуты профессии — докторская трубка и молоточек: Львов носит их, как рыцарские доспехи.

Тонкими штрихами, последовательно, неумолимо сводит автор «честного» Львова с его рыцарского пьедестала. Полное непонимание людей, его окружающих, неумение проникнуть в мотивы человеческих поступков, бестактность, доходящая до жестокости, отсутствие столь дорогих автору черт воспитанности и деликатности — такова психологическая характеристика Львова в пьесе. Его «бездарная, безжалостная честность» столь же противоположна чеховскому представлению о честности, как противоположна чеховскому представлению о красоте неодухотворенная, мертвая красота Елены Андреевны в «Дяде Ване».

Когда Львов с возмущением заявляет Иванову: «Вы мне глубоко несимпатичны!» — поначалу его слова кажутся продиктованными душевным движением человека принципиального, предпочитающего говорить дурное в глаза. Но когда в следующем акте то же самое рассказывает о Львове Шабельский: «Подходит ко мне вчера вечером и ни с того, ни с сего: “Вы, граф, мне глубоко несимпатичны!”» — этот чеховский повтор, конечно, не случайный, жестоко дискредитирует Львова. Самая честность героя ставится Чеховым под сомнение, обращаясь в систему готовых фраз, употребляемых кстати и некстати, по всякому поводу. Нет, непривлекателен этот человек, которому некогда скучать по матери, которому ничего не стоит разбить чужое человеческое сердце. Сарра, Иванов, Саша — все пострадали от «честности» Львова. Это Львов «из чувства долга» сообщает умирающей Сарре {291} о приезде Саши, внушает ей, Сарре, гнусную мысль о том, что Иванов женился на ней из-за денег, а теперь из-за денег подбирается к Лебедевой. Это Львов, сам того не замечая, повторяет все мерзкие сплетни, которыми преследуют Иванова в уезде. И когда обезумевшая Сарра в припадке тоски бросает Иванову жестокие, несправедливые обвинения, в каждом ее слове, в каждом новом доводе чувствуется: все это Львов, Львов, Львов. Разоблачая Иванова — человека широкого и бескорыстного — в жадности к деньгам, в корыстолюбии, «честный» доктор меряет по своей мерке, исходит из собственной психологии, не учитывая, как метко обезоруживает его Чехов предательской репликой первого акта: «Мало того, что денег за визиты не платят…» Одной этой репликой Чехов приоткрывает нам Львова — будущего Ионыча, разбогатевшего на земских хлебах обывателя.

Вот и выходит, что Чуковский прав, и внутренняя правда пьесы вся на стороне Иванова, а не на стороне Львова, пусть не дано ему автором ни одного «внешне ощутимого греха». Прав и Вл. И. Немирович-Данченко, записавший в режиссерском экземпляре «Иванова», что «симпатии автора никогда не перейдут от людей душевной чуткости, хотя бы безвольных и бездеятельных, к людям-дельцам, но с тупым непониманием интимнейших сторон души». И это становится особенно очевидным, как только мы обратимся к прозаическим параллелям, так или иначе развивающим в чеховском творчестве мотивы «Иванова».

Возьмем «Дуэль», написанную спустя два года после премьеры «Иванова» в Александринском театре. Там мы встретимся с очень похожей расстановкой сил. Конечно, Лаевский — не Иванов, он — человек, слабый духом, нет в нем ивановского гневного презрения к самому себе и к жизни, его окружающей, но все же в метаниях Лаевского, в его неудовлетворенности не в пример больше ценного для Чехова, чем в уверенном самодовольстве фон Корена, в его холодной позиции резонера, в его деловитости, во всей его неколебимой и узкой программе. Пройдет время и фон-коренское трудолюбие, не освещенное «общей идеей», перерастет в знаменитую формулу: «Надо, господа, дело делать», вложенную Чеховым в уста пошляка и бездарности Серебрякова. Вот и вторая, не менее непривлекательная перспектива развития образа Львова.

В рассказе «Нищий», написанном в один год с «Ивановым», Чехов выводит несчастного, опустившегося человека, который выпрашивает на водку у людей обеспеченных, называя себя то бывшим студентом, то сельским учителем, потерявшим место. Это возмущает присяжного поверенного Скворцова, уличившего пьяницу во лжи. И вот послушайте, {292} как он с ним говорит, — не интонации ли Львова слышатся в этой нравоучительной тираде?

«Это подло, милостивый государь! Это мошенничество! Я вас в полицию отправлю, черт бы вас взял! Вы бедны, голодны, но это не дает вам права так нагло, бессовестно лгать!.. Эксплуатировать симпатии общества к сельским учителям и студентам — ведь это так низко, подло, грязно! Возмутительно!»

И далее Чехов пишет:

«Скворцов разошелся и самым безжалостным образом распек просителя. Своею наглою ложью оборвыш возбудил в нем гадливость и отвращение, оскорбил то, что он, Скворцов, так ценил и любил в себе самом: доброту, чувствительное сердце, сострадание к несчастным людям… осквернил ту милостыню, которую он от чистого сердца любил подавать беднякам».

Не правда ли, как знакомы нам, читателям «Иванова», эти мотивы, самая логика чувств, волнующих либерального интеллигента Скворцова? Скворцов — близкий родственник Львова, они — двойники, но каким жалким эгоистом выглядит этот ораторствующий адвокат рядом с собственной кухаркой Ольгой, своей добротой и простой человеческой помощью поднявшей человека с самых глубин падения, куда его забросила жизнь.

Таким образом, в конечном счете Львов разоблачается в пьесе и нравственно и идейно, хотя он и торжествует в финале видимость победы над своим идейным противником Ивановым. Но именно — в конечном счете. Я подчеркиваю это, потому что сам Чехов предостерегал в письмах от поспешного, открытого осмеяния Львова. Чехов предостерегал исполнителя от карикатуры, говорил, что «лучше недорисовать, чем замарать», и в этом еще раз проявилось его постоянное желание быть справедливым, передавать явление жизни таким, каково оно есть.

Львову присуща субъективная искренность. Он и в самом деле верит, что Иванов — подлец, что он хотел ограбить Сарру, а теперь подбирается к приданому Шурочки. Он и в самом деле так видит факты, так неверно понимает людей. Львов бескорыстен в своей борьбе с Ивановым, у него нет в этой истории никакого личного интереса. Он даже не был влюблен в Сарру, хотя современники Чехова и пытались свести идейную коллизию пьесы к традиционному любовному треугольнику. Львов никого, кроме себя, не любит, он — Ионыч и в этом смысле, он рыцарь идеи, рыцарь фразы, если можно так выразиться, — честный фразер. Но он рыцарь фальшивой идеи, ложного взгляда, и чем искреннее, чем яростнее он их защищает, тем его деятельность приобретает {293} более откровенный охранительный смысл. «Вы искренно… кричите», — скажет двумя десятилетиями позже Марья Львовна в «Дачниках» М. Горького фразеру другого сорта — Рюмину. Вот эта до крика доходящая искренность должна, думаю я, непременно присутствовать в сценической линии Львова для того, чтобы правда чеховского характера предстала перед зрителем во всей ее полноте.

Верно ли, что в пьесе Чехова не развернута картина той жизни, которая надломила спину Иванову, верно ли, что нет связи, нет единства в разрозненной пестроте образов, составляющих бытовой и психологический фон пьесы?

Мне лично думается, что единство есть, что все без исключения персонажи «Иванова» — люди одной среды и одного времени и в судьбе каждого, как в капле воды, отражается эпоха 80‑х годов, одна из самых проклятых эпох в истории русской интеллигенции.

Помогая нам, участникам спектакля «Иванов», точнее ощутить природу чеховских образов, Вл. И. Немирович-Данченко постоянно указывал, что ключ к их психофизическому самочувствию, общий для всех, может быть определен на языке театральной техники, как «объект вне партнера».

Тусклые будни, пустопорожнее, серое существование, жизнь без идеала, без цели, без оправдания. Торричеллиева пустота действительности родит глубочайшую разобщенность, взаимное непонимание. Люди существуют лишь своим и в своем; они не имеют внутренней сцепки, сколько-нибудь ощутимых связей, крепких привязанностей. Крик души, все равно по какому бы поводу он ни раздавался, не встречает живого отклика. Радость и горе остаются неразделенными. «Черт знает… неужели даже поговорить не с кем? Живешь, как в Австралии: ни общих интересов, ни солидарности… Каждый живет врозь», — с комическим отчаянием философствует Косых. «Удивительный народ, даже и поговорить нельзя», — вторит ему Боркин. Одиночество с неизбежностью настигает героев, оно словно разлито в воздухе времени, лишенном подобия «общей идеи». И то обстоятельство, что персонажи второстепенные, даже комические поставлены в этом смысле в равное положение с главным героем, опрокидывает бытующий в нашей критической литературе взгляд, будто бы действие «Иванова» развивается в двух изолированных плоскостях. Нет никакой китайской стены между Ивановым и людьми, с ним соприкасающимися. Их счастье, что душой они мельче, мыслью беднее; они не наделены самосознанием Иванова, иначе всякий, кажется, поднял бы револьвер.

Это, конечно, совсем не значит, что Чехов был склонен во всех случаях оправдывать дурное в людях ссылкой на «объективные причины», на разлагающее влияние среды. Да, {294} Чехов умел видеть общие корни явлений, их акцентировал, их обнажал, но он умел каждый раз установить степень личной вины человека в том, как сложились его жизнь и судьба. И потому к персонажам «Иванова» Чехов относится неодинаково. Они словно цепочкой растягиваются перед его умным взглядом, располагаясь, как между двумя полюсами, на пути от Львова к Иванову.

Вот, например, Зинаида Саввишна Лебедева, Зюзюшка, как за глаза называют ее в уезде. Эта женщина с ее патологической жадностью, с бессмысленной тягой к деньгам, к накопительству ради накопительства глубоко антипатична Чехову. Черствость, бездушие, отсутствие всякой потребности в сердечном общении роднят ее с Львовым, а поглощенность делами своей ссудной кассы выключает Зюзюшку из круга уездных страстей, отгораживает от всего остального мира. И не случайно в пьесе так много раз возникает мотив крыжовенного варенья: есть несомненная связь между пустопорожней жизнью этой женщины и тем пошлым представлением о счастье, которое Чехов обличает в рассказе «Крыжовник». Нравственное уродство человека, совпадающее с уродством жизни, в Зюзюшке выступает сильнее всего.

Сложнее оценивает Чехов Боркина, и неверно, мне думается, так безоглядно, сплеча клеймить Боркина, как главную сатирическую фигуру пьесы. Да, в Боркине сконцентрированы многие неприятные Чехову черты. Авантюрист и пошляк, душа уездного общества, Боркин чувствует себя как рыба в воде в кругу стертых лиц и убогих чувств, составляющих в сумме мир обывательщины. Яркость Боркина, его воинствующее безвкусие — оборотная сторона их серости, их удручающего однообразия. Его прожектерство само порождено пустотой действительности, оно, так сказать, пустота в пустоте. Но в то же время я лично ощущаю в Боркине разнузданную, стихийную силу таланта, нереализованного, ненаправленного. Боркин — не жаден, он хлопочет не для себя, в основе его эфемерных планов не лежит забота о личном обогащении, и уже потому степень общественной вины Боркина, с точки зрения Чехова, куда меньшая, чем Львова, например, хотя Боркин и отталкивает Чехова своей шумной бесцеремонностью, полной неспособностью понять, что происходит в душе рядом стоящего человека.

Но уже, скажем, к Бабакиной, как ни смешна она со своими манерами претенциозной мещанки, погоней за графским титулом, нелепым тщеславием, Чехов относится мягче, я бы сказал, грустнее, потому что он видит, что и миллионы не спасают Бабакину от одиночества, что и с большими деньгами она, в сущности, никому не нужна.

Никому не нужен и Косых с его неразделенными карточными {295} страстями, с его запоздалыми сожалениями о пропущенном ходе, о несостоявшемся расчете, о неиспользованной возможности взять, наконец, «большой шлем». Косых непрерывно пребывает в «трагических» обстоятельствах, и, должно быть, именно потому из всех персонажей «Иванова» он наиболее водевилен. Однако не следует забывать, что эта водевильность особая, чеховская: в маниакальности Косых есть нечто удручавшее Чехова — еще одно доказательство ненормальности жизни, так безобразно калечащей, принижающей человеческую душу.

И Лебедев, добряк Лебедев, существо по-чеховски отзывчивое и мягкое, также предстает в пьесе как жертва общественной ненормальности. Интеллигент с университетским образованием, когда-то, как и Иванов, искавший гражданского подвига, Лебедев давно уже опустился, обрюзг, спился, и жизнь доступна ему лишь из-за зюзюшкиной спины. «Какое мое мировоззрение? Сижу и каждую минуту околеванца жду!» Все, что осталось Лебедеву от прошлого, — это щедрость сердца, умение облегчить людям их душевную муку, когда — добрым словом, когда — вовремя сунутой «заветной» сотней, когда — тихим, безмолвным участием. Чехов любит Лебедева, жалеет его, но очень ясно дает почувствовать разницу между ним, склонившим голову перед безвременьем, и Ивановым, не пожелавшим склонить своей.

И, наконец, Шабельский — один из наиболее «чеховских» образов не только в «Иванове», но и во всем творчестве писателя. Злой приживал и шут, ум ядовитый и дерзкий, невоздержанный, острый язык; казалось бы, Шабельский прекрасно существует в этом пошлом мире, где графский титул оберегает его от оскорблений, а интеллектуальное превосходство позволяет высокомерно третировать окружающих, как обывательский сброд. И в то же время Шабельский — это, по-моему, самое неприкаянное и горькое, самое беспросветное одиночество. Этот старый ребенок, наивный до удивления, в такой степени боится жизни с ее пустотой и всеобщей бессмыслицей, что ни на минуту не может, не хочет остаться наедине с собой. Могилка жены в далеком Париже — вот и все, что есть у него в этой жизни. Шабельский проницателен и тонок, он уважает Иванова и открыто презирает Львова, с нежным участием относится к Сарре, любуется юной свежестью Шурочки. Шабельский пронизан теплотой Чехова — это его любимый образ. И потому мне кажется, что в Шабельском как раз ничего водевильного нет. Это чеховский приживал, совсем особая категория в литературе.

Так, каждый в отдельности и все они вместе, эти второстепенные персонажи «Иванова», создают в пьесе атмосферу среды, где трудно дышать, где иссушается и гибнет все живое, {296} где чуткий, мыслящий человек захлебывается, как в непроходимом болоте. И то, что Чехов никого из них персонально не обвинил и не оправдал, то, что «Иванов» лишний раз подтвердил глубокую чеховскую мысль, выраженную в одном из рассказов: «Виноваты не вы, не я. Тут надо подумать. Причина общая», — многократно усиливает объективную ценность картины, возникающей на страницах «Иванова». Когда я думаю о людях, выведенных писателем в его первой пьесе, я вижу их живыми и всех до единого — чеховскими, вижу за каждым длинный ряд лиц, знакомых мне по другим рассказам и пьесам и потому органичных, естественных в чеховском творчестве. Я вижу в «Иванове» единую художественную ткань, единство замысла и идейной структуры.

И уж, конечно, до последней черточки чеховскими представляются мне основные женские образы пьесы. Я выделил разговор о них в особый раздел, потому что интересные сами по себе, овеянные глубокой симпатией автора, обе героини законно воспринимаются нами в связи с Ивановым, относительно к Иванову, поставленному Чеховым в сложное и драматическое положение между двумя женщинами и, в конечном счете, равно бегущему от той и другой.

Сарра — вся из прежней жизни Иванова, из той жизни, которую он теперь не приемлет. Иванов полюбил Сарру в ту пору, когда сражался с мельницами, мечтал и верил, работал и рисковал, когда, казалось, одних его сил достанет на то, чтобы сломить зло и косность окружающей жизни. В ряду прочих его поступков этого времени стоит и экзальтированная, идеальная любовь к девушке другого круга и национальности, женитьба, сама по себе составляющая вызов общественному мнению. Тогда Иванов искренне любил Сарру, но всякой любви, как огню, необходим кислород. Именно кислорода не хватало в их отношениях. Было безоглядное обожание с одной стороны и нарастающая раздражительность — с другой, по мере того как крепло в Иванове неуважение к самому себе. А Сарра продолжает любить его прежнего, она, как и Львов, бессознательно тянет Иванова назад, в тот иллюзорный мир, куда ему уже нет возврата. И потому любовь Иванова неизбежно гаснет, а вместе с ней гаснет и сама Сарра, для которой в одной этой любви заключается вся жизнь.

Мне представляется, что главные качества Сарры — это покорность и мужество. Она бессильна против обстоятельств, неумолимо и упорно пригибающих ее к земле. В жизни она — не борец, не воин. Не для нее — «любовь деятельная», любовь, помогающая мужчине с честью пройти свой путь. В любой ситуации она всегда останется ведомой; жертвенность — {297} ее неизбежный удел. На удары судьбы Сарра отвечает лишь одним — тихой стойкостью, долготерпением, способностью сносить все испытания с улыбкой. Умная, тонкая, наблюдательная, в избытке наделенная грустным юмором, Сарра живет в пьесе сосредоточенной внутренней жизнью. И чем богаче, чем глубже ее безответное чувство, тем ярче звучит в «Иванове» трагическая тема одиночества, тем драматичнее положение героя, вынужденного разбить это страдающее женское сердце.

Совсем иная — Саша Лебедева, и любит она Иванова за другое, иначе, по-своему. В отличие от Сарры, она как раз способна подняться до любви-содружества, до высокого единомыслия с мужчиной. Она не прошлое Иванова любит, а любит в нем то, что еще и сегодня делает его человеком, стоящим выше среды. Она тянется к Иванову, потому что чует в нем гордую силу характера, силу вызова обстоятельствам жизни — черту, чрезвычайно близкую ей. Ведь она, как и он, жаждет подвига, активного существования, потому и улыбается ей «любовь деятельная». Это лучшие силы души Иванова зовут его вперед, клянясь, что будущее прекрасно, что найдется в нем место и для него, Иванова.

А Иванов не хочет, не может откликнуться на этот зов не только потому, что, как все лишние люди, боится яркого, смелого женского чувства, но прежде всего потому, что считает себя морально не вправе разбить мечту Сашеньки, отравить ее своим безверием. Ему нечем окрылить эту юную жизнь, он и сам бедняк, сам не знает выхода, и потому его бегство от любви есть также акт самоустранения, доступный лишь гордой и совестливой натуре.

Но, рисуя Сашу стоящей как раз в начале того пути, который оказался столь драматическим для Иванова, Чехов вовсе не хочет этим сказать, что и Сашу ждет та же печальная участь. Напротив, именно наличие Саши в пьесе говорит о глубокой авторской вере в то, что передовая мысль, гражданские чувства в России не иссякнут, что они будут подхвачены, как эстафета, теми, кто придет на смену Ивановым. Да, сегодня у Саши тоже идеи нет, нет ясного сознания того, куда идти, к какой цели стремиться. Но она будет жить в другую эпоху, быть может, более богатую идеалами, чем гнилые и тусклые 80‑е годы. В Саше воплощены лучшие надежды Чехова, его исторический оптимизм. И потому он так любит Сашу, так подчеркивает ее одухотворенность, свежесть, незамутненную ясность ее души.

И если Сарра — вся покорность и жертва, то Саша, напротив, — вся активность и вызов жестокой обыденщине, общепринятым нормам и взглядам. Она — контрастирующее начало в пьесе, начало деятельности, здоровья, борьбы. Ее функции {298} в жизни — будоражить людей, вносить ноту бодрости в человеческие сердца. Саша рвется в бой, ей не терпится тут же схватиться с пошлостью, с сонной одурью жизни-прозябания, с мелкими душами, населяющими глухую, уездную, обывательскую Россию. Едва только Саша появляется в пьесе, как сразу же принимается баламутить тихую заводь, со всех сторон подступившую к ней. «Прошу вас, умоляю, хоть раз в жизни, для курьеза, чтобы удивить или насмешить, соберите силы и все разом придумайте что-нибудь остроумное, блестящее, скажите даже хоть дерзость или пошлость, но чтоб было смешно и ново! Или все разом совершите что-нибудь маленькое, чуть заметное, но хоть немножко похожее на подвиг, чтобы барышни хоть раз в жизни, глядя на вас, могли бы сказать: “Ах!”» — вся натура, весь внутренний тонус Шурочки проявляется в этой тираде.

У Шуры совершенно отсутствует такая типичная для провинциальной барышни черта, как боязнь общественного мнения. Она не знает ложного стыда, всегда готова пренебречь условностями, пройти мимо сплетен и осуждающих взглядов. Вот почему ее появление в кабинете Иванова, смущающее иных не в меру щепетильных критиков, совершенно соответствует этому характеру. Саша так же храбро приходит к. Иванову, как до того первой объяснилась ему в любви. Она действительно приезжает к нему на минутку, она не хочет, не думает обидеть Сарру, напротив, искренне говорит Иванову: «Слушай меня: ступай сейчас к жене и сиди, сиди, сиди… Год понадобится сидеть — год сиди. Десять лет — сиди десять лет…» И не Саша наносит оскорбление Сарре, а «идейный» доктор, не задумавшийся повернуть нож в ране этой несчастной, умирающей женщины.

А Саша приходит к Иванову, потому что измучилась, истосковалась в неизвестности, потому что сердцем угадывает, что нужна ему именно в эту минуту. Завтра, может быть, поздно будет спасать его от той черной тучи, которая так неумолимо заволакивает его горизонт. Ведь Саша не только любит Иванова, но и борется за него. И в этой борьбе она вырастает как личность, крепнут, созревают силы ее души. Мне бы не хотелось видеть в финале спектакля утомленную, измученную, разочарованную Сашу. Мне кажется, что Саша приходит к осуждению Иванова по мере того, как становится в чем-то сильнее его. У него хватает воли на то, чтобы застрелиться, у нее — на то, чтобы жить, веря в будущее. Мне кажется, что Саша, как Надя в рассказе «Невеста», как Аня в «Вишневом саде», даже в ту минуту, как рушится ее счастье, способна воскликнуть: «Здравствуй, новая жизнь!» Есть вообще много общего между Сашей и Аней, этой последней чеховской чайкой, овеянной поэзией будущего, и это лишний {299} раз подтверждает близость «Иванова» всему кругу проблем, питающих чеховскую драматургию.

И последний вопрос.

Можно ли считать, что в пьесе «Иванов» Чехов выступает как сознательный мастер театра или «Иванов» есть лишь проба пера, незрелый плод формирующейся манеры писателя?

Прежде всего стоит отметить, что «Иванов» несет в себе весьма многое из того, что мы считаем признаками чеховского театра. В пьесе есть и лиризм, и мягкий юмор, и характерное для Чехова умение обернуть смешное трагическим, есть целые страницы удивительного по глубине подтекста, ряд образов — Сарра, Саша, Лебедев, Иванов, Шабельский — наделен разработанным «вторым планом». Вл. И. Немирович-Данченко называл финал первого акта «Иванова» одним из лучших чеховских ноктюрнов. Но и дальше, по всей ткани пьесы, разбросаны то тут, то там дорогие нам чеховские краски, наложенные с тем же совершенством, каким отмечены лучшие драматургические опусы писателя. В любовном объяснении Шуры с Ивановым, звучащем, как мелодия, как прекрасный музыкальный мотив, в неожиданных сломах настроения Шабельского, в его шумной браваде, прикрывающей жестокую душевную боль, в теплоте и тонкости отношений, связывающих Шабельского с Саррой, Лебедева — с Ивановым и Шабельским, Лебедева — с Сашенькой, наконец, в умении осветить поэтически куски живого быта, воссозданного в пьесе, — во всем этом ощущается Чехов, собственно Чехов, знакомый, с детства любимый нами театральный писатель.

Но, конечно, это верно, что пьеса в целом написана иначе, в другом ключе, чем более поздние произведения писателя. Верно и то, что внешне, по ряду формальных примет, «Иванов» имеет много общего с характером и стилем драматургии его времени, тем самым стилем, который Чехов опрокидывал в «Чайке»: и длинные монологи, и эффектные, «ударные» концовки актов, и открытые объяснения, и финальное — на людях — самоубийство героя. Однако, рискуя прослыть самоуверенным, я склонен считать, что наши театроведы и критики не все додумали и в этом вопросе. Не в формальном сходстве здесь суть, не в том, что «Иванов» напоминает по стилю, скажем, «Закат» или «Цену жизни», а «Чайка» не напоминает их. Мне кажется, что большие писатели всегда шире, богаче какого-то одного представления о них. И потому понятие стиля писателя непременно должно быть дополнено понятием индивидуальных особенностей каждого в отдельности из произведений его. Для меня лично Чехов остается Чеховым в каждой строчке, когда-либо им написанной. Все дело {300} в том, что Чехов разный — разный в рассказах, разный и в драме, и не случайно только три средние пьесы Чехова — «Чайка», «Дядя Ваня» и «Три сестры» — хорошо укладываются в границы того, что мы понимаем под чеховским театром, а уже великолепный «Вишневый сад», например, так же вырывается за эти пределы, как и ранний, несовершенный «Иванов».

Я думаю, что «Иванов» родился на свет таким, каким мы все его знаем, не только в результате авторской неумелости, но и в силу идейного задания, поставленного Чеховым перед самим собой. Я думаю, что Чехов, как настоящий художник, вообще не отталкивался в своей работе от каких бы то ни было формальных целей. Он просто писал жизнь такой, какой ее видел, и жизненный материал сам подсказывал ему ту или иную форму, наиболее органичную данному содержанию. Именно так, мне кажется, и сложился его «Иванов».

Я представляю себе «Иванова» как драму-монолог, драму-размышление. Чехов захватывает в «Иванове» самые жгучие, общие, животрепещущие вопросы своего времени и ставит их как писатель-трибун, как политический оратор в литературе. Я бы сказал, что «Иванов» — это самая горьковская пьеса Чехова. Острота социальной проблематики пьесы породила публицистический пафос ее, позволила Чехову опереться на острый сюжет, на яркий драматизм, на прямую борьбу, резкость взрывов и столкновений героев. А потому и актерам в работе над «Ивановым» не следует бояться горячности, страстности, открытого темперамента (конечно, не до безвкусицы), наоборот, нужно, мне думается, искать моменты для сильного выявления внутренней жизни, человеческих чувств. Такие моменты есть в каждой роли, даже в роли Сарры, тихой Сарры, — в финале первого акта, например, когда тоска рвется из ее раненого сердца, как внезапно хлынувший поток. Я думаю, что в таком решении будет куда больше правды, чем в попытках навязать «Иванову» чуждый ему стандарт представления о чеховском театре, снивелировав тем самым конкретность данной, во многом особенной пьесы. Опыт Художественного театра, поставившего «Иванова» в обычных чеховских тонах, говорит за то, что этого делать не следует. И не лучше ли будет обратиться к другому опыту, осуществленному уже в наши дни на сцене того же театра, — опыту Б. Г. Добронравова, доказавшего своим исполнением роли Войницкого, что кроме Чехова, которого все мы знаем, есть еще Чехов, которого мы не знаем, — страстный, зовущий, темпераментный, гневный, вопрошающий и патетический?

Да простят мне читатели этот затянувшийся панегирик в адрес пьесы, по существу, не нуждающейся ни в защите, ни в оправдании. Статья написана с единственной целью: пересмотреть, {301} насколько это в моих силах, легенду об идейно-художественной неполноценности «Иванова» и тем самым, быть может, вернуть нашему театру пьесу, незаслуженно мало использованную до сих пор.

Я хотел бы видеть на сцене «Иванова» как спектакль об ответственном отношении к жизни, о гражданском долге, о роли больших идей в судьбе человеческой, судьбе народной. Я хотел бы, чтобы это был спектакль о душевной чуткости, об уважении к интимным человеческим переживаниям, о недопустимости формального, казенно бездушного существования человека. Я хотел бы, чтобы такой спектакль бил по современным Львовым с их равнодушием и черствостью, с их канцелярским, директивным, шаблонным подходом к вещам. Я был бы счастлив, если бы чеховский «Иванов» прозвучал у нас, в лучшем смысле слова, современно, сохраняя при том все свое познавательное значение, как художественный документ известной исторической эпохи. Я верю, что такой спектакль появится в нашем репертуаре, я верю и в то, что он обогатит собой наше сценическое искусство.

*1954*

## **{****302}** «Тени» Салтыкова-Щедрина

### I. Общий анализ пьесы

Пьеса Салтыкова-Щедрина «Тени» — образец редчайшего драматургического жанра. Автор обозначил его — драматическая сатира, и такое определение не случайно: оно говорит о многих особенностях этого произведения. Прежде всего перед нами сатира, гневная, бичующая сатира, беспощадно высмеивающая всю систему российского самодержавия сверху донизу. Смех Щедрина не легкий и шутливый, а полный сарказма и злости, но это подлинный смех. Глубокую ошибку совершают те режиссеры и исследователи творчества Щедрина, которые считают его беспросветным писателем, которые видят в его произведениях только боль, только отвращение к безобразному и уродливому. Именно смех выражает сознание, что как бы ни были безобразны и дики люди, преданные осмеянию, — они обречены. Ненавидя и презирая, Щедрин всегда сохранял сознание собственной силы. И пусть это была сила только идейная, само сознание ее являлось основой для действительно мощного уничтожающего смеха. Именно благодаря характеру щедринского смеха за всем отрицательным в его произведениях, за всем, что тяжестью ложилось на совесть людей, всегда чувствуется его мечта, его вера в чистое и светлое будущее.

Горечь и злость, характеризующие смех Щедрина, определяют и другое качество избранного им жанра. «Тени» — сатира драматическая. В основе пьесы лежат боль за людей и жгучая ненависть ко всему жизненному порядку, зиждущемуся на волчьем законе жадного пожирания друг друга и трусливой самозащиты. «Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия», — писал Щедрин А. И. Пыпину 2 апреля 1871 года. Вот этим «горьким чувством» проникнуты все произведения великого {303} сатирика. Драма человека, мыслителя, художника, острый взгляд которого безошибочно видел мерзость и гниль всей государственной системы его родной страны, составляет трагедию всей жизни Салтыкова-Щедрина, определяет драматические нотки многих его произведений. Однако этого мало для того, чтобы ответить на вопрос, почему «Тени» — сатира драматическая. Щедрин выбрал в своей пьесе не комедийную ситуацию. Горько, гневно смеется он и над «системой», в которой восходит «отвратительно счастливая» звезда Клаверовых, где процветают Набойкины и князья Таракановы. Но нам не смешно, когда мы видим, как в это царство «теней» вовлекаются еще живые люди, как принципы действия «применительно к подлости» овладевают слабыми. Это не значит, конечно, что ради драматизма следует выхолащивать в спектакле живой юмор. Такая операция просто невозможна, так много заложено в пьесе очищающего смеха. Но так же точно, как неверно было бы видеть в «Тенях» пессимизм Щедрина, недопустимо в решении этого спектакля искать легкого веселья, развлекательных моментов или трюков.

Наконец есть еще одна особенность жанра пьесы «Тени». Сатирическое жало ее направлено против всей государственной системы Российской империи. Драматическая сатира Щедрина наполнена социальным содержанием. Такая пьеса должна быть публицистически острой. Опасность, подстерегающая режиссера на путях создания спектакля «Тени», — превратить едкую сатиру Щедрина в психологическую бытовую драму. В такую ошибку впасть легко, если в конфликте пьесы выдвинуть на первый план личную драму Бобырева или Софьи Александровны, если недоучесть значения диалогов и монологов, в которых заложены политические рассуждения и мысли Щедрина.

Название «Тени» — многоплановое. Все действующие лица пьесы — тени. Они тени, потому что лишены живых человеческих чувств, потому что вместо крови и страстей в их душах царит холодный расчет. У этих людей как бы сердце вынуто. Пустая, мертвая жизнь — их удел. Такие опустошенные люди являются отражением, тенью стоящего над ними начальства. И Клаверов существует как «сугубая особа» до тех пор, пока слепо выполняет волю оставшегося за сценой старого князя Тараканова; и Набойкин и Бобырев остаются в канцелярии, пока беспрекословно угадывают желания Клаверова. Все они — отдельные звенья тяжелой цепи, в которой «дисциплина сама по себе система». Поэтому так легко узнает Клаверов в Нарукавникове своего «двойника», такую же тень человеческую. Понятие «тени» постепенно распространяется в пьесе на всю государственную систему. Весь строй, лишенный исторической перспективы, обезличивающий {304} людей, не имеет права на существование и развитие — он химера, «тень».

Так раскрывается перед зрителем основной смысл пьесы. Задача режиссера — сохранить концентрацию огня сатиры, избежать дробления пьесы на отдельные второстепенные темы. Их много: тут и семейный конфликт, и пути чиновничьей карьеры. Но задача театра, цель спектакля — собрать их воедино для обслуживания главной, основной темы спектакля. А главное в пьесе — обличение всего государственного строя, всей жизни «под игом безумия» (сверхзадача).

На глазах у зрителя в жертву звериному закону взаимного пожирания приносится все самое благородное в человеке. Любовь к родине, гражданские чувства, человеческое достоинство, честь женщины становятся мелкой разменной монетой, средством подняться по общественной лестнице, хотя бы на одну ступеньку выше. Все гнило, все продается и покупается. И нет той подлости, на которую не был бы способен человек ради утверждения своего общественного положения. Отношения между людьми находятся в полной зависимости от их чина и должности. О дружбе в этом обществе Салтыков со свойственной ему едкостью замечает: «В генеральском чине узы товарищества не то, чтобы совсем ослабевают, а больше как бы в туманном виде представляются». Полное отсутствие искренности по всей иерархической лестнице бюрократической машины российского самодержавия, карьеризм, продажность, взяточничество, влияние «женщин вольного обращения» и клаверовские формы их воспитания, постепенное создание нужных «кадров», порочность всей государственной машины сверху донизу — такова «система», показанная Щедриным. Все сковано единой нитью безмолвного подчинения, рабского угодничества перед начальством. Ни на какие особые личные соображения никто не имеет права. Общий закон для всех единый и непоколебимый: дисциплина, и ничего больше. На воплощение этой идеи направлены все усилия художника. Все линии конфликта — развитие карьеры Клаверова, тлетворное влияние Петербурга на Софью Александровну, утрата человеческого достоинства Бобыревым, семейный конфликт четы Бобыревых, — все подчинено общей задаче — обличению системы. Для выражения основной своей мысли Щедрин берет верхушку петербургского аристократического общества, но пьеса построена так, что от кабинета Клаверова тянутся нити по всем колоссальным пространствам России — от вельможного Санкт-Петербурга до самых глубин провинциальной Пензы или условного Семиозерска. Мы легко убеждаемся в сходстве «провинциальных мурьев» и «сугубых {305} особ» в генеральских чинах, легко устанавливаем, что от «трактира» в домашнем быту пензенского чиновника ведут прямые пути к общественному положению «знаменитой Клары Федоровны». На одном полюсе борьба Шалимовых — как выражение общественного мнения и на противоположной стороне — как сущность «системы» — продажность Клары Федоровны и произвол князей Таракановых. Таковы общественные силы, определяющие развитие действия пьесы. Не выводя их на сцену, Щедрин показывает, что именно в этих руках сосредоточены основные пружины общественной жизни России 60‑х годов. Каждая из ролей пьесы в той или иной мере служит выражению общего идейного замысла, является слагаемым общей суммы. Актеру, играющему в этой пьесе, мало знать текст, мизансцены и реплики. Каждому исполнителю необходимо точно знать, с какой целью написан автором данный образ. Как выражает его роль главное в пьесе. Какое место он занимает в системе отрицательных и положительных выводов Щедрина. Действием или контрдействием включается он в общий поток развития идеи произведения. Поверхностное решение хотя бы одной роли обедняет весь спектакль. Образы пьесы созданы Щедриным так, что они охватывают всю бюрократическую систему страны. Знать, занимающая крупнейшие государственные должности, живо возникает перед зрителем во всех рассказах о старом князе Тараканове. Тут и новое поколение чиновников — сделавшие и делающие карьеру Клаверовы, Набойкины, Бобыревы. Тут и старые канцелярские служаки — Свистиковы и покупающие должность деньгами откупщика отца — Нарукавниковы. Тут и женщина вольного обращения — Клара Федоровна и праздная молодежь — от светского князька Тараканова до лакомящихся на чужой счет Апрянина и Камаржинцева. Тут и все покупающий и продающий откупщик Обтяжнов и представитель революционно-демократической молодежи Шалимов, незримо присутствующий во всем спектакле. В пьесе дана и картина смены поколений государственных деятелей. Старый князь и Свистиков — старое поколение, Клаверов и его окружение — типичные деятели 60‑х годов, некогда завоевавшие положение либеральной фразой, а сейчас лавирующие между волей князя и «общественным мнением». Тут и циничная молодежь в лице Нарукавникова и князька Тараканова. Два поколения женщин — мать и дочь Мелипольские — дополняют эту картину.

Глубокое проникновение Щедрина в строй мыслей изображаемых им людей определяет долговечность его произведения. Пьеса «Тени» не звучит историческим, музейным изображением нравов правящей клики Российской империи 60‑х годов. Спектакль «Тени» — удар по остаткам не изжитого еще {306} полностью бюрократизма, по заботе о личной карьере, о личном благополучии.

В работе над спектаклем «Тени» особенно важно найти правильное решение публицистических мест пьесы. В связи с этим возникает вопрос о характере монологов и диалогов в этом произведении.

Вне театра, да и в театре принято считать, что всякий большой абзац текста с большим количеством фраз и слов — монолог. Это, конечно, неверно. Разница между монологом и диалогом определяется направленностью их. Независимо от величины абзаца монологом он будет только в том случае, если объект общения актера находится в нем самом. Монолог — это общение с собой. Диалог — это общение с партнером. Эти отличия монолога и диалога требуют и различных актерских решений, разной манеры произносить текст, разной манеры игры. В пьесе «Тени», обильной монологами и диалогами, необходимо разграничить текстовой материал.

Огромные диалоги между Бобыревым и Набойкиным о государственной системе и дисциплине полны горького смысла. Их обличительное значение не прикрыто и бьет по государственному строю. То же можно сказать и о рассуждениях Клаверова, обращенных непосредственно к зрителю. Этим театральным приемом Салтыков-Щедрин пользуется смело и широко, и это придает особую остроту и действенность пьесе. Бесспорно, что в данном случае перед нами не монологи, а диалог со зрителем, точнее, обращение в зрительный зал. Когда при пустой сцене, при отсутствии партнеров Клаверов говорит: «Приятно получать такие щелчки по носу? А? Приятно?» (1‑е действие) — или во 2‑м действии: «Однако, что же это за жизнь, господа? Что это за жизнь?» — трудно усомниться в том, что он обращается в зрительный зал. Такой же характер носит заключительная фраза Бобырева во 2‑м действии: «Черт возьми, однако ж не всегда приятно положение государственного человека…» — или в конце пьесы реплика Софьи Александровны: «Ох, что ж это за люди, боже мой. Что же это за люди», — которые едва ли могут относиться к окружающим. Этого законного приема бояться не следует и избегать его — значит не только отказаться от определенных традиций русского театра, но и лишить пьесу публицистической остроты. Именно этот публицистически острый прием не позволяет всему материалу пьесы скатиться в плоскость личного, бытового, узкопсихологического. Поскольку у самого Щедрина такое обращение в публику имеется, едва ли будет правильным не использовать его широко в спектакле. Самое легкое и самое легкомысленное — отказаться от него из боязни обвинений в условности, в «левачестве».

{307} Особенностью пьесы «Тени» являются заметные длинноты. Монологи и обращения в публику должны быть внимательнейшим образом просмотрены. Из них могут быть убраны прежде всего повторения одной и той же темы. Работа эта очень ответственна, так как мы имеем дело с писателем-классиком, каждое слово которого нам дорого, каждая мысль которого значительна и интересна. И все же, несмотря на колоссальную ценность текста, мы должны помнить, что пьеса «Тени» для выражения ее на театре должна быть переведена на язык спектакля, то есть за счет сокращения длиннот может быть усилена ее действенность.

Сокращения текста зависят целиком от чуткости режиссера, от его прочтения пьесы. Хорошо, если режиссер будет проводить их всякий раз в контакте с актером-исполнителем и по согласованию с ним. В пьесе имеются могущие быть отжатыми неоднократные упоминания о Шалимове. Их можно свести к минимуму, от этого значение данного образа не уменьшится и не изменится. Автор неоднократно в пьесе готовит зрителя к тому, что Бобырев непременно раскается, извинится, и этим, мне кажется, ослабляет впечатление от падения Бобырева, заранее предрешает его.

Нельзя забывать, что Бобырев — однокашник не только Клаверова, но и Шалимова, и поначалу он барахтается в тщетных усилиях сохранить кое-что из светлых начал своей молодости. Он в начале пьесы способен еще подавать «отдельные мнения». И если говорить о «возбуждении в зрителе горького чувства», то едва ли не самым горьким в пьесе является письмо Бобырева в последнем акте.

### II. Характеристика образов пьесы

Клаверов. О нем говорят: «Они генерал‑с. Да и генерал-то молодой, так сказать, сугубый‑с… Пожалуй, старых-то за двух постоят». Образ Клаверова, его внутренний мир следует рассматривать с момента его воспитания и в сравнении с бывшими его однокашниками: Набойкиным, Бобыревым и незримо присутствующим Шалимовым. В прошлом, в молодые годы учения, они были под влиянием двух сил, двух направлений: бюрократического и демократического. Затем каждый из них пошел своим путем. Верны демократическим идеалам остались только Шалимов и его группа, влияние которых должно чувствоваться в спектакле. Тройка действующих лиц пьесы (Клаверов, Набойкин, Бобырев) — каждый по-своему принял участие в бюрократической машине, именуемой государственной системой Российской империи. На глазах у зрителя она перемалывает людей, превращая каждого {308} из них в тень человека. Клаверов — самый наглядный образец такой «обработки» человека. В нем выхолощены все живые чувства и стремления, кроме одного — заботы о карьере. Это единственная цель его жизни, все остальное, все другие проявления человеческого «я» стали для него давно уже средствами достижения этой цели. Он не способен любить, не способен на дружбу, для него не существует воспоминаний юности. Он полон холодного равнодушия ко всему, кроме того, что касается его карьеры, его общественного положения. Этот человек умен, энергичен, изворотлив, внешне эффектен. Он хороший психолог и знаток женщин, склонных к вольному обращению. А другие… он их не знает, они для него не ходкая монета. С подчиненными высокомерен, с вышестоящими (князь Тараканов) услужлив и мелкосуетлив. В этом смысле он является образцом даже для раболепного Свистикова. Моменты его «высоких гражданских взлетов» — громкие фразы, игра в благородство, в порядочность. Исполнителю роли Клаверова необходимо все время помнить отрицательное значение этого образа. Клаверова ни на минуту нельзя возводить в герои, вызывать сочувствие к нему. Необходимо помнить характеристику, данную ему Шалимовым в письме к Бобыреву: «Вся жизнь Клаверова есть род постыдных подвигов», «покровительницами его являются женщины вольного обращения», «он и прежде был шутом, но шутом по натуре», «он возымел дурную мысль превзойти его (Свистикова) в искусстве веселить своих добрых начальников и в искусстве сводничать им любовниц» — все эти указания актер-исполнитель должен учесть. Все способности направлены на достижение недостойных и низких целей.

Набойкин — сослуживец, подчиненный, однокашник и «друг» Клаверова. Вот что пишет о нем Шалимов: «Да разве ты не чувствуешь, каким от них разит тлением, разве ты не можешь понять, что эти люди не представляют даже залогов жизни. Уж я не говорю о Набойкине: это такая дрянь, о которой и упоминать-то не стоит…» Набойкин, как говорит Свистиков, постиг «всю нашу государственную суть». Он вполне понял значение государственной иерархии и субординации. При случае он любит показать себя на равной, на дружеской ноге с вышестоящими, но при малейшем проявлении начальственных нот в их голосе сразу меняет тон, впадая в сладчайшую угодливость, которой может позавидовать даже Свистиков. Клаверов для Набойкина образец и пример. Это идеал того, как надо жить и служить. При особой удаче он может занять такое же «сугубое» положение, как и Клаверов. Ему можно поручить любое, самое грязное дело. Он может и любит подглядывать в щелочку, подслушивать, собирать и распускать всякие сплетни.

{309} Исполнителю необходимо четко определить свое отношение к окружающим. Высокомерие со Свистиковым, чередующееся с попытками наглого «амикошонства», угодничество перед Клаверовым. Его обращение с Бобыревым дружески-покровительственное, с князем Таракановым — нежно-сладчайшее раболепие. Деланное благородство в отношении к женщине скрывает смакование самых низменных и грязных моментов. Набойкин любит ставить окружающих в неловкое положение (Обтяжнова, Апрянина, Камаржинцева). За глаза говорит о людях дурно (Бобыреве, Апрянине, Камаржинцеве, Обтяжнове). Это змеиное вползание в доверие. В четвертом акте, защищая Клаверова, он доходит до высот адвокатского пафоса, до красноречия трибуна. Эта сцена — самое яркое место роли. Вкрадчивое начало сцены, нежное пианиссимо развивается до крещендо. Высшая точка — патетический ораторский прием, когда он пытается говорить о старом князе. Это его вершина и его срыв. Эта сцена не прозвучит и будет стоять особняком, если с самого начала пьесы актер не сумеет показать многоликость этого человека, не подготовит свое право на яркое, сильное выступление. Рядом с Клаверовым он выглядит мельче и гаже. Набойкин — смесь слащавой угодливости и наглой чванливости, высокомерия и претензии.

Бобырев — однокашник Клаверова и Набойкина. В отличие от них он сохранил еще остатки того светлого и чистого, что прививалось им в юности. Он провинциал. Отсталость в модах, в манере держаться, некоторая застенчивость в поведении, скромность и чистосердечие — все говорит о его простоте. Доверчивость и вера в людей, в дружбу и чистоту отношений — все это он взрастил в себе еще там, в глуши, в Пензе, и на глазах у зрителя этот еще человек превращается в тень его, в призрак. Последний его человеческий порыв — сцена в третьем акте («подлец»). Он сменяется окончательным падением и моральной опустошенностью (извинение в письме последнего акта). С этим письмом рушится в зрителе последняя надежда на то, что Бобырев останется живым человеком. Гордость, самолюбие, человеческое достоинство — все сломано и поругано. Он превращается в «такую же тень человека, как все эти…» Последняя вера зрителя в торжество доброго начала «в сферах бюрократии» рушится именно здесь.

Таким образом, перед исполнителем роли Бобырева стоит задача постепенного развенчания «героя». Образ раскрывается перед зрителем сначала в своих положительных чертах. Живое начало в этом человеке очевидно. Лишь постепенно и он превращается в тень, в призрак. Для такого решения образа материал роли очень богат. Первый акт — экспозиция {310} образа. Мы видим, как он осваивает петербургские впечатления, постигает петербургские нравы. Второй акт — букет, присланный Клаверовым Софье. Первый момент его скольжения вниз: оскорбление остается без ответа. Третий акт: мучительное желание разобраться в окружающей его тревожной обстановке. Письмо раскрывает Бобыреву глаза на весь ужас его положения и всю окружающую его грязь. Запил. Потерял уважение к дому, жене. В нем проснулся другой человек. Пьет он в третьем акте неумело — быть может, впервые заливает себя вином. Оно действует на него оглушающе. В сцене со Свистиковым Бобырев не слушает его, он как бы отсутствует. К концу сцены — абсолютно пьян. И, наконец, последнее в акте: его подъем, его выход на «подвиг». Он неожиданно строго подтянут, больше чем трезв. Только бледность выдает его состояние. Он герой. Зритель внутренне аплодирует ему. Торжествует человек. Бобырев отбросил заботу о службе, об общественном положении. Зритель верит в него и ждет от него решительных действий. И, последний, четвертый акт — его письмо, раскаяние, извинения — это момент его глубочайшего падения. Только здесь он сливается с окружающим и становится, как все, тенью. В зрителе рождается горькое чувство досады и боли. Доверия зрителя и его ожиданий Бобырев не оправдал. Таков путь образа в его развитии.

Свистиков — стар, у него патриархальный вид, почтенная, глубокая седина. По-видимому, у Свистикова взрослые дети, внуки. Уважение к его сединам, к стажу отсутствует у окружающих его. Наоборот, ему не стесняются говорить в лицо: «шут». Он не только принимает это без обиды, но даже сам охотно «подыгрывает», изображая шута. Его отношение к окружающим глубоко спрятано, но иногда оно невольно прорывается в отдельных фразах. Он учитель раболепия, подобострастия, угодничества для молодого поколения. Даже Клаверов в отдельных случаях пользуется его приемами, как бы подражает ему. Сцена с князем Таракановым во втором действии. Здесь у Свистикова одна задача — угодить начальству, сохранить свое местечко, свой кусок хлеба. Он не допускает мысли о возможности естественных отношений с начальством. В нем вытравлены все остатки человеческого достоинства. Свистиков полон презрения к провинции, к тем, кто из губернии. С ними держится свысока, покровительственно, менторски поучая. Необходимо предостеречь исполнителя роли от излишнего трюкачества, клоунады. Нужно помнить, что Свистиков не заправский клоун и что в его шутовстве часто звучат ирония и сарказм. (Например, в первом акте: «Да вы не прерывайте‑с: они вам выскажут всю нашу государственную суть‑с». Во втором акте: «Да‑с, они у нас прелестные» и т. п.)

{311} Обтяжнов — откупщик. Он выходец из низов, сермяжник, скопивший капитал своей энергией и собственным бессердечием. Одет «богато», держится независимо, говорит громко, смеется для себя, не считаясь с окружающими. Хочет казаться простым, милым, ласковым, но это хищник, чующий добычу, поджидающий ее. Он терпеливо ожидает своего часа и медленно, постепенно готовит его. В пьесе его цель и задача — добиться благосклонности Софьи Александровны. С деньгами он обращается осторожно, расчетливо, но в случае надобности не останавливается и перед большими расходами, в расчете на признательность. Все признаки обеспеченности у него налицо: кольца, тяжелая цепь, дорогой портсигар. Обтяжнов играет в добродушие, почти каждую фразу свою сопровождает смехом. Нарушения своих расчетов и планов он не допускает. Готов идти на все. «Грабеж!» — кричит он в третьем акте, готовый к любым осложнениям, к любому скандалу в чужом доме, лишь бы удовлетворить свою прихоть.

Князь Тараканов — молодой человек. Едва ли не самая циничная фигура из всех персонажей пьесы. Его высказывания о народе свидетельствуют о глубокой кастовой философии. Народ для него — чернь, грязная, покорная масса, которую надо держать в отдалении. Его отношения к вопросам государственности, к гражданскому долгу, к нравственности, к женщинам целиком вытекают из его полной опустошенности. Она наследственна — результат окружения, среды, воспитания. Он активен: он принимает участие во всех делах высшей бюрократии, он влияет, он действует. Особенность этой роли состоит в том, что от исполнителя требуется большой актерский опыт, творческое чутье и непременно молодость, даже юность. В гриме необходимо подчеркнуть черты вырожденчества: излишняя бледность, опухшие подглазники, воспаленные веки, гнилые зубы. Он юн, но нездоровой, все пережившей юностью. Дурную наследственность и излишества должно передать тонко, без грубой подчеркнутости. Несомненной ошибкой будет назначить на эту роль зрелого актера: он не князь — он князек.

Нарукавников — сын откупщика. Второе поколение капиталистов. Это уже не сермяжное первое поколение родоначальников, основоположников капитала. Это наследник. Он получил нажитый отцом капитал, власть которого и цену прекрасно учитывает при всех обстоятельствах. Он вхож в высшее общество. Он получил образование, прекрасно одет, умеет держать себя, хорошо говорит и чувствует себя до наглости независимо. Верит только в силу капитала, в могущество своих денег. Место ему нужно только для оформления своего положения в обществе. Фрак, цилиндр, трость, сигарница. {312} Входя в дом, цилиндра не снимает до момента знакомства. Трость кладет на стол, цилиндр ставит на пол, перчатки снимает медленно, сидит, развалясь в кресле. Это даже не воля, не самообладание в манере держаться. Это уверенность в полной безнаказанности — это покой, о который разбивается деланная поза Клаверова. Их сцена — поединок. Поединок власти и денег. Побеждает последнее. В нашем спектакле Нарукавников достает из бумажника и дает на чай лакею сто рублей — на глазах у «их превосходительства», открыто и властно. Аудиенцию он заканчивает сам. Не позволяя Клаверову позвонить в колокольчик, он рукой задерживает на столе звонок. Только, сказав все, что считает нужным, звонит сам, вызывая лакея. Никогда не спешит, не заискивает, не улыбается. Вся роль в одном непоколебимом ритме. Это сама элегантная наглость. На него никак не действуют ни генеральский мундир, ни начальственная поза, ни холодный тон Клаверова.

Апрянин и Камаржинцев. С беспощадной жестокостью и гражданской яростью показывает Салтыков-Щедрин «нашу молодежь» 60‑х годов, «надежду и будущее государства». Это пустоцвет. В них нет ничего: никаких идеалов, никаких стремлений, никаких целей, а если цели и есть, то своей незначительностью они только подчеркивают убожество этих людей. Автор как бы хочет сказать: «Смотрите, кого мы воспитываем, что мы растим, зародыши какого ничтожества и какой пустоты несет в себе новое поколение». Актеры-исполнители должны учесть именно это указание автора и сделать его отправной точкой в выборе характерности, в манере держаться, в отношении к окружающей действительности. Указания автора дают актерам право смелых решений. Избегая шаржа и карикатуры, актеры имеют возможность полностью использовать право театра на дискредитацию образов. Образы, схожие по содержанию, но не обязательно одинаковые внешне. Кто из них глупее и ничтожнее, зависит только от актеров, от их исполнения. Мизансцены для них также могут быть парными, параллельными или симметричными. В спектакле они как бы единый организм. Роли эти — благодарный материал для работы театральной молодежи.

Лакей Клаверова. Два лакея пьесы противопоставлены друг другу. Величественный, элегантный, молодой и красивый лакей Клаверова как бы выражает высокое значение дома «его превосходительства». Он представительствует в нем. Высокий рост, стройная фигура, красивое лицо, безукоризненный фрак, отсутствие суетливых движений, строгая прическа. Это самая «барственная» и аристократическая фигура во всей пьесе. На чай берет от Нарукавникова легко, изящно, молниеносно, как хороший фокусник-факир принимает ассигнацию. {313} Бледное лицо. Ни на какие события никак не реагирует. Чувствуется высшая школа лакейства, дрессировки. Безукоризненная машина во фраке. Нигде не выражает личных чувств и отношения к фактам, обстоятельствам, людям. В глубоко русском окружении он производит впечатление знатного иностранца.

Человек Бобырева — Иван — сермяжный мужичонка, забитый, загнанный, темный. До отупения равнодушен ко всему окружающему. Видимо, крепостной, взятый в услужение к господам. Во втором акте одет в свое: старый, заношенный полушубок, валенки, небрит, нечесан. Надо избегать сходства с Осипом из «Ревизора». Иван — это деревня, земля. Он впервые в столице. Несколько перепуган вызовами и приказаниями. Входит на сцену, остро всматриваясь и ища причину беспокойства. Приказания исполняет суетливо. Он резко контрастирует со всем петербургским обществом, особенно в третьем акте, где его нарядили во фрак с чужого плеча, явно малый для него. Коротки рукава, коротки брюки, манишка торчит, галстук на боку или распущен. Из‑под коротких брюк видны рыжие сапоги, сменившие валенки второго акта. Растительность в том же дико запущенном виде.

Мелипольская — мать — основной чертой ее нужно считать легкомыслие. Она не замечает всего ужаса и безумия окружающей среды. Не знает обязанностей матери, не чувствует своего возраста. В отличие от других матерей русской классики (Огудалова, Кукушкина — Островского) в ней совершенно отсутствуют хищнические инстинкты. Она не торгует своей дочерью, не преследует никаких личных интересов. Все навыки кокетства, деланной инфантильности остались в ней неприкосновенными с пятнадцатилетнего возраста Жизнь не научила ее ничему. Она кокетничает даже своим возрастом. Как бы соревнуясь с дочерью, она напрашивается на комплимент Клаверова: «Помилуйте, Ольга Дмитриевна, за вас и теперь можно похозяйничать». Смысл жизни для нее — успех у «ле месье». Подарки, цветы, ложи в театр, конфеты, рестораны, ужины — в этом для нее красота жизни! На фоне страшной, чудовищной борьбы за места, на фоне общей бесчеловечности — ее наивность больше, чем порок, страшнее, чем преступление.

Актрисе-исполнительнице необходимо в гриме отметить возраст Ольги Дмитриевны, почтенную седину, тронутое временем лицо, некоторую полноту. Седину лучше выразить на темном парике. В остальном следует подчеркнуть деланные манеры, искусственные, кокетливые движения и жесты, привычные кокетливые интонации — весь ассортимент провинциальной жеманности. Ей никогда не бывает грустно. Одна задача актрисы — самой себе и всем окружающим нравиться, {314} всех покорять, сверкать всепокоряющей женственностью. Все эти мной упомянутые черты могут быть выявлены и оправданы только при условии понимания актрисой значения образа и глубокого проникновения в него. Без этого добросовестно сыгранные отдельные детали никогда не создадут значительного образа, он станет внешним и формальным.

Мелипольская — дочь — жена Бобырева. Актриса-исполнительница должна быть молодой, красивой и женственной. Без этих условий пропадает смысл пьесы. Это избалованная молодая женщина. Ее провинциализм должен чувствоваться особенно во втором акте — в костюме, в манере держаться, в претензии казаться «находчивой и остроумной». Несложный материал, подлежащий столичной переработке и «воспитанию» Клаверова. Для нее Клаверов — абсолютный авторитет. Наивность матери и многие черты ее унаследованы Софьей Александровной. Она не замечает, не чувствует той бездны, к которой влечет ее Клаверов. Во многом это еще ребенок. Но, в отличие от матери, в ней есть зародыш здравого смысла, логики и морали. С особенной силой эти черты проявляются в последнем акте: третий акт, в отличие от второго, ярко выражающего ее провинциализм, полон претензии на столичность. Великолепен роскошный туалет, богатая мебель, цветы, подарки. Третий акт должен резко отличаться от второго. Тут выглянуло страшное лицо «женщины вольного обращения». Изменилось все: понятие морали, чувства и отношение к мужу, к семье. Это уже абсолютно готовый к продаже материал. Роль очень богата, очень динамична. Большие возможности для актрисы представляет развитие образа от второго к четвертому акту. Провинциальность, искренность сменяются в третьем акте цинизмом, распущенностью женщины, почувствовавшей свою силу и право на иное положение в свете. Катастрофа переводит роль в драматический план. В последнем акте, несмотря на драматизм ее положения, должна чувствоваться дальнейшая дорога этой женщины.

### III. Оформление спектакля

Первый акт. Кабинет его превосходительства «сугубого» генерала. Кабинет строгий, богатый, величественный.

Большой письменный стол, над ним огромный портрет Александра II — все это справа от зрителя, на втором плане. На первом плане — дверь, ведущая в покои Клаверова. Одна ступенька, богатые драпри. За столом, сзади, огромное окно, через которое виден Петербург. За столом под портретом Александра II — кресло Клаверова. На спинке кресла парадный {315} вицмундир его превосходительства, богато расшитый золотом.

Слева от зрителя, на первом плане, дверь в приемную, люстра, канделябры, бра. Лента ковра идет из-под стола через всю сцену в приемную.

Второй акт. Квартира Бобырева. Квартира среднего достатка. Аркой в центре отделена передняя, видна вешалка. Квартира еще не обставлена: много саквояжей, шляпных коробок и других дорожных вещей. В центре против суфлерской будки — диван, по бокам два кресла. Слева от зрителя, на втором плане, — дверь во внутренние покои семьи. На первом плане, слева от зрителя, простой стол, покрытый дешевой бархатной скатертью. Вокруг три стула.

Третий акт. Та же комната неожиданно роскошно обставлена. В глубине белый рояль, на нем масса цветов, корзины и букеты, они расставлены по всей квартире. В левой части задней стены — большой роскошный портрет Софьи Александровны. Саквояжи и другие дорожные вещи видны в передней. Справа от зрителя, на первом плане, — богатая мебель, обитая материей нежных тонов будуарного типа, парное кресло и два кресла по обе стороны поменьше. Слева от зрителя небольшой с претензией на изысканность столик, около него три кресла (кресла эти другого типа и стиля, чем справа), в глубине, при самом входе из передней, слева от зрителя, высокий торшер с небольшим овальным подвижным зеркалом. Люстра. Вся декорация должна резко контрастировать с декорацией второго акта.

Женские костюмы: в отличие от второго акта, где женщины одеты провинциально скромно, здесь — изящны и вычурны. Преобладают нежные тона, конечно, это кринолин. Прическа тоже модная, «столичная», претенциозная. У дочери и у матери «поединок изящества». Входят в изящных бурнусах, снимают их на сцене. Сбрасывают, не глядя, на руки кавалерам.

Четвертый акт. Декорации первого акта.

Освещение ночное, шторы опущены, их открывает Клаверов в середине акта во время объяснения с Софьей Александровной. За окном солнечное утро.

В случае, если режиссура и театр решат публицистическую часть текста выносить на авансцену с обращением к публике, необходимо непосредственно за занавесом, в центре, против суфлерской будки, во всех актах ставить небольшую банкетку, всякий раз иную, в зависимости от общего оформления данного акта. Это даст возможность актеру общаться со зрителем не только стоя, но беседуя с ним запросто — сидя. Костюмы и гримы в целом должны соответствовать эпохе 60‑х годов.

{316} Все мои режиссерские указания вытекают из моего личного анализа и моего личного ощущения материала пьесы. Каждый спектакль есть материал пьесы, выраженный через индивидуальность режиссера и творческие возможности коллектива. Поэтому двух одинаковых спектаклей не бывает, если только один из них не является точной, сознательной копией другого. К этому я, разумеется, не зову других режиссеров. В моих комментариях я только высказываю свои соображения, которыми тот или иной режиссер может воспользоваться, если он согласен с ними и творчески их приемлет.

*1953*

## **{****317}** Трагедия, ждущая воплощения

«Борис Годунов» не сыгран на русском театре. Даже лучшие его постановки являли собой не более чем дань уважения к имени великого писателя. Пьеса столь увлекательная в чтении, на сцене, как правило, предстает тяжеловесной, громоздкой; мысль и страсть поэта, его историческая прозорливость, сила его государственного мышления еще не нашли себя на сцене театра.

А между тем, казалось бы, трагедия Пушкина и русский театр созданы друг для друга. Давно и прочно восприняли мы театральные идеи поэта. Мы согласились с ним, что «народные законы драмы шекспировой» ближе всего русской сцене, мы вслед за ним сочли, что предмет искусства, предмет трагедии составляют «человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная», а знаменитая пушкинская формула об «истине страстей, правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах» стала прямым руководством к действию для каждого серьезного актера современности. Иначе сказать, мы унаследовали и воплотили в жизнь великолепную пушкинскую теорию театра, но не сумели до сих пор приложить ее к драматургической практике самого поэта.

Почему так случилось? Тут сходится много причин.

Гонения на пушкинскую трагедию начались в тот день и час, когда поэт закончил свою рукопись. Гонения эти носили характер политический. Да и как, в самом деле, в условиях реакционного николаевского режима могла «пройти» трагедия о неправой власти, о цареубийце, иезуите, крепостнике; трагедия, где действуют патриарх и монахи, самозванцы и вольные казаки, где «мужик на амвоне» открыто призывает народ к восстанию, где речь идет «о многих мятежах»… Царь Николай посоветовал Пушкину обратить трагедию в роман «наподобие Вальтер Скотта», а «лукавые царедворцы» поспешили ославить произведение, заявив о его несценичности.

{318} Нужно помнить также, что судьба пушкинского «Бориса» с известных пор тесно переплелась в нашем сознании с оперой Мусоргского того же названия. А между тем опера Мусоргского — произведение самостоятельное, с самостоятельным идейным строем, и то, что уместно в опере, отнюдь не уместно в драме.

Оперная традиция откровенно влияет до сей поры на сценический облик трагедии. В тех редких случаях, когда наши театры обращаются к «Борису Годунову», они как бы видят его в оперном одеянии. Тяжелые боярские шубы, аршинные шапки, бороды во всю грудь, пестрота и блеск драгоценных камней, расписные терема и ведерные ковши неизменно сопутствуют «Борису Годунову» и на драматической сцене. Спектакль, как правило, тонет в аксессуарах, во всей этой этнографической роскоши. И это связывает по рукам и ногам актеров.

Даже наиболее серьезной дореволюционной постановке трагедии — спектакле Художественного театра 1907 года, — по выражению одного рецензента, «вещи были лучше людей, а люди были, как живые вещи». И не случайно этот спектакль пережил всего 55 представлений.

Сегодня никто не скажет, что «Борис Годунов» — только драма для чтения, что он, может быть, даже вовсе не драма, а просто поэма в драматической форме, как думал о нем в свое время Белинский. Сегодня нам документально известно, что Пушкин предназначал эту вещь для театра, что он связывал с ней надежду на «преобразование драматической системы», ему современной. И пришла, мне кажется, пора воплотить в жизнь пушкинские заветные мечтания!

Задача заключается в том, чтобы до конца разобраться в сложной исторической концепции трагедии, найти способ ее наилучшей сценической интерпретации. А для этого в первую очередь нужно понять, кто герой трагедии, в чем ее конфликт.

Если главное действующее лицо драмы — Борис, если конфликт развивается лишь между ним и его противником Самозванцем или даже между боярской Русью и панской Польшей (как у нас иногда писали), трагедия не выйдет из рамок повествования об одном дворцовом перевороте. Если видеть психологическую основу трагедии в муках совести царя-убийцы, тотчас же уничтожится разница между «Борисом Годуновым» Пушкина и «Царем Борисом» А. К. Толстого. И тогда непонятно станет, почему же наш театр до сих пор не справился с пьесой Пушкина, когда он вполне справляется с трагедиями Толстого!

Взгляд на «Бориса Годунова» Пушкина как на драму совести давно отвергнут советскими учеными, но еще не отвергнут, не опровергнут практически нашим театром. Мы все сходимся {319} на том, что в центре трагедии Пушкина поставлен народ, но еще ни разу, кажется, этот народ не вышел на подмостки театра в качестве истинного героя произведения, еще ни разу не был прочитан «Борис» как волнующий рассказ о народе, творящем историю, народе, у которого воруют плоды его побед.

Умнейшие из героев трагедии отчетливо понимают, что лишь народные движения вершат судьбы эпохи, лишь поддержка народа обеспечивает тому или иному лицу свободу исторических поступков. Это понимает Борис, ознаменовавший свое вступление на престол инсценировкой «всенародного избрания»; понимает Димитрий, декламирующий напыщенно: «Я знаю дух народа моего»; понимает мятежный боярин Пушкин, произнося знаменитые слова о том, что Димитрий и его соратники сильны одним лишь «мнением народным». Каждый из исторических временщиков, выведенных Пушкиным в трагедии, строит свои расчеты на том, чтобы посулами, обманом или угрозами повести за собой народ и его руками осуществить свои честолюбивые помыслы.

Апелляция к народу — едва ли не самый развернутый мотив трагедии. Но рядом с ним соседствует другой, не менее значительный: мотив панического страха перед народом, перед «мятежным шепотом» площадей, находящий свое выражение в известном пушкинском афоризме: «Конь иногда сбивает седока».

Образ народа, встающий со страниц пушкинского «Бориса», многопланен: московский люд и воины Димитрия, беглые крестьяне и казаки, монахи и нищие, простодушный юродивый и сметливая хозяйка корчмы, наконец, знаменитый «мужик на амвоне», подстрекающий народ к восстанию. Не случайно самое слово «народ» более шестидесяти раз звучит в трагедии. Поэт показывает постепенное нарастание политической активности народа — от глубочайшего индифферентизма в сцене у Девичьего монастыря вплоть до апофеоза в сцене на Красной площади.

Пушкин как бы просматривает с народной точки зрения политические силы смутного времени и отвергает их одну за другой в силу их глубочайшей антинародности. И потому так грозно народное безмолвие в финале трагедии, хотя исторически народ не побеждает, хотя он пока еще только борется с врагами своих врагов.

Что нужно для того, чтобы «Борис Годунов» Пушкина прозвучал на сцене как народная трагедия — народная по содержанию, по стилю, по характеру страстей?

Прежде всего нужно снять с него доспехи оперности. Мечтая о постановке трагедии в том театре, где найдутся для нее соответствующие исполнители, я собираюсь самым решительным {320} образом освободить «Бориса Годунова» от пут археологии, умерить элемент исторического зрелища, к которому мы привыкли.

Я вижу «Бориса» на фоне простых рисованных задников, с минимумом архитектурных деталей на сцене, с минимумом предметов, необходимых по ходу действия. Я вижу его по возможности «одноцветным». Я бы снял с героев их боярские шубы и одел их, за исключением сцен торжественных, во все простое и домотканое. Ведь русские бояре — мужики, они жили в бревенчатых горенках с низкими — рукой достать! — потолками, ходили затрапезно, почесывались, пили квас. Я бы и Бориса в ряде сцен трагедии избавил от риз, от золотой парчи. В центральном для героя ночном монологе («Достиг я высшей власти…») Борис представляется мне в длинной, до полу белой рубахе, с открытой грудью и с головой, повязанной мокрым полотенцем. И только одна свеча, колеблясь, освещает измученные черты царя, которого не веселят уже «ни власть, ни жизнь». Я, наконец, освободил бы лица актеров от излишеств грима, от наклеек и пышных бород, чтобы их мимика, игра их глаз стали прямым достоянием зрителя. Словом, я сделал бы все, чтобы не археология хозяйничала в спектакле, но слово поэта, его мысль.

Однако дело было бы слишком просто, если бы в результате одних этих постановочных мер нам открылась душа трагедии. У Вл. И. Немировича-Данченко есть замечательное высказывание о том, что ключ к каждому драматургическому произведению найден тогда, когда угадано лицо его автора. Каково лицо Пушкина в этой трагедии? Каков его сценический стиль?

Время навело «хрестоматийный глянец» и на это великое творение. Импозантно, торжественно… и холодно — вот обычное впечатление от «Бориса Годунова» на сцене. А между тем у самого поэта было иное мнение на этот счет, и оно высказано в одном из его писем: «В моем Борисе бранятся по-матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу». Да, именно таков стиль — энергичный и резкий, богатый контрастами, суровый и жаркий, «площадной» стиль трагедии. Таков ее дух, очень близкий шекспировскому, но отмеченный неповторимостью пушкинского гения.

И в самом деле, девять из двадцати трех картин «Бориса» буквально происходят на площади, на поле брани, у стен монастыря. Пушкин выводит на сцену народные толпы, пишет походы, битвы, передвижения войск. Все решающие эпизоды «Бориса» массовые; в нем показаны в действии целые людские массивы, и это диктует постановщику план народно-героического зрелища, исполненного внутреннего движения.

{321} Пушкин писал трагедию не только как поэт и мыслитель, но и как гениальный режиссер. Одна лишь реализация его емких ремарок может дать очень много в смысле приближения к стилю трагедии. Что это такое, как не режиссерский сценарий: «Скачут. Полки переходят через границу»? Или: «Народ на коленях. Вой и плач»? Или величественное: «Народ несется толпой», — предполагающее целую бурную сцену, когда политические страсти людей достигают высокого накала, когда, подстрекаемые «мужиком на амвоне», рвутся они «вязать! топить!» и «Борисова щенка» и его приближенных — бояр? Каждую такую ремарку нужно уметь развернуть в ярком действии.

Такими же видятся мне и образы трагедии — без исторической «кондовости», без подслащивания, без ложного монументализма. В каждом из героев бьются живые страсти, зреют подспудные силы, остро работает мысль. Они очерчены сложно, богато.

Приведу только три примера.

Старый театр усматривал в образе Бориса воплощение драмы совести. Существует ли такая тема в трагедии? Несомненно. Слова из песни не выкинешь, а Пушкин дал Борису жгучие слова о «едином пятне» и о «мальчиках кровавых в глазах». И все-таки драма Бориса в другом. Она в том, что ему не верит народ, гордо отвергший царские заигрыванья и подачки.

Борис написан Пушкиным не «линейно»: он и просвещенный монарх, и дальновидный правитель, и добрый отец, и человек государственного ума. Но, как заметил еще Белинский, в нем нет ничего, чем отмечена крупная личность, способная наложить печать на исторические события своей эпохи.

Борис — не Грозный и не Петр; в его деятельности не было ни прогрессивной идеи, ни размаха, ни широты. Свято усвоив истину о том, что «привычка — душа держав», он правил умеренно и осторожно, не изменяя «теченья дел», не внося в окружающую его жизнь никаких новых элементов. И даже палач он «в душе», «убийца тайный», прикрывающий демагогической фразой преступные действия властолюбца, решившегося любой ценой удержаться на русском престоле. Вот ради чего он заигрывает с народом. «Любовь его к народу была не чувством, а расчетом, и потому в ней есть что-то ласкательное, льстивое, угодническое, и потому народ не обманулся ею и ответил на нее ненавистью» — эти слова Белинского весьма точно характеризуют главный конфликт трагедии.

Пересмотра ждет и образ Самозванца.

{322} Димитрий часто представал на драматической сцене сентиментальным любовником, лишь случайно поднявшимся на гребень исторической волны. Недаром сцена у фонтана, что называется, заиграна до дыр любителями всех сортов и калибров. И только И. М. Москвин в Художественном театре сорвал с Димитрия лирический плащ любовника, обнажив под ним рыжего, в бородавках, с укороченной рукой ловкого авантюриста. Но, воплотившись в Гришку Отрепьева, Москвин не поднялся до личности Самозванца, человека, взлелеявшего под клобуком «отважный замысел», сумевшего «ослепить чудесно два народа».

В Димитрии, на мой взгляд, есть нечто ноздревское. С ноздревским нахальством располагается он в любой обстановке, ноздревские масштабы фантазии слышатся в его обещании патеру сделать через два года всю Русь католической. Беглый монах, изнуренный лихорадкой слуга, впервые входит в дом Вишневецкого в качестве будущего правителя московского — и какое царственное величие звучит в этом коротеньком: «Кто там? Сказать: мы принимаем».

И в сцене у фонтана Димитрий — не томный воздыхатель, но человек, охваченный страстью, «слепой и ревнивой», с помутившимся воображением.

И последний пример — Пимен, тот Пимен, которого даже Качалов играл отрешенным от жизни блюстителем истины, давно равнодушным и к злу и к добру. Но таков ли пушкинский Пимен, чей «старый сон не тих и не безгрешен», Пимен, которому мерещатся до сих пор «то шумные пиры, то ратный стан, то схватки боевые, безумные потехи юных лет»? Вся биография Пимена — боярина, политика, человека опального — умещается в коротенькой сцене в келье, и это дает нам право искать в Пимене живую страсть, сегодняшний интерес, свое отношение к политическим событиям времени. Я больше верю Григорию, когда он говорит, обращая свои слова к Борису: «А между тем отшельник в темной келье здесь на тебя донос ужасный пишет», — чем самому Пимену, декларирующему свое равнодушие к мирскому. Я вижу в Пимене человека, сформированного той самой эпохой «многих мятежей», которую описывает он в своем сказании.

Иначе говоря, мне хотелось бы свести героев драмы Пушкина с небес театральной приподнятости на благодатную почву «площадного» реализма. Понять и воплотить всю остроту незримых поединков, все схватки мысли, всю борьбу страстей, заложенные буквально в каждой строке трагедии. Воплотить великолепные пушкинские психологические «подсказы», рассыпанные в тексте ее.

Вот, к примеру, скучнейшая, казалась бы, сцена: патриарх предлагает Борису перевезти в столицу гроб с останками {323} настоящего Димитрия, а Шуйский отводит это предложение на том основании, что «народ и так колеблется безумно» и незачем смущать умы людей «нежданною, столь важной новизною». Что делает Пушкин? Он разделяет монологи патриарха и Шуйского ремаркой «молчание». И все становится ясно: и то, что предложение это — провокационное, рассчитанное на окончательную дискредитацию царя-убийцы, и то, что сам Борис затрудняется его отвергнуть, дабы не дать новых улик против себя, и то, что молчание это в какой-то момент становится нестерпимым, и лишь тогда, по-видимому, хитрый дипломат Шуйский приходит на выручку царю. Стоит только раскрыть смысл этого насыщенного молчания, и сцена сразу станет действенной, пронизанной сложными внутренними ходами.

Важная составная часть «площадного» стиля трагедии — ее юмор, хлесткий и сочный, чуть грубоватый и непреложно народный. Он живет и в поведении толпы у Девичьего монастыря, и в краткой стычке русского солдата со шляхтичем, и в дерзком ответе московского дворянина Рожнова Самозванцу: «А говорят о милости твоей, что ты, дескать (будь не во гнев), и вор, а молодец», — и в комическом напряжении сцены в корчме. Нескрываемой иронией отмечены в пьесе все эпизоды с шляхтой — вот в них бы, хоть ради контраста, я бы не поскупился на краски! У шляхты все роскошно, помпезно: парча и бархат, манерность полонеза и шорох пышных юбок, изогнутые сабли и длиннейшие усы. «Каждый сам по себе король», — вот ее самочувствие. И нужно уметь опрокинуть тот блистательный образ, показать, как пристало «гоноровой шляхте» пушкинское словечко «безмозглый».

И лишь в том случае, если режиссеру удастся «заземлить» трагедию, вернуться к ее народным истокам, взметнется ввысь крылатый пушкинский стих.

Конечно, нужно специально заниматься стихом. Нужно без счета тренировать актеров в практике стихотворного произношения, приучать их «думать в стихе». Нужно развивать дыхание, артикуляцию, ставить голоса, воспитывать в актере чувство ритма, рифмы, мелодики. Но мы не решим задачи, если не проделаем гигантской внутренней работы над собой и над образами драмы, постигая ее «площадной» стиль. Лишь он в силах высвободить пушкинский стих из-под коры сценической монументальности, сделать его «весомым, зримым», передающим «истину страстей, правдоподобие чувствований» в величественных обстоятельствах трагедии. И тогда, мне кажется, мы сможем сказать, что «Борис Годунов» сыгран на русском театре.

*1955*

|  |
| --- |
| {324} *В «Блохе» заявляла о себе та несомненная, через край бьющая народность, которая присутствует в лубке, в балагане, в шуточной песне, в лихой частушке, в пословицах, рожденных здравым смыслом нации.* |

# Дикий ставит «Блоху»

## **{****327}** Переписка с Е. И. Замятиным и Б. М. Кустодиевым по поводу спектакля «блоха»

Письма А. Д. Дикого, Б. М. Кустодиева и Е. И. Замятина касаются постановки «Блохи» в Московском Художественном академическом театра Втором в 1925 году. Это был интересный, очень яркий спектакль, пользовавшийся большим успехом у зрителей и получивший очень разноречивую оценку у театральных критиков. Если режиссерская работа, художественное решение спектакля, мастерство актерского исполнения ролей были оценены очень высоко, то идейные позиции авторов, главная мысль спектакля вызывали возражения и упреки некоторых критиков. Это произошло, по-видимому, потому, что сквозь красочность и жизнерадостность балаганной игры, в форме которой был поставлен спектакль, авторский и режиссерский замысел проступал не в полную силу. Произошел разрыв между замыслом и воплощением его в спектакле.

В публикуемой переписке сконцентрирован весь круг вопросов от первоначальных замыслов автора пьесы Замятина и режиссера спектакля Дикого до подробнейших деталей оформления спектакля Кустодиевым. Всю переписку условно можно разделить на две группы.

Первые письма Е. И. Замятина и А. Д. Дикого посвящены созданию пьесы. И автор и режиссер излагают свое отношение к повести Н. С. Лескова «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе», на сюжетной основе которой строилась пьеса. Здесь довольно четко сформулированы идейные позиции режиссера. «Судьба русского гения, изобретателя — вот главная мысль автора: не русский гений, не торжество его, а судьба». «Это тот стержень, на котором надо строить всю пьесу», — пишет А. Д. Дикий, излагая далее свои замыслы относительно формы и содержания будущего спектакля, решенного в стиле веселой народной игры, балаганной буффонады, гротеска и лубка. В письмах Е. И. Замятина и А. Д. Дикого подробно изложены планы построения пьесы по актам и картинам, даны варианты, отвергнутые в процессе работы; интересны споры по поводу концовки пьесы, существенно отличающейся от повести Лескова. Замыслы, планы, поиски, решения и тот конечный вариант пьесы, который выкристаллизовался к концу постановки спектакля, — все это можно узнать из переписки автора пьесы и режиссера.

Переписку между А. Д. Диким, Е. И. Замятиным и Б. М. Кустодиевым можно отнести ко второй группе писем, касающихся уже постановка и оформления спектакля. Художником спектакля был приглашен Б. М. Кустодиев, который постоянно жил в Ленинграде. Будучи тяжело больным, он не смог приехать в Москву. Поэтому сложные переговоры о декорациях, костюмах и обо всем художественном оформлении спектакля велись путем переписки. Очень обстоятельная, интересная по содержанию, детализированная, сопровождаемая рисунками и схемами, переписка дает полное {328} представление о художественном решении спектакля и о его режиссерской трактовке.

Следует отметить, что в оформлении спектакля произошло полное слияние замысла режиссера и его воплощения художником, что и принесло спектаклю наибольший успех.

Спектакль МХАТ‑2 «Блоха» стал значительным событием в истории советского театра. Этот спектакль занимает большое место в творчестве многих актеров, создавших в нем замечательные образы, он является яркой страницей в истории театрально-декорационного искусства и большой удачей в творческой биографии А. Д. Дикого.

Из публикуемой переписки почти зримо вырисовывается полная картина создания спектакля, что делает нас свидетелями событий, происходивших сорок лет назад.

Письма расположены в хронологическом порядке; публикуются по современной орфографии. Некоторые особенности авторской пунктуации сохранены. Недописанные и сокращенные слова раскрыты в квадратных скобках. На некоторых письмах Е. И. Замятина А. Д. Диким сделаны пометки, замечания, которые воспроизводятся по тексту письма и заключены в угловые скобки. Авторская датировка сохранена там, где она проставлена в письме. При отсутствии авторской датировки письма датируются по почтовому штемпелю или по содержанию. В некоторых письмах сделаны небольшие сокращения; купюры обозначены многоточием в квадратных скобках.

Публикация и подготовка писем для печати — М. Г. Козловой.

### 1. Е. И. Замятин — В. П. Ключареву[[26]](#footnote-27) 3 февраля 1924 г., Ленинград

3-II 1924 г.

*Дорогой Виктор Павлович*!

Честь имею Вас уверить, что лесковская блоха меня укусила так здорово, что на прошлой неделе я уже сделал первый эскизный набросок пьесы. И чтоб мне вхолостую колес не вертеть, давайте уговоримся кое о чем основном.

Первое — тональность пьесы. Вспомните лесковское послесловие — глава 20‑я «Левши»: «баснословный склад легенды», «эпический характер героя», «олицетворенный народной фантазией миф». И вспомните язык — со всеми «мелкоскопами» и «грандеву». Это, по-моему, определяет единственно возможный тип пьесы; тип народной комедии, балаганного гротеска, лубка. Поэтому в пьесе — тона сказочные, ни в какой мере не реальные, игра — с разоблачением игры, царь — вовсе не Николай Павлович, как у Лескова, — а царь типа Салтана или Додона и т. д.

{329} Второе — связано с первым. Если за отправной пункт берем народную комедию, то это определяет тон всей пьесы: мажорный. Минор лесковского конца «Левши» из этого тона совсем выскакивает. Для народной комедии закон — что герой торжествует. Тут не миновать некоторого расхождения с лесковской фабулой. Вдобавок, кульминационным пунктом фабулы, конечно, явится тот момент, когда открывается наконец секрет тульских оружейников, все последующее — ослабляет.

При этих предпосылках пьеса складывается вот как.

Лица:

Царь.

Донской казак Платов.

Министр Кисельвроде.

Аптекарь из Аничкиной аптеки.

Тульский оружейник Левша.

Кривой оружейник.

Корноухий оружейник.

Тульская девка Машка.

Тульский купец — отец Машки.

Толстый аглицкий мастер.

Тонкий аглицкий мастер.

Аглицкая девка Меря.

Царские генералы, скороход, скоморохи. Свистовые Платова. Туляки. Англичане.

*Первое действие* — дворец. Вывозят царя на троне. Царь не выспался, сердитый. Для развлечения его — игра скоморохов о Царе Собаке и сыне его Перегуде (или иная). Кисельвроде делает доклад об Аглицком королевстве: захвастали англичане вконец. Царь приказал принести царскую казну; там — орех бриллиантовый с блохой. Никто не знает, что это. Приводят Аптекаря из Аничкиной аптеки — определить, что это аглицкая блоха. Откуда она? Волокут казначейские книги. Кисельвроде вычитывает вслух басни (смешные): о блохе нету. Является Платов — рассказывает царю о блохе и о тульских оружейниках. Царь отдает Платову <шкатулку> с блохой, поручает ему блошиное дело.

*Второе действие* — Тула. Хороводная игра о Цареве сыне и царевне. Царев сын — Левша, царевна — тульская девка Машка. Величают их Левша целует Машку. Тульский купец, конечно, это видит. Разговор его с Левшой: он отдаст Машку за Левшу только, если тот предоставит червонцев на сто рублей, да серебра на тридцать, да ассигнациями — пуд и три четверти.

Подкатывает платовская тройка. Платов показывает оружейникам блоху. Оружейники берутся перещеголять англичан, но что сделают — не говорят. С тем Платов и уезжает.

Оружейники волокут свою избу, накрепко запирают ставни, двери, зажигают огонь внутри, тукают молоточки. Туляки любопытствуют, в чем дело, пробуют выманить их: один просит огонька — закурить, другой — {330} сольцы — кашу осолить, третий кричит «пожар». Не выходит. Пускают в ход девку Машку — не выходит.

Опять бубенчики: Платов вернулся. Посылают за оружейниками свистовых. Свистовые стучатся в избу, поддевают бревном крышу, снимают, оружейники стоят в избе по пояс. Оружейники и Платов. Платов оглядывает орех с блохой: блоха — как и была. Ругает оружейников. Обиженные оружейники не выдают Платову секрета. Платов — за шиворот Левшу, сажает к себе в санки и едет с ним (на санках) в Англию, чтобы аглицкие мастера разведали секрет <Минуя дворец>.

*Третье действие* — Англия. В правой половине стены — Платов, свистовые, Левша. Платов — одному свистовому велит отвести Левшу в «пищеприемную комнату», другому — привести самолучших аглицких мастеров. Левшу ведут в левую часть сцены, где он разговаривает с англичанами по-русски, — наконец, заказывает еду мимикой. К Платову в это время приводят аглицких мастеров. Они, оказывается, разобрали блоху, собрали: ничего не видать, в чем дело. Платов обещает им по четвертному, ежели выведают у Левши секрет тульский, а не выведают — загонит их в Сибирь. Уезжает в Питер.

Аглицкие мастера и Левша. Мастера показывают Левше свои диковины — и буреметр, и непромокабль, и нимфозорию, и прочее, — но Левшу не удивишь. Буреметр за день погоду предсказывает, а у него, Левши, тетка в Туле — так у нее за неделю до непогоды поясницу ломит и т. д.

Мастера: «А вот мы‑де блоху сделали, а вы ее только испортили» Левша — чтоб не посрамить Тулы — уже готов открыть секрет, но вовремя спохватывается и просится до ветру! Живот-де заболел.

Аглицкие мастера пробуют Левшу взять водкой. Беседа о Псалтыре, Полусоннике, Арифметике. В восторге от арифметики Левша уже кричит: «Неси сюда блоху, сейчас все на цифрах сосчитаем по-вашему», — и опять вспоминает, что секрета открыть нельзя.

Остается одно: окрутить Левшу бабой. Как ни отнекивается Левша — ему устраивают немедленное «грандеву» с аглицкой девкой Мерей, — с которой ему и предлагается «вступить в закон». Как известно, основное возражение Левши против англичанок: «неловко будет дожидаться, пока она из всего этого платья разбираться (выпутываться) станет». Мастера предлагают Мере немедля доказать, что это неверно. Меря начинает быстро разоблачаться. Левша орет: «Ой, держите меня — ой, не вытерплю! Ой, несите блоху: все расскажу, все открою!» Оба аглицких мастера бегут за блохой. Левша — куда глаза глядят, кличет ямщика. «Куда прикажете?» — «В Питер». Аглицкие мастера прибегают с блохой — и вдогонку Левше.

*Четвертое действие*. Дворец. Кисельвроде и Платов: что делать? Сейчас царя на троне привезут, — а блохи нету. Является запыхавшийся Левша — без блохи. Платов приказывает своим свистовым посадить его в крепостной каземат без сроку. Но следом за Левшой — аглицкие мастера {331} со шкатулкой, а в шкатулке — блоха. Платов велит свистовым пока что держать тут Левшу (это происходит за какой-то ширмочкой — якобы во дворцовой передней).

Вывозят царя на троне. Платов прячет шкатулку за печкой (печка, конечно, золотая). Царь расспрашивает Платова о том, какие «междоусобные разговоры» ведут казаки на Тихом Дону. Платов рассказывает царю на ухо: дело секретное.

А в это время Левша просит аглицких мастеров скакать в Тулу и дать знать Машке, чтоб явилась с ним проститься, в его последний час. Аглицкие камрады согласны.

Кисельвроде докладывает царю: опять-де агличане расхвастались. Царь вспоминает о блохе. Платову приходится вытащить блоху из-за печки. Разглядывают: блоха — как и была. Заводят: не прыгает.

Платов освирепел — бежит к Левше (в переднюю). Левша говорит, что надо в мелкоскоп глядеть.

Торжественно несут громадный мелкоскоп. Когда царь глядит в мелкоскоп, то и всей публике видна огромная блоха. Тульского секрета все же не могут разглядеть.

Зовут Левшу. Левша разговаривает не по-придворному: говорит царю, что в мелкоскоп надо глядеть не без толку, а с соображении и т. д. Надо — по отдельному каждую «блошиную пяточку».

Публике (и царю) видна огромная «блошиная пяточка» — и тульский секрет: подковки на пяточке.

Царь предлагает Левше: «Проси, чего хочешь» — как во всякой доброй сказке. Не хочет ли Левша поступить в министры?

Тут Левша видит: заявились из Тулы аглицкие мастера с девкой Машкой. Спрашивает Машку, хочет ли она, чтобы он поступил в министры? Показывает Машке живого министра Кисельвроде. Машка не желает, чтобы Левша стал лысый и пузатый. Левша отказывается и просит у царя — червонцев на сто рублей, да серебра на тридцать, да ассигнаций пуд и три четверти. Это приносят. Левша нагружается и уходит с девкой Машкой.

В этот момент очередь разглядывающих блоху в мелкоскоп — доходит до аглицких мастеров. Царь говорит им: «Что, видали, каков тульский оружейник? Получите!» — показывает им фигу. Занавес.

Все это еще мягкое, в глине. И пока это не отлито в металл — можно менять кое-что. Давайте скорее — если есть — режиссерские и актерские пожелания, примечания, дополнения, изменения и прочее. Говорю — «скорее», потому что февраль у меня пока свободен и железо надо ковать, пока не остыло Если с ответом не задержитесь — к марту кончу.

Финансовая сторона: за монополию на пьесу — двойные авторские. В счет этого, — когда пьеса будет закончена и окончательно договоримся — аванс, ну, червонцев 25 – 30, что ли. Идет? […]

Ваш *Евг. Замятин*

{332} Впрочем, правление нашей Студии уполномочило меня обратиться к Вам по другому поводу. Алексей Дикий, по его словам, уже разговаривал с Вами по поводу переделки «Левши» Лескова и Вы будто бы ничего принципиального против не имели. Так вот: не согласитесь ли написать пьесу, взяв основой «Левшу» со всякими отклонениями и вариациями. Хотелось бы иметь пьесу к марту месяцу. Материальная сторона вырисовывается таким образом: Вы назначаете цифру гонорара, правление соглашается (или, вернее, договаривается), и, когда пьеса готова, получаете означенную цифру и, кроме того, с каждого спектакля получаете авторские, сколько полагается. Но если пьеса не подойдет, то на нашем правлении нет никакой ответственности. Так вот, что Вы скажете?.. (ИМЛИ, ф. 47, оп. 3).

### 2. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 10 февраля 1924 г., Москва

10-II-24-Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

Очень рад был получить, вернее, прочитать Ваше письмо, адресованное, правда, не мне, а Ключареву, но это не важно. Важно то, что Вы, так же как и я, здорово укушены блохой. Я перед Вашим письмом просил Ключарева написать Вам и предложить работать над «Блохой». Я помню и наш с Вами разговор в Москве у меня. Попытаюсь изложить Вам мое мнение о «Блохе», как она предполагается на театре, наши с Вами расхождения, и в чем мы согласны, и попытаюсь предложить Вам несколько иной план. Трудно! Писать не горазд я.

Главное в «пьесе» — сказ, былина, легенда, миф. Народный! Все: и цари, и англичане должны быть взяты от психологии русского народа в форме сказа, но речь должна быть в то же время живой. Я бы сказал, речь — житейского сказа, реальной былины. Цари, претворенные через русскую психологию — психологию народа. Словом, в этом у нас с Вами единство очевидно. Во всем, что предлагаете Вы, так много хорошего, ценного, большого, что предложить Вам что-то другое — большой риск. Можно и проиграть — получится, быть может, хуже, но моя большая любовь к этому произведению дает мне право думать, что Вы не объясните мое предложение какими-либо иными причинами. Я знаю, что все, что Вы будете делать, будет большой художественной ценностью, поэтому буду говорить только о технической стороне спектакля: об актах, картинах — об архитектуре спектакля. Хотелось бы не отдаляться очень от Лескова, а слиться с ним, добавив и расширив его — подав его публике. Мне кажется, что судьба русского гения, изобретателя — вот главная мысль автора: не русский гений, не торжество его, а судьба. Это то, что умиляет и волнует меня в произведении. {333} Это тот стержень, на котором надо строить пьесу. У меня она укладывается в 8 – 9 картин: о содержании их я сейчас буду говорить.

**I акт**

*Первая картина*. Англия. Александр, Платов, свита удивляются иностранной технике. Им втирают очки, стараясь показать товар лицом, блеснуть. Александр сказочно мягок, застенчив до абсурда, до глупости. Платов молод, дерзок и нагл, как в сказке, отрицает все, ничего не принимает, кроет и без конца огорчает тем Александра — фигуру условную, конечно, но в сути своей взятую от правды. Показывают блоху — отдельная сцена восторгов, восхищений. Александру все время вторит, поддакивает свита, кроме Платова. Музыка в сцене «работа блохи». Прыжки блохи отмечаются всеми. Азарт ребенка — Александра — достать, взять. Торгуются англичане и Платов. Огорчается Александр. Получили — уход — занавес.

*Вторая картина*. Петроград. Дворец. Николай — тупая машина дисциплины. Не говорит, а рубит, извергает. Сказочная строгость, военщина, приказ. Все дрожит. Платов старик. Событие во дворце. Нашли блоху и не знают, что это. Вызывается сначала аптекарь, потом Платов — дает объяснение. Николай делает приказ — не посрамить земли русской. Отправляет Платова к народу. (Забыл. Вызывает где-то дочь открыть орех-бриллиант. Дочь можно сделать херувимом с крыльями, выбегает, балетно играя в дьявола.) Платов отправляется. Занавес. Несколько приказов Николая.

**II акт**

*Третья картина*. Тула. Хоровод — все рабочие на сцене, девки, старики. Приезд Платова — не бубенцы, а варварский налет казаков с песнями-гиканьем. Проскакали мимо на сто саженей, возвращаются. Сгоняют народ. Речь Платова — образчик всех речей, какие произносят «отцы-командиры». Приподнятый до пафоса тон, громкие слова-фразы и чушь страшная. Трое рабочих: первый — Левша с бессвязной речью, забитый; второй рабочий — от религии старик со святыми словами, начетчик, и третий — сила-рабочий, каких часто бронзовых и чугунных ставят над воротами заводов и фабрик. Обещание рабочих. Отъезд. Затруднение рабочих — перво-наперво к мирликийскому чудотворцу и т. д. и за работу. Темнота.

*Четвертая картина*. Там же. Взволнованная Тула. Как у Вас. Приходят, волнуются, допытываются. Подпускают Машку. Пожар и т. д. Приезд Платова. Казаки — думаю, что их нужно делать от Коненкова, — в масках, на условных лошадях — гривы, хвосты, лики, чубы, лампасы. При их приближении все живое прячется. Отъезд сопровождает вой собак и вдали замирающая песня. Вообще казаков надо взять широко. Я говорю о режиссерской работе. Платов отдает приказ привести рабочих. Ломятся грубо. Ломай! Сгоняют народ (поддевают крышу), берут бревно и, раскачивая его с пением дубинушки (слова Ваши — нелепые {334} не концертные), хотят выломать дверь, но от сильного удара разлетается весь дом в разные стороны. Остается — висит только лампада и сидят спокойно за работой трое, уставившись в одну точку. Работают, кончили берут работу. За шиворот ведут их к Платову. Смотр работы. Гнев Платова. Обиделся Левша. Разгром рабочих Платовым — бьет сказочно Клади! Заместо пубеля! Тугамент! Отъезд казаков, песня, выползают крестьяне. Делятся впечатлениями, вой собак. Смотрят вдаль крестьяне Занавес.

**III акт**

*Пятая картина*. Дворец Николая, приводит Платов Левшу, блоху. Трепет перед Николаем. Боязнь его гнева у Платова. Независимость и даже дерзость Левши. Показ блохи. Победа Левши. Награда и командировка в Англию — для посрамления англичан с наказом не выдавать секрета. Награждают одеждой из певческой капеллы.

Мне очень нравится Ваша мысль командировать Левшу в Англию на посрамление англичан, и я ею сейчас пользуюсь. От этого отказаться нельзя — это очень, очень хорошо, и весь Ваш план его (Левши) пребывания в Англии. Девка Меря, и поясница, и все разговоры — это блестяще.

*Шестая картина*. В Англии Левша. Как Вы мыслите: девка Меря, арифметика, святое писание. Важно, чтобы не было похоже на первую картину. Смотрит ружья — приносят ему. Затосковал, запьянствовал — хочу в Россию.

**IV акт**

*Седьмая картина*. Левша в России. На мосту. Приезд с Полшкипером — его другом. Оба пьяные. Левша в загуле. Объятия — песни — поцелуи, — гармонь. Водоглаз. Попытки прыгнуть в воду. Арест Левши. Почтительное обращение с англичанином. Тяжелое расставание. Грубость, азиатское обращение с Левшой.

*Восьмая картина*. Смерть в больнице или участке. Смерть русского гения, как умирают, гибнут русские таланты. Подзаборная смерть. Перед смертью наказ: передать, чтобы ружья кирпичом бы не чистили. Смерть эпическая. Никакой клиники. Лег, перекрестился, сложил руки, вздохнул и отдал богу душу. Душа улетает голубем ввысь.

**Все**

Вот так мне кажется постройка пьесы. 8 картин — 4 действия. Здесь во всем, что я Вам пишу, может быть, и даже наверное так, много не ясно, не выразилось еще, но искать и строить пьесу на этом можно; надо только принять одно, что все произведение для сцены должно быть в главной своей мысли — не только торжество русского гения, а и судьба русского гения. Это главное. В этом все обаяние и ценность вещи. Мне кажется, так будет глубже и интереснее. Это ничего, что конец чуть ли не драматический. Форма сказа, былины {335} исключает патологию, клинику. Я уверен, что если Вы не потухнете, а возьметесь и дальше так же горячо и с такой же, как и раньше, фантазией работать, то сцена, театр получит крупное, надолго прекрасное произведение. Мне так бы хотелось, чтобы Вы это, не откладывая, начали. Я говорил со Студией[[27]](#footnote-28) официально, и мне обещано полное содействие по проведению и созданию этого спектакля, которым Студия сейчас так заинтересована. Финансовая часть будет урегулирована с правлением, с которым Вы будете по этому вопросу вести дело. Больших разногласий, думаю, не будет. Ну, всего Вам лучшего. Мне так бы хотелось быть теперь в Петрограде, около Вашей работы. Если у меня, в моем плане, Вам что-либо покажется не так, делайте по-своему. Я только хочу Вам в этом помочь и сделать лучше. Каждую картину пишите побольше, пошире, поярче. Не бойтесь длиннот.

*А. Дикий*.

Вот я и написал все, а беспокоит меня целый ряд вопросов. Например, не лучше ли обе картины в Англии сделать даже похожими одна на другую, только Александр и Левша по-разному реагируют. Может быть, первую картину с Александром вычеркнуть совсем, а весь материал из нее перенести в картину — Левша у англичан. Так, пожалуй, лучше. Может быть, из Тулы Левшу прямо непосредственно перебросить в Англию, а потом уже в Петербург, как у Вас. Мне кажется, так лучше. Может быть, смерть Левши не играть, а окончить последний акт двумя картинами: первая — во дворце, и потом, вторая — загулял и берут в участок. Тогда надо сделать последнюю картину попадания Левши в руки полиции зверской, чтобы дальнейшее было бы ясно само по себе, как вытекающее из данного положения. Итак, царь — один Николай. Из Тулы прямо в Англию, и последняя картина — загул, берут Левшу. Вот видите, как много у меня вопросов и сомнений. Мне казалось бы правильным, если бы Вы писали все 8 картин. Весной мы (Студия) будем в Петрограде[[28]](#footnote-29) и разберемся, как, в каком порядке все ставить на сцене. Если понадобится, я один приеду раньше на день-два, и мы поговорим. Пока пишите, как Вам кажется лучше, имея в виду, что могут понадобиться все 8 картин.

Пишите по адресу: Первая студия, Советская площадь, 34, А. Д. Дикому.

{336} Желаю всего доброго. Очень хочется скорее получить «Левшу».

### 3. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 22 февраля 1924 г., Ленинград

22-II-1924

Вот в чем горе: как она, блоха, есть существо очень прыгучее, то и вышло, что укусила она меня и Вас в очень разных местах — это я вижу по Вашему письму. И кажется, будем мы с Вами спорить так, как некогда спорили Гольдони и Гоцци[[29]](#endnote-2).

Дорогой Гольдони! Для меня основное в (будущей) пьесе — не торжество русского гения (как Вы меня поняли) и не судьба русского гения (как Вы понимаете «Левшу»), а русская сказка. <Форма? А не мысль.> Ведь сюжет «Левши» очень близок к целому ряду русских сказок о плутоватых и сметливых русских хитрецах (вроде сказки о солдате и черте). А только как сказку — с неправдоподобиями, противоречиями, анахронизмами — только так и можно разрабатывать этот сюжет. <Согласен, так и надо!> А Вы, мне кажется, хотите его гольдонизировать, поставить на землю. <Нет! Это так кажется.>

На царя Вы хотите надеть сюртук Николая Павловича с аксельбантами. <Нет.> А вот попробуйте Вы представить себе, что этакий человек с аксельбантами вдруг скажет: «На свою досужую укушетку больше не ложись, а поезжай на Тихий Дон и поведи там с донцами междусобойный разговор…» Немыслимо! Так сказать может только сказочный, Коненковский царь.

Насчет Коненкова — это у Вас правильно. Но, по-моему, — коненковскими должны быть не только казаки; и царь, и Платов, и Кисельвроде, и Левша, и англичане — все коненковские. <Верно.> Только тогда без фальши будут звучать и коненковские (лычковские) слова.

Коненков — это старое, исконное, кондовое, русское — русская сказка, и это — основной тон, (а не суть) всей пьесы. Так у меня и была задумана пьеса: в виде скоморошьей игры, русского Гоцци. Три скомороха, как будто случайно появляющиеся в I акте, дальше органически вплетаются в пьесу. Эти три скомороха — гоццевские Панталоне, Тарталья и Бригелла: у одного из них женская роль, он играет старуху в скоморошьем представлении в I акте, и в том же акте «фрейлину Малафевну», и во II [акте] — тульскую Машку, и в III [акте] — аглицкую девку Мерю; у другого — роль иностранца в скоморошьем представлении в I акте, и роль аптекаря — в том же акте, и аглицкого же хитрого аптекаря во II акте и т. д. {337} Представляете? Все действующие лица делятся на две категории: одни — актеры в постоянных масках (главные лица: Царь, Левша, Платов); другие — актеры в переменных масках, актеры в квадрате, о которых зритель все время знает, что они актеры. Тем интересней (потому что — трудно) здесь задача актера: показать, что я — актер, скоморох — и тотчас же заставить зрителя забыть, что я — актер.

Привлекает всегда (по крайней мере, меня) трудность задачи. Сделать просто приличную инсценировку «Левши» — это одно; построить новую пьесу, пользуясь Лесковым, как материалом, — это другое. Как Вы представляете себе мою задачу: сделать инсценировку — или пьесу? <Пьесу с главной мыслью Лескова.>

Давайте возьмем Ваш план — восьмикартинный и присоединим к нему оговорки, которые Вы делаете в конце: «Итак, царь — один, Николай, и из Тулы Левша едет прямо в Англию, и последняя картина — загул Левши» (это IV акт). Тогда: в I акте — только одна картина; в III акте — только одна картина (Англия — Левша); во II акте — две картины только в том случае, если Вы не хотите идти по коненковскому, сказочному пути (в сказке занавеса между отъездом Платова и его возвращением в Тулу — не надо, в этом именно и будет острота, что «сорок дней — сорок ночей» пройдут в 10 минут на глазах у зрителя). В итоге остается в 4‑х актах пять картин: две картины только в IV акте (Левша — в Петербурге, во дворце — и загул Левши).

Загул Левши — с «морским водоглазом», с полшкипером, с сиганием в воду — соблазнил и меня, это хороший материал. Я думал это вставить в III акт — Левша в Англии загулял с тоски. Кончить этим пьесу, боюсь, будет ошибкой. Первая и главная причина — кончить минором — не в духе народной сказки и народной комедии. <И зрителя… даже.> Там минор возможен только в середине, в конце он разрешается мажором: добродетель обязательно торжествует. <Исключение — Левша.> Вспомните хотя бы «царя Максимилиана» (не Ремизовский вариант, а подлинный); казненный Адольфа в конце вскакивает живенький, злодей Максимилиан гибнет. И другая причина — неожиданный трагический конец не воспримется зрителем. <Верно, но знаток?> Хорошо, когда трагический корень прорастает сквозь весь сюжет сперва незаметно, потом прорывается наружу, взрывая все. А ведь тут корень сюжета — комический с самого начала (и у Лескова). Такой конец, такой трагический прирост возможен в рассказе, но не в пьесе. <Согласен. — ? Может быть.> (Да и в рассказе у Лескова это звучит чуть-чуть неверно!)

Всю постройку этой гротесковой народной комедии, буффонады, скоморошьей игры я планировал и еще в одном расчете: {338} в расчете на определенный очень живой и острый уклон в работе режиссеров и актеров Студии. <Сомнительный расчет.> Я видел почти весь Ваш репертуар и помню, что самое законченное впечатление у меня осталось от «Укрощения строптивой»[[30]](#endnote-3). И вся композиция «Левши» у меня мысленно прилаживалась к этому типу театра в дальнейшем его развитии и заострении, к следующей его ступени.

Теперь об одном внешнем обстоятельстве, с которым неминуемо придется считаться. Вспомните, как Вам трудно было выпустить на сцену Екатерину в «Любви — книге золотой»[[31]](#endnote-4). «Два» царя в пьесе, и вдобавок Александр, из которого уж никак не сделать пугала… Сделать царя таким, как Вы его проектируете («Тупая машина дисциплины»), — это значит пойти по скользкой дорожке приспособлений к современности < — ? Намеки у Лескова>, и это значит по сути разойтись с Лесковым (царь у него вовсе не зверообразный). Я делаю царя отнюдь не страшным, а просто — немножко смешным, может быть, даже множко смешным. <Верно.> Назвать ли его Николай Павлович или просто царь — это все равно: <верно> к историческому Николаю Павловичу он никакого отношения не имеет (как и у Лескова). Исключительно из-за тех же соображений мне представляется рискованным оставить тульским оружейникам Николая Мирликийского. А так — это было бы, конечно, очень хорошо. <Пусть… Оставить!>

И, наконец, по тем же соображениям, — есть риск в том, чтобы Платов или казаки били кого-нибудь в пьесе смертным боем. <Никакого риска.> У меня поэтому оставлены только свирепые угрозы: напр[имер], Царь в I акте грозит Кисельвроде «казематом без срока», грозит Платову снять голову с плеч; то же Платов по адресу Левши, и даже по адресу англичан, и т. д. <Хорошо.>

И из всего, что я Вам пишу, и из того, что я спорю с Вами, — Вы увидите, конечно (у Вас глаза — казачьи, зоркие), как здорово меня укусила блоха. Я уже заболел и многое увидел живьем <сильный аргумент>, и перестать видеть — трудно. До получения Вашего письма я расскакался так, что уже сделал I акт и начал II. Потом остановился. <Жалко.>

Последнюю неделю — по уши засел в другом: приехали из Москвы Тихонов и А. М. Эфрос привезли разрешение на журнал («Русский современник»[[32]](#endnote-5) — на днях прочтете анонс в «Известиях»). И так как я — один из редакторов, то и вышло, что каждый день — с утра до ночи — редакционные заседания и рукописи. Сейчас уже все наладилось, схлынуло — и опять будет время, чтобы писать. Буду ждать Вашего письма. А еще бы лучше — поговорить. <Скорей бы.> Я могу {339} попасть в Москву едва ли раньше начала марта. <Как и я — освобожусь.>

Ваш *Евг. Замятин*.

### 4. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину До 1 марта 1924 г., Москва

Вот ужас! Ну, как быть? Ей-богу, не знаю. Очень сильный, едва ли не главный Ваш аргумент — это то, что Вы много видите живьем. Что же здесь можно еще сказать? Как можно просить Вас видеть по-другому? Все остальные Ваши доводы за Ваше толкование планировки пьесы — меня не убеждают никак. Вы пишите, что самое главное для Вас — сказка. Для меня тоже — но ведь это форма, тон, а не сущность, не мысль. Ведь мысль-то сказки или спектакля должна быть, хоть какая-нибудь? Даже у Гоцци. И вот тут-то и есть слабый пункт предстоящего театрального действа. Ведь если Вы возьметесь воспевать, короновать сметку и находчивость Левши, то и получится или развеселое действо, или по мысли торжество русского гения. Из этих двух положений Вам не выпутать спектакля. Сказка — да! Это при всех вариантах. Это при всех возможностях остается. Это форма. Это обязательно. Это и интересно, и нужно, и выгодно. В силу хотя бы этого я вовсе не мыслю Николая на земле. Я уже писал Вам, что все, и англичан даже, необходимо взять от сказки-былины, через или от психологии русского мужика-крестьянина. Вы пишете, что Коненков — это очень верно. И я говорю, да! Это верно. Весь спектакль, все действующие лица — от Коненкова. Ни одной реальной фигуры. Может быть, Левша? Может быть, трое рабочих? — Не знаю. Но это уже вопрос сценического оформления вещи. Я вовсе не думаю приземлить в смысле реализма это произведение — Вы меня не поняли. Это должно быть необычно, сказочно, {340} былинно и значительно. По-лесковски глубоко. Мы должны заострить, усилить его главную мысль, а главная мысль Лескова — не сказка, а мысль сказки — судьба русского гения. Пусть будет конец лесковский выпадать из сказки, несколько снижать общий тон в минор, но это, и именно это, делает произведение ценным (смерть Левши). Мне кажется, что Вы сейчас спутали две задачи. Одна — литературно-драматическая часть произведения (у Вас) и другая — сценическое выражение того же произведения. Первая — целиком Ваше, вторая находится всегда в зависимости от коллектива работающих над произведением, и вот во второй части ничего нельзя фиксировать. Дайте большой и ценный литературный материал, и вместе, если хотите, будем обсуждать, как выразить это на театре. Вы же, мне так кажется, уже предрешаете его со сцены. Это не только трудно — это невозможно. Приведу Вам, к примеру, то же самое «Укрощение». Разреальнейшая вещь, и все же театр нашел возможным поставить ее так, что даже Вы не заметили, что в спектакле частность берется за главное. Это право театра — очень условное, правда, но теперь довольно распространенное и модное. Если это понадобится, Студия, конечно, это сделает, но вряд ли Вам в Вашей литературной работе нужно это считать за важное. «Фрейлина Малафевна» — чудесно. Девка Меря — чудесно. И это все, конечно, Лесков — его дух, его тон. Вашу работу я представляю так: по лесковскому сценарию сделать пьесу — новую пьесу — с новыми добавленными диалогами, даже с вводом новых лиц. Можно менять, переносить места действий, можно резать, кроить, уменьшать, развивать лесковскую главную мысль и освещающие ее эпизоды. Дать возможность театру выразить это дивное произведение со сцены. Ведь мы же, ей-богу, знаем, что публика больше пойдет на веселое, но если кто не поймет конца (минорного конца) Левши — бог с ними. Этот необычный конец — большая ценность и именно русское — старое, исконное. И этот необычный конец — короткий и ударный — и заставит зрителя не пустым уйти со спектакля. Надо делать на знатока. Угрозы царя и Платова — прекрасно.

Нас так обоих укусила блоха, что кажется, мы сами скоро кусаться начнем. Пока мы с Вами мечемся от боли. Давайте сделаем так. Проделайте, если у Вас хватит азарта, такую работу. Напишите две пьесы. Вашу целиком и восемь картин по Лескову. Это ужасное предложение? Мы сами выберем все, что нужно будет для спектакля. Предлагаю это от большого желания иметь как можно больше материала. Думаю, что 8 картин — широко поданных — был бы спектакль. Интересно, очень, очень интересно, как у Вас получится новая пьеса? Давайте все! Ведь в конце концов все равно, что бы Вы {341} ни написали, — дальше мы будем работать вместе. Вы не будете оторваны от нас и своего детища, и его рост будет и под Вашим присмотром. Если вы в начале марта приедете в Москву, это устроит все. Я думал ехать в Петроград специально поговорить с Вами, но ввиду усиленных репетиций «Расточителя» Лескова же, премьера которого ожидается в начале марта — не позже 10 числа[[33]](#endnote-6), — выбраться сейчас не могу. Так жалко. Приезжайте скорее и поговорим обо всем, а до того времени работу не откладывайте — пишите и пишите.

Об условиях Вам хотел писать, но ввиду Вашего скорого приезда не лучше ли подождать Вас и поговорить лично.

*А. Дикий*.

### 5. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину До 7 мая 1924 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

Я в большой тревоге. Дело в следующем. Вы увлеклись другой женщиной — весенние мотивы, — я все это прекрасно понимаю, но надо же как-то объясниться и покончить с нашим общим увлечением[[34]](#endnote-7). Студия сейчас вырабатывает репертуар и план его на будущий сезон. Меня спросили, как обстоит дело с «Левшой». Я сказал, что Вы через неделю будете в Москве; срок небольшой, и Студия на это идет, но… промедление смерти подобно. Сейчас как раз то время, когда «Левша» должна, как пьеса, а не мечта о ней, занять определенное место в репертуаре Студии. Если бы пьеса хоть в контурах, хотя бы в черновиках была уже готова, можно было бы распределить роли и мечтать о дальнейшем, а сейчас я прямо говорю — все висит в воздухе по причине Вашего весеннего легкомыслия. Если Вы запоздаете с Вашим приездом в Москву — я, и Вы, и «Левша», и Студия будут в довольно условном положении; конечно, Студия должна решать этот вопрос теперь, до своего отъезда в Петроград. Там, я думаю, уже нужно будет начать подготовительные работы по спектаклю. Не знаю, понятны ли будут Вам мои тревоги. С «Левшой» Студия не расстается, а мне так хотелось бы, {342} чтобы «Левша» и Студия не расстались с Вами, вот почему прошу Вас усердно: делайте скорей свои весенние дела, кончайте их, отложите на время и учтите необходимость скорейшей работы над «Левшой». Студии нужен текст. Этот вопрос должен быть решен теперь; по получении этого письма прошу Вас принять теперь же самые свирепые меры в смысле укрепления позиций «Левши» в будущем сезоне. Приезжайте! Делайте пьесу! Пишите мне и через меня Студии. Телеграфируйте! Я считал бы дело с «Левшой» прочно обстоящим, если бы Вы, по получении этого письма, приехали не откладывая в Москву, — условились бы относительно всего плана «Левши», уехали бы в Петроград и к нашему туда приезду встретили нас хлеб-солью — «Левшой». Тогда можно быть уверенным, что спектакль есть. Ждем Вас! Поймите, что вопрос решается теперь.

*А. Дикий*.

### 6. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 23 октября 1924 г., Москва

23-Х‑24 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*! До нас дошли слухи о Ваших больших волнениях по поводу «Блохи». Очень хотелось бы успокоить Вас, но вряд ли это возможно. Уж такая судьба Ваша авторская и наша актерская. Пока спектакль не прошел — одни волнения и неизвестность. Буду писать Вам о работе. Дело обстоит «так и так»: за это время мы просмотрели всю пьесу, вернее, разобрали ее в смысле актерских и режиссерских возможностей. Это очень медленная и трудная работа. Попутно подготовлялся материал художником[[35]](#endnote-8) и композитором[[36]](#endnote-9). Только вчера кончили разбор IV акта. IV акт в том виде, как написан, идти не может. Он слишком разбросан, не подтянут в отдельных сценах к своему действию пьесы и перегружен. Мы свели его к нескольким главным сценам, и от этого он очень выиграл. Надо вести к концу — разрешать пьесу, а Вами он написан так же, как и первый. Потом в IV акте нет халдеев. Этого нельзя делать. Их необходимо ввести. Иначе их положение в первых актах сомнительно. Куски IV акта, на которых держится зритель: 1) Приезд Платова. 2) Приезд Левши и полшкипера, сцена с Мурином. 3) Встреча Левши и Платова. 4) Выход царя, сдача работы, торжество русского гения — кино и т. д. до награды и одиночества Левши. Всего будет {343} цельных кусков-сцен около 10. Убрана вся чересполосица. Все те куски, которые мелко и перебойно поданы. Некоторые сцены (мелкие) сведены в одну большую. Иначе зрителя не сосредоточишь. Надо помнить, что это IV акт. Зритель уже не свежий. Ну, вот. Работают все с большим увлечением и охотой. Очень было бы хорошо, если бы нашли возможность приехать на короткое время и поближе познакомиться с ходом работ. Тем более что у нас есть к Вам просьба. Надо составить текст афиши, которую мы хотим сделать не обычной, а от формы всего спектакля — красочной и балаганной. Это первое. И халдеи — их нужно ввести в IV акт. Они не донесены до конца. Все, что можно сделать, мы сделаем. Помогите нам! Афишу и программы будет работать Н. П. Крымов[[37]](#endnote-10). Давайте текст. Спешу на репетицию — простите за спешку в письме. Всего доброго.

*А. Дикий*.

### 7. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 30 октября 1924 г., Ленинград

*30-Х‑1924*

*Дорогой Алексей Денисович*,

слухи о «моих больших волнениях» по поводу «Блохи» — неверны. Я знаю, что дитя мое в верных руках. И знаю, откуда слухи: от Эфроса. Его я просил однажды в письме посмотреть, если будет случай, эскизы Николая Петровича[[38]](#endnote-11). Я уверен, что выйдет дело и у него. Эта уверенность у меня получилась, когда я увидел набросок I акта. Так что и тут у меня было не волнение, а скорей любопытство, потому что тут — в декорациях и костюмах — возможности самые большие.

Очень бы хотел попасть сейчас в Москву и одним глазком (с разрешения строгого режиссера) взглянуть, как идет дело, как дитя учится помаленьку ходить и говорить. Но — беда: сижу пока без денег. А без денег в Москве — все равно что без штанов: неловко как-то.

{344} Насчет роли халдеев в IV акте — вот какие у меня были мысли, когда я писал этот акт: в первых двух актах — безоглядная, без всякой тени игра; в третьем акте сквозь игру чуть-чуть, изредка проглядывает серьезное — Левша затосковал по Расее; и в четвертом акте это серьезное все больше выходит на первый план, а игра и главноуполномоченные игры — халдеи — отступают назад, в тень. Вот почему, мне кажется, в этом акте халдеи не проведены через весь акт, а появляются только в начале и в конце.

Но у меня это все теория, а у Вас — практика, и на театре Вы, глядишь, окажетесь правы. Не сделаете ли Вы этакую вещь — пожалуй, это было бы самое лучшее: пусть кто-нибудь перепишет IV акт со всеми купюрами и перестановками отдельных сцен. Вы напишите несколько строк о том, как бы Вы думали ввести или, вернее, развить халдеев в IV акте, — и все это пришлите мне. А я дам халдеям слова.

Ваша затея с афишей — очень любопытна. Такая афиша равносильна выступлению раешника перед спектаклем: она сразу откроет зрителю характер спектакля. Но дело это тонкое: одно — слушать раешные слова в окружении соответствующей музыки, жестов и красок, другое — читать их напечатанными: напечатанные — они звучат гораздо грубее, и тут выбирать их надо подумавши да подумавши. Во всяком случае, попробую сделать текст. И опять, черт возьми, приходишь к одному: надо бы увидеться и услышать от Вас, от Крымова, как это Вам представляется.

Кстати: не думаете ли Вы попасть сюда, в Питер? Недавно был в Большом драматическом, там все ждут, что Вы вот‑вот приедете работать над постановкой «Косматой обезьяны»[[39]](#endnote-12). Спрашивают меня, а я не знаю, что им сказать. Напишите — передам.

Очень охотятся получить «Блоху» Большой драматический и Михайловский[[40]](#endnote-13). В Большом драм[атическом] нет актрис, но актеры хорошие там есть: Монахов — для Левши, Мичурин — для царя. «Блоха» — безактрисная пьеса — могла бы, пожалуй, неплохо выйти в этом безактрисном театре. Если МХАТ‑2 не думает весной привезти «Блоху» в Питер, я бы отдал ее Б[ольшому] драматическому — разумеется, с условием, что она пойдет здесь после того, как будет показана у Вас, в Москве. Формально у меня есть на это право, поскольку у меня нет никаких особых условий с МХАТ‑2. Но этим правом я не хочу пользоваться, не сговорившись предварительно с Вами. И если к весне «Блоха» прибудет сюда из Москвы — я предпочту, чтобы петербуржцы увидели ее в исполнении МХАТ‑2[[41]](#endnote-14). Во всяком случае, будьте другом, Алексей Денисович, не откладывая, ответьте мне по этому вопросу.

{345} Как в распределении ролей? Осталось все по-прежнему?[[42]](#endnote-15) Володю Попова не удалось соблазнить наконец? Вытанцовывается ли Машка — Меря?

Кланяйтесь всем — и пишите скорее: контакт!

Ваш *Евг. Замятин*.

### 8. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 7 ноября 1924 г., Москва

7-XI-24 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

Не сразу Вам ответил только потому, что все время был занят нашим дорогим потомством — «Блохой». Репетиции идут хорошо. Нашли много интересного. Выяснилась наконец декорация всех трех актов. Сейчас эскизы стоят у меня на столе, и мне очень хотелось бы показать их Вам, поговорить. Все наши — занятые в пьесе — с восторгом приняли работу Ник[олая] Петр[овича]. Эскизы приняты не сразу. Это уже, кажется, 3‑4‑я редакция. Декорации во многом будут разниться от первоначального наброска. Вряд ли Вы представляете {346} себе, на чем мы остановились. Тем более хотелось бы знать Ваше мнение. Крымову они тоже очень нравятся. I акт заделан крепко. Скоро приступаем ко второму. Актеры вносят много нового, яркого. Как у Вас обстоит дело с афишей. Присылайте скорее.

Нас всех очень огорчил Ваш вопрос о возможности появления «Блохи» в другом театре. Не разбираясь подробно в этом вопросе, скажу Вам, что смысла делать это нет. Судьба пьесы будет решена в Москве, и разжижать силу первого удара нельзя. В случае успеха, предложений будет гораздо больше. Имеет смысл подождать и рискнуть. Думаю, что Вам надо как-то договориться с МХАТ‑2 и внести ясность и определенность в вопрос рождения «Блохи». Я очень хотел бы не вмешиваться в Ваши финансовые взаимоотношения с театром. Не люблю я этого и всегда стараюсь избежать этой стороны дела. Думаю, что Вам договориться будет нетрудно. Если пьеса-спектакль будет иметь успех, то мы покажем ее не только Ленинграду, а и Киеву, и Одессе, и, конечно, повезем за границу. Все решит премьера.

Прислать Вам новый материал пьесы, главным образом IV акта, сейчас не могу. Все еще много раз будет изменено, дополнено, переделано. Только к генеральным репетициям окончательно установится текст и порядок кусков. Одно ясно — спектакль будет в рамке балагана, декоративно и актерски в рамке халдеев. Нельзя начать с халдеев, окончить чем-то иным. Халдеи начнут, поставят пьесу на сквозное действие, стушуются на время ее развития и к концу опять напомнят о себе. Это едва ли не единственная возможность оправдания их в пьесе. Присылайте текст афиши, вступительное слово раешника (1‑го халдея) и обдумайте, как ввести их (халдеев) в конец. Самое лучшее, если бы Вы могли приехать к нам и здесь поближе ознакомились бы со всеми работами. Царя работает В. Попов и очень увлекается.

Всего доброго.

*А. Дикий*.

*P. S*. Присылайте скорее, что можете — очень прошу.

### 9. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 12 ноября 1924 г., Ленинград

12-ХI-1924

*Дорогой Алексей Денисыч*,

дело ясное: надо эту самую нимфозорию подвергнуть русскому пересмотру в городе Москве нашего отечества. И потому, думаю я, этак через недельку, выпив водки-кислярки и закусив {347} бубликом, оказаться в Москве и все Ваши диковины поглядеть, согласно присяге. Как, значит, они — наша мать Расея, а мы, — которые убиенные. А ежели что, — так во!

Ваш халдей *Евг. Замятин*.

### 10. Е. И. Замятин — Б. М. Кустодиеву 22 ноября 1924 г., Москва

Москва, 22-XI-1924

*Дорогой Борис Михайлович*,

пишу Вам не столько я, сколько Моск[овский] Худож[ественный] театр 2‑й, или, попросту говоря, 1‑я Студия (она работает теперь в бывш[ем] Незлобинском театре, как МХАТ‑2). Для этого театра я еще летом написал пьесу — называется «Блоха». В основу положен мотив лесковского «Левши», но изменен сюжет, мотив разработан по-другому. Пьеса построена не как бытовая, а идет от народного русского театра, от «Царя Максимилиана», от скоморохов. Это — театр русский насквозь, и Англия, которая там есть, — тоже русская, тульская Англия — такая, какой она представляется русскому мужику, Петербург — тоже тульский.

Пьеса — очень забавная и вышла, говорят, хорошо. Идет она в театре не позже середины января. Это будет вторая постановка после «Гамлета». Работа идет уже с сентября.

Но вот беда: нет художника. В первую голову говорили, конечно, о Вас, но боялись затруднений в связи с тем, что Вы не можете быть в Москве и лично принять более близкое участие в работах по постановке. И все же единственный художник, который может дать в пьесе то, что нужно, — это Вы. Если бы Вас эта невозможность работать в Москве не остановила, если бы Вы взялись сделать эскизы и декорации к «Блохе» — Вы обрадовали бы и театр, и меня. Работа — срочная: для эскизов — недели три. И нужен от Вас очень срочный ответ — по крайней мере, Ваше принципиальное согласие. Телеграфируйте ответ по адресу: Москва, Сивцев Вражек, 11, Алексею Дикому. Дикий — постановщик этой пьесы.

Одновременно посылаю письмо своей жене, чтобы она доставила Вам экземпляр пьесы. Но лучше всего, если Вы, не дожидаясь — протелеграфируете свой ответ. И пожалуйста, пожалуйста — соглашайтесь!

Ваш *Евг. Замятин*.

Мой адрес в Москве: Редакция «Русск[ого] Совр[еменника]», Мещанская, 2/4.

### **{****348}** 11. Б. М. Кустодиев — Е. И. Замятину 28 ноября 1924 г., Ленинград

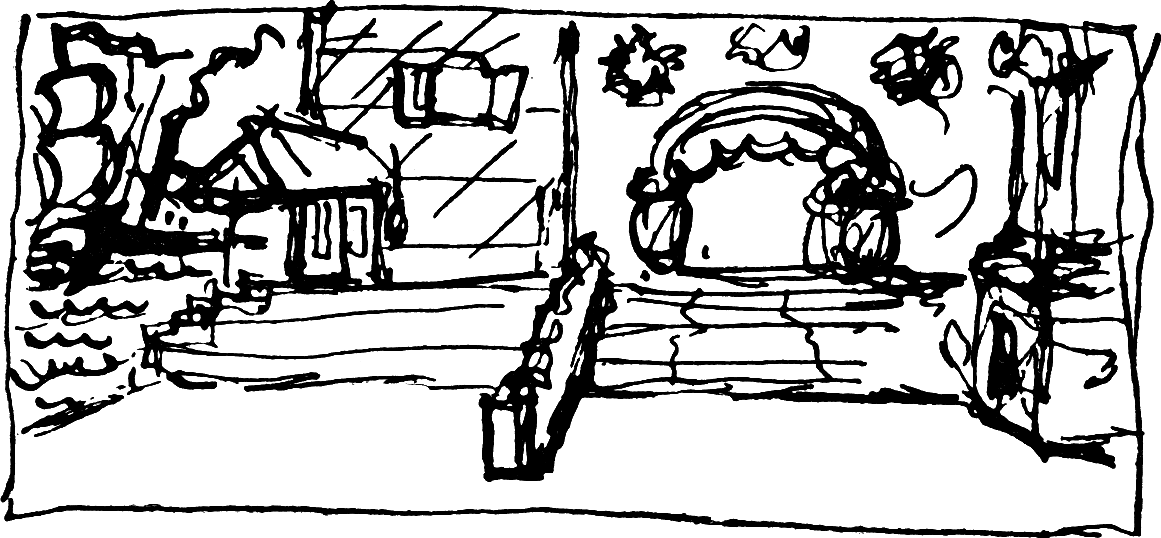
Введенская, 7, кв. 50  
28 ноября 1924

*Дорогой Евгений Иванович*!

Письмо Ваше получил, телеграмму послал, пьесу прочел и вчерне эскизы сделал. Пьеса очень занимательная и, по-видимому, будет весьма веселая, — есть много для этого материала. Теперь бы мне надо свидание с Вами и хорошо бы и с режиссером, хотя бы на один только день с ним. Мне надо бы узнать у него все его пожелания относительно плана постановки — все его данные плюс мои — вот бы мы и столковались.

Англия с колесом мне не очень ясна в деталях, особенно колесо. Представляю его в виде перекидных качелей, но так ли это? В общем у меня что-то в таком роде намечается.

I



Дворец: несколько ступеней в глубину. На них слева: подъезд дворца со звонком и окно, справа арка уже в самом дворе, через которую идут выходы — справа печь.

Эти ступени пойдут и для Англии.

II. Тула



Слева забор в виде ширмы, в середине на небольшом возвышении церкви — на это же возвышение потом ставят избу с оружейниками. Справа ряд «гор» в виде ширм, одна за другой, из-за которых приезжают казаки с Платовым. Их, горы, можно поставить, как удобно по действию. Все это заключено {349} в три стены павильона (на эскизе помечено +) в плане в таком виде:



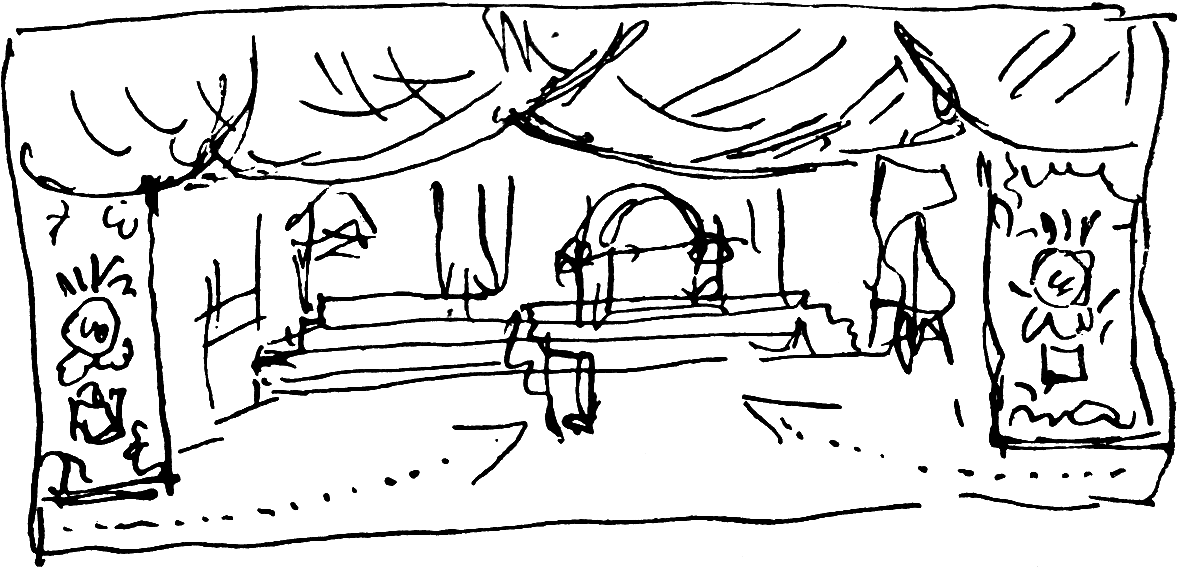
На этих стенах — небо — все сверху донизу синее с «барашками» наверху. За забором можно сделать приступку, чтобы народ был виднее.

Англия:



{350} В глубине те же ступеньки, что и в первом [акте], на них занавес, за которым и будут показываться Механиком Левше все диковинки английские, справа дом (Англия) с фонарем, большим, который и будет, когда надо, загораться; слева стоят стол и ширмы, из-за которых появится негр-половой.

Всю декорацию у меня предполагается заключить в портале, который может служить и просцениумом в таком виде:



Это может иметь еще выгоду ту, что действие может продолжаться или начинаться на этом просцениуме. Для работы мне необходимо знать размер сцены (в арш[инах]) и на скольких аршинах предполагается играть в длину (по рампе) и в глубину, и высоту отверстия сцены.

Вот пока как будто все, что надо мне. Да, еще — надо ли делать рисунки костюмов, вероятно, да?

«Пока», до свидания. Буду ждать Вас или более подробных сведений о «Блохе».

Ваш *Б. Кустодиев*.

### 12. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 2 декабря 1924 г., Ленинград

2-XII-1924

*Дорогой Алексей Денисыч*,

сегодня приехал — и сегодня же отнес макет Кустодиеву. Первое и очень хорошее — блохою он тоже укушен, пьеса ему очень понравилась, — и он тотчас же, не дожидаясь моего приезда, засел за эскизы. Таким образом, первые наброски эскизов он сделал только руководствуясь ремарками в пьесе и своим чутьем. И это первое приблизительное решение уже, мне кажется, лучше крымовского, радуют глаз уже одни краски. В I акте — нет еще как будто того «французского с нижегородским», что должно быть везде в пьесе, а есть только {351} нижегородское; нужно подбавить Петербурга. Тула — I акт — с небольшими изменениями — будто то, что нужно. Англия — пока трактована по тексту пьесы — с колесом.

Я думаю, с Кустодиевым надо бить без осечки, и поэтому лучше всего, если бы Вы приехали сюда на один день. Если Вы выедете в воскресенье и вернетесь во вторник в Москву — Вы не потеряете ни одного дня для репетиций. Кустодиев — человек театральный и берет быка за рога: спрашивает меня — «откуда выход генералов?», — «откуда выезд казаков?» — А я на эти вопросы ответить ему не могу, тут нужны Вы. Между тем, в связи с такими вот ответами он строит свою работу.

Другой выход, чтобы бить без промаха, это привезти сейчас Кустодиева в Москву. Но это сложнее, лучше это сделать в конце работы. […]

Вы должны были получить от Кустодиева письмо с набросками. Получили ли?

Отвечайте — можете ли приехать? Хорошо, если бы телеграфировали, скажем, мне, а я позвоню Кустодиеву. Его адрес: Больш[ая] Введенская, 7, кв. 50.

Ваш *Евг. Замятин*.

### 13. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину До 6 декабря 1924 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

Пишу Вам ночью в постели. Так занят, что другой возможности нет. Приехать в Питер, к глубокому моему сожалению, не могу. Воскресенье играю «Сверчок»[[43]](#endnote-16) — выехать не могу, а иначе теряется репетиция.

Дело обстоит таким образом, что работы Кустодиева нужны как можно скорее. Со сроком выпуска спектакля положение катастрофично. Задержать работ Кустодиева никак нельзя. Скорее, скорее, скорее. Считаю, что Ваше присутствие в Питере совершенно спасает положение в смысле возможности удара не наверняка, промаха. Вы весь спектакль, его форму и дух знаете сейчас так же хорошо, как и я, а значит мне выгоднее оставаться и двигать работу здесь, в Москве. Передайте, пожалуйста, Кустодиеву, чтобы он не смущал себя вопросами, откуда выход. Выход генералов от зрителя слева, второй план; казаки в Туле — слева, первый план и проезд через всю сцену в правую кулису (по рампе нашего спектакля), а в общем, в зависимости от художника, всегда можно изменить тот или иной выход. Этим не надо смущаться. Очень хочу поговорить с Кустодиевым по телефону. Если бы он позвонил мне по № 5‑83‑16. Расходы оплатит Студия. Устройте, пожалуйста, по получении этого письма. Я после 12 час[ов] {352} ночи буду ждать Вашего звонка. Деньги — аванс — Готовцев[[44]](#endnote-17) высылает завтра или послезавтра — не позже. Больше 15 черв[онцев], к сожалению, не может. По приеме эскизов и макета, я думаю, что все легко уладится. Объясните Борису Михайловичу, что его работ ждут с нетерпением, и каждый лишний день — зарез для пьесы. Письмо Кустодиева, адресованное Вам, я получил. Думаю, что сейчас, когда Вы в Питере, оно уже потеряло свое значение. Да, вот что важно. Первый акт делайте один станок — одной высоты на всю сцену. Провесы остаются. Станков может быть и два, но важно, чтобы высота была одинакова. В остальных актах станок второй может быть выше. Завтра сделаю все, чтобы успеть послать аванс Кустодиеву. Если будет удача в работе, то, конечно, финансовую сторону дела легко уладим. Я очень жалею, что лично не могу поговорить с Бор[исом] Мих[айловичем]. Все свои надежды возлагаю на Вас. Легко, красочно, смело и просто, без нагромождений — вот что нужно для спектакля в декорациях. Шутка, игра, праздник, озорство. В особенности важен занавес балагана — обязательно легкий, и обрамление: кулисы, задник, блестки, мишура, стеклярус. Я очень боюсь, что Кустодиев задержит работу, и тогда мы должны будем отказаться от возможности найти лучшее. Это будет ужасно. Делайте все, чтобы ускорить получение работы. Жду и волнуюсь. Москва ждет «Блоху». Работаем здорово. Жду Вашего звонка от 12 1/2 час. ночи. Расход оплатим. Скорее!

*А. Дикий*.

*P. S*. Мне очень нравится надпись на заднике III акта — Англия — набросок в письме Бор[иса] Михайловича.

### 14. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 7 декабря 1924 г., Ленинград

Воскр[есенье]. 7-XII-1924

*Дорогой Алексей Денисыч*,

напрасно Вы не едете: оттого, что Вы пропустите две репетиции — спектакль откладывается на два дня, а если Кустодиеву придется переделывать акт — это неделя. Ну, во всяком {353} случае, это дело Ваше, и надо думать о том, какую положить заплатку на ваш неприезд.

В первую голову, конечно, телефонный разговор. Удобнее, чтобы Вы позвонили Кустодиеву — потому что он всегда дома. Спать он ложится рано — звоните ему днем, тогда, когда Вы свободны, — ну, скажем, от 4 до 6. Письмо мое Вы получите во вторник — хорошо, если бы поговорили во вторник же, в крайнем случае — в среду.

Закажите разговор минут на 10 – 15 — успеете обговорить все. Телефон Кустодиева — 2-06-76.

Дальше. Хорошо, если бы Зайцевский смастерил еще макет сцены в том же масштабе, какой я привез Кустодиеву. Дело в том, что Кустодиев делает все пратикабли из бумаги (картона), все это пошлет Вам, с указанием, где что поставить. И если у Вас будет макет сцены в том же масштабе, что у Куст[одиева], — сразу все будет как на ладони.

Теперь — три отдельных вопроса, на которые Вы должны ответить Кустодиеву срочным письмом, телеграммой, по телефону — как хотите, только не задерживайте.

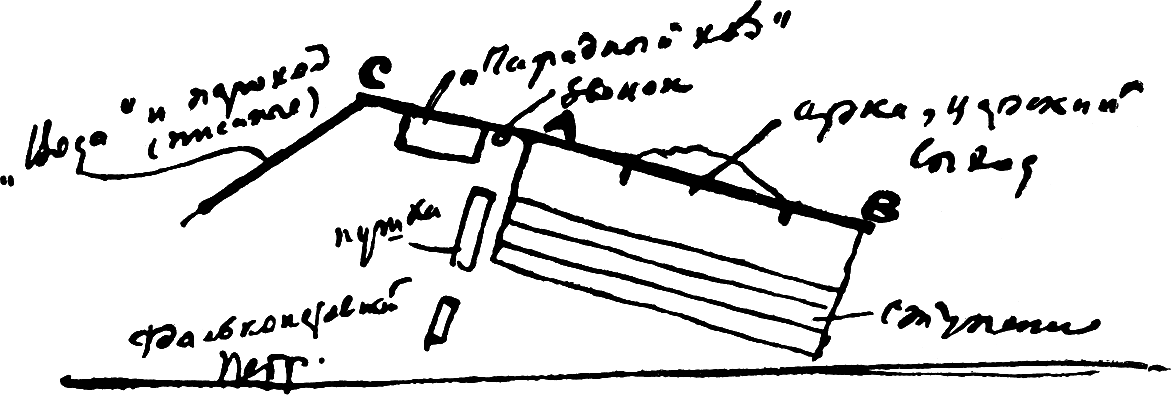
1. Должен ли Куст[одиев] закрыть чем-нибудь основной портал сцены? Пока Куст[одиев] думает, что нет, и над своим — вторым — занавесом дает только небольшой писаный кусок портала (кажется, до высоты 12 арш[ин]).

2) Нужны ли падуги?

3) Какой крайний срок сдачи всей работы?

Затем ряд вопросов по актам. (Все это на основ[ании] моих сегодняшних разговоров с Кустодиевым. Эскизы I и II акта у него уже есть в большем масштабе, — вернее, макеты; III акт — незакончен).

I акт — в общем сделаем по наброску, посланному Вам, но задник, писаный, Кустодиев хочет поставить под углом (на намеченной театром глубине) — так примерно:



Кусок *AB* — малиновый с нелепыми золотыми орлами; по сторонам арки — какие-то расписные колонны. Кусок *CA* — пестрый, черные и белые треугольники вроде изразцов. «Парадный {354} ход» — мещанского уездного типа, расписанные цветами двери. Синяя вода, чудной, ненастоящий пароход.

Все это неплохо, забавно, ярко. Пушку и Петра — вводит по моему предложению, чтобы подбавить к расейскому стилю Петербурга.

Сомнения тут вот в чем:

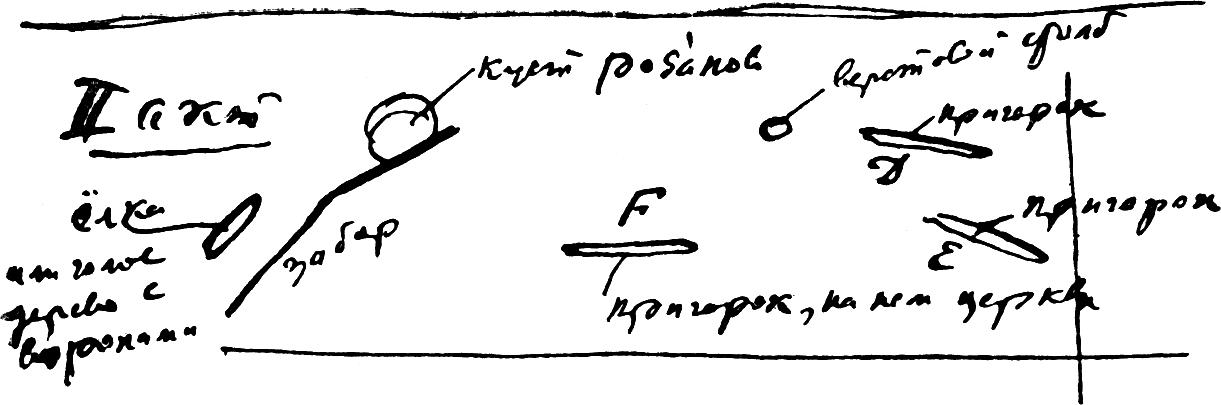
1) есть писаный задник-декорация;

2) поворот под углом;

3) поверхность сцены — с подъемом в глубину — ступени;

4) можно задники повернуть под углом только в четвертом акте, когда «вода» может быть нужнее, чем в первом; в первом — дать их паралл[ельно] рампе.

На этот вопрос — тоже нужен ответ.



Тут все очень просто. Пригорки ярко-зеленые, невысокие пратикабли. В глубине — казенной окраски верстовой столб и надпись на столбе — «Тула». На пригорке *D* — домишко и рядом с ним такой же величины, как дом, вывеска с самоваром. Пригорок *E* — голый. На пригорке *F* — церкви, розовые. Во 2‑й картине церкви убираются, ставится изба оружейников. За забором — невероятное дерево с розанами и елка или голое дерево с вороной.

Задник — небо с кругляками облаков.

Тут вопросы:

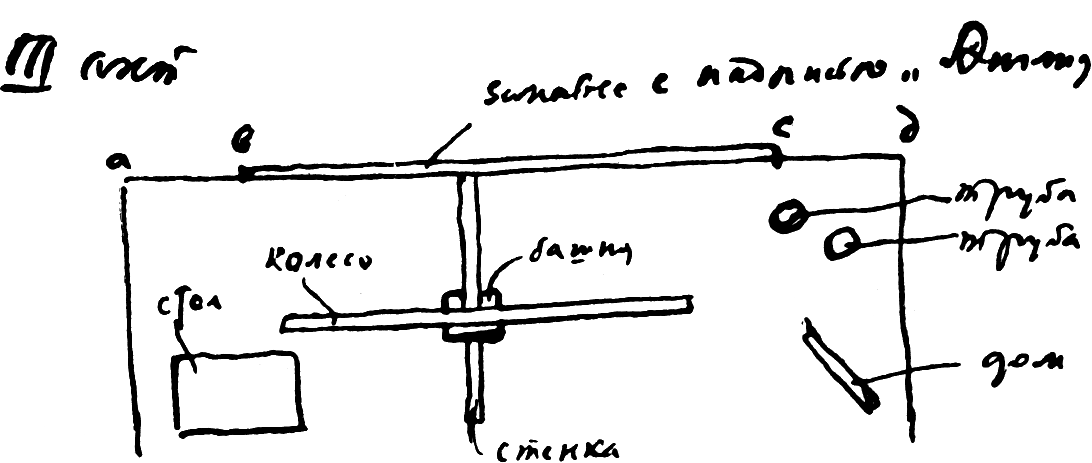
1) Годится ли пригорок (совсем низенький) для того, чтобы поставить на него церкви и избу (церкви и изба — объемные пратикабли, постройки из фанеры)?

2) Не лучше ли для мизансцен забор, из кольев — так, чтобы все было видно, — а не сплошной?

3) Не лучше ли вместо неба на заднике — дать ситцевый?

4) Входит ли эта декорация в Ваш план — с приподнятым станком во втором акте?

Задник — куски *AB* и *CD* предполагается расписать под кирпич; кусок *CD* — белый или вообще светлый занавес [с] надписью «Англия». Пратикабли: две‑три трубы, пышащие огнем; дом — с крючком, на крючке — лампа-молния с громадным {355} абажуром; стол с пестрой русской скатертью («пищеприемная»). Выдумали мы в крышку чайника вставить лампочку, красную; по углам скатерти — тоже лампочки, все это вспыхивает, когда Левша нажимает кнопку, и т. д.



Главное не в этом; Кустодиев считает, что очень хорошо будет дать в этом акте колесо. Посредине сцены — пратикабль — стенка с зубцами, низенькая, по пояс человеку, с башенкой посредине — и колесо. Колесо — тоже пратикабль, плоский фанерный; вид колеса — вроде колес на русских самопрялках. Будочка для пассажира — тоже пратикабль. Но пассажира фактически не поднимают в колесе, а передают на другую сторону низом, под станком; зрителю только кажется, что поднимают. Так[им] обр[азом],технических затруднений такое колесо не даст — прочного, настоящего колеса не придется строить.

Стало быть, по III акту вопросы:

1) Согласны ли Вы, принимаете ли колесо?

2) Нельзя ли устроить так, чтобы это колесо поднимать вверх, когда оно не нужно (во время показа диковин)? Впрочем, колесо может быть сделано очень легкой, прозрачной конструкции и мешать не будет.

3) Необходим ли в этом акте поднятый второй станок?

Теперь — о втором занавесе. Куст[одиев] сделал эскиз так: белый фон; вверху крупно надпись: «Блоха»; ниже — два громадных медальона — в них Левша слева, Царь справа; фон заполнен какими-то цветами и узорами. Как будто выходит балаганно. О стеклярусе и пр[очем] Кустодиев правильно говорит, что это хорошо на карусели, на подвижных предметах, а на неподв[ижных] — мертво.

Вопрос к Вам: согласны ли на такой занавес?

Рама спектакля: ситец с коричн[евыми] разводами, покрывающий низ портала, и две малиновые с белым и синим русские колонны по бокам; в них — по одному окошку, сквозь к[оторы]е могут выглядывать халдеи. Годится? Окошки, думаю, {356} можно хорошо использовать. Вопрос: ширина рамы?

Последнее — забыл в I акте: Куст[одиев] думает поставить (где-то справа) золоченую — вроде голландской — печь. Идея печи, написанной на фартуке Лекаря-аптекаря, ему не по душе. Согласны ли на печь?

Вот все. Шлите, не задерживая, — срочно! — ответы по всем вопросам. Адресуйте либо мне, либо Кустодиеву (Б. Введенская, 7, кв. 50). Деньги получены.

*Евг. Замятин*.

### 15. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 9 декабря 1924 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*! Стараюсь, поскольку могу, ответить Вам на все вопросы. Очень трудно работать на расстоянии Питер — Москва. Мне кажется, что Вам прежде всего не надо разбрасываться на поиски нового в смысле коренной ломки и переделки. Занавес, кулисы и падуги необходимы. Колеса в третьем акте не надо вовсе. Пригорок сам по себе может быть, а если Вы на него ставите церковь — неверно: нужны только верхушки, намеки. Это очень важно. Если в каком-либо акте забывается принцип верхушек — неверно, не выдержано. Станки надо ставить параллельно рампе: два станка. Высоту установить даже одинаковую для всех актов. Колонки и окна для халдеев — не знаю. Ступеньки мне нравятся. Просто и красиво. Я говорю о ступеньках по бокам — первый план. Стеклярус, конечно, выигрывает в движении, но он же может освежить декорации переднего плана и в покое. Главное: не надо новых планировок. Два станка, параллельных рампе, — вот основа всех актов. Расстояние между ними — аршин (приблизительно). Эти станки при необходимости будут соединяться в один — особыми щитками. Вся декорация как бы уходит вниз — видны только верхушки. И вот этими верхушками надо дать и Петербург, и Тулу, и Англию. Верхушками. Для того чтобы оговорить новую планировку — необходимо много времени. Его у нас нет. Кроме того, вся пьеса уже заделана в новой планировке, а переделывать трудно. Здесь для Кустодиева нужны Ваши указания и руководство. По частям высылать не надо. Присылайте все сразу и как можно скорее — это и есть последний срок. Думаю — число 15‑е и самое ужасное — 20‑е. Уж позже — совсем зарез. Пьеса должна идти в конце января[[45]](#endnote-18). Не забывайте, что актеры тоже подаются снизу, а при положении, напр[имер], ступенек наискосок — это сделать уже трудно. Присылайте с установкой I акт и к нему {357} отдельно добавления для II и III актов. 2‑й занавес — занавес балагана — окружен, ограничен: снизу — провесом первым, высоким, в рост станка; сверху — спущенной из-под, портала портальной падугой и с боков — кулисами. Первый провес, портальная падуга (с кистями бахромой) и две первые кулисы, стоящие между серым (основной занавес театра) и балаганным занавесом, сливаясь с последним, — образуют фасадное обрамление спектакля. Необходимости поднимать в этом акте 2‑й станок нет. Думайте, что они равны. Белый занавес мне нравится. Медальонов боюсь — антикварно, да и действующих лиц ставить на занавес, нужно ли? Разъяснять-то актеров до выхода. Блоху — вот это хорошо! Это здорово! Занавес, если понадобится, можно сделать и с бубенцами, и с аппликациями: цветы, узоры, блестки. Вы спрашиваете, согласен ли я на такой занавес. Я уверен, что Борис Михайлович не сделает плохо. Мои опасения насчет медальонов и действующ[их] лиц — передайте ему, а решит пусть он.

Попросите Б[ориса] М[ихайловича] сделать для I акта печь, трон и печь, развертывающуюся в руках халдея. Мы выберем. Краски — ярь, весело, зазывно. Колонны по бокам тоже пришлите с их окошками, а также и кулисы. А мы выберем. Может быть, это трудно для Б[ориса] М[ихайловича], но поймите мое большое желание не упустить что-либо из того, что предлагает Б[орис] М[ихайлович]. Кажется, ответил на все Ваши вопросы. Желаю побольше Вашей инициативы. Поймите — только верхушки.

*P. S*. Вместо колеса будет водоканал — вниз.

2) Падуги нужны по числу кулис.

Теперь, если почему-либо Вы найдете невозможной или невыгодной, неинтересной нашу планировку — присылайте так, как мыслите Вы. Мы здесь на месте разберемся. Ведь на расстоянии очень трудно учесть, что хорошо и нужно.

3) Писаный задник — задники возможны. Важно, чтобы они выполнены были в тонах балагана. Для Тулы важно — дебри российские и нарядность можно сохранить, но важно отделись ее предельно от Англии. Англия все — техника, ад, но через русскую мужичью психологию. Верстовой столб и надпись «Тула» — хорошо, церковь, домишко, подсолнухи. Забор прозрачный — хорошо. Вывеска нужна в первой картине Тулы — русская техника; елка, дерево с вороной нужны. Церковь, стоящая на пригорке, нарушит принцип спектакля. Верхушка церкви-церквей — хорошо. Вдали на заднике можно целую или задник только; воздух или ситец — как найдет лучшим Кустодиев. Я думаю, лучше ситец.

По III акту. 1) Колесо не надо. Все остальное, что Вы пишете о декорациях — интересно, особенно скатерть с надписью {358} «Пищеприемная». Все, что надумали, хорошо, кроме колеса.

### 16. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 17 декабря 1924 г., Ленинград

17-XII 1924 г.

*Дорогой Алексей Денисыч*, посылаю вам для «Блохи»: 1) Пролог Раёшника, 2) кой-какие дополнения для Раёшника в начале II акта и 3) изменения для IV акта.

Чтобы Прологом сразу же окунуть зрителя в тип спектакля — в Прологе есть тот же дух Раёшника, что и в других местах пьесы, — с раёшной рифмовкой — так показалось мне правильней. В Прологе Раёшник — очень коротко — излагает свою «биографию из жизни», но там дается его театральная родословная — его род идет от халдеев и от присказок вожака при ученом медведе. Дальше у меня Пролог связан с тем типом занавеса и рамы спектакля, какие делает Кустодиев. Если этот Пролог расходится с Вашим планом или если найдете нужным удлинить его — пишите скорей мне, еще не поздно изменить.

Для II акта — увеличены и несколько заострены реплики Раёшника, когда он показывает в ящике Платова, девку Машку — купецкую дочь, и прибавлены две реплики Раёшника с намеками на современность. […]

Для Купца — подсыпано несколько ругательств в его обращении к Левше.

Если Левша — Волков по-прежнему не способен обожаться — пусть эти слова: «пойдем обожаться», — говорит девка-Машка Левше, тем более что она их повторяет в Англии по радиотелефону и она же может их сказать в IV акте в конце (а может и не говорить там). Вообще Машке, халдейке — любовно-активная позиция может быть подходящей, чем Левше.

В IV акте полученную от Вас сводку текста я попробовал дополнить кое-чем для халдеев, вернее, для одного — 1‑го халдея, Раёшника — Лекаря-аптекаря. Этими изменениями роль халдеев, и особенно 1‑го халдея — Лекаря-аптекаря, главного чудодея, — закругляется. Раёшник открывает спектакль Прологом и закрывает его коротким обращением к публике; Лекарь-аптекарь начинает чудеса Волшебной печкой — и заканчивает действие, вызывая Левшу из той же печки; Лекарь-аптекарь начинает «Научную экспертизу» блохи в I акте и, совершенно естественно, он же кончает ее при помощи мелкоскопа в IV акте. Показом блохи в мелкоскопе, {359} как Вы увидите, заведует теперь Лекарь-аптекарь, 1‑й халдей. Так как он же и англичанин, Химик-механик, то в сцене «Утерли нос англичанам» — он раздваивается, играет обе роли Лекаря-аптекаря и Химика-механика одновременно. Это, по-моему, может выйти очень забавно. Если Вам эта идея нравится, эту сцену раздвоения можно еще развить. Пока я ограничился самым необходимым, чтобы не затягивать IV акта.

В самом конце, мне кажется, все-таки нужно, чтобы Левша ушел с девкой-Машкой. Нужно, чтобы любовным мажором компенсировать минор смерти Левши. Я бы не боялся слов: «Пойдем обожаться», — только пусть скажет их и здесь Машка, а не Левша. А можно ограничиться только тем, что Машка говорит Левше: «Пойдем» — и уводит его, обнявши нежно (ведь ей только что было жалко Левшу).

И о IV акте, если нужно что‑ниб[удь], еще пока не поздно, — пишите.

С Кустодиевым вижусь через день. Работает он с большим увлечением. В понедельник утром видел у него в совершенно готовом виде эскизы Петербурга и Тулы — I и II акты. По-моему, очень хорошо: весело, ярко, забавно, озорно. От первого его эскиза Петербурга — ничего не осталось, и я, по правде, очень рад: этот первый эскиз он делал еще до моего приезда и до разговоров со мной. Если понадобятся какие переделки, — Бор[иса] Мих[айловича] можно будет уговорить. Вообще, по-моему, явно он оказался куда подходящей Крымова. Главное — удалось заставить его отойти от обычной его твердой земли к сказке. Тулу он уже один раз переделал после разговоров со мной.

Его проект занавеса с портретами действующих лиц — очень типичен для балаганного занавеса; портреты, конечно, совершенно невероятные и непохожие (как в балаганах и бывает). И, по-моему, этот как раз совпадает в Вашим проектом показа якобы действующих лиц в Прологе, а также и с программкой, на которой ведь тоже будут портреты действующих лиц, — так ведь?

Сегодня Б[орис] М[ихайлович] работает уже над Англией. В пятницу-субботу будут высланы: эскизы декораций всех трех актов, эскиз занавеса и рампы спектакля, включая падуги и кулисы (они сделаны разными для разных актов), и, вероятно, два‑три первых костюма. Затруднение в том, что все эскизы Б[орис] М[ихайлович] пишет маслом в большом масштабе, нужно время, чтобы они высохли, и нужно найти человека, к[оторы]й взялся бы все это доставить в Москву.

О разных деталях, к[оторы]е выяснились при ежедневных почти разговорах с Б[орисом] М[ихайловичем], — одновременно {360} с посылкой эскизов Кустодиев или я напишем Вам письмо. Сейчас скажу только, что по проекту Б[ориса] М[ихайловича] в IV акте показ блохи идет так, что мелкоскоп — на полу (на станке) или почти на полу, а глядят все, спустившись на просцениум.

Не знаю еще, что выйдет у Б[ориса] М[ихайловича] с Англией, но Петербург и Тула, по-моему, очень ему удались. Костюмы тоже намечаются в том виде, какой нужен.

Когда фактически думаете показать спектакль? Это мне надо знать, чтобы приехать недели за полторы до спектакля и заранее обеспечить себе комнату в Москве. Я рассчитываю попасть в Москву между 15 – 20 января — подойдет?

Как Волков? Напишите.

Ваш *Евг. Замятин*.

### 17. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 20 декабря 1924 г., Ленинград

20-XII-1924

*Дорогой Алексей Денисыч*. Это письмо мы пишем Вам вместе с Бор[исом] Мих[айловичем], — я сижу у него.

Бор[ис] Мих[айлович] прилагает на картонках планы расположения пратикаблей и декораций по актам. Планы приблизительные и могут быть изменены, — речь идет о расстояниях места установки пратикаблей от задника. Передвижение отд[ельных] пратикаблей поперек сцены — возможны; передвижения вдоль рампы — уже нежелательны.

Число кулис и падуг определите Вы сами по месту, причем для каждого акта предполагаются отдельные, свои кулисы и падуги (т. е. для I акта — красные с цветами, для II – коричневые с синими полосами, для III — кирпичная кладка). В кистях и бахроме падуг I и II акта может быть использован стеклярус.

Теперь — по актам.

*I акт*. Писаный задник: море, небо, пароходы, солнце. Остальное — пратикабли. Б[орис] М[ихайлович] очень рекомендует поставить будку с колоколом; в будке сидит почетный будошник-генерал. Будка — маленькая, вроде собачьей конуры. Хорошо бы сделать колокол большой, а звонил чтобы самым тоненьким голоском (звонят прибывающие во дворец). Часы — на их месте во время показа блохи дается белый экран; мелкоскоп лежит на полу (или почти на полу); смотрят с просцениума — тогда публике очень хорошо будет виден экран с блохой. Трон предполагается сделать очень маленький, вроде детского стульчика, так что, когда Царь сидит, коленки у него поднимаются вверх. Печь — приносная, {361} не постоянная — будет вроде ширмы развертываться гармоникой. Размеры зубцов сцены и других пратикаблей (а также количество зубцов) даны не в строгом масштабе и могут быть увеличены несколько или уменьшены в зависимости от условий сцены. Это же относится и к следующим актам.

*II акт*. Писаный задник: синее небо с облаками (облака могут б[ыть] нашивные). Пратикабли: дерево, забор, три горки — одна с елкой и вывеской «Тула», вторая — с избой и с самоваром и третья — голая; посредине — маленький пригорок с церковью. Высота пригорка с церковью может быть изменена по условиям сцены, но пригорок нужно сохранить ради расположения и гармонии красок. Пригорок этот может быть либо пратикабль, либо строеный. Во 2‑й картине II акта церкви убираются — на их место ставится изба оружейников — на том же самом пригорке. Изба будет прислана дополнительно. Забор — типа ширмы из трех колонн, которые можно установить так, как на эскизе или изменивши углы по требованию сцены. Забор с розовым кустом — это одно целое. За забором, возле розового куста, может быть подставка-станок, на котором может быть проведена сцена Левши с Машкой; действующие лица могут сидеть даже на заборе. Или же можно поставить скамейку с наружной стороны забора (для Левши и Машки), а Купец — лезет с той стороны забора.

*III акт*. Писаный задник: ночное небо и звезды. Трубы с огнем могут быть или написаны на заднике, или в виде пратикаблей; хорошо бы использовать для огня из труб световой эффект. Сцена с колесом и цепью — одно целое, в виде пратикабля — кулисы. Железные коленчатые трубы с надписью «вхот» — одно целое, пратикабль. Бочки — пратикабли. Люстра — из бутылок, больших, со свечами; на бутылях оставить этикетки; бутылки и этикетки могут быть в люстре разнообразного фасона (хорошо дать и бенедиктинную, между прочим).

Если нужно будет по мизансценам разделить сцену пополам — это делается [с] помощью вывески: «Пищеприемная», вывеска может быть сделана длиннее; место ее — по желанию (перпендикулярно рампе или наискосок и т. д.).

Бор[ис] Мих[айлович] предлагает использовать заслонку в трубе с надписью «вхот» для переселения Левши в «пищеприемную» и обратно: т. е. Левша (и англичане) входят через открывающуюся заслону в трубе и тотчас появляются в «пищеприемной» (за столом). И обратно: исчезли в «пищеприемной», — выходят в другой части сцены из железной трубы с надписью «вхот».

В одной из бочек днище с надписью «ром» может быть сделано в виде занавески или отъемной части пратикабля; из {362} этой бочки вытаскиваются английские диковины; отсюда же, из бочки, может появиться и «аглийский половой». В кистях скатерти могут быть лампочки. Предполагается, что кнопка вылезает из полу вверх — рядом со столом; кнопка будет прислана позже.

*Занавес*. Внизу на кистях — может быть стеклярус с золотом, даже с бубенчиками. Розетка на верхней части занавеса на портале — желательно сохранить ее пропорции. Основной портал (постоянный) может быть до розетки, выше розетки, как на эскизе, но не закрывать розетки.

Ступенек на просцениуме м[ожет] б[ыть] сделано не три, а четыре.

Ближайшей работой, за которую принимается Бор[ис] Мих[айлович] — блоха, для экрана, блохиная пятка с подковой. Затем — костюмы и бутафория.

Теперь моя просьба к Вам: скорее напишите или еще лучше протелеграфируйте мне — как приняты эскизы в театре.

По-моему, еще раз — это то, что нужно. Если потребуются небольшие переделки — тоже сообщите скорей.

И, наконец, то, о чем писал прошлый раз: когда практически спектакль, чтобы мне рассчитать время своего приезда в Москву.

Ваш *Евг. Замятин*.

### 18. Телеграмма А. Д. Дикого — Б. М. Кустодиеву 22 декабря 1924 г., Москва

Эскизы декораций приняты [с] большим восторгом. Ждем костюмы. Подробности письмом.

*Дикий*.

### 19. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву 22 декабря 1924 г., Москва

22-XII-24 г., Москва

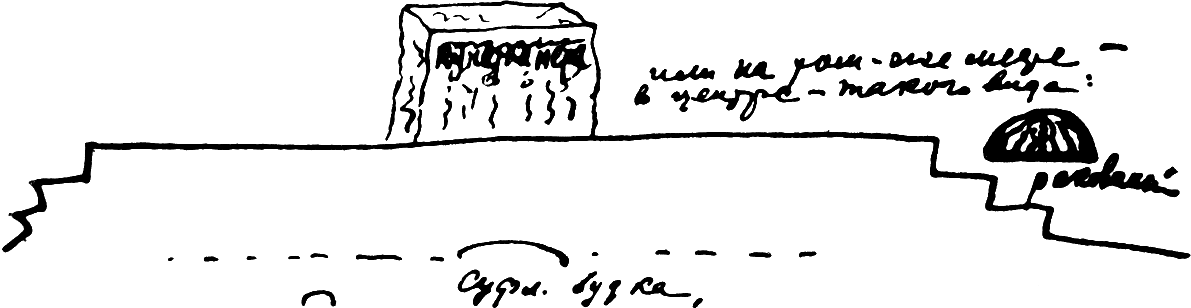
*Дорогой Борис Михайлович*! Очень Вы нас порадовали Вашей прекрасной работой. Эскизы декораций вызвали общее восхищение. Тула — аплодисменты. Ваша работа как раз то, чего мы искали. Ждем теперь от Вас костюмы и некоторые дополнения к спектаклю.

1) Тройка Платова, 2) чайник, графины с белой и зеленой водкой, закуска — раки и т. д. для Англии. Тройку не делайте очень громоздкой. Лошади нарисованы на фанере — предельной лихости. Дуга, колокольчики, бубенцы, сани — красочные, {363} праздничные, как на масленицу. Тройка, облучек и одно сиденье. На облучке ямщик. Три казака верхом на лошадках — лошадки аршина в полтора, из фанеры с мочальным хвостом и гривой; ноздри, положение хвоста, ног — необычайная лихость. Вообще, казаки — скифы. Лихость добродушная, даже глупая, звериность. Мне кажется, что их, казаков и Платова, хорошо сделать в сапогах, шароварах, с кривыми ножками. Платов с Георгием. Лошади в санях и у казаков одинакового размера.

Блоха на экране. Нельзя ли сделать так, чтобы она подморгнула публике? Для этого, надо прежде чем рисовать, переговорить с кем-нибудь из кино. Попросите сделать это Евг[ения] Ив[ановича]. Снимать можно в Москве. Если в Питере возможно, то лучше там — под Вашим наблюдением — покойнее. Пусть после съемки покажут Вам. Если в Питере почему-либо нельзя заснять блоху, то будем делать в Москве.

В костюмах надо всегда помнить, что пьеса комедийного характера — скомороший сказ. Поэтому все костюмы должны быть нарядны и веселы. Для пьесы нужно 10 генералов, 12 – 10 девок и 15 мужиков. Англичане с носовыми платками, при часах, калошах; вообще, идеал прекрасной жисти. Тужурные жилеты.

Я думаю, что кунсткамеру хорошо устроить в Англии на первом плане на станке. Она, мне кажется, должна напоминать те коробки, где показываются женщина-паук, удав с лицом красавицы и т. д., знаете такие? Они обычно бывают мрачные, из черного бархата и отделаны стеклярусом. На сцене это будет так: (я рисовать не умею).



Таким образом, актеры, когда рассматривают диковины, стоят лицом в публику, а все, что они видят, от публики скрыто, [и] будут вынимать оттуда только некоторые небольшие предметы: пистолет, непромокабли 2.

На том же приблизительно месте во II акте 1‑й картины Раёшник показывает свой театр. Он должен быть миниатюрой нашего. Может быть, нам удастся устроить так, чтобы казна в I акте, театр Раёшника в 1‑й картине II акта и кунсткамера {364} в III акте появились бы снизу в нужный момент и потом книзу же убирались.

Значит нужна: 1) казна, 2) театр Раёшника и 3) кунсткамера — все это одинакового размера, 4) тройка — сани Платова (на ней будем проезжать по первому плану станков — по рампе — из левой первой кулисы в правую первую), 5) для казаков — лошади — 3, 6) стол накрыть в Англии, 7) блоха на экране, 8) кисленькое-сладенькое царю по обе стороны его трона. Ватрушки, бублики, чайники, вобла, колбаса, бутылка или графин, пряники. Вообще, роскошь.

Теперь костюмы: генералы подчеркнуто старые и сказочно генеральные. Побольше дряхлости, величественности, золота, нелепой величественности и яркости. Царь на занавесе прекрасен. Очень русский. Скороход[а] Вам объяснит Евг[ений] Ив[анович], скоморохов решайте сами — не знаю, боюсь спугнуть Вашу фантазию. Девки, бабы в Туле — яркие, праздничные, сказочные. Мужики серые, неприглядные. Очень понравился Ваш мужик в Туле. Платов — вздернутый весь от лихости. Головка кверху, носик вздернут, чуб лихой, борода размашиста, бровь кверху. Платова сделайте посмешнее. Может быть, можно два эскиза. Один — как прошу я. Что лучше — сапоги или брюки до низу, решайте. Очень нравится и Ваш Платов. Вообще с костюмами, мне думается, вопрос уж не так сложен, как с декорациями, и с Вашим талантом, которого мы все ярые поклонники, и с Вашим знанием Руси, Вам не будет уж так трудно. Страшно помешать Вам. 1) Левша, 2) Егупыч, 3) Силуян — три слагаемых суммы русского гения. Первый — неказист, волосья на висках выдраны, пройдет — не заметишь, нутром берет, только гармошка яркая. Второй — чинность, серьезность, аккуратность, порядок, кержацкой веры, древний старик, начетчик. Третий — быко-богатырь, добродушен, велик, медлителен, вместо фартука носит шкуру целую. Может быть красив — много русых волос, густо борода и голова, плечи какие, на ногах отрезы валенок. Не открывайте его тела.

Да, вот еще забыл, — пришлите, пожалуйста, рисунок английского нужного места необычайных удобств. Оно будет подано снизу, пратикаблем — одна стена и в ней дверь.

Ну, вот, спешу на репетицию. Посылаю Вам, дорогой Борис Михайлович, это письмо и сегодня же буду писать Вам второе о костюмах. Большое спасибо Вам за ту радость, которую мы все испытываем благодаря Вашей прекрасной работе — Вашему таланту.

*А. Дикий*.

Мы все мечтаем о возможности Вашего приезде в Москву; хотя бы перед генеральными репетициями. Все, что нужно {365} сделать к осуществлению этого, будет радостно для нас. Напишите, возможно ли это? Есть ли у Вас желание и какие шаги предпринять нам?

*А. Дикий*.

Если понадобится говорить со мной — звоните после 12 ч[асов] ночи по № 5‑83‑16.

*P. S*. Поговорите с Евг[ением] Ив[ановичем] относительно афиши — писанной на серой бумаге, простой, оберточной. Мой привет ему — другу моему.

### 20. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву 26 декабря 1924 г., Москва

26-XII-24-Москва

*Дорогой Борис Михайлович*! Ждем с нетерпением Ваших костюмов. Относительно всего, что у нас имеется, существуют следующие вопросы: 1) нельзя ли устроить так, чтобы на весь спектакль (на 3 декорации) кулисы были одни? Народнее других кулисы I акта. Нельзя ли их оставить на всю пьесу. Понимая весь риск такого предложения, мы на нем не настаиваем.

2) Не считаете ли Вы возможным и нужным для спектакля декорировать зрительный зал или части его в тонах балагана. Сделать так, чтобы зрительный зал слить со сценой? Для этого можно пользоваться афишами, плакатами, фанерными пратикаблями, флагами, лентами. Конечно, без Ваших мотивов на убранство зрит[ельного] зала это состояться не может. Может быть, это Вас также увлечет, и Вы пришлете нам хотя бы тот материал, опираясь на который наши художники смогли бы развить его и украсить зр[ительный] зал, ложи, ярусы. Это тоже только предложение. В случае если зр[ительный] зал будет нарядный, публику должна встречать музыка и шум балагана. Подумайте об этом.

Теперь 3) — не лучше ли блоху в IV акте показать не в часах трона, а на Вашем солнце? Для этого солнце, возможно, придется сделать немножко побольше. Соображения следующие: часы низко и как-то вдавлены, приземлены. Блоха, показанная на них, не будет взлетом, и даже боимся, будет плохо видна из партера. Ведь Ваш эскиз написан приблизительно из I яруса: пол весь виден, а из партера, думается, он виден не будет. Просим разрешить попробовать обе возможности и солнце, и часы для демонстрирования блохи.

Теперь о костюмах. Казаки при Платове — подражают ему в лихости — молодые, один [он] — 40 лет. Их трое; двое 18 лет и 25. {366} Самое сложное — это халдеи. Раёшник — перед занавесом, потом халдей, Лекарь-аптекарь и т. д. Евг[ений] Ив[анович] знает и может Вам дать полные объяснения. Очень важно обдумать превращение халдеев из одного образа в другой. Можно на глазах у публики. Примитивно. Самое выразительное от образа брать примитивно. Мелочей не надо. Костюмы халдеев должны быть от праздника масленицы, ряженых. Словом, присылайте скорее. Вы знаете все, что касается данного спектакля — от Руси, как никто, и говорить Вам об этом страшновато.

Всего доброго. Ждем.

С чувством глубокой благодарности Ваш *А. Дикий*.

Скорей! Скорей!

*P. S*. Думаете ли Вы об афише? Текст у Евг[ения] Иван[овича].

### 21. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 26 декабря 1924 г., Москва

26-XII-24-Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

С декорациями стало спокойно! Правда? В Англии забыли поместить распределительную доску. Может быть, Вы попросите Б[ориса] М[ихайловича] дослать ее? Без нее очень трудно управлять актом. Она должна быть русской. Вроде люстры. Может быть, Вы пофантазируете на эту тему. Простыми средствами передать ужасную технику. Какие-то рычаги, гудки, звонки, кнопки. Набор управителей. В одном собранном месте, как на паровозе. Будки не надо. Где это поставить, мы найдем. Работы идут хорошо. Прекрасно играет В. Попов. Как хорошо я сделал, что принял его условия работы в свое время. Как у Вас обстоит дело с афишей? Высылайте! О днях генеральных репетиций я Вам сообщу. Без Вашего прибытия и участия в конце работ дело обойтись не может. Мы себе не враги. С Крымовым я объяснился[[46]](#endnote-19). Разговаривать было не так трудно; оправдала правда прекрасного. Пролог понравился. С IV актом легче. Конец такой и оставим. Вообще пьеса как спектакль только теперь стала ясной.

Вот что меня волнует! Как показать блоху. Мне думается, что волшебным фонарем лучше, чем кино. Больше в духе пьесы, спектакля. Очень хорошо бы раскрашенную блоху. Я прошу Вас и Бор[иса] Мих[айловича] закончить этот вопрос в Питере. Боюсь, что отдельно от Кустодиева будет гораздо {367} труднее работать. Подумайте, пожалуйста, и присылайте нам уже готовую, раскрашенную пластинку. Расходы, конечно, будут оплачены. Возьмите счет на все затраты.

Сейчас работаем над III актом. Если будет удача, третий акт обещает быть очень занятным. Торопите костюмы! Халдеи должны быть яркими, праздничными. Силуян — громада добродушная. Вы знаете.

Ну, … до Вашего письма, всего доброго.

Ваш *А. Дикий*.

*P. S*. Очень тревожусь за блоху на экране. Боюсь, что она может выпасть из общего характера спектакля. Поэтому боюсь и кино. Не лучше ли волшебный фонарь, — раскрашенная блоха, — видовая, научная? Пишите скорей. Ваше мнение, и когда сможете прислать.

### 22. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 31 декабря 1924 г., Ленинград

31-XII-1924

*Дорогой Алексей Денисыч*, только что разыскал оказию, чтобы послать Вам сегодня же эскизы костюмов. Большая часть костюмов очень хороша. Если Вам что покажется неудобным или неподходящим, пишите мне: я Бор[иса] Мих[айловича] уговорю, к моим советам он очень прислушивается. Для Химика-механика (III акт) Б[орис] М[ихайлович] сделает еще вариант костюма, к[оторы]й и будет Вам прислан вместе с бутафорией.

Насчет распределительной доски — пока не очень ясно, какова ее цель. Попытаюсь кой‑что придумать, набросать, и отвезу Б[орису] М[ихайловичу]. Не нарушит ли доска впечатления «Тульской Англии»? Не знаю, писал ли Вам Кустодиев, что он рекомендует весь показ диковин в III акте обставить, как демонстрацию паноптикума, под аккомпанемент какого-то органа, как это бывало и на самом деле в паноптикумах. М[ожет] б[ыть], при этом доска окажется уже не нужной? Или работа доски нужна вообще для таких моментов, как чудесное исчезновение и появление Левши, появление стола и пр.?

Показ блохи, мне кажется, лучше организовать [с] помощью волшебного фонаря. Тем более что, кажется, есть способ давать даже движение («блоха ухмыльнулась») — {368} спросите спецов. По совещании с Б[орисом] М[ихайловичем] решили, что лучше послать Вам не пластинку, а рисунок блохи: глядишь, еще рисунок окажется не совсем удачным и придется его менять, и если изготовить сразу пластинку — менять труднее. <Правильно.>

Относительно экрана для показа блохи — вопрос, по-моему, решается очень просто: часы на Адмиралтействе — низко; солнце — высоко; самое подходящее — орел на Адмиралтействе. К моменту показа блохи орел поворачивается обратной стороной — вот Вам и экран. Если понадобится, размеры орла могут быть увеличены. Бор[ис] Мих[айлович] на это дает согласие.

Относит[ельно] падуг и кулис Б[орис] М[ихайлович] предлагает или сделать двойные (постоянные — для всех актов — для этого можно взять кулисы I акта, — и затем добавляются кулисы для II и III актов), или же взять одни и те же для всех актов. В этом последнем случае надо взять для всех актов кулисы и падуги I акта: они наряднее всего. По совести говоря, думаю, что это будет самым лучшим выходом и даст большое впечатление ящика Раешника. <Правильно.>

Кстати, о ящике Раёшника. Эскиз ящика — на том же листке, где костюм Раёшника. Переднюю занавеску ящика, думаю, можно сделать точно такой же, как второй занавес всего спектакля. А еще лучше, если портал ящика и бока — задекорировать под портал и падуги сцены: этим будет переброшен более ясный мостик от всего спектакля к ящику Раёшника.

Ваше предложение — убрать весь театр под балаган — Б[орису] М[ихайловичу], по-видимому, не очень улыбается. Пожалуй, и правда, дать вид балагана строгому залу МХАТ‑2 — довольно-таки трудная задача.

Текст афиши, <программы,> думаю сделать в конце этой недели. […]

На один мой вопрос в предыдущем моем письме ответа от Вас я не получил: как идет дело у Волкова? Что у Володи Попова выйдет прекрасно, я не сомневался ни минуты, а вот Леонид наш Андреевич… Напишите все-таки.

И затем — между нами — все еще боюсь я насчет Бирман — девки-Машки. Посмотрите кустодиевский костюм для девки-Машки: костюм хорош, но хороша ли в нем будет Бирман?

[…]. А затем, да пошлет Вам бог (у каждого ведь свой) или Ваша богиня всяких благ в Новом году. Кланяйтесь бойкой девке Машке, Раёшнику, Царю, Кисельвроде, Полшкиперу и всем прочим

Ваш блоховод *Евг. Замятин*.

### **{****369}** 23. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 31 декабря 1924 г., Ленинград

31‑го дек. 1924 г.

*Многоуважаемый Алексей Денисович*,

посылаю Вам костюмы и два рисунка бутафории. Остальную бутафорию постараюсь сделать в ближайшие дни и прислать. Моя покорнейшая просьба, раньше, чем отдавать все это в работу, надо все рисунки заокантовать под стекло, дабы они не были испачканы и завожены; также просьба — не делать на них никаких надписей и пометок, кроме тех, что я уже сделал на каждом из них сам. Все они перенумерованы и надписаны. В таком виде, как они Вам пересылаются, я хочу их и получить обратно (вместе с эскизами декораций), тем более что думаю их послать после того, как они будут Вами использованы, — в Париж на декоративную выставку[[47]](#endnote-20). Застекленные рисунки будут удобны и для работы с них в Ваших мастерских.

Теперь о костюмах: материалы для них самые простые. Там, где у меня красные материи, — это просто кумач. Исключение надо сделать для костюма царевны-Анфисы — № 26, который, мне думается, сделать или из светлого голубого бархата (вельветона), или лучше из шелка (атласа) — вообще какой-нибудь блестящий материал. Из шелка же — зеленую кофточку для Машки (№ 24).

*№ 1 — Царь*: рубашка с бахромой золотой на подоле и на рукавах. Эполеты бутафорские, совсем не похожие на настоящие, конечно, больше настоящих: мантия — полоса красная, полоса белая с хвостами (они могут просто быть из материала, плоские). На руках белые перчатки. Корона очень большая, надевается с ушами (не по росту ему!). Подкладка у мантии синяя. Красное может быть кумачом. Сапоги, в которых ноги болтаются.

*Кисельвроде — № 2*: нос картонный, который он в I акте при рассматривании блохи прячет в карман. Белый костюм (можно из холста) с кумачом и золотом, подвязки с большим бантом, сверху на штанах, туфли простые, войлочные красные (вроде ночных) с помпонами очень большими. Одному ему можно дать громадную треуголку, в которой он может появиться, на ней красные (из картона) перья, торчат прямо, как забор. Лента на животе под мундиром.

*Камергерный генерал — № 3*: красные штаны высоко на животе, с двумя белыми полосками на лампасах — калоши со шпорами.

{370} *Дворцовый дворник — № 4‑й*: красная вязаная фуфайка, валенки, чистый фартук с двумя гербами (вроде того, что во дворце на крыше). Метла золотая (дворцовая!!).

*Генералы — №№ 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 12 – 13*: вида самого фантастического и невозможного. Объединяют их всех только обшлага, черные с большими пуговицами золотыми (можно сделать просто картонные кружочки). На ногах сапоги, валенки, калоши, дамские ботики со шпорами (11), ночные туфли вышитые (№ 7). Огромные медали и звезды (№ 14 – 15 – 16 – 17).

*1‑й халдей*, он же Раешник, он же Аптекарь и Химик-механик. Для всех халдеев, когда они показываются до переодевания — одинаковый костюм (№ 15). Мантия со звездами (может быть подвязана, как на рис[унке], м[ожет] быть и вроспуск, как халат). На головах колпаки из плетенки (можно из картона) с красным висящим колпаком сверху и с бубенчиком. Под этой мантией уже надет костюм для следующего переодевания. Ноги же все время одни и те же, чтобы дать понять, что это все одни и те же лица, — грим все тот же. Раёшник и его помощник — длинные волосы в скобку. Для Лекаря-аптекаря он надевает только очки с носом, голова же у него может быть все время наверху лысая (она будет спрятана колпаком, и когда он англичанином — цилиндром).

*Его помощник — №№ 18 – 19 – 20*: для первого его переодевания во дворце — он может иметь под мантией красный-жилет, в котором он будет и в Англии, и простой белый фартук. На ногах лапти и штаны в полоску, как у первого халдея в Раёшнике. Он скороходом — чулки длинные, подвязки, туфли, сверху «непромокабль» — котелок. Могут быть усы, могут и не быть, если он остается все время с одним и тем же гримом. Он купцом — в большом кармане сбоку большие счеты. Он мастером (№ 18) — рубаха с очень большими манжетами, можно белыми. На голове клеенчатый или картонный цилиндр — очень блестящий — лакированный, как и у Химика-механика. На ногах гетры могут быть прямо на лапти надеты. Конечно, они должны быть весьма шаржированы (кстати, раёк у Раёшника надо такой, как у меня нарисован, только на фасаде повторить наш занавес из спектакля).

*Платов — № 21*: синее с серебром, на голове баранья шапка дикого вида с висящим из верху колпаком с кистью. Остальное — как в рис[унке]. Можно Георгия и справа, и слева.

*Казаки — № 22*: все одинаковые, только свистовым можно не давать пики; в ухе — серьга, как и у Платова, — очень большая. Лошадь — плоская из фанеры, хвост и грива лучше {371} тоже из фанеры, а не мочальные — в них не будет виду.

*3‑й халдей* — она же Малафевна — № 23, Машка — 24, Меря — 25: появляется в колпаке и мантии — № 15, потом превращается в Малафевну — с челкой большой, шляпа соломенная, мужская (канотье) с розой. Юбка остается во всех 3‑х кост[юмах] одна и та же, как и чулки, и туфли — переодевается только верх. Остаются одни и те же серьги — большие, яйцевидные, золотые. Корсет у Мери — хорошо бы атласный розовый с широкими тесемками (подвязками). Сзади корсета и спереди на концах большие банты.

*Анфиса царевна*. Золотая корона с фольгой, серьги и ожерелье — кораллы, золотые башмаки. Панталоны с кружев[ами]. Косы черные до пят, фата кисейная или ситцевая. Платье лучше атласное, бледно-голубое, обшить хорошо внизу парчой и по ребру казакина.

*Левша — № 27*: понятно без замечаний.

*Егупыч — № 28*: на кафтане пуговицы большие серебряные (можно кружки), плечи горизонтально и даже кверху, борода — строго ромбовидная, огрызана — как на рис[унке] с углами.

*Силуян — № 29*: как на рис[унке].

*Мужики-туляки — № 30 – 31*: все одинаковые, чтобы больше дать впечатления толпы, народа, — я даже грим бы сделал совершенно одинаковым, это было бы чуднее. Если нужны парни, то просто делать их в совершенно том же костюме, но без усов и бороды. Можно разбить на два варианта, как в 30 и 31‑м всю толпу. Сохранить по возможности эти нелепые и смешные пропорции низко подвязанной фигуры и широким веером книзу армяки — все в сторону не обычного, а гротеска.

*Девки и бабы — №№ 32 – 33*; все, как одна. Исключение надо сделать только для Бойкой девки, давши ей платье и сарафан желтые. Фасон же — тот же самый, что и для всех. Из‑под платка у девок могут быть видны косички с лентами всякого цвета — поднимите ниже талии.

*Полшкипер*. На голове из клеенки круглый большой картуз с двумя козырьками, спереди и сзади. Сапоги, фуфайка с воротником, пояс из толстого морского каната.

*Аглицкий половой — № 35*: эфиоп, босиком, как московский половой, только штаны-клеш. Полотенце клетчатое (аглицкое!!).

*Околодочный и городовой — №№ 36 – 37*: как на рисунках, — все шаржировано.

2 рис[унка]. Бутафория.

*№ 1*: *сани — лошадь и кучер*. Можно все плоское из одного куска фанеры (все лошадки сразу) с бубенчиками на шеях {372} и с колокольчиками на дуге. Сани очень маленькие, еле встать человеку. Все это толкают сзади казаки и таким образом везут (под санями колеса). Кучер тоже может быть из фанеры.

*Кунсткамера — № 2. Ящик с тремя стенками*. На боковых надписи — «Кунсткамера». Спереди расписано, как на рис[унке], всякая чепуха. Думаю, что она должна быть довольно большого размера и если будет подниматься снизу, а потом и убираться, то в рост человека. Сбоку ручка, которую можно вертеть при показывании чудес и даже с музыкой, — шарманка или лучше вроде музыкального ящика — эта особенно будет походить на паноптикум.

Вот пока и все — бутафорию не задержу.

Все это я работал с большим удовольствием и весьма увлекся работой. Жалко, что так мало времени мне дали на все это. Ну, что сделано — сделано. Очень хочу, чтобы все это Вам пригодилось и вышел веселый и хороший спектакль.

Да, вот еще! Если у Вас будет только по одной кулисе — то, конечно, надо сделать одну для всех актов, т. е. дворцовую — красную. Если же по две (с падугами) — то первую для всех актов дворцовую, вторую — как на эскизах — т. е. для I‑го две дворцовых, для II‑го дворцовую и плюс тульскую полосатую, для III‑го — Англии — дворцовую и плюс каменную, как на эскизе у меня — с большими кольцами по бокам.

Ну, жму Вашу руку, желаю всем успеха, мой привет и пожелания на Новый год, всяческих благополучии.

*Ваш Б. Кустодиев*.

*P. S*. В случае, если Вы не удовлетворитесь гримом, напр[имер], Царя — могу сделать еще, также пришлю варианты и Химика-механика. Вы пока его не делайте.

### 24. Телеграмма А. Д. Дикого — Б. М. Кустодиеву 2 января 1925 г., Москва

Эскизы костюмов приняты большим ликованием всего театра. Ждем с нетерпением варианта номера первого и англичан. Подробности письмом. Приветствуем Новым годом, желаем радости.

Режиссер *Дикий, Готовцев*.

### **{****373}** 25. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву До 5 января 1925 г., Москва

*Многоуважаемый Борис Михайлович*!

Я получил все Ваши работы. Многое из присланного уже в работе. Остаются еще некоторые нерешенные вопросы, о которых я и пишу Вам: во-первых — англичане. Что-то у нас не выходят они. Как-то неясно, не попадаем. Сейчас, второй вариант, получились купцы — слишком мало Англии. Это, конечно, моя вина, — я не вижу их, — никак не могу поэтому Вам посоветовать что-либо окончательное. Ясно, что они дородные, сытые; что они халдеи, но какого вида костюм и внешность — не знаю. Второй Ваш вариант — мало Англии. Первый вариант — слишком субтильны и клоунисты. Может быть, Вы, посоветовавшись с Евг[ением] Ив[ановичем] поискали бы еще! Уж очень ответственные роли — ведут целый II акт. Будет жалко, если они (костюмы) не будут ударом. Цилиндры — хорошо, платки, часы, тужурные жилеты. Может быть, сюртуки? С русскими вышитыми рубахами и галстуками такого вида? Может быть, первый вариант с какими-то изменениями. Поищите еще, пожалуйста.



Царь: грим установлен тот, который на занавесе. Он есть и в Ваших вариантах. К нему необходимо, нужно нелепый мундир — диких цветов, белые штаны-лосины — широкие, свободные (не рейтузы), чуть ли не шаровары, надеваются на брюки. Царь плотный, дородный, сапоги с кокардами и кистями — как у плясунов. Мантия — белая рогожа? Или как у Вас. Лаковые сапоги, грубые по форме: это нужно, потому что актер играет такого царя.

Уборная: подается снизу, в Англии. Хорошо бы чисто белую, глянц[евую] (блестящая, под кафель сделана), сбоку большой градусник с синей ртутью и цифрами 35, 36 до 40. Сверху уборной может быть бахрома цветная и стеклярус, фольга, кисти, бубенцы. Дверь проклеена газетами, которые, видимо читаются с внутренней стороны. Газеты будут просвечены — транспарант — на высоте полроста человека.

Лекарь-аптекарь — просит разрешения на ленту и орден Георгия. Какого цвета?

Нужно еще 3 балалайки — раскраска.



Для Англии: чайник, чашки, блюдца, графинчик — увеличенных размеров, салфетку половому и Левше — большую, как в парикмахерской, халаты с цветным бантом сзади, на шее — завязки, {374} чтобы получился глупый вид за столом, 4 стула или табурета для Англии. Все!

Усердно прошу Вас, Борис Михайлович, прислать это, кажется, уже последнее, необходимо нужное для нашего спектакля. О дне Вашего приезда и как все это устроится, буду писать особо. По Вашем приезде окончательно решим вопрос о сумме, а пока, если Вам нужны деньги, напишите, вышлем.

Всего Вам лучшего. Ждем Ваших работ и Вас к выпуску пьесы.

Да! Блоха для волшебного фонаря. Она получилась слишком клиническая, как будто из банки со спиртом, и неприятна в своей прозрачности. Чувствуется тело. Кована по живому. Нельзя ли прислать еще вариант. Черненькую, изящную, веселую брюнетку с глазками в сторону. Приятную брюнетку, задорную, с балетными лапками. Это важно! Очень хотелось бы получить скорее.

Спасибо Вам за Вашу прекрасную работу и идеальное попадание в цель на таком расстоянии.

### 26. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 5 января 1925 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

Простите, что редко пишу: так занят нашей «Блохой», что жить некогда. «Блоха», предполагаем, будет готова к началу февраля. Так числа 10 – 15‑го. Это, конечно, предположение. Пока работа находится в таком состоянии: три акта готовы — переносим на сцену. Завтра, 6‑го числа, последний раз репетируем в комнате и в среду I акт на сцене, в четверг — II и т. д. К концу этой недели будем репетировать на сцене все три акта, а четвертый будем залаживать в комнате. Думаю, что из указанных Вам сроков не выйдем. С Волковым очень трудно, но, может быть, дойдет. Очень опасный актер. Больше прицеливается, чем стреляет. Трудно с ним потому, что до последнего дня не знаешь, как он будет играть. Это обычная история с ним. Вы помните мои опасения при начале работ? Они вполне оправдываются. Это все, вся трудность работы с ним падает на меня, но если результаты будут хороши, можно все забыть. Бирман. Конечно, костюмы для нее страшноваты, и я понимаю все Ваши опасения. Мерю она будет играть хорошо. С халдейкой, думаю, справится, в Машке ей трудно, но окончательно все покажет генеральная — грим. Очень хотелось бы, чтобы Борис Михайлович приехал к концу работ и самолично посмотрел бы все. {375} Декорации пишут по эскизам Б. М. Кустодиева Либаков[[48]](#endnote-21) и Матрунин[[49]](#endnote-22). Художники в смысле театральности их, опыта, — крепкие, надежные. В письме к Борис[у] Михайлов[ичу] я сделал одну ошибку. Очень прошу Вас ее исправить. Я спрашивал о солидности Раёшника, его костюма и грима, совершенно упустив из виду, что перед началом спектакля Раёшник появится в костюме халдея, т. е. в звездном халате. Я думал почему-то, что он появится в костюме, какой дан на эскизе Раёшника — в жилете, молодой, легкий. Положение в целом работы я считаю очень хорошим. Сейчас такой острый момент репетиций. Так много еще не видно, что-то, что имеется, можно считать хорошим признаком. Если не произойдет каких-либо печальных случайностей — спектакль должен быть интересным. При составлении афиши и программ нужно руководствоваться данными, имеющимися в книге Лейферта «Балаганчик». Я думаю, что в Питере она имеется. Предисловие Александра Бенуа. Издание Еженедельника петроградских государствен[ных] акад[емических] театров 1922 года. Театральная библиотека под общей редакцией А. С. Полякова, выпуск 2, стр. 44 – 45.

Я напишу Вам, как дальше будет идти работа, а Вас прошу сделать все возможное к скорейшему получению нами остальных эскизов Б[ориса] М[ихайловича].

Жму Вашу руку честного блоховода.

Того же общества почетный подданный — Ваш *А. Дикий*.

*P. S*. Спешу на репетицию.

### 27. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 6 января 1925 г., Ленинград

*Дорогой Алексей Денисыч*,

это пишу по просьбе Б[ориса] М[ихайловича], после получения Вашего вчерашнего письма.

Б[орис] М[ихайлович] посылает новые варианты костюмов для англичан. Жилеты и штаны у них могут быть сохранены те же, что и в других актах, — это больше подчеркивает преемственность перевоплощений. Я думаю, что это нужно.

Платов — дается вариант. Костюм — остается прежним. Б[орис] М[ихайлович], да и я, пожалуй, думаем, что первый вариант подходящей.

{376} Костюм для Малафевны остается прежний. Грим для нее Б[орис] М[ихайлович] пришлет новый. Юбку надо сохранить такого же типа, или короткую из той же материи (для игры на коленях), или подворачивающуюся внутрь — для быстроты переодевания.

Скороходу Б[орис] М[ихайлович] думает оставить тот же костюм — грим будет прислан новый.

Грим для Царя — по Вашему выбору. Можно его сделать толстым, костюм останется тот же. Из гримов, мне кажется, наиболее удачным вариант В. Можно при этаком мурле — оставить тощую фигуру, это будет забавно.

Изба оружейников будет прислана завтра срочным письмом или оказией. […]

Привет. Тороплюсь. Завтра напишу еще.

Ваш *Евг. Замятин*.

*P. S*. Прилагаю расписку Б[ориса] М[ихайловича] на получение аванса — все забывал послать.

*Е. З*.

### 28. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 6 января 1925 г., Ленинград

*Многоуважаемый Алексей Денисович*!

Посылаю Вам варианты Малафевны и Скорохода. Костюмы для них те же, что были присланы раньше.

Малафевне сделать ту же юбку, что и на рисунке. Для удобства (если Бирман будет играть на коленях) ее или подвернуть, или вообще сделать по колени, конечно, если, превращаясь в Машку, она ее будет снимать и наденет другую. Подвернутая юбка значительно облегчит переодевание. Не знаю, как Вы будете с гримом, когда надо быстро превратиться из старухи в Машку.

Скороходу все оставить, как было, — плащ можно, как на варианте, т. е. защитный, трико розовое или купальный костюм, как в первом рис[унке], и чулки хорошо бы — курьезнее. Лучше без бороды, на пропойцу больше походит.

Из бутафории, которую я уже Вам послал, — «Буреметр» — лучше второй вариант, внизу которого деревянное ведро, сбоку — стрела на полукруглой доске с цифрами — это и просто и нелепо. Стрела может быть подвижной. «Мелкоскоп», если надо, — сделать значительно длиннее, чем на рис[унке], удлинив его всю часть, состоящую из цилиндров — до размера, как Вам надо по сцене.

{377} Изба оружейников, строеная, со снимающейся крышей, размером, чтобы там поместилось трое людей, — сделать и пригорок (простой ящик с написанными на боках холмами), он еще больше дает возможности спрятать внизу полфигуры и увеличить размеры человека, смотрящего из окна.

Конечно, Ваши художники прекрасно справятся с писанием декораций, в которых ничего замысловатого нет; надо только, чтобы был очень бодрый, звонкий и веселый цвет. Балаганная аляповатость — но в границах, — не переходящая в бесшабашную размалеванность. Больше цвета в его сгущенности и поменьше белил. Но там, где черное в контрасте с белым, как, напр[имер], на крыше дворца, — откровенно взять черное и чисто белое. Все на контрастах! Более тщательно хотелось бы видеть написанный занавес. Он будет в лоб зрителю, и надо, чтобы он его рассматривал, — общее впечатление от него, как от расписной чашки, или белого сундука, или, лучше, от Троицко-Лаврской дуги, — есть такие серебряные с букетами. Как раз вчера был у меня Дм[итрий] Ник[олаевич] Кардовский, который знает Ваших художников, видел у Вас мои эскизы и сказал, что они будут выполнены как следует, и на этот счет я спокоен.

Ну, пока как будто все, что надо было сделать, — сделано. Всякие изменения, если они будут, присылайте, постараюсь сделать.

Жму Вашу руку и желаю для Вашей «Блохи» большого успеха, «чтобы прыгала и весело кусала» зрителей!

Ваш *Б. Кустодиев*.

*P. S*. Приехать к Вам очень бы хотелось, и если бы Вы согласились на некоторые хлопоты, связанные с моей к Вам поездкой (ведь я по своим «немощам» что-то вроде тяжелой артиллерии!), то это и устроилось бы. Мне нужна какая-то комната в самом театре (лучше поближе к зрительному залу) и в ней кровать. С вокзала хорошо бы достать автомобиль — открытый, ибо в закрытый меня трудно сажать. Хоть на три, четыре дня я и мог бы приехать, лучше в конце января, чтобы за несколько дней до генеральной, чтобы иметь возможность сделать все могущее возникнуть для исправления и предложить Вам свою помощь. Еду я не один, а с женой, ибо в дороге без посторонней помощи не могу. Если Вы согласны на это — дайте мне знать, когда я Вам нужен (за несколько дней) и когда у Вас точно будет известен день генеральной.

*Б. К*.

### **{****378}** 29. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 9 января 1925 г., Ленинград

9-I-1925

*Дорогой Алексей Денисыч*,

Вы пишете о Волкове: «если результаты работы будут хороши, можно все забыть». Ну, а если не будут, что тогда? Вдруг это «не» станет ясным на последних репетициях? Может быть нужна революция — вроде крымовской[[50]](#endnote-23)? Тогда берите меня опять в союзники. Коли нужно, так даже приеду. Эх, жалко тогда, осенью, не удалось Вас подбить взять на себя Левшу — сыграли бы на ять!

Бор[ис] Мих[айлович] хотел бы попасть в Москву к концу работ — дня на 3 – 4. Но тут необходимые условия: 1) жилье ему надо устроить в самом театре; 2) театру придется оплатить ему и его провожатому дорогу в Москву и обратно — один он, безногий человек[[51]](#endnote-24) ехать не может. Это все надо установить заранее, чтобы уже не было никаких разговоров. Пожалуйста, выясните это и напишите Б[орису] М[ихайловичу] или мне.

Относит[ельно] выполнения декораций с Б[орисом] М[ихайловичем] я говорил — тут он полагается на Ваших художников.

Последние эскизы костюмов и варианты (свернутые в трубку) я послал Вам в понедельник с оказией; во вторник — письмом — Б[орис] М[ихайлович] послал Вам избу оружейников и новые гримы для Малафевны, Платова, Скорохода. Получили ли все это?

Относительно выхода Раёшника в Прологе, — мне думается, лучше выйти ему не в халдейском платье, а именно в этом легком, веселом, русском костюме (жилет, рубаха навыпуск) Раёшника — как у Б[ориса] М[ихайловича] на эскизе. К этому приспособлен и текст Пролога, и выход именно Раёшника, а не халдея — больше определит публике физиономию всего спектакля. Молод? Таким он и должен быть, такие и его слова. Если в прологе сбивает фраза: «… халдейского происхождения, российского рождения» — это без всякого ущерба можно выбросить.

Теперь скажу прямо, что первый вариант Б[ориса] М[ихайловича] для костюма Химика-механика мне показался не тем, что надо, и я ждал только подтверждения от Вас, чтобы насесть на Кустодиева. То, что Вы писали ему об англичанах, — очень тонко и верно. И новые, сделанные им костюмы англичан, мне кажутся куда лучше.

Чтобы зритель яснее увидел в этих «англичанах» все тех же прежних Раёшника и его подручного — лучше бы сохранить {379} при сюртуках прежние жилеты (какие сделаны Б[орисом] М[ихайловичем] на эскизе костюма Раёшника и Мастера).

На одинаковости костюмов для туляков и тульских девок Б[орис] М[ихайлович] настаивает. Я думаю тоже, так будет лучше: больше контраста с богатством красок дворца. Для Бойкой девки Б[орис] М[ихайлович] предлагает сделать костюм такого же типа и рисунка, как для остальных девок, но костюм может быть желтый, канареечный, и другого тона шаль.

Из бутафории мне кажется, что не совсем вышел у Б[ориса] М[ихайловича] «буреметр». Гораздо забавней, если, скажем, в этом жбане будет нечто длинное — вроде шеста с флюгером, и шест будет качаться, как дерево от ветра, когда Химик-мех[аник] говорит: «Ты погляди на буреметр».

Достал «Балаганы» Лейферта. Материала для афиши и программы там очень мало. Зайду к самому Лейферту: нет ли афиши у него. Когда набросаю текст афиши, пошлю Вам. Если текст будет принят — Б[орис] М[ихайлович] разделает его. Тогда не задержите с ответом. И кстати: не забудьте сообщить размеры афиши. А программа как будто выходит. И программу Вы хотите сделать под балаган? Прежде ведь, помню, у Вас был проект напечатать программу с портретами главных действующих лиц? Совмещается ли одно с другим? Жду Ваших разъяснений на этот счет.

Желаю успеха в работе и здравия. Десны, зубы крепче три и снаружи, и внутри.

Постельничий блоховод *Евг. Замятин*.

### 30. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву До 16 января 1925 г., Москва

*Дорогой Борис Михайлович*!

Мы ждем Вас в Москву к концу наших работ. Все, о чем пишете Вы и Евгений Иванович, будет устроено. Я говорю о расходах и комнате в театре. Когда будет окончательно известен срок выпуска «Блохи» и начало генеральных — я Вам буду телеграфировать. Очень прошу Вас тоже протелеграфировать Ваш отъезд, чтобы можно было Вас встретить на вокзале. В Москве Вы нам поможете выпустить пьесу и {380} посмотрите спектакль, а пока ждем от Вас вариантов: блохи, Царя — костюм, англичан. Не забудьте еще прислать надпись на подкове. Старинным письмом — работы Егупыча. Текст приблизительно: оруж. мастер Егупыч[[52]](#endnote-25). Точно Вам скажет Евгений Иванович.

Всего доброго.

Ждем Ваших вариантов и Вас.

*А. Дикий*.

*P. S*. Нужную сумму денег на дорогу театр переведет.

### 31. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину До 16 января 1925 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

Спектакль «Блохи» решен на 11 число. Генеральные репетиции будут числа с 1‑го приблизительно. Ваш приезд подготовьте. Я буду Вам еще телеграфировать. Ваше присутствие в Москве к генеральным репетициям, сами понимаете, необходимо. С Борисом Михайловичем буду говорить через Вас — пожалуйста, передайте ему, чего мы еще ждем от него. Вариантов: 1) Царя, 2) блохи не клинической, а веселой, черненькой, задорной, с глазком, даже изящной, только не анатомической и 3) англичан. Может быть, англичан сделать не во фраках или сюртуках жутких. «Уж Вы, миленькие, что-нибудь придумайте еще, а уж я уж…» Голова не работает. Нужны еще: 4) уборная для Англии, 5) певческий кафтан понаряднее и поглупее (с баса) для Левши, и главное, — срочно, 6) афиша: Ваш текст и раскраска Кустодиева. Я считал бы правильным, чтобы афиша производила впечатление писаной от руки (не печатной), мазанной кистью большой, с ошибками и кляксой, красочной. Афиша панически нужна. Высылайте срочно. Важны не дни — часы. Попросите Бориса Михайловича достать еще двух генералов (для выбора) и ночного сторожа в шубе и валенках, — гора человек, — вместо лица из воротника шубы одна борода, волосы лезут. Необходимо для смерти Левши.

Борису Михайловичу прошу передать, что все затруднения в вопросе его приезда в Москву — комната в театре, расходы по приезду — улажены, и театр с восторгом встретит дорогого гостя. Если ему нужны деньги, Готовцев просит сообщить ему сумму, и он сейчас же вышлет. Пусть Борис {381} Михайлович напишет или протелеграфирует. Усердно прошу Вас не задержать афиши и сделать ее позанозистее. Хорошо, если бы Вы приехали пораньше. Помогли бы нам Вашими указаниями. Ждем вас. Жму руку.

*А. Дикий*.

Афишу! Афишу! Афишу!

Программа также должна слиться со спектаклем: в ней помещаются похвальные отзывы-отрывки о пьесе, спектакле. Покамест надо выдумать, а потом соберем… Кусочки поразнообразнее. Как на рекламах какого-нибудь средства пишут мнения разных лиц.

Спектакль предполагается посвятить «гению русского народа» или «русскому рабочему». Как Вы к этому отнесетесь?

### 32. Телеграмма А. Д. Дикого — Е. И. Замятину 16 января 1925 г., Москва

Высылайте срочно содержание афиши и рисунок ее, программу спектакля. Просите Кустодиева достать — певческий кафтан Волкову и варианты костюмов.

*Дикий*.

### 33. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 16 января 1925 г., Ленинград

16-I-1925

*Дорогой Алексей Денисыч*,

вчера получил телеграмму от В. В. Лужского — просит принять участие в Чеховском вечере, который устраивается Худож[ественным] театром 30 января. Я ответил, что 30‑го буду в Москве — в расчете, что остается в силе намеченный Вами срок выпуска «Блохи» (около 10‑го февраля) и что я останусь до спектакля.

А сегодня получил Вашу телеграмму (два‑три слова в ней перевраны, но главное ясно). Как раз сегодня утром я отдал переписать текст афиши, чтобы послать его Вам с оказией (вечером выезжает в Москву Тихонов). Стало быть, завтра текст афиши будет у Вас. Я делал этот текст, исходя из афиши лейфертовских, малафеевских и других масленичных петербургских балаганов Марсова Поля. Для того чтобы Б. М. Кустодиев сделал свою работу в афише, нужно от Вас получить как можно скорее ответ на следующие вопросы:

1) размер афиши; <24 x 36, целый лист>

2) делать ли ее вдоль или поперек листа; <вдоль □>

{382} 3) будет ли текст набран в типографии или весь текст писать Б[орису] М[ихайловичу]; (типография)

4) на какой бумаге Вы хотите афишу — цветной или белой; <белой>

5) если на белой — во сколько красок? <две> Б[орис] М[ихайлович] думает, что лучше всего на белой бумаге в две краски: черную и красную или темно-синюю и желтую. Если делать на цветной бумаге (ярко-зеленой или красной), тогда текст и рисунки — черные.

Затем, конечно, нужно иметь от Вас согласие на текст афиши, прежде чем Б[орис] М[ихайлович] скомпонует его с рисунком. <Текст посылаем.>

Если хотите, в тексте афиши можно добавить что-нибудь вроде: «впервые в этом городе — новейшее американское изобретение радиотелефон!» Но, может быть, лучше, если «радиотелефон» будет неожиданностью. <Не надо.>

Можно добавить в конце, как это делалось на балаганных афишах, — что-нибудь вроде: «Желая доставить почтеннейшей публике истинное наслаждение и удовольствие, мы не щадили трудов на усовершенствование художественно-механических устройств, при сем льстя себе надеждой заслужить от посетителей то же мнение, каким пользовались в прошедшие годы». <Идет.>

В тексте программы — частью повторяется текст афиши; кроме того, думаю, надо снабдить кратким комментарием каждое действие: во-первых, дать заглавие каждому действию в виде пословицы и обозначить место действия — во-вторых. Список действ[ующих] лиц тоже можно украсить пояснениями. Программу вышлю, вероятно, в понедельник.

Б[орис] М[ихайлович] кончит, кажется, завтра все, за исключением «нужного места». Он сомневается, что «нужное место» нужно показывать на сцене. Я, пожалуй, тоже сомневаюсь. Этот трюк (и даже пожестче) был у Мейерхольда в «Земле дыбом». А затем, если показано «нужное место», не так неожиданна и эффектная реплика Левши. Жду сообщения об афише и «нужном месте».

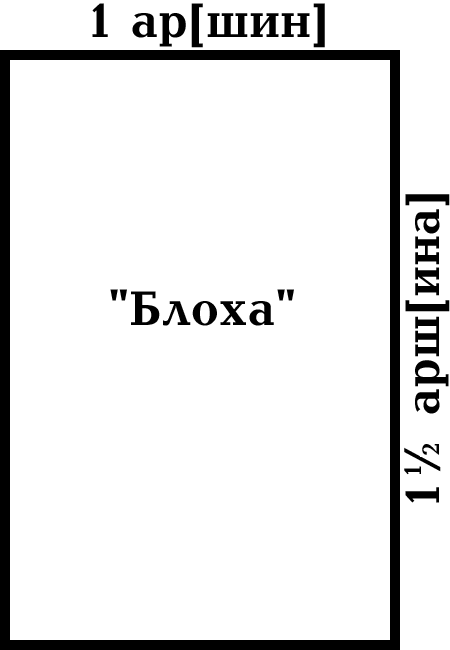
*Е. Замятин*.

### 34. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 17 января 1925 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*!

Посылаю Вам текст [афиши], переработанный нами[[53]](#endnote-26); пишу нами, потому что он обсуждался сегодня во время спектакля «Расточитель» чуть ли не всей Студией. С идеей афиши {383} и программы, кажется, не ошиблись. Это определенно хорошо! Этот, посылаемый Вам текст, уже нет времени переделывать. Нужно как можно скорее афишу выпускать. Размер — самый большой — 1 1/2 X 1 арш[ин], цвет — белый.

Вдоль или поперек листа? Такой вид —



Писать ли Б[орису] М[ихайловичу] весь текст, или он будет набран в типографии? Весь текст писать Борису Михайловичу.

Сколько красок? Две.

Какие? Красная и черная.

Радиотелефон будет неожиданностью. Писать не надо о нем. Высылайте программу. «Нужное место» усердно прошу прислать. Мы на нем играем. Волков выравнивается. Спектакль растет. Трудно. Очень волнуют блоха, Царь и англичане. Скорей бы увидать варианты.

Да! Вот что! Все афиши Москвы сейчас написаны в две краски — черная и красная — поэтому вопрос о выборе красок и цвета бумаги целиком надо отдать Борису Михайловичу. Конечно, ему виднее. Считайтесь с возможностями типографии. Было бы хорошо, если бы Борис Михайлович прислал две афиши: одну для плаката — не думая о типографии и типографских возможностях. Текст один и тот же.

Готовцева очень беспокоит вопрос относительно денег Б[орису] Михаил[овичу]. Почему не пишите? Не требуются? Это, кажется, первый случай в жизни нашего министра финансов, когда он беспокоится выдать! Он никак не может понять, почему не берет денег Бор[ис] Мих[айлович]. […] Ждем Вас с нетерпением. Жму руку.

*А. Дикий*.

*P. S*. Телеграфируйте выезд Ваш и Бор[иса] Михайловича. Считаем, что черновая работа к 30‑му будет окончена. С афишей Вы попали в точку — она доставила всем большое удовольствие.

### 35. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 19 января 1925 г., Ленинград

*Многоуважаемый Алексей Денисович*.

Посылаю Вам бутафорию и вариант грима Царя и Химика-мех[аника]. Царь — какой Вам нравится, можно грим один, корона любая, по вкусу. Быть может, самое забавное, — это грим под буквой А, он в соединении с костюмом, уже посланным Вам, и с этой короной дает довольно нелепое и, может быть, и неожиданное; полумосковское — старое с почти недавним прошлым. Химик-мех[аник] — это просто кафтан, но с очень низкой талией, фалды юбочкой, большой карман внизу на одной поле, в нем может быть трубка на цепочке. Цилиндр такой же, как на первом рис[унке]. Манжеты, грим, все тот же — Раёшника. За пазухой может выглядывать ситцевый сложенный платок — в него он иногда сморкается, или лучше просто пальцем, по-великорусски, но затем он вынет платок и аккуратно им вытрет нос — «аглицкая галантерея».

Нос Кисельвроде — это виден в мелкоскопе на экране, такой же точно надо ему сделать и для грима, ибо он его прячет в IV‑м акте в карман.

Блоха — в 4‑х своих видах. Если будете делать для фонаря, то просто или перерисовать на стекле это, или снять фотографическим образом на пластинки. Думаю, что сделать это будет нетрудно.

Бутафория: Поднос очень большой, аршина в два, и на нем арбуз, раза в три больше обыкнов[енного]. Яблоки величиной в обыкновенный арбуз, кисть винограда (одна только), но виноградины тоже величиной с добрую дыню, штуки 3‑4 конфет, два пряника — все огромное, «царское», «как во дворцах». Стола не надо, лучше пусть поднос держат генералы, приносят и уносят угощенье. Казна — сундук тоже большущий, можно его расписать квадратами.

### **{****385}** 36. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 20 января 1925 г., Ленинград

20 янв.

*Дорогой Алексей Денисович*.

Послал вчера Вам варианты Царя, англичан и блоху — такую, как Вы хотели, — балерину и вместе с тем английскую механическую (стальную) машинку. Думаю, что это то, что надо. Царь в белом, золотые сапоги, на брюхе — лента и на самой середине на «пупе» — большой орел — медаль. Штаны и мундир лучше бы сделать целиком, как шьют для детей маленьких, застежки сзади и на груди, сбоку пришить позумент, как у меня на рис[унке]. Вроде как бы борт некоего мундира — это будет очень просто для исполнения и будет давать впечатление мундира. Четыре ряда пуговиц по два ряда с каждой стороны. Мантия белая с яблоками (я хотел бы, чтобы во всей пьесе наши «яблоки» были что-то вроде французской геральдической лилии, королевской).

Англичане — это все, что я придумал. Если хотите, можно изо всех вариантов выбрать все, что понравится. Может быть, лучше всего удались последние. Шапки-цилиндры вроде кучерских — будет лучше. На ногах сапоги или калоши, из карманов [торчат] носовые платки, ситцевые.

Ночной сторож — красный тулуп с орлом на спине и внизу по борту орлы, в руках — колотушка золотая, и бляха золотая: он «придворный».

Для Левши кафтан певчего — сделать стихарь, как у дьякона, парчовый, золотой с букетами, если не найдется готовой парчи или будет дорого стоить из нее костюм, могу нарисовать тогда, прямо натрафаретить на холстине (под парчу).

Всех деталей, конечно, сейчас и не упомнишь (т. е. несущественных мелочей), когда буду у Вас, все пересмотрю, и, конечно, все успеем сделать и изменить, если представится необходимость. Это все касается и гримов.

«Нужное место» я пока не рисовал, все наши «совместные» соображения по этому поводу Евг[ений] Ив[анович] Вам должен сообщить: думаю, что эти соображения заслуживают внимания Вашего. Так бы не хотелось в спектакле иметь, быть может, и не так уж необходимого «откровенно показываемого» этого «неаппетитного» учреждения. Евг[ений] Ив[анович] очень со мной согласен на этот счет. И это как будто в высшей степени было уже использовано у Мейерхольда.

{386} Сейчас говорил по телеф[ону] с Евг[ением] Ив[ановичем]. Он мне читал Ваше письмо. «Нужно место» буду делать, если оно у Вас играет большую роль, — пришлю рис[унок] незамедлительно и, вероятно, вместе с афишей, к которой и приступаю сейчас.

Жму Вашу руку. Привет всем.

Ваш *Б. К*.

### 37. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 23 января 1925 г., Ленинград

23-I-1925

*Дорогой товарищ Платов*,

так и так, посылаю Вам текст программы «Блохи». Не знаю, на какой формат Вы рассчитываете, но для 4‑х страничек — тут даже переливает через край. Так как не вся публика прочтет афишу, то наиболее существенное перенесено из афиши в программу, — и сверх того добавлено.

Заглавия по действиям и описания декораций, по-моему, забавны и едва ли раскрывают зрителю действительное содержание декораций.

Стишки[[54]](#endnote-27) (на 1‑й стр[анице]) не необходимы, но на старых балаганных программах в таком роде стишки часто бывали.

Если вздумаете поместить портреты чьи-нибудь, можно их пустить после списка действующих лиц.

На 1‑й стр[анице] программы я думал воспроизвести блоху ту же, что Б[орис] М[ихайлович] сделал на афише.

Б[орису] М[ихайловичу] программа понравилась; он предлагает даже сделать украшения для 1‑й страницы. Если хотите, чтобы 1‑я страница была работы Б[ориса] М[ихайловича], пишите ему скорее.

Афиша посылается одновременно. Она была готова вчера, но вчера, как ни искал, не нашел оказии в Москву.

«Нужное место» Б[орис] М[ихайлович] начнет, вероятно, в субботу; верней всего, я привезу его с собой, так же как и «балалайки».

О «певческом кафтане» для Левши Б[орис] М[ихайлович] Вам, вероятно, уже писал: мы с Б[орисом] М[ихайловичем] договорились, что лучше всего и нелепей всего будет, если на Левшу наденут стихарь из парчи цветами — только, конечно, без крестов. Так что рисунка для этого не нужно!

О добавочных двух костюмах для генералов: генералы уж и так пестры — дальше некуда. Делать {387} новых Б[орису] М[ихайлович]у явно не хочется — фантазия притомилась. Я предложил ему такую комбинацию: добавить одного безрукого и одного хромого генерала, — идут в паре два одноруких и два хромых генерала: оба однорукие и оба хромые одеты совершенно одинаково, и только у одного нет правой руки, у другого левой; у одного левая нога на костыле, у другого — правая. Б[орис]у М[ихайлович]у эта идея очень понравилась.

Вообще — он здорово устал и от «Блохи» (с одной только афишей дня три возни!), и от других работ. Жаловался, что, если не пролежит дня три в постели, не вставая, то нельзя будет ехать в Москву, — образовались пролежни, — вернее, просидни. Пусть Готовцев пошлет ему не 200, а 300 руб[лей], тогда Б[орис] М[ихайлович] сможет отложить кой-какие работы для Госиздата и полежать в постели.

Б[орис] М[ихайлович] думает выехать 5‑го или 6‑го. Если меняется срок спектакля — телеграфируйте ему сейчас, потому что его брат, к[оторый] едет с ним в кач[естве] провожатого, устраивает себе отпуск по службе на эти дни.

Я выеду в среду 28‑го и, стало быть, 29‑го увидимся. Желаю Вам в делах Ваших успеха и скорого поспешения.

Ваш *Евг. Замятин*.

*P. S*. Делать на программе посвящение «русск[ому] рабочему» или «гению русск[ого] народа», по-моему, не стоит; при общем балаганном тоне программы и это посвящение будет принято как насмешка.

### 38. А. Д. Дикий — Е. И. Замятину 24 января 1925 г., Москва

24-I-25 г., Москва

*Дорогой Евгений Иванович*! Распределение работ по времени таково: 5 – 7 и 9 генеральные, 11‑го февраля — премьера. Афиша уже пошла в типографию: программа задерживается. {388} Необходимо нужно, чтобы Б[орис] [Михайлович] приложил к ней свою руку. Попросите, пожалуйста, чтобы это было сделано как можно скорее и сейчас же пересылайте нам. Иначе может не успеть к генеральной. Очень много времени идет на работу клише. Это, значит, первое. Второе: раскраска посуды в Англии (колбаса и омар, чайник, чашки, закуски, редиска), шкатулка и орех; стулья или табуреты в Англии — четыре штуки; эскиз микроскопа в IV акте; пароход, на котором Полшкипер увозит Левшу, — он будет устанавливаться на подставке из-под саней Платова, — необходим рисунок. Предлагаю остановиться на том, какой в 1‑м акте на занавесе. Вот, кажется, все! Ради всего блошиного, скорей присылайте! Ждем! Всего доброго.

*А. Дикий*.

*P. S*. В Москве слышно, что «Блоха» идет в Александринском, — верить ли слухам?![[55]](#endnote-28)

Пожалуйста, передайте Борису Михайловичу, что деньги ему высылает театр в понедельник. Ждем его приезда и телеграммы.

### 39. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 25 января 1925 г., Ленинград

*Дорогой Алексей Денисович*.

Посылаю рис[унок] «нужного места». Все, что нужно о нем, записано на рис[унке] и, думаю, понятно.

Балалайки, о которых Вы пишете, лучше не делать, пестро разрисованными, их надо выкрасить все в красный цвет, это будет и заметнее со сцены. Всякий же рисунок на них только даст ненужную пестроту. Так же и табуретки для Англии — простые, «кухонные» — выкрасить в «алый» цвет, это будет и строго, и приятно.

Зонтик над «нужным местом» можно и плоский, нарисованный, можно и настоящий сделать. Тогда при появлении он будет сложен и входящий должен его раскрыть и после уже приступить к свершению неотложных дел, после чего, уходя, опять его закрыть. Конечно, стена кафельная, цветы и градусник все должно быть написано из одного куска. Боковые стены могут [быть] или как ширма, или тоже написаны вместе с передней стенкой, как Вам удобнее.

25 янв.

*Б. Кустодиев*.

### **{****389}** 40. Е. И. Замятин — А. Д. Дикому 25 января 1925 г., Ленинград

25-I-1925

*Дорогой Алексей Денисович*.

посылаю Вам рисунок обложки Б[ориса] М[ихайловича] для программ. Это — 1‑я страница обложки; остальные страницы — не знаю, как: типографски или кто‑н[ибудь] из Ваших художников напишет от руки. На свободном месте обложки, думаю, надо написать стишки, к[оторы]е я Вам послал, — и только, больше ничего.

Кроме того, посылается Вам «нужное место» — пользуйтесь с богом.

«Балалайки» привезу я. Выезжаю, как писал, в среду 29‑го.

В пятницу Вам послана афиша с оказией […].

Деньги Б[орис] М[ихайлович] еще не получил; лежит сейчас в постели — болен.

Сейчас пришла в голову мысль: а что, если вместо этой довольно сложной обложки Б[ориса] М[ихайловича] дать только герб МХАТ, но вместо чайки в нем — блоху?

Горячий привет. До скорого!

Ваш *Евг. Замятин*.

### 41. Е. И. Замятин — Б. М. Кустодиеву 29 января 1925 г., Москва

29 января 1925 г.

*Дорогой Борис Михайлович*,

после разговоров здесь на месте о певческом кафтане для Левши (IV акт), — я вижу, что стихарь не годится (чтобы не было уклона в «Безбожник»[[56]](#endnote-29)); нужен тот вариант, о к[оторо]м Вы говорили сначала, т. е. что-то вроде кафтана архиерейских певческих, чуть-чуть утрированного. Будьте добры, набросайте это и пришлите срочным письмом или с оказией, к[аку]ю м[ожет] б[ыть], найдет Людм[ила] Никол[аевна][[57]](#endnote-30).

Затем — забор в Туле (II акт), с ромбами, выходит на сцене немного какого-то дачного вида; может быть, разрешите сделать так, как у Вас было в первом варианте, — просто дощатый, цвета избы вправо, или забор из кольев; если же Вам придет мысль еще о каком-ниб[удь] варианте, набросайте и тоже пришлите.

{390} О сроках Вашего приезда сюда: настоящей премьерой, ответственной сдачей спектакля будет 9 февраля, 11‑го, в сущности, рядовой спектакль. Чтобы Ваши указания можно было использовать, — хорошо, если бы Вы приехали сюда к репетиции 5‑го февр[аля], когда пьеса пойдет целиком; до 9‑го, тогда будет срок кое-что переделать.

Говорил об автомобиле; это разрешается очень просто: у вокзала автомобилей сколько угодно, и открытых и закрытых, достать всегда можно.

Привет.

Ваш. *Евг. Замятин*.

### 42. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 31 января 1925 г., Ленинград

*Дорогой Алексей Денисович*.

31 янв. 1925 г.

Посылаю рисунки «певчего» и забор. Кафтан длинный, красный, с черным поясом и кистями на рукавах и то же на поясе; воротник высокий, одного цвета, желтого, с рукавами, вроде внутреннего кафтана. На нем отделка черная, орел, черное внизу на кафтане.

Забор, если не идет тот, что сделал, лучше как на прилагаемом рисунке с зеленой травой. Делать же его прорезным из отдельных балясин, опять будет похож на дачный. Вариант приложен еще и в виде тына — толстых стоячих бревен. Склоняюсь больше к рис[унку] № 1 (из посылаемых).

Еду, как Вы хотите, 4‑го, чтобы 5‑го быть у Вас. Как куплю билеты, дам знать телеграммой.

!!!Пока!!! (Не очень знаю способа употреблять это модно-популярное слово, вероятно, значит «до скорого свидания»).

Ваш *Б. Кустодиев*

*P. S*. Рисунки посуды я посылал с Евг[ением] Ив[ановичем], а закуску он должен был передать на словах: т. е. очень большую колбасу, одного или двух раков величиной в пол-аршина, вроде морских раков («лангуста» или {391} «омара»), редиску и довольно. Можно еще зеленого луку (английское кушанье) пучком. Можно подать несколько банок с консервами. Есть все с баранками. Связку чудовищных баранок (есть такие «турецкие баранки» с маком!).

### 43. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву 2 февраля 1925 г., Москва

*Дорогой Борис Михайлович*!

Сейчас 6 часов утра. Только что пришел с монтировки «Блохи». Первый раз видел декорации. Впечатление потрясающее. Скорее бы увидали Вы. Необычайная красота. Теперь о деле. Вы приедете 5‑го числа, в день генеральной — первой. К этому времени надо, чтобы певческий кафтан был у Левши готов. Без Вашего эскиза мы не можем заказать. Не знаем, не решаемся. Как быть? Пришлите, пожалуйста! Если через три дня мы получим Ваш эскиз, — не будет поздно. Делайте ярче и поглупее. Тема — кафтан синодального певческого баса.

Необходима раскраска и форма чайника, чашек и закуски для III акта — Англии. Вообще — вид стола. Ждем с нетерпением. Присылайте!

Скорей бы Вы приехали и посмотрели, как декорации выполнены. Ждем Вас.

*А. Дикий*.

*P. S*. Не кажется ли Вам, что забор в Туле — ограда — не совсем вяжется со всей декорацией. Сегодня на перестановке это почудилось. Может быть, его можно изменить? Без Вас, конечно, это немыслимо. Ждем Вас.

### 44. А. Д. Дикий — Е. М. Замятину До 12 марта 1925 г., Москва

*Дорогой мужественный старик*!

«Блоха» делает сборы. Пресса, как и полагается ей, ни черта не поняла в этом спектакле и своим разнобоем только усилила интерес к спектаклю[[58]](#endnote-31) […]. Только сейчас я почувствовал, как я устал на нашей «Блохе». Не жалуюсь. Работа была на редкость интересна. Думаю, что мы в будущем еще поработаем. В Москве поднят вопрос о приглашении К. П. Хохлова в театр б. Корша[[59]](#endnote-32). Не знаю, как он и театральный Ленинград к этому отнесутся.

{392} Когда предполагается «Блоха» Александринского театра? Мне задают вопросы, будет ли текст нашей общей переработки отдан в другой театр[[60]](#endnote-33). Я отвечаю: нет. Пусть сами разрабатывают. Да это и интересней. Ну, всего доброго! Привет Людмиле Николаевне. Очень хотелось бы повидать Вас.

*А. Дикий*.

### 45. А. Д. Дикий — Б. М. Кустодиеву До 12 марта 1925 г., Москва

*Дорогой Борис Михайлович*!

Пишу Вам по поручению четвертой студии МХАТ. Этот театр просил меня поговорить с Вами относительно Вашего {394} участия в работе над пьесой «Фрол Скобеев» Аверкиева[[61]](#endnote-34). Почитайте, и если у Вас будет желание и время работать над декорациями и костюмами к этому спектаклю, напишите мне. Как сильно хотят все Вас, — писать не буду. Пьесу ставлю я. Настаивать на Вашем участии я не могу: знаю, что Вы, кажется, сейчас заняты «Горячим сердцем»[[62]](#endnote-35), хотя это могло бы и не мешать.

«Блоха» идет с все увеличивающимся успехом. О ней писали очень много хорошего, — в особенности о Вас, — о декорациях. В общем пресса на этом спектакле особенно подчеркнула свою несостоятельность. Хвалит ли она или ругает — все делает не так. Не так надо! Не посылал Вам статей потому, что, уверен, Вас это не должно очень сильно волновать. Сборы пьеса делает большие. Пресса их усилила. С нетерпением жду обещанной Вами Тулы. Без этого у меня не будет радостной точки в работе и впечатления нашей встречи в работе.

Всего доброго! Жду Вашего ответа о «Фроле» и «Тулу»… Тулу — на полотне.

С чувством благодарности *А. Дикий*.

### 46. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 12 марта 1925 г., Ленинград

*Дорогой Алексей Денисович*.

Не сердитесь на меня, что я так долго не присылаю Вам обещанной «Тулы»; помню о ней и при первых же свободных днях сделаю ее Вам. Как только приехал сюда, как опять на меня навалились срочные и весьма утомительные заказы, и я положительно не имею свободного часу для работы над «Тулой». Об успехе «Блохи» знаю от Евг[ения] Ив[ановича] Замятина, который приносил мне ряд газет московских с отзывами о спектакле. Во всех — эта несносная и глупая манера подходить с аршином какого-то «пролетарского искусства» и вопли о том, что «нам не нужно такое искусство» (хотя и очень хорошее и талантливое!). Кому это «нам»? И как хорошо, что хорошее искусство идет, живет, помимо вот таких «мы»!

«Фрола Скобеева» стараюсь достать, прочитать и дать Вам ответ, — могу ли я его сделать.

О «Горячем сердце» что-то до сих пор ничего не слышно, я их дожидаюсь, как у нас было условлено, чтобы начать {395} работу, а они молчат. Напишу письмо и узнаю толком, думают ли они ставить пьесу[[63]](#endnote-36). Во всяком случае это не помешает «Фролу».

Писал ли Вам Замятин о «черте Мурине» в последнем акте? Все-таки хорошо бы его показать; но показать, не из-за павильона и не рисованного, а живого, и сделать его выход из-под часов на павильоне. Часы тогда надо сделать пратикаблем, отодвинув от павильона на 1/2 арш[ина] или 3/4 арш[ина] и за ними его спрятать; в нужный момент он оттуда и выглянет, вот вроде этого:



Сделать только надо все очень быстро, — думаю, что это не испортит дела, а только прибавит балаганной неожиданности спектаклю.

Жму Вашу руку и желаю всего лучшего. Мои спутники шлют вам сердечный привет.

Ваш *Б. Кустодиев*.

*12 марта 1925*.

*Ленинград*.

*Введенская, 7, кв. 50*

### 47. Б. М. Кустодиев — А. Д. Дикому 2 апреля 1925 г., Ленинград

*Дорогой Алексей Денисович*.

Послал Вам обещанную «Тулу» и письмо, но не знаю, получено ли это все Вами, — ответа я не получил.

{396} Мельком слыхал от Замятина, что будто бы постановка «Блохи» не вся послана на выставку в Париж[[64]](#endnote-37). Если это так, то очень прошу Вас, все, что не пошло туда, переслать мне. Видимо, у Вас остались бутафория и костюмы. Пока еще не поздно, надо бы все это собрать, а то может и затеряться.

Писал я Вам о «Фроле Скобееве», что я его прочел, мог бы взяться за постановку, но должен знать и Ваш план и подход к нему, чтобы или делать, как Вы все это представляете, или предложить свой план. Говорил Замятин, что как будто Вы и приехать сюда хотели? Вот это было бы лучше всего! Меня всегда раздражают эти переписки о постановках, когда иногда весь вопрос состоит о каких-то мелких деталях, а писать о них приходится горы бумаги! На словах «способнее».

Жду от Вас весточки, а пока жму Вашу руку и желаю всяческих благ.

Ваш *Б. Кустодиев*.

*2 апр. 1925 г*.

*Введенская, 7, кв. 50*

## **{****397}** О «Блохе» Из книги «Повесть о театральной юности»

… В театре началась работа над «Блохой».

… Почему я выбрал именно это произведение?

Потому, во-первых, что я люблю Лескова. Люблю его национальную неповторимость, густой и сочный быт, встающий со страниц его повестей и рассказов, его наблюдательность, его удивительный язык. Потому, что остро ощущаю природу его юмора, то звонкого, то терпкого, то отдающего полынью. Потому, что он — необычайно земной писатель, и его поэзия (а в произведениях Лескова много поэтического) подсмотрена в самой гуще жизни, подслушана в народе, угадана там, где не всякому придет в голову искать поэзию. Муза Лескова мне внутренне очень близка, я чувствую его стиль, его особые художественные приемы.

Во-вторых, «Блоха» — это был материал жизнерадостный, ярко национальный, с чертами народного, площадного зрелища. После мистических откровений «Гамлета», после путаной символики «Петербурга», после эстетской «Орестейи», где «пиджачные» актеры пытались носить тоги и пользовать классический жест, — «Блоха» казалась произведением иного мира, совсем иной художественной принадлежности. Ее трезвый, «низовой» реализм бил по изыскам тогдашнего МХАТ‑2 достаточно крепко и недвусмысленно. Впрочем, все это стало ясно уже после премьеры. Она могла состояться лишь потому, что никто в театре не подозревал настоящей взрывчатой силы спектакля. «Блоха» рождалась как очередная репертуарная однодневка, причем так трудно, с такими муками, что в театре не было уверенности, увидит ли она вообще свет.

Первоначально я обратился к А. Н. Толстому с просьбой инсценировать лесковский рассказ. Но он, великолепно владея русской речью, народным слогом, не знал раёшника, не был знаком с традициями площадного театра. А мне нужен {398} был именно этот стиль, отвечавший, как я считал, характеру авторского материала. То обстоятельство, что мы не договорились с Толстым, было первой неудачей спектакля. Инсценировка «Левши» составлялась по существу, силами постановочного коллектива, к которому пришел на помощь писатель-юморист Евг. Замятин.

Потом начались неполадки с художником. Декорации должен был делать Н. П. Крымов, человек, оформлявший много спектаклей в МХТ, великолепный пейзажист, знаток русской природы и быта. Он работал с увлечением, тщательно, а эскизы представил довольно поздно, когда работа входила в решающую стадию. Эскизы были великолепные. С полотна глядела на нас русская уездная «натуральная» Тула: низенькие хатки, побуревшие крыши, серое осеннее небо, хмурые тучки, голые, облетевшие деревья, на одном из них — черная намокшая ворона. Повторяю, это было прекрасно, но совсем не то, что нужно было нам.

Ведь мы мыслили себе «Блоху» как балаганное представление, лубок, почему-то высокомерно заброшенный в наше время. Все события этой смехотворной, шутейной истории как бы даны были через представление ее воображаемых исполнителей — неграмотных, бойких, веселых и дерзких народных потешников-скоморохов. Не случайно у нас вели спектакль так называемые халдеи (двое мужчин и женщина — последнюю великолепно играла С. Г. Бирман), перевоплощавшиеся по ходу действия то в англичан, то в лекаря-аптекаря, то в деревенскую девку Машку, то в чопорную англичанку Мерю. Весь спектакль должен был стать игровым, шутейным, пряничным, и потому мне нужны были не натуральные, а лубочная Тула, лубочная Англия и лубочный Петербург. Я заявил на Художественном совете, что бракую эскизы Крымова, несмотря на их высокое качество. Был целый переполох, и меня предупредили, что в случае неудачи второго художника все издержки будут отнесены на мой счет. Я согласился, хотя у меня не было никаких денег. Зато к тому времени я уже точно себе представлял, какой художник нужен для оформления задуманного нами спектакля «Блохи». Решено было обратиться к Б. М. Кустодиеву, тогда уже больному, наполовину парализованному, жившему постоянно в Ленинграде. Занятый по горло репетициями, я не мог вырваться ни на один день в Ленинград, и к Кустодиеву поехал Замятин.

Прошло совсем немного дней (почти рекордный срок для художника), и Кустодиев прислал в Москву эскизы — полутораметровый ящик, набитый сверху донизу. Когда его вскрыли, в дирекции собрались все, кто в это время был в театре. Было известно, что коллектив «Блохи» в цейтноте, {399} что от художника теперь зависит, быть или не быть спектаклю, а переделывать — времени нет. Попал или не попал?

Затрещала крышка, открыли ящик — и все вдруг ахнули. Это было так ярко, так точно, что моя роль в качестве режиссера, принимавшего эскизы, свелась к нулю — мне нечего было исправлять или отвергать. Как будто он, Кустодиев, побывал в моем сердце, подслушал мои мысли, одними со мной глазами читал лесковский рассказ, одинаково видел его в сценической форме. Он все предусмотрел, ничего не забыл, вплоть до расписной шкатулки, где хранится «аглицкая нимфозория» — блоха, до тульской гармошки-ливенки, что вьется, как змея, как патронная лента через плечо русского умельца Левши.

Никогда у меня не было такого полного, такого вдохновляющего единомыслия с художником, как при работе над спектаклем «Блоха». Я понял весь смысл этого содружества, когда на сцене встали балаганные, яркие декорации Кустодиева, появились сделанные по его эскизам бутафория и реквизит. Художник повел за собой весь спектакль, взял как бы первую партию в оркестре, послушно и чутко зазвучавшем в унисон. Приученный еще в студийные годы манкировать формой, «нейтрально» одевать спектакли, я, кажется, впервые понял, что такое принципиальное единство в театре, когда все компоненты спектакля бьют по единой цели, как безошибочно меткий стрелок.

Больше того: художник был так ярок, стиль постановки был так им угадан, что появилась опасность, как бы актеры и режиссер не оказались позади реквизита и оформления. Актеров правды, актеров школы переживания нужно было «развязать», приохотить к сценическому озорству, научить балаганить, сохраняя верность «истине страстей» в шутейных, скоморошьих обстоятельствах народной комедии. Так, на последнем этапе подготовки спектакля наиболее важной стала работа с актерами. Я разрешал им на репетициях дурачиться, нарушать привычные «синтаксические» интонации, играть запятую как точку, импровизировать, потому что знал, что линия правды чувств ими уже проложена, логика действий усвоена, внутренний мир образов познан в его индивидуальной сути.

В результате актеры в этом спектакле оказались весьма и весьма изобретательны. Их фантазия, разбуженная и подстегнутая художником, направленная режиссером в нужное русло, работала ярко и безошибочно, так что теперь, восстанавливая в памяти этот спектакль, я даже не решаюсь говорить о его режиссерском решении как о своем. Больше чем когда бы то ни было в театре, «Блоха» была плодом коллективного {400} творчества, и это дало достаточно обнадеживающий результат.

Как же выглядел этот спектакль?

«Петербург — тульский, такой, о каком вечерами на завалинке рассказывает небылицы прохожий странник», — как сказано в тексте инсценировки (сделанном по спектаклю). «Золотая рота» придворных, дряхлых старичишек, из которых то и дело сыплется «натуральный» песок, заметаемый приставленным для этой цели дворником. «Всенародное ликование», сопровождавшее выход царя, — сотни фуражек всех времен и эпох, взлетавшие вверх по заднему краю сцены. Царь (В. А. Попов) — великолепный народно-обличительный образ: брюшко, разъевшийся задок, комическая важность, тупоумие. Короткими ножками он деловито семенил по сцене, напевая вполголоса: «Боже, меня храни!» Больше всего ценил свои новенькие галоши, ставил их в уголок и то и дело наведывался — стоят ли. Огромный, несуразный Кисельвроде, прячущий длинный нос в карман. Виноградины с яблоко и яблоко с арбуз. «Мелкоскоп», занимавший половину сцены, и смотрящие в него придворные, дружно обернувшие зады в зрительный зал.

Такой же «шутейной» была и Тула — маленькие, по пояс, церквушки, Левша с его гармоникой, то и дело сморкающийся в картуз, его неизменное восклицание: «Машк! А Машк! Пойдем обожаться!» Выход царских посланников, прибывших с поручением к Левше, — целая огромная интермедия: где-то за сценой слышались оглушительный свист и гик, удалая песня таганрогских казаков (в спектакле прекрасно нашла свое место народная, русская, но и откровенно пародийная музыка В. А. Оранского), и вся эта компания вылетала на сцену, оседлав деревянных с мочальными хвостами, насажанных на палки «коней». Нагайками сгоняя народ, кто-то кричал на лошадь: «Стой, черт!», кто-то стрелял в ворону на крыше, и она, не взмахивая крыльями, уходила вверх. Наконец, в санях, запряженных тройкой (а на сцене — полное лето), въезжал в Тулу сам «мужественный старик» — атаман Платов и, взгромоздясь на санки, произносил речь.

Я ужасно любил эту роль и играл ее всегда с удовольствием. Мой Платов был страшенным верзилой (я, как мог, усиливал иллюзию) с громадными, сокрушительными кулаками, разбойной мордой в аршинных усах и медной глоткой, привычно выкрикивавшей «верноподданнические» фразы. Делал я это так: «подавал» патриотический текст, как на пустом артиллерийском плацу, а потом с полуслова обрывал этот ораторский посыл и говорил «штатским» вполне прозаическим голосом. Такой же была и эта речь к тулякам — приведу {401} ее здесь для того, чтобы у тех, кто не видел спектакля, было представление о характере лесковского слова, использованного в нем.

«Вот, братцы, так и так. Как, значит, пришло нам время стать собственной грудью! В рассуждении, чтобы, значит, наша матушка-Расея! На поле брани отечества, согласно присяге! И ежели, например, ихняя аглицкая блоха супротив нашей, то, стало быть, обязаны мы до своей последней капли все, как один. Молчать! Ура!!»

И потом «невоенным человеческим голосом»:

«Да, это я так, для скорого порядка. А дело, братцы, вот: должны наши тульские мастера ихним разным европам нос утереть».

Думаю, что образ Платова, по природе шутейный, напоминал, однако, о далеко не шуточных расправах, которые вершили верноподданные царские военачальники над замордованным русским народом.

А потом на сцене собирали домик, в котором должны были затвориться мастера для «занятий» с «аглицкой» блохой, тащили печь, надевали крышу, и в течение долгого времени домик замирал, никто из сидящих там не отвечал на оклики, и только раздавались методические удары молоточком: тук да тук. Зато, когда работа была сделана, и мастера, разминаясь, валили домик, оттуда — актеры великолепно доносили это до зрителя — неслась такая «спираль», что все присутствовавшие, не исключая и Платова, немедленно падали с ног.

В отличие от «сермяжной» Тулы Англия в спектакле выглядела страсть какой механизированной. Но это опять-таки была Англия побасенки, скоморошьего сказа. Негр-половой с повадками трактирного «Ваньки», «аглицкие» мастера — не англичане, а «агличане», на вид — самые что ни на есть русские жироеды-купцы, а рядом — огромные бочки с надписью: «Ром», «Ром», «Ром». Негр вытирал тряпкой стол — и из него сыпались искры, человек садился на стул — и в комнате зажигался свет; последнее очень развлекало Левшу, и он поминутно проделывал сей опыт. Зато многое его и смущало в аглицкой «культуре», например, вода, сама собой и с оглушительным шумом спускавшаяся в уборной. И вообще в этом царстве механики он жестоко тосковал по «Расее», по Машке, оставшейся в далекой Туле, по нелепице русских порядков.

Спектакль был пряным и забористым по-народному — с солью и перцем. Он и в этом смысле вел свою родословную от балагана. В ряде случаев он подходил к границе пристойности; впрочем, насколько я помню, граница эта ни разу не была перейдена. Старик Егупыч, тульский мастер, товарищ {402} и напарник Левши, тихий и богобоязненный старичок, а по сути, весьма даже себе на уме (этакий мудрец народный), так произносил свою обычную поговорку: «А иди ты… со господом!», — что за многоточием угадывалось нечто весьма далекое от христианского напутствия.

Я рассказал с такими подробностями о «Блохе» не для того чтобы расхвалить «свой» спектакль, а для того, чтобы мне легче было подойти к основному вопросу, меня и сегодня волнующему: может ли «Блоха» считаться спектаклем современного (для тех лет) мироощущения или то была лишь очередная стилизованная безделка судейкинско-сапуновского толка? Ибо в последнем случае «Блоха» не являлась бы спектаклем, шедшим вразрез с линией МХАТ‑2, и лишь дополняла бы ее в комедийном плане. А такие голоса раздавались в театральной критике, подстегнутые, с одной стороны, общим недоверием к МХАТ‑2, с другой — еще не улегшимися впечатлениями от проб стилизаторов предреволюционной поры. Вот наиболее прямолинейное из высказываний.

«Есть внутренняя закономерность в переходе от яда гамлетовских отрицаний к пряничной пестряди “Блохи”… Мхатовцы подходят к современности с гамлетовским отчаянием — и в то же время рисуют вчерашнее в приторно-затейливых тонах»[[65]](#footnote-30).

Это смертный приговор «Блохе», к счастью, не окончательный и еще подлежащий обжалованию. Когда я сегодня с пристрастием допрашиваю себя: как бы теперь я поставил «Блоху», я не нахожу в моем старом режиссерском плане пунктов, подлежащих радикальному пересмотру, за исключением одной лишь поправки, о которой — несколько ниже.

Современность спектакля прежде всего ощущалась в том праздничном тоне, в том радостном приятии мира, которые, право же, не имели никакого отношения к стилизации и эстетству.

… А. В. Луначарский, бывший другом «Блохи», искренне нас поздравивший, сказал мне во время премьеры загадочную фразу: «Вот спектакль, который кладет на обе лопатки весь конструктивизм».

Тогда это, в общем, прошло мимо меня. Теперь я понимаю: «Блоха» возвращала в театр зрелищность, живописную яркость, народную сочность речи. Она восстанавливала в правах театрального художника, реквизитора, бутафора. В ней не было ни обычных в те времена конструкций, ни экспрессионистических нагромождений, ни обнаженной машинерии, ни пресловутой «биомеханики». В ней господствовало {403} богатство красок, звуков, юмора, веселья. В «Блохе» заявляла о себе та несомненная, через край бьющая народность, которая присутствует в лубке, в балагане, в шуточной песне, в лихой частушке, в пословицах, рожденных здравым смыслом нации.

А стилизация — это всегда пустота и холод, мертвенность мысли, надменность духа, «снисходящего» до примитива народности. Стилизация — это искусство выморочное, обездушенное, продиктованное желанием бежать от действительности, вместо того чтобы быть «созвучным» ей. Право же, мы были в этом неповинны. Мы могли ошибаться в частностях, но «нерв» эпохи мы к тому времени ощущали остро и этим своим ощущением старались поделиться со зрителем в данном спектакле.

«Блоха» была русской, несомненно народной, она никуда не уводила, ни от чего не хотела отвлечь. Рецензент «Рабочего зрителя» ошибался. Ошибка понятна: МХАТ‑2 с его затянувшейся перестройкой раздражал тогда многих. Но не стоит сегодня упорствовать в мыслях, наглухо прикрепленных к конкретной внутритеатральной ситуации тех лет.

И если уж говорить об уязвимости спектакля, то она крылась совсем в другом.

«Блоха» не была спектаклем без героя. Осмеивались царь, придворные, Платов, Кисельвроде, кто угодно, но только не Левша с его талантливостью и не Егупыч с его смекалкой. Л. Волков играл Левшу действительно вдохновенно. Он подчеркивал в образе черты народного гения, настоящего русского мастерового-умельца. Мы специально искали в спектакле руки Левши — его золотые рабочие руки. У него был полный карман инструментов, и, похлопывая по нему левой рукой, он, не глядя, вытаскивал нужный гвоздик и точно, как раз куда нужно, втыкал его в крошку-блоху. Был он простодушный, с курносым носом, с неразлучной гармоникой — тот самый Иванушка-дурачок русской сказки, который всех умных перехитрил. И оттого, что Левшу обманывали, что его избивали бандюги-полицейские, что в награду за свое искусство он получил медный грош, становилось минутами горько, начинало щемить душу.

Очень лестно для нас сказано было о «Блохе» в одной из рецензий:

«Балаган скоро перестает увеселять, и в спектакле сознательно просачивается грусть-тоска. О чем? О “судьбе-индейке”, и “жизни-копейке” крестьянского пьяненького гения дореволюционной Руси. О народных талантах, погибших в безалаберности, невежестве и тьме самодержавной Расеи. Эти тоска и любовь… к родному народному воздуху Расеи подсолнухов, гармошки, тоскливых, горьких песен — “она моя любимая” — {404} это разбивает побрякушку балагана. Из‑под скоморошьей личины открывается внутреннее лицо — волнение спектакля»[[66]](#footnote-31).

Но это как раз не было грехом. Напротив, говорило о серьезности наших намерений…

Грех был в другом. Ведь у Лескова Левша — только иронический герой. Ведь и он предстает перед беспощадным судом писателя, вызывает его сдержанный гнев. Хотел того Лесков или не хотел, но он видел ясно: унизительна, позорна смиренность русского простого человека перед сильными мира сего; горька его безграмотность, глупо, бесцельно гибнет в условиях царской действительности его прирожденный талант. В конце концов блоху-то испортили: подкованная, она утратила точность своей конструкции, математические пропорции, разучилась прыгать, не стала играть (а играла она в спектакле «яблочко» на «аглицкий» манер). Не случайно лесковский рассказ кончается трагически: запивший Левша тонет в Неве. Мы же наивно сочли, что такой финал будет оскорбительным для нашего героя, что по всей логике комедийного зрелища он должен оставаться победителем, и потому в «Блохе» Левша возникал под занавес, как феникс из пепла, что было верно по отношению к жанру лубка, зато сомнительно в смысле идейном и уже совершенно неверно по отношению к автору, который, думается мне, не случайно разрезал ярмарочную суету балагана трагическим исходом сказа о блохе.

Кое‑кто из современников спектакля нащупывал эту его слабую струну. Мелькали в газетах обидные фразочки о том, что у театра «глаза оказались сзади»[[67]](#footnote-32), что он повторяет в своем спектакле буржуазный миф о мудрости «нищего духом», возрождает старую интеллигентскую мечту «о мужичке». Идеализируя своего Левшу, мы доказали тем самым, что еще не крепки, как выразились бы теперь, в социалистической идеологии, что мы пока что не все понимали в новом мире, окружавшем нас. Мы наивно думали, что гибель героя разрушит идейные начала спектакля, и в этом мы были неправы…

И еще одно замечание в связи со спектаклем «Блоха», о котором и без того сказано много. Спектакль этот мне дорог, он заключал в себе, мне кажется, многие черты, и в дальнейшем свойственные мне как режиссеру, и потому я счел себя вправе подольше остановиться на нем.

На премьере (а может быть, еще раньше, на генеральной) ко мне подошел Владимир Иванович и со своей обычной сдержанностью сказал:

{405} «Возможно, что спектакль будет иметь успех. Но при всех условиях его нужно сократить на одну треть».

Сократить? Готовый спектакль? В котором так любовно, так тщательно отбиралась каждая игровая деталь? Куда так много вложено изобретательности, выдумки — и моей и актеров? Да еще на целую треть? Мне казалось, что это невозможно, немыслимо. Я отговорился чем-то незначащим, с твердым намерением не сокращать ничего. Но слова Владимира Ивановича гвоздем засели у меня в голове. На одну треть? Почему на одну треть? И за счет чего сократить, когда тебе это все так дорого?

Промучавшись день-два, я с болью в сердце взялся за дело. Несмотря на протесты актеров, несмотря на бунт своего собственного разума, я резал спектакль с мучительным ощущением, что нож попадает по живому телу. Было что-то в тоне, в выражении глаз моего учителя, что помешало мне его ослушаться. Но в какой-то момент этой самоотверженной операции я вдруг почувствовал, что спектакль стал легким, что он так и покатился по рельсам действия, начал звучать острее, хлестче сделался пряный юмор его. А я, конечно, еще «недорезал»; на треть у меня не хватило духу. И все-таки результат не замедлил сказаться, хотя выброшенные мною куски были ничуть не хуже тех, которые я сохранил в спектакле.

Так я впервые практически познал закон меры, пропорции в театре. Я, разумеется, знал его и раньше, да все как-то умозрительно. С тех самых пор я всегда повторял, что если в часы, даже самые лучшие, опустить бриллиант, они безусловно станут и функции своей не выполнят. Спектакль, как сложный часовой механизм, должен быть согласован во всех своих частях, выверен математически, рассчитан до секунды. А мне это было особенно важно понять, потому что из двух режиссерских грехов — скудости и расточительности — я безусловно страдал последним и до сих пор еще иногда страдаю. Но «Блоха» дала мне в этом смысле неоценимый урок.

|  |
| --- |
| {406} *... когда за плечами остаются сорок пять лет, без остатка отданные любимому делу, невольно тянет оглянуться назад, посмотреть, что же было в твоей жизни верного и неверного, нужного людям и ненужного и какие из ее впечатлений представляют общественный интерес.* |

# **{****407}** Приложение

## **{****409}** Краткая летопись жизни и творчества А. Д. Дикого

*1889, 12 (25) февраля* — родился в г. Екатеринославе (ныне Днепропетровск) в семье Дениса Ефимовича и Анны Васильевны Диковых.

«Родители жили очень бедно. Отец мой из крестьян Черниговской губернии, был неизлечимо болен и не способен к труду. Мать — портниха. На средства, зарабатываемые ею, с трудом, кое-как проживало наше семейство. Восьми лет меня отдали в начальную школу. Я обладал четкой памятью и большими способностями, но ученье по целому ряду причин меня не увлекло. Очень рано во мне пробудилась любовь к театру, и необычность его отвлекла меня от учебы, от занятий, от школы. Вскоре он поглотил меня целиком. Это был украинский театр с его замечательными актерами: Кропивницким, Саксаганским, Заньковецкой, Суходольским, Диковой — моей сестрой, тогда известнейшей актрисой. Под влиянием их таланта и впечатлений от их игры, всегда яркой и смелой, реалистической, народно-бытовой, я рос и развивался, с трудом справляясь с обязательствами школьного, учебного порядка. В дальнейшем я окончил городское четырехклассное училище и продолжал ученье, держал экзамены экстерном при Харьковском реальном училище. Но мечтой моей было, как можно скорее быть на сцене, в театре».

(А. Д. Дикий. Автобиография, 25 октября 1947 г. Авторизованная машинопись. ЦГАЛИ, ф. 2376, оп. 1, ед. хр. 108, л. 1).

*1909, сентябрь — 1912*. Занимается на курсах драмы С. Халютиной.

«После досрочного отбытия воинской повинности в 1909 г. меня приняли в театральную школу С. В. Халютиной, актрисы Московского Художественного театра, где я сразу же попал в вихрь школьно-театральных интересов, вопросов и волнений. Работал непрерывно и упорно».

(Там же).

«Не знаю уж, чем руководствовались мои экзаменаторы, решившись взять в русскую театральную школу украинского хлопца с откровенным “хохлацким” выговором… но только я был принят и даже спустя некоторое время освобожден от платы за обучение… что допускалось лишь в отношении учеников, на которых возлагали известные надежды. Так начиналась профессиональная жизнь…

Школа Халютиной… построена была просто, без затей. Мастерство актера, пластика, танец, постановка голоса, техника речи да несколько кратких теоретических курсов, содержащих в себе минимум сведений по истории культуры, — вот, пожалуй, и вся ее учебная программа. Но система воспитания молодого художника в этой школе имела, с моей точки зрения, одно бесспорное преимущество перед солидными сложно организованными учебными заведениями… ученик там был предельно приближен {410} к учителю, отношения между ними складывались живые и непосредственные, и каждый мастер нес за своих питомцев полную личную ответственность творческую и человеческую. Не было такого вопроса, такого внутреннего сомнения или тревоги, с которыми мы не могли бы обратиться к нашим учителям. Учеников в школе было немного, а учителя были превосходные, мы знали их, а они знали нас и умели подойти к каждому из нас индивидуально».

(А. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, стр. 50 – 51).

*1910, 7 августа*. По конкурсному экзамену принят в число сотрудников Московского Художественного театра.

«В 1910 году я был принят в Московский Художественный театр и стал его правоверным учеником. Меня подавляла сложность его искусства, его искания, чистота и строгость. Его школа стала моей на всю жизнь».

(А. Дикий. Незабываемое. 7 января 1950 г. ЦГАЛИ, ф. 2376, оп. 1, ед. хр. 114, л. 1. Опубл. на укр. яз. в сборн. «Вiнок спогадiв про Заньковецьку». Киiв, «Мистецтво», 1950, стр. 147).

«Меня сразу же заняли в народных сценах в пьесах “Царь Федор”, “Мизерере”, “Братья Карамазовы”».

(А. Дикий. Автобиография. 1950. Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 2376, оп. 1, ед. хр. 108, л. 8).

*1910, 29 ноября*. «Власть тьмы» Л. Толстого на Курсах драмы С. Халютиной (постановка С. Халютиной, художники М. Чугунова, Н. Степанов-Зарайский) — Никита.

*1911, 23 января*. «Ревизор» Н. Гоголя в МХТ (постановка К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко и И. Москвина, художник В. Симов) — Мишка, слуга городничего.

*1911, август*. Принят на драматические курсы МХТ.

*1911, 23 сентября*. «Живой труп» Л. Толстого в МХТ (постановка Вл. Немировича-Данченко и К. Станиславского, художник В. Симов) — судейский, цыган.

«Алексей Дикий исполнял роль служащего в суде. У него была целая фраза: “Проходите, проходите, нечего в коридоре стоять”. Он удивительно точно выразил эпоху пьесы Толстого и характерные черты судейского. В этой “роли” Дикий имел оглушительный успех…»

(С. Бирман. Путь актрисы. М., ВТО, 1959, стр. 46).

«В двадцать с лишним лет Дикий сыграл в “Живом трупе” дряхлого старика, судебного пристава, получеловека-полуавтомата, олицетворявшего ненавистную Толстому судебную систему, правда, в самом низшем ее звене… В эпизодической почти бессловесной роли он схватил суть толстовского характера…»

(А. Мацкин. А. Д. Дикий и его книга. Предисловие к книге: А. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, стр. 4).

«Сцены допросов на театре всегда производят впечатление. То, что мы видели в Художественном, было великолепно, это, конечно, самая сильная сцена всего спектакля; это Толстой и это Художественный театр, {411} плечо боком пробивающегося судейского, просящего не загромождать коридор (г. Дикий)… Все это облестки жизни незабываемые».

(С. Волконский. Художественные отклики. — «Аполлон», СПб, 1912, стр. 63 – 64).

*1911, 25 сентября*. «Вишневый сад» А. Чехова в МХАТ, (постановка К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко, художник В. Симов) — начальник станции.

*1912, 18 января*. «На дне» М. Горького в МХТ (постановка К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко, художник В. Симов) — Алешка.

«Отличные фигуры дают Дикий (Алешка), Артем (Актер), Бурджалов (Костылев), Вишневский (татарин) и др.».

(Сергей Глаголь. «На дне». — «Театр», 19 января 1912 г.).

*1912, 5 марта*. «Провинциалка» И. Тургенева в МХТ (постановка К. Станиславского, художник М. Добужинский, музыка И. Саца) — Миша.

*1912 – 1914, март*. Руководитель сценического образования на Пречистенских рабочих курсах.

«Широкое распространение получила на Пречистенских курсах и художественная самодеятельность. Организованы драматические кружки, ставившие под руководством преподавателя литературы Б. М. Данкова, артистов Д. С. Семашко-Орлова, А. А. Брежко, А. Д. Дикого и других спектакли, имевшие большой успех.

Особое место по значительности результатов в развитии художественной самодеятельности занижал драматический кружок, руководимый А. Д. Диким. Работа велась здесь по типу занятий Первой студии МХТ. За два года (1912 – 1914) А. Д. Дикий подготовил с рабочими несколько спектаклей».

(С. В. Щирина. Из истории народного театра. Сообщения Института истории искусства, 6. Театр. М., АН СССР, 1955, стр. 122).

«Авангардом… движения “Театр — в массы”, зачинателями его были неизменно… И. М. Уралов, молодежь Художественного театра — В. В. Готовцев, Е. Б. Вахтангов, В. С. Смышляев и другие. Мне… приходилось работать… в двух кружках. Одним из них был рабоче-крестьянский кружок-театр, организованней И. М. Ураловым. Вторым — театральный кружок на Пречистенских курсах для рабочих. В организациях и целях его я тогда не особенно разбирался: для меня важной была возможность контакта с рабочими и ознакомление их с театральным искусством… Кружок был очень дружным, сплоченным и талантливым. Репетировали мы преимущественно рассказы Чехова, отрывки из произведений Тургенева, Короленко, Горького, особенно привлекавшего нас своим протестом против царившего насилия и призывом к борьбе с ним; разучивали также и легкие водевили и миниатюры…

За, казалось бы, милыми и безобидными миниатюрами и инсценировками рассказов Чехова или Тургенева стояли, революционные образы и идеи. На курсах была не просто рабочая молодежь, а молодежь передовая, непокорная и непокоренная… Не случайно и педагогический состав курсов пользовался особым вниманием и чрезвычайным наблюдением Охранного отделения. Не случайны, конечно, были обыски и аресты среди нас в 1912 году во время гастролей МХТ в тогдашнем Петербурге, когда понадобилось вмешательство и заступничество самого Вл. И. Немировича-Данченко».

(А. Д. Дикий. Народные таланты. «Пречистенские рабочие курсы». Сборник статей и воспоминаний. «Московский рабочий», 1948, стр. 187 – 188).

{412} *1912, сентябрь*. Начинает работу в Первой студии МХТ (7 сентября 1924 г., реорганизована в МХАТ‑2).

«Станиславский объединил в студии отборную молодежь, прошедшую первоклассную школу двух-трех сезонов в Художественном театре, школу маленьких ролей и массовых сцен, а главное — присутствия на репетициях Станиславского и Немировича-Данченко… Для практических проб и упражнений по системе решено было воспользоваться сочинениями А. П. Чехова… Мы учились на “Полиньке” и “Егере”, “Ведьме” и “Жене”, “Хирургии” и “Хамелеоне”, играли “Переполох”, “Длинный язык”, “Недоброе дело”, “Сирену”, “Злоумышленника” и многое другое, не менее творчески ценное. Играли не для зрителя, не для показа, а исключительно для себя в целях педагогических и экспериментальных. И подчас достигали в чеховских образах высокой степени правды, всей полноты отдачи предлагаемым обстоятельствам…»

(А. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, стр. 206, 210 – 211).

*1912, 9 октября*. «Пер Гюнт» Г. Ибсена в МХТ (постановка Вл. И. Немировича-Данченко, К. Марджанова и Г. Бурджалова, художник Н. Рерих, музыка Э. Грига) — парень.

*1912, 21, 22 октября*. «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского в МХТ (постановка Вл. Немировича-Данченко и В. Лужского, художник В. Симов) — Калганов.

*1913, 15 января*. «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса в Первой студии МХТ (постановка Р. Болеславского, художник И. Гремиславский, композитор Н. Рахманов) — Баренд.

«Из исполнителей настоящий темперамент, тонкую нюансировку интонации и разнообразие передачи переживаний проявил г. Дикий в роли Баренда».

(И. Тамарин. Спектакль Студии Художественного театра. — «Театр и искусство», № 17, 28 апреля 1913 г.).

«Первая же роль в студийном спектакле “Гибель "Надежды"” принесла ему настоящий большой успех. Сущность его исполнения заключалась в неожиданном и смелом решении образа. Баренд — младший сын в рыбацкой семье, обреченный на гибель. Такие роли в те годы уже имели особую традицию исполнения, шедшую от актерского амплуа “неврастеника”. Баренда почти силой посылают в море. Мать своими руками отправляет сына на смерть, движимая безысходностью и нуждой… Дикий — Баренд был совершенно неожидан. Он выглядел потомственным молодым рыбаком — сильный, широкоплечий, загорелый, обветренный морскими штормами… Таков же был и темперамент у Дикого — Баренда, мужественного, сильного, не жалующегося и молящего, а протестующего и гневного. Это неожиданно и сильно прозвучало в спектакле, снимая всякий налет мелодраматизма и болезненности».

(А. Попов. Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963, стр. 110).

*1913, 27 марта*. «Мнимый больной» Ж. Мольера в МХТ (постановка А. Бенуа, режиссер К. Станиславский, художник А. Бенуа, музыка М. А. Шарпантье) — доктор.

*1913, 23 октября*. «Николай Ставрогин», отрывки из романа «Бесы» Ф. Достоевского в МХТ (постановка Вл. Немировича-Данченко, В. Лужского, художник М. Добужинский) — гость на балу.

*1914, 17 апреля* (в Петербурге во время гастролей). «Калики перехожие» В. Волькенштейна в Первой студии МХТ (постановка Р. Болеславского, {413} режиссер Б. Сушкевич, художники М. Либаков, П. Узунов, композитор Н. Рахманов) — Василий.

«Нельзя было не поражаться законченности, мастерству, изяществу и блеску, с которыми провел роль свою г. Дикий (Василий)».

(Евг. Адамов. «Калики перехожие». Трагедия Волькенштейна; спектакль Студии Московского Художественного театра. — «Солнце России», 1914, № 221 (18), стр. 8).

*1914, август — 1917, декабрь*. Служба в действующей армии на Кавказском фронте в чине прапорщика.

«Время это, несмотря на громадные и единственные впечатления, я считаю безнадежно потерянным…»

(А. Дикий. Автобиография. 25 октября 1947 г. Авторизованная машинопись. ЦГАЛИ, ф. 2376, оп. 1, ед. хр. 108, л. 1).

*1918, 21 февраля*. «Осенние скрипки» И. Сургучева в МХТ (постановка Вл. Немировича-Данченко, В. Лужского, В. Мчеделова, художник Б. Кустодиев) — третий гость у Лавровых.

*1918, 23 апреля*. «Вишневый сад» А. Чехова в МХТ — Епиходов.

*1918* [*май*]. «Двенадцатая ночь» У. Шекспира в Первой студии МХТ (постановка Б. Сушкевича, художники А. Андреев, М. Либаков, композитор Н. Рахманов) — шут.

*1918, июнь*. Принят в труппу МХТ.

*1918, 12 ноября*. «Иванов» А. Чехова в МХТ (постановка Вл. Немировича-Данченко, художник В. Симов) — Львов.

«Возобновлен “Иванов” в старом составе исполнителей кроме Леонидова, которого не заменил г. Готовцев в роли Боркина, и Москвина, который напрасно передал роль неяркому г. Дикому».

(В. Ашмарин. Театр и искусство. «Иванов» — «Известия», 15 ноября 1918 г.).

*1919, январь*. «Потоп» Г. Бергера в Вахтанговской студии (постановка Е. Вахтангова, режиссер А. Дикий, художник П. Узунов, композитор Н. Рахманов).

*1919, 23 февраля*. Вышел на экраны агитфильм «Чем ты был» («За новый мир», режиссер Ю. Желябужский) — Иван Сотый.

*1919, 19 ноября*. «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого в МХТ (постановка К. Станиславского, А. Санина, художник В. Симов) — Иван Красильников.

*1920, 6 февраля*. «Потоп» Г. Бергера в Первой студии МХТ (постановка Е. Вахтангова, художник П. Узунов, композитор Н. Рахманов) — Фрезер.

*1920, 1 сентября*. «Балладина» Ю. Словацкого в Первой студии МХТ (постановка Р. Болеславского, художник К. Истомин, композитор Н. Рахманов) — гонец.

*1921, февраль*. «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса в Первой студии МХАТ (постановка Р. Болеславского, художники М. Либаков и П. Узунов, композитор Н. Рахманов) — Герт.

*1921, 1 ноября*. «Зеленый попугай» А. Шницлера в Театре-студии им. Ф. И. Шаляпина (постановка А. Дикого, художник Б. Матрунин).

«То, что показал нам этот молодой театр, далеко превзошло всякое ожидание. Одно действие пьесы, идущее в продолжении двух часов, смотрится {414} легко. В течение всего этого времени внимание приковано к яркой, молодой и живой игре исполнителей. Это может служить лучшим показателем цельности, стройности и художественного достижения молодого театра.

Ни разу не спадает темп — ни на момент не ослабляется напряженный интерес публики».

(Вэка. Новые постановки. «Зеленый попугай». — «Экран», 1921, № 3).

«“Зеленый попугай” Шницлера — колоритное начало режиссерской деятельности А. Дикого.

Все было знаменательно в этом спектакле: тема, сфера его интересов, полнота страстей, яркость красок и самое главное — его современность. Студийцы ощущали режиссерский темперамент А. Дикого в атмосфере репетиций, а зрители “Зеленого попугая” ощущали его еще сильнее — в атмосфере спектаклей».

(С. Марголин. Алексей Дикий. Очерк о режиссере. — «Театр и драматургия», 1935, № 5).

*1922, 22 февраля*. «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (инсценировка Б. Сушкевича) в Первой студии МХАТ (постановка Б. Сушкевича, художник М. Либаков, композитор Н. Рахманов) — Джон Пирибингль.

«На… большой высоте… Дикий — Джон Пирибингль, играющий с чудесной простотой большого внутреннего благородства».

(Юрий Соболев. О чем поет сверчок. — «Театр и музыка», 1922, № 11).

*1922, 23 июня – 14 сентября*. Гастрольная поездка с Первой студией МХАТ за границу: Рига, Ревель, Висбаден, Берлин, Прага.

*1922,* [*3 августа*]. «Эрик XIV» А. Стриндберга в Первой студии МХАТ (постановка Е. Вахтангова, художник И. Нивинский, композитор Н. Рахманов) — герцог Иоанн.

*1923, 17 января*. «Герой» Д. Синга в Первой студии МХАТ (постановка А. Дикого, художники А. Радаков и М. Либаков, композитор Н. Рахманов).

*1923, май*. «Пиноккио» по Коллоди (инсценировка С. Шервинского) в Московском театре для детей (постановка А. Дикого, режиссеры А. Дикий и С. Хачатуров, художники В. Ковальциг и М. Шервинская, композитор А. Александров).

«… Одухотворенное творчество жизни — вот несложная мораль этого спектакля. Она была вполне понята и принята ребятами…

Живые массовые сцены, в которые режиссер А. Дикий и его помощник С. Хачатуров сумели вложить не только приятный рисунок, но и все то же жизнерадостное здоровье, “здоровый дух в здоровом теле”, южную солнечность.

Эстетика этого спектакля — не в красивости, а в здоровой, непосредственной эмоции, переданной красочно и динамично, без кривлянья».

(Хрис. Херсонский. Театр и искусство. «Пиноккио». — «Известия», 22 мая 1923 г.).

*1923, 10 октября*. Вышел на экран агитфильм «Андрей Гудок» (режиссер И. Андреев) — Андрей.

*1923, 16 ноября*. «Обращение капитана Брассбаунда» Б. Шоу в театре «Комедия», б. Корша (постановка А. Дикого, художник В. Ковальциг).

«В этом сезоне театр бывш. Корша… не нашел необходимого репертуара, и ни одна из многочисленных переводных комедий, им поставленная, не была опорой сезона. Из крупных постановок, кроме “Лулу”, могут {415} быть названы “Землетрясение” Романова… “Обращение капитана Брассбаунда” Шоу в крепкой яркой постановке Дикого и хорошел; исполнении, хотя в целом английский юмор Шоу был вполне поглощен темпераментом режиссера».

(П. Марков. Московская театральная жизнь в 1923 – 1924 годах. «Правда театра». М., «Искусство», 1965, стр. 359 – 360).

*1924, 15 марта*. «Расточитель» Н. Лескова в Первой студии МХАТ (постановка Б. Сушкевича, режиссеры А. Дикий, Н. Бромлей, художник А. Гейрот) — Молчанов.

«На актере построен весь этот спектакль… На… высоком уровне в спектакле и Дикий — в роли Молчанова… Ведь диапазон чувств затравливаемого человека, от простоты и тихости во втором акте, через взрыв возмущения и гнева в третьем, и растерянности и раздавленности в четвертом, все это развернуто спокойной, четкой и уверенной рукой актера, знающего пределы своих сил и возможностей, не нажимающего слишком часто педалей, но и не роняющего тона. Здесь уже больше от Лескова, от “задуманного” образа, от литературы, но и в этих пределах это сделано крепко и умно».

(М. Загорский. «Расточитель». — «Зрелища», 1924, № 79).

*1924, 14 апреля*. «Находка» («Малютка Поллэ») Е. Тараховской в Московском театре для детей (постановка А. Дикого, художники Г. Гольц и М. Кожин, композитор Г. Лобачев).

*1924, 19 июня*. «Землетрясение» П. Романова в Драматическом театре Ленинградского госнардома (постановка А. Дикого, художник Н. Радлов).

*1925, 11 февраля*. «Блоха» Е. Замятина (по Н. Лескову) в МХАТ‑2 (постановка А. Дикого, режиссеры В. Готовцев и А. Дикий, художник Б. Кустодиев, композитор В. Оранский) — Платов.

«Басню театр пересказал в форме стилизованного народного русского балагана, красочно и остроумно объединив удачно таланты художника, режиссера и писателя, чувствующих стиль национального лубка старой “Расеи”… Надо отдать справедливость таким мастерам этой игрушки, как Лесков, Кустодиев, Замятин и Дикий — они сделали много забавного, по-своему талантливо. Особенно вкусно мы приняли веселую сатиру на “царскую державу” в виде парада “золотой роты”, придворных генералов (в отставке!) и искренно верноподданного казака Платова, услужающих наивно-балаганному “самодержцу” (хороша игра Попова и Дикого)…

Стилизованные декорации Кустодиева “местности около Тулы” талантливы, костюмы и мизансцены остроумны. Удачно сочетались они с музыкальными и песенными мелодиями. Но не во всем этом суть. Не в игрушках… Суть в “душе” человечьей… Балаган скоро перестает увеселять, и в спектакле сознательно просачивается грусть-тоска. О чем? О “судьбе-индейке” и “жизни-копейке” крестьянского пьяненького гения дореволюционной Руси. О народных талантах, погибших в безалаберности, невежестве и тьме самодержавной Расеи. Эта тоска и любовь, узывная любовь к родному народному воздуху, Расеи подсолнухов, гармошки, тоскливых горьких песен, — “она, моя любимая” — это разбивает побрякушку балагана. Из‑под скоморошьей личины открывается внутреннее лицо — волнение спектакля. В этом замысле постановка Дикого сделана умно и интересно». (Х. Херсонский. «Блоха» (В МХАТ молодом). — «Известия», 12 февраля 1925 г.).

«Современность спектакля, прежде всего, ощущалась в… праздничном тоне, в… радостном приятии мира… “Блоха” возвращала в театр зрелищность, живописную яркость, народную сочность речи. Она восстанавливала {416} в правах театрального художника, реквизитора, бутафора… В ней господствовало богатство красок, звуков, юмора, веселья, почти утраченное к тому времени театром. В “Блохе” заявляла о себе та несомненная, через край бьющая народность, которая присутствует в лубке, в балагане, в шуточной песне, в лихой частушке, в пословицах, рожденных здравым смыслом нации…

Спектакль этот мне дорог, он заключал в себе, мне кажется, многие черты, и в дальнейшем свойственные мне как режиссеру…»

(А. Дикий. Повесть о театральности юности. М., «Искусство», 1957, стр. 343 – 344, 349).

«Исполнение им роли казака Платова свидетельствовало о его огромном творческом росте. Он играл эту роль в духе яркого лубка, накладывая крупные сочные мазки. И в этом не было ничего искусственного. Дикий попадал, играя эту роль, в свою творческую стихию. У этого богатыря русского театрального искусства хватило сил, чтобы оправдать эту роль, оправдать выбранный рисунок, наполнить роль большим, жизненным содержанием».

(В. Пашенная. Ступени творчества. М., ВТО, 1964, стр. 179).

*1925, 1 октября*. «Тень осла» Л. Фульда в Московском драматическом театре б. Корша (постановка А. Дикого, художник Н. Ульянов, композитор И. Дунаевский).

*1925, 20 декабря*. «Степан Разин» П. Триодина в Экспериментальном театре (постановка А. Дикого, дирижер Г. Шейдлер, художник А. Лентулов).

«Это моя первая оперная постановка. Меня давно волновала мысль о работе драматического режиссера в опере… В постановочном отношении опера очень интересна; в ней много благодарного материала. Много движения. Поставил я “Степана Разина” не для театрального гурмана, не для эстета, а для рядового зрителя. Предпосылкой моей работы является не помню кем сказанная фраза, что в искусстве художник должен возвыситься до масс. Отсюда и форма спектакля — реалистическая, как наиболее способствующая возможности сделать оперу жизненно и театрально правдивой».

(А. Дикий. Программы государственных академических театров, 1926, № 18).

*1926, октябрь* (в Москве). «Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему, в Еврейской студии Белорусской ССР (постановка А. Дикого, художник И. Рабинович).

«Спектакль этот… закономерен, логичен и остроумен… Ни в сюжете, ни в сценической архитектуре нет, казалось бы, ничего примечательного. Все просто и обыкновенно. А между тем именно благодаря ли этой простоте, благодаря ли чувству меры, а еще вернее в силу жизнерадостного мироощущения строителей спектакля — создано представление, входящее в цикл современных еврейских постановок, как одно из несомненных театральных событий. Игра молодых актеров насыщена безграничным весельем… Это спектакль редкого сочетания жанровых моментов с народной еврейской буффонадой… Режиссерски спектакль заострен и углублен в значительной степени усилиями А. Дикого и художника И. Рабиновича. Костюмы так же бесхитростны, как и приемы игры, но они театральны до предельности, помогая общему колориту и темпу постановки.

В спектакле мало музыки. Но это не мешает спектаклю быть музыкальным по существу и ритмичным по своей сценической форме».

(С. Марголин. «Праздник в Касриловке». — «Вечерняя Москва», 21 октября 1926 г.).

{417} *1927, 1 мая – 1928, 1 мая* — художественный руководитель Московского драматического театра, б. Корша.

*1927, 19 мая*. «“Любовь к трем апельсинам” С. Прокофьева в Большом театре (постановка А. Дикого, дирижер Н. Голованов, художник И. Рабинович).

“Любовь к трем апельсинам” Сергея Прокофьева по канве сказки Карло Гоцци послужила поводом для сценического карнавала. Карнавал масок: головастиков, обжор, лириков, докторов, поэтов, пьяниц, акробатов заполнил заскучавшую по смелым формам сцену Большого театра».

(Самуил Марголин. Алексей Дикий. — «Театральная декада», 1935, № 28).

«Если режиссер решает спектакль в одной форме, а художник строит его в другой, цельный спектакль никогда не получится. В “Любви к трем апельсинам” я работал по одной линии, а художник (Исаак Рабинович) — по другой. Поэтому я не люблю этого спектакля; он лишен творческой собранности и единства. Талантливость И. Рабиновича не смогла преодолеть отсутствия принципиального единства спектакля».

(А. Дикий. Беседа режиссера. — «Театр и драматургия», 1935, № 5).

«… Работа нужная и интересная и не всеми в то время была понята как в театре, так и в профессиональной прессе. Он (Дикий. — *ред*.) стремился решить спектакль в плане “Турандот”, а театр стоял на позициях “Аиды”…»

(Из письма И. С. Козловского участникам вечера памяти А. Д. Дикого в Театральном музее им. Бахрушина 1 ноября 1965 г. Автограф. Театральный музей им. Бахрушина).

*1927, 6 июня*. Уходит из МХАТ‑2.

*1927, 14 июня*. «Красный мак» («Красный цветок») Р. Глиэра в Большом театре (дирижер Ю. Файер, балетмейстеры В. Тихомиров и Л. Лащилин, художник М. Курилко; А. Дикий принимает участие в постановке 1 акта, в разработке либретто, по его предложению введен матросский танец «Яблочко»).

«Поистине беспримерный успех имела постановка “Красного мака”, ставшая событием исторического значения. Произведение Глиэра и спектакль Большого театра… положили начало в развитии современного реалистического балета. Все было ново в “Красном маке” — сюжет, образы и характеристики действующих лиц, почерпнутые из самой жизни; откликаясь на злободневно-современную тему, балет впервые пытался вступить в соревнование с реалистической драмой…

Выдающимся эпизодом спектакля, неизменно вызывавшим восторги всего зрительного зала, была пляска советских матросов, мужественно-энергичная, волевая, сильная».

(А. Шавердян. Большой театр Союза ССР. М., Музгиз, 1952, стр. 176, 178).

*1927, 1 сентября – 1928, 1 мая* — режиссер Театра Революции.

*1927, 8 октября*. «Пурга» Д. Щеглова в Московском драматическом театре б. Корша (постановка А. Дикого, художник А. Первухин).

«Пьеса не без недостатков в деталях, но в своем композиционном костяке, в ясности постановки вопроса и четкости развития действия чрезвычайно убедительна и остра. Спектакль (постановка А. Дикого) не выдержал, к сожалению, именно этой почти трагической остроты сгущенной динамики. И сразу размельчил ее, рассыпал мелкими шуточками и приемчиками {418} актерской “театральщины” — от своей роли, от своих слов и положений, от разрозненного внешнего приема, а не от целого. И оттого она сразу увяла. Сразу утратила свой снег, пургу, белизну, свою высокую, почти трагически насыщенную простоту. А вне такой ясности, вне тока высокого драматического напряжения “Пурга” не получит сценического оправдания. Этого оправдания не дали ей ни исполнители центральных ролей… ни атмосфера внешне-декоративного оформления (художник Первухин)…

В общем — интересной пьесы Щеглова театр не одолел. Не раскрыл ее».

(Эм. Бескин. «Пурга» (театр б. Корш). — «Вечерняя Москва», 13 октября 1927 г.).

*1927, 25 ноября*. «Джума-Машид» Г. Венецианова в Московском драматическом театре б. Корша (постановка А. Дикого и В. Бебутова, художник П. Кузнецов).

«“Джума-Машид” Венецианова — неплохая пьеса, в особенности, если принять во внимание новизну материала (на сцене показана Индия). Но она имеет весьма крупные недостатки, которые почти сводят на нет очевидные благие намерения автора. Вся беда в том, что Венецианов пытался охватить все стороны англо-индийской действительности…

Благодаря такому широкому охвату, ни одна из тем не доводится до конца. Весь спектакль в целом оказался склеенным из разных кусков. Чрезвычайно стильные и яркие декорации Павла Кузнецова смотрелись с интересом сами по себе, как если бы они были на выставке. Исполнение, не имевшее ничего общего с индийским стилем декораций и постановки, было само по себе. Артисты бывш. театра Корша, переодевшись в индийские костюмы, не перестали быть самими собой…

Пьесу ставили два режиссера с достаточно известными именами — Бебутов и Дикий. И если из этого хорошего сочетания не получилось значительного спектакля, то, пожалуй, постановщики здесь не повинны. Очень уж трудно революционизировать театр, десятилетиями воспитывавший своих актеров на беззлобном, будто бы “аполитичном” так называемом салонном репертуаре».

(Уриэль [О. Литовский]. «Джума-Машид» в театре б. Корша. — «Вечерняя Москва», 1 декабря 1927 г.).

*1928, 14 февраля*. «Человек с портфелем» А. Файко в Театре Революции (постановка А. Дикого, художник Н. Акимов).

«Пьеса “Человек с портфелем” с большой остротой ставит вопрос об интеллигенции в революции… Театр включил эту пьесу в свой репертуар, считая данную проблему актуальной и значительной. Специальный вопрос о подрастающей смене и старом поколении, роль этого старого поколения в советской жизни, его участие в создании нового быта и отдельные темные изживаемые пятна на этом фоне — вот предмет того драматургического материала, мимо которого театр не вправе был пройти. Формально пьеса — психологическая драма, построенная на сложных и тонких психологических моментах.

Это обстоятельство ставит перед режиссурой особую задачу нового воплощения психологической драмы в современном театре на основе тщательного отбора главного и важного от засоряющих смысл и выразительность частностей. Такой принцип работы над пьесой должен привести к спектаклю лаконичной и выразительной формы».

(Беседа с режиссером А. Диким. «Человек с портфелем» в Театре Революции. — «Новый зритель», 1928, № 6).

{419} «После долгой и тяжкой болезни Театр Революции, наконец, стал проявлять первые признаки выздоровления. Постановка пьесы А. Файко “Человек с портфелем” — несомненно такой благоприятный признак. Можно и должно спорить о пьесе, о ее социальной значимости, но что “Человек с портфелем” — большой спектакль, это вне споров… Ставил спектакль режиссер Дикий, которому “Человек с портфелем” во многом обязан своей сценической стороной».

(Эм. Бескин. «Человек с портфелем». — «Наша газета», 25 февраля 1928 г.).

*1928, июль – 1929, июнь*. Поездка в Палестину и Сирию.

*1928, 29 ноября* (в Тель-Авиве). «Клад» («Золотоискатели») по Шолом-Алейхему в театре «Габима» (постановка А. Дикого, художник Эль-Ханни, композитор С. Розовский).

*1929, 23 мая* (в Тель-Авиве). «Корона Давида» («Кудри Авессалома») П. Кальдерона в театре «Габима» (постановка А. Дикого, художник М. Шмидт, композитор С. Розовский).

«“Праздник в Касриловке” и “Золотоискатели” Шолом-Алейхема, “Корона Давида” Кальдерона — спектакли, которые Дикий осуществил в еврейских театрах, доказав в них, как он угадывает национальную форму, язык, мысль, психику».

(Самуил Марголин. Алексей Дикий. — «Театральная декада», 1935, № 28).

*1929, 26 декабря*. «Первый кандидат» А. Жарова и М. Поликарпова в Московском театре сатиры (постановка А. Дикого, художник Е. Мандельберг, композитор К. Корчмарев).

*1930, 23 февраля*. «Первая Конная» Вс. Вишневского в Драматическом театре Ленинградского госнардома; возобновлен в Красном театре Ленинградского госнардома 7 февраля 1931 г. (постановка А. Дикого, режиссер-лаборант Б. Тамарин, художник М. Левин, композитор Л. Арнштам).

«В драматическом театре Народного дома — театре полуживом-полумертвом, в который трижды тщетно пытались вдохнуть жизнь, — в драматическом театре Народного дома родилась “Первая Конная”, спектакль с давно невиданной общественно-политической устремленностью, с давно не звучавшим гражданским пафосом, с давно бывшей простотой и прямолинейностью постановочных приемов, направленных к одной цели: эмоционально заразить зрителя политической линией пьесы. Независимо от всяких сравнений, невольно рождаются ассоциации с первыми революционными работами Мейерхольда, нашими “спектаклями-митингами” девятнадцатого года, с самодеятельным театром и “Джоном Ридом” в только что родившемся “Красном театре”…

Спектакль, так неожиданно возникший в Народном доме, который с начала сезона был чаще заколочен, чем открыт, спектакль этот является прежде всего своеобразно новым среди прочих спектаклей, посвящавшихся гражданской войне.

“Первая Конная” Вс. Вишневского… не является пьесой в обычном смысле слова. Она лишена фабулы, интриги, развития характеров и, строго говоря, даже вскрытия причинности явлений. Она представляет собой как бы ряд кинокадров, взятых крупным планом, ряд сцен и ситуаций, сила которых в том, что они выхвачены из действительности, в том, что все это подлинные ломти кровоточащей жизни и живого быта гражданской войны. Эти кадры иногда чрезвычайно краткие (в спектакле… около тридцати эпизодов) напластовываются друг на друга, давая в целом полную патетики картину того, как вооружалась революция…

Формальное разрешение спектакля, которым Народный дом обязан режиссеру МХАТа А. Д. Дикому, художнику М. З. Левину и артисту {420} Б. П. Тамарину, обеспечивает “Первой Конной” значение несомненного события в нашей посеревшей за последние месяцы театральной жизни. Пользуясь самыми разнообразными приемами, начиная от средств “большого спектакля” мхатовского неореалистического характера и кончая методами инсценировок самодеятельного театра, Народному дому удалось создать ни в коей мере не эклектический, крайне свежий, а местами и смелый героико-политический спектакль, в высоком смысле слова агитационный и по-настоящему эмоционально увлекающий. Общественно-политическая целеустремленность естественно излучается сквозь богатую, насыщенную и емкую форму “спектакля-оды”. Не хотелось бы останавливаться на шероховатостях (прежде всего — спектакль длинен…), но если бы уметь подняться на равную публицистическую высоту, хотелось бы приковать внимание самого широкого зрителя к этому волнующему и поистине современному спектаклю».

(Евг. Кузнецов. На «Первой Конной». — «Красная газета», 24 февраля 1930 г.).

«*20/II – 30. Ленинград*.

Дорогой — да нет, так к тебе нельзя обращаться в положенном месте и случае — в начале письма, Надо:

Родной Алексей!

Сейчас еду в Москву. Мои письма о твоей работе — письма, которые перли из меня, смутили дух моск[овского] режиссера. Он сдал вчера генер[альную] репетицию[[68]](#footnote-33). Реввоенсовет сказал: “Это лучше "Бронепоезда" МХАТа[[69]](#footnote-34) и "Командарма" Мейерхольда[[70]](#footnote-35). Это — наше, а то чужое”.

Но режиссер не всем доволен. И угрюмо сказал: “у вас (в Питере) лучше”.

Алексей, видно, и на репетиции это почувствовалось.

Одна “теплушка” сделана так изумительно, что мне, написавшему ее, трудно написать о твоей работе. Сколько в эпизоде тонких деталей!

И когда ты сказал сегодня — “я спокоен, спектакль есть и грандиозный”, — я знаю, что это так.

Позволь еще раз поблагодарить тебя, по-бойцовски от сердца. Твоя работа стоит боевого похода. Ты довел часть до места, как водил под Эрзрумом.

Отдаю тебе честь. *Всеволод*».

(Письмо В. В. Вишневского А. Д. Дикому. Автограф. ЦГАЛИ, ф. 2376, оп. 1, ед. хр. 147, л. 1).

*1930, июль* (в Минске). «Первая Конная» Вс. Вишневского в Передвижном театре «Красный факел» (постановка А. Дикого, художники С. Вишневецкая и Е. Фрадкина, композитор И. Ковнер).

*1930, 25 сентября*. «Первая Конная» Вс. Вишневского в Театре Революции (постановка А. Дикого, художник И. Рабинович).

*1930, 30 сентября*. «Первая Конная» Вс. Вишневского в Днепропетровском Первом государственном драматическом театре им. Т. Шевченко (постановка А. Дикого, режиссеры Б. Тамарин, Ю. Корбин, художники С. Вишневецкая и Е. Фрадкина, композитор Н. Попов).

{421} «Пьесу Вишневского он ставил в четырех театрах и всякий раз с новыми подробностями, но общий его замысел не менялся. Дикий определил его так: спектакль-ода. Тут все отвечало условной природе театра и все было правдой, взятой из жизни… В пьесе Вишневского его привлек не внешний, батальный фон, хотя и эта сторона была образцово разработана в спектаклях, а революционный взлет, темперамент автора, страстность его отношения к событиям недавнего прошлого. “Первая Конная” вошла в историю нашего театра как произведение подлинного агитационного искусства».

(А. Мацкин. А. Д. Дикий и его книга. Предисловие к книге: А. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, стр. 10 – 11).

*1931, 25 апреля – 1932* — художественный руководитель Свердловского драматического театра.

*1931, 3 мая – 1936, март* — художественный руководитель Театрально-литературной мастерской (в августе 1935 г. была переименована в Театр-студию п/р А. Дикого).

*1931, 4 ноября*. «Страх» А. Афиногенова в Свердловском драматическом театре (постановка А. Дикого, художник И. Козьмин, композитор С. Бершадский).

*1932, 1 апреля – 1936, февраль* — художественный руководитель Драматического театра им. ВЦСПС.

«В этот период работы Дикого намечается особая, ему присущая режиссерская манера — соединение яркой театральности с реалистической глубиной. Для каждого спектакля мастер находил своеобразную форму, рождаемую верным режиссерским прочтением автора».

(Рубен Симонов Большой художник. — «Советская культура», 8 октября 1955 г.).

*1932, 1 ноября*. «Матросы из Каттаро» Фр. Вольфа (авторизованный перевод и обработка Вс. Вишневского) в Драматическом театре им. ВЦСПС (постановка А. Дикого, режиссер-ассистент Б. Тамарин, художник А. Босулаев, композитор А. Голубенцев).

«А. Дикий этой работой указал конкретные пути к созданию социальной трагедии, жанра, еще недостаточно утвердившегося на советской сцене, недостаточно “освоенного”. Пьеса, основанная на хроникальном, почти документальном описании восстания австро-венгерских матросов в бухте Каттаро, прозвучала в театре как трагедийная повесть о больших социально-классовых конфликтах.

Ряд тактических ошибок, которые допустило руководство, неизбежно приводит к поражению восстания. Эта простая мысль получила такое же простое, но художественно-правдивое, убеждающее сценическое воплощение. Постановкой “Матросов” театр ВЦСПС завоевал право на признание».

(Н. Хорьков. Первый творческий год. О театре им. ВЦСПС — «Труд», 18 мая 1933 г.).

*1933, 26 апреля*. «Девушки нашей страны» И. Микитенко в Драматическом театре им. ВЦСПС (постановка А. Дикого, режиссеры И. Виньяр, Б. Тамарин, художник А. Петрицкий, композитор В. Оранский).

«Я могу поздравить режиссера Алексея Дикого и коллектив руководимого им театра ВЦСПС с блестящей постановкой “Девушки нашей страны”. Это вторая крупная победа театра ВЦСПС в текущем сезоне. Первая “Матросы из Каттаро”.

{422} Москва обогатилась еще одним первоклассным революционным театром, заслуживающим внимание широкой советской общественности.

*10.V.1933 г. М. Литвинов*».

(«Краматорская правда», 11 июля 1933 г.).

«Спектакль интересен. Он звучит, как бодрая, звонкая, молодая песня. В этом — огромная заслуга коллектива театра и руководителей постановки… Театр блестяще преодолел серьезные изъяны драматургического материала. Постановщик А. Дикий правильно поставил и с большим успехом разрешил творческую задачу: прочесть пьесу в приподнятом, смелом, мажорном тоне, прочесть ее, как оду комсомольской молодости. Спектакль разыгран, как по партитуре: радостный, светлый тон, нарастая на протяжении спектакля, заканчивается мощным и звучным аккордом. Последняя сцена — физкультурный праздник — поставлена режиссером с исключительным блеском и подъемом. Мастерская работа А. Дикого и молодого коллектива театра заставляет забывать о недочетах драматургического материала.

Первый год работы театра явился годом “самоопределения”, нащупывания путей и перспектив, определения своих творческих устремлений и методов.

Баланс, с каким закончил театр свой первый сезон, надо признать достаточно активным. В рядах молодых театров Москвы театр ВЦСПС занял свой боевой участок, как театр многообещающий, полный творческих сил, готовый к упорной борьбе за новую театральную культуру, за революционный советский театр.

Энтузиазм молодого актерского коллектива здесь помножен на богатый опыт и высокое мастерство такого талантливого, одаренного мастера, как А. Дикий…»

(Н. Хорьков. Первый творческий год. О театре им. ВЦСПС — «Труд», 18 мая 1935 г.).

*1933,* [*12 июня*]. Интермедия «Саламанкская пещера», «Ревнивый старик», «Два болтуна» М. Сервантеса (перевод А. Островского) в Театрально-литературной мастерской п/р Дикого (постановка А. Дикого, художник И. Козьмин, композитор И. Меерович). Этот учебный спектакль был включен в репертуар московских театров в 1935 г.

«Студийцы Дикого представили интермедии Сервантеса… Что за восхитительный коллектив! Какой богатейший выводок молодых актерских дарований! Настоящая молодость, шипучка, звонкогорлая, звонкоголосая юность, предельная искренность, увлечение, страсть, радостное чувство жизни и при этом просто необычайная техника, во всем мера искусства, уже зрелость, уже неповторимая оригинальность!..

Каждая секунда сценического времени была свежа и оригинальна по приемам. Постановочное воображение Дикого совершенно исключительно. Бросить актеров в такой круговорот движения, найти столько свободы, грации и при этом простоты и непринужденности — едва ли еще кто из знакомых режиссеров так может. Это необычно как все талантливое, отмеченное художественной находкой. У студийцев Дикого… можно уже сейчас учиться движению.

Иронический театр Сервантеса, показанный молодежью, — глубочайшее мое убеждение, — покорит любую из советских аудиторий! С чудесной яркостью звучит гениальный текст великого испанца. Молодые актеры, за редкими исключениями, владеют очень хорошей дикцией. Острые и умные слова летели в зал, как больно и зло бьющие шары, и аудитория жадно хватала их. В студии Дикого не “глотают” слова, здесь живет каждый звук в произносимом слове, в его фонетическом и смысловом значении.

{423} Режиссер чуть тронул текст Сервантеса, приблизив его к нашему времени. Но надо отдать должное Дикому — вкус ему и тут, в этом опасном деле, не изменил или почти не изменил.

Увлекательный спектакль следует показать тысячным аудиториям Москвы. Это бодрящее, радостное, умное и блестящее театральное зрелище».

(Иван Евдокимов. Настоящая молодость. — «Советское искусство», 5 апреля 1935 г.).

*1933, 21 декабря*. Присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

*1934, 14 января*. «Вздор» К. Финна в Драматическом театре им. ВЦСПС (руководитель постановки А. Дикий, постановка Б. Тамарина, И. Виньяра, художник А. Босулаев, композитор В. Оранский).

«Работа театра ВЦСПС насыщена… яркой театральностью, она… режиссерски самобытна от начала до конца… Следует признать, что постановка сделана великолепно. “Вздор” у Дикого брызжет неистощимой режиссерской выдумкой в мизансценах, в обыгрывании бутафории, в сценическом оформлении, в нем так много творческой изобретательности, что бесспорно его следует отнести к наиболее ярким сатирическим спектаклям в советском театре».

(Р. Пикель. Ирония и лирика. — «Литературная газета», 24 января 1934 г.).

*1934, апрель*. «Вершины счастья» Д. Дос-Пассоса в Драматическом театре им. ВЦСПС (постановка А. Дикого, режиссер-ассистент К. Кочин, режиссеры-лаборанты Д. Мееров и А. Мелузов, художник М. Левин, композитор В. Оранский).

«Главным в работе нашего театра над пьесой Дос-Пассоса было желание привести весь материал пьесы (скорее литературы, чем драматургии) к заострению основной мысли автора. Необходимо было отжать все литературные излишества, многословие, повторность и привести драматургический материал к строгому и образному сценическому лаконизму. Глубина, простота, ясность — важнейшие стимулы и устремления нашей работы.

Театру в этой работе важна не экзотика, не этнография, не бутафория американского “шика и блеска”, а раскрытие социальной природы современной Америки и обнажение почвы капитализма, перестающей быть плодородной. Для нас представляет большой интерес выразить мысль автора: “так жить нельзя”. Как надо жить, автор сам этого не знает, как и его класс. Вопрос этот призван решать новый, восходящий класс и выражать его в искусстве будут художники, органически связанные с этим новым классом. Мы рассматриваем роль Джона Дос-Пассоса как роль правдивого свидетеля, раскрывающего критическое состояние капиталистической системы. Такова его функция — не больше».

(Алексей Дикий. Так жить нельзя. К премьере «Вершины счастья» Джона Дос-Пассоса в театре им. ВЦСПС — «Рабочая Москва», 21 мая 1934 г.).

«Нужна высокая театральная культура, чтобы дать сценическую жизнь героям Дос-Пассоса и необычному, иногда капризному сценическому построению его пьесы… Театр ВЦСПС под талантливым руководством А. Дикого блестяще разрешил все стоявшие перед ним трудности. Больше того, театр сумел создать из пьесы Дос-Пассоса живой, увлекательный спектакль…»

(Е. Полевой. «Вершины счастья» в театре ВЦСПС. «Рабочая Москва», 21 мая 1934 г.).

{424} *1934, 7 сентября* (в Витебске). «Вздор» К. Финна во Втором Белорусском государственном театре (II‑БГТ) (руководитель постановки А. Дикий, постановка Б. Тамарина, И. Виньяра, художник А. Босулаев, композитор В. Оранский).

«В жизни II‑БГТ спектакль “Вздор” сыграл известную положительную роль благодаря тому, что он был поставлен под руководством крупного русского актера и режиссера Алексея Дикого… Режиссер А. Дикий трактовал пьесу как острую сатирическую комедию. Именно это делало спектакль живым, доходчивым и целенаправленным. Работа с А. Диким явилась для белорусских актеров хотя и кратковременной, но хорошей школой реалистического мастерства».

(В. Нефед. Становление белорусского советского театра. 1917 – 1941. Минск, 1965, стр. 252).

*1934, 5 октября*. Вышел на экран фильм «Восстание рыбаков» (режиссер Э. Пискатор) — Кеденек.

«В главной мужской роли — Алексей Дикий, актер огромного таланта. Фильм замечательно передает его своеобразную артистическую манеру — очень естественную и очень выразительную».

(Я. Пятницкий. «Восстание рыбаков». — «Искусство кино», 1962, № 8).

*1934, октябрь – ноябрь*. Консультирует постановку пьесы Л. Левина «История пяти хвостов» в Третьем Белорусском государственном театре в Гомеле.

*1935, 12 декабря*. «Леди Макбет Мценского уезда» по Н. Лескову (инсценировка А. Дикого, Л. Петрейкова и Е. Кошелева) в Театре-студии п/р А. Дикого (постановка А. Дикого, художник Н. Сегал, композитор И. Меерович).

«В беседе с нашим сотрудником художественный руководитель театра и постановщик спектакля засл. артист республики А. Д. Дикий сообщил нам о работе театра следующее: “Мы рассматриваем материал Лескова как по линии тематической ценности основной его мысли, так и по ценности его языка, единственного языка, дающего богатейший материал к развитию в молодом ученике-актере пытливого отношения к построению фразы, к ритму и своеобразию ее. Молодой актер, умеющий видеть, знать и чувствовать разницу в языке Островского и Лескова, Щедрина и Достоевского, Тургенева и Толстого, в будущем должен стать несомненно ценным актером… К этому мы стремимся и в работе над постановкой "Леди Макбет"…”

Всю работу по построению спектакля мне приходилось вести, не только думая о конечной цели его, но и о выгодных для развития и роста коллектива моментах. Вся эта работа была скорее педагогически воспитательная, чем режиссерски постановочная».

(«Леди Макбет Мценского уезда». К постановке в Театре-студии п/р А. Д. Дикого. — «Театральная декада», 1935, № 31).

«Перед режиссером стояла чрезвычайно трудная задача, но Дикий с этой задачей справился и в некоторых эпизодах блестяще разрешил ее. Какой должна быть постановка? Конечно, реалистической, заранее отвечаем мы. Нельзя было миновать тех “сочных” деталей, всего этого красочного ансамбля старого быта, который сам собой требовал колоритного воплощения. Здесь дело, конечно, не в декоративной красочности тех или других элементов, а в реализме по существу, в реализме характеров и в сохранении языка персонажей, несколько стилизованного {425} Лесковым под специальный купеческий говор… Этот последний элемент, т. е. наличие стилизационных моментов в самом повествовании, указывал режиссеру правильный путь творческого понимания реалистической задачи… Легче всего было, конечно, нагородить соответствующие декорации, якобы воспроизводящие купеческий “быт”, все эти перины и двуспальные кровати, в которых, увы, потонули бы и действующие лица, и авторский замысел. Поэтому нам кажется безусловно правильной условная стилизационная обстановка, позволяющая сосредоточить внимание на самом главном — на драматургическом развитии сюжета и характерах персонажей.

Правда, легкий упрек Дикому мы все же можем сделать. В своих стилизационных опытах он кое-где не соразмеряет значения реалистических мотивов. Так, великолепна по своей красочности сцена на мельнице, которая воспринимается словно какой-то фрагмент из “Кермессы” Рубенса, но уже хуже четыре болванчика в желтых рубашках и лакированных сапогах “бутылками”, долженствующие изображать купеческих приказчиков. Такие отдельные, слишком стилизационные моменты изредка встречаются в пьесе, но они, конечно, не портят общего фона.

Самой трудной задачей в спектакле было то нагромождение ужасов, которое при реалистической трактовке драмы способно погубить любое сценическое воплощение… Проблема “ужаса” на сцене уводит нас в самые сложные вопросы драматургии — режиссер и хороший актер решают ее чутьем, в каком-то моменте они должны почувствовать эстетическую меру, внутренний такт подсказывает им, что нужно опустить, что, наоборот, выдвинуть на первый план.

На первом плане должна быть психологическая мотивировка события, раскрытие характера, на втором — самое “действие”, самый поступок. Сцены убийства, несмотря на их детальность, удались Дикому, благодаря сильно выдвинутому первому плану… Что же касается самого “действия”, то здесь уже ничего не скажешь — без этого нельзя было обойтись, и некоторая перегрузка была неизбежна — без нее не было бы данной драмы…

Игра актеров на всем протяжении спектакля оставалась на одинаковом уровне — она была сильной и смелой, с хорошо разработанными интонациями, с умелым соблюдением колоритного говора. Отмечаем, кстати, удачную сохранность языка повести — почти все диалоги взяты из подлинника и вставные куски не врезаются в них как чужеродная стихия.

Каков же смысл этого интересного и талантливого спектакля? Во-первых, он свидетельствует, что реализм на сцене открывает ряд новых возможностей. Во-вторых, он свидетельствует, что можно пользоваться сочетанием различных стилизационных принципов, которые оказываются оправданными, если их умело подчинить правильно понятому смыслу драматического произведения. Наглядная и удачная демонстрация этих истин уже сама по себе большое достижение, не говоря о том, что непосредственность художественного восприятия (а это довольно редкий случай) была налицо.

Ну, а другой смысл спектакля? Идейный… Дикий точно соблюдал тему повести Лескова… Он ничего не прибавил и не убавил, оставаясь истолкователем этой страшной повести».

(К. Локс. «Леди Макбет Мценского уезда». — «Литературная газета», 20 декабря 1935 г.).

*1935, 13 декабря*. «Глубокая провинция» М. Светлова в Драматическом театре им. ВЦСПС (постановка А. Дикого, режиссеры И. Виньяр и Б. Тамарин, режиссер-лаборант Я. Штейн, художник Н. А. Шифрин, композитор В. Оранский).

«Пьеса “Глубокая провинция” Михаила Светлова хотя и написана прозой, по сути дела является очень интересным и своеобразным поэтическим {426} произведением. Ее лиризм, глубина внутреннего действия, великолепный и выразительный язык требуют от режиссера особого подхода. В ней мыслится новый тип, новый образ спектакля — художественного чтения… Мы очень пытливо ищем… оригинальных возможностей театрализовать тончайший драматический материал М. Светлова».

(Беседа с засл. арт. А. Д. Диким. — «Театральная декада». 1935, № 25).

«“Глубокая провинция” Светлова в постановке А. Дикого в театре ВЦСПС — событие в истории советского театра…

Этим спектаклем Алексей Дикий окончательно утверждает себя как талантливейший мастер советской сцены.

В результате подлинного творческого единства крупнейшего советского режиссера и крупнейшего советского поэта создан спектакль исключительного совершенства. Первое место в этом сотрудничестве принадлежит несомненно Дикому…

Пьеса Светлова глубоко лирична и на первый взгляд совершенно не “театральна”… Периферийные театры, ставившие ее, с этой задачей не справились… Нужна была исключительная режиссерская зоркость Дикого, чтобы в этой как будто бесформенной лирике найти заложенные в ней театральные возможности.

Тех, кто читал пьесу и теперь видит ее на сцене театра ВЦСПС, не может не поразить удивительная верность Дикого тексту Светлова. Вопреки привычкам многих наших режиссеров, он не позволил себе никаких вольностей. Текст, весь текст и только текст дает Дикий зрителю. В ряде случаев в устах актеров узнаешь даже знакомые интонации Светлова — чтеца своей пьесы.

Но в то же время Дикий нашел в этом тексте, в самом отсутствии сценического действия те скрытые театральные элементы, на которых можно было строить спектакль.

Надо всячески подчеркнуть, что в пьесе Светлова и спектакле Дикого дан отнюдь не однообразный лиризм высоких и трогательных чувств, а лиризм, неотделимый от юмора, от комедийности, граничащий местами с пафосом, а местами с гротеском…

Самая яркая черта спектакля — его подлинный реализм, совершенно освобожденный от пережитков мелочного натурализма. Особенно интересно, как творчески Дикий сумел использовать опыт китайского театра Мэй Лань-фана. Из спектакля устранены все те предметы, которые могут быть переданы через жест, — телефоны, тарелки… И эта “условность” настолько удачна, что она сразу воспринимается как совершенно естественная. Но это — деталь. Главное — в той гармонии, в которую сливаются текст, актерская игра и крайне скупое и вместе с тем необыкновенно выразительное оформление (художник Шифрин). Главное — в совершенстве режиссерских решений, в полном отсутствии фальшивых нот, в благородстве спектакля».

(Д. Мирский. Замечательный спектакль «Глубокая провинция» Светлова в театре ВЦСПС. — «За индустриализацию», 12 декабря 1935 г.).

«На мой взгляд это лучшая режиссерская работа из всего, что я видел за свою жизнь в театре. Форма, в которой могла быть воплощена эта пьеса, найдена Диким с удивительной тонкостью, и вне этой формы мне не мыслится “Глубокая провинция”… Любой драматург может позавидовать Светлову, встретившемуся в блестящем дебюте на театре с таким режиссером, как Дикий… Тов. Дикий, как тонкий художник, безошибочно {427} нашел адекватную сценическую форму этой чрезвычайно оригинальной вещи».

(В. Катаев. «Глубокая провинция» в театре ВЦСПС. — «Литературная газета», 24 декабря 1935 г.).

«Несколько дней тому назад я закончил… большую работу, поставив пьесу поэта М. Светлова “Глубокая провинция”. Работа эта получила большое признание всей нашей театральной общественности и принесла большую творческую радость всему нашему театру.

Я хочу воспользоваться случаем, дорогой Константин Сергеевич, чтобы низко, низко Вам поклониться за те неисчерпаемые богатства, которые Вы дали русскому театру, благодаря которым он развивается и процветает. Мне, как одному из Ваших учеников и последователей, совершенно ясно, что каждый наш успех, каждая наша удача на театре — это Ваш успех, ибо это есть развитие тех начал и учений, которые Вы положили в основу русского театра.

Только идя путями, Вами указанными, только любя театр так самоотверженно, как Вы его любите, можно быть вполне спокойным за дальнейшую судьбу советского театра.

Еще раз большое Вам спасибо, дорогой Константин Сергеевич.

*25 декабря 1935 г*.»

Ваш *Алексей Дикий*.

(Из письма А. Д. Дикого К. С. Станиславскому. Музей МХАТ).

*1936, 7 февраля*. «Бедность не порок» А. Островского в Театре-студии п/р А. Дикого (спектакль возобновлен в Душанбинском русском драматическом театре 17 ноября 1937 г.) (постановка В. Топоркова, режиссерские коррективы А. Дикого, художник Н. Меньшутин, композитор И. Меерович).

*1936, 26 марта* — назначен художественным руководителем Ленинградского Большого драматического театра им. Горького.

*1936, 31 октября*. «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина в Малом театре (постановка А. Дикого, художник Н. Прусаков, композитор В. Оранский).

«Он долго готовился к встрече с Сухово-Кобылиным. И определил замысел постановки-трилогии в формуле — “реалистическая химера”. Спектакль этот в самом деле чем-то напоминал фантазии Гойи: на сцене мелькали мерзкие рожи, люди-призраки, словно театр собрал в эти три акта весь ужас и все уродство николаевской России. Дикий блеснул выдумкой, сомкнув воедино приемы трагедии и цирка…»

(А. Мацкин. Образы времени. М., «Советский писатель». 1959, стр. 361 – 362).

*1935, ноябрь* — назначен художественным руководителем филиала Ленинградского Большого драматического театра им. Горького в Мурманске.

*1936, 5 ноября*. «Матросы из Каттаро» Фр. Вольфа (авторизованный перевод и обработка Вс. Вишневского) в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (постановка А. Дикого, художник А. Босулаев, композитор В. Оранский).

*1937, 29 января*. «Большой день» В. Киршона в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (постановка А. Дикого, режиссер А. Мелузов, художник А. Босулаев, композитор В. Оранский, дирижер Н. Любарский).

{428} «Был создан мужественный и полный сосредоточенной силы, очень важный для того времени спектакль».

(Б. Бабочкин. Любимая роль. Сб. «В. М. Киршон». М., «Искусство», 1962, стр. 270).

*1937, 28 марта*. «Моцарт и Сальери», «Русалка», «Сцены из рыцарских времен» А. Пушкина в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (постановка А. Дикого, режиссеры С. Марголин и Я. Штейн, художник А. Осьмеркин, композитор М. Мильнер, дирижер Н. Любарский).

*1937, 20 июня*. «Мещане» М. Горького в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (постановка А. Дикого, режиссер А. Мелузов, художник Ю. Васнецов).

*1941, сентябрь*. Вступил в труппу Театра им. Евг. Вахтангова в качестве актера и режиссера.

*1941, ноябрь* — эвакуируется с Театром им. Евг. Вахтангова в Омск.

*1941, 23 декабря* (в Омске). «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана (перевод М. Левиной и Б. Вакса) в Театре им. Евг. Вахтангова (постановка А. Ремизовой, режиссеры К. Миронов, А. Орочко, художник В. Дмитриев, композитор Н. Шереметьев) — Маттиас Клаузен.

«Интересно была сыграна А. Д. Диким роль Маттиаса Клаузена в спектакле “Перед заходом солнца” Г. Гауптмана. Алексей Денисович, исполняя эту роль, искал всю глубину философского конфликта между передовым человеком, каким является Клаузен, и старым обществом, а не шел от частного случая, ограниченного рамками одной семьи».

(Рубен Симонов. Большой художник. — «Советская культура», 8 октября 1955 г.).

*1942, 22 февраля* (в Омске), *13 ноября 1943 г*. (в Москве). «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца в Театре им. Евг. Вахтангова (постановка А. Дикого, режиссер А. Наль, художник В. Рындин, композитор А. Голубенцев).

«Думая о форме спектакля, режиссура ставит своей целью создание спектакля-оды, лаконического, монументального зрелища, корнями уходящего в реальную жизнь, вершиной поднятого к величественной поэтической форме воспевания героя».

(А. Дикий. «Олеко Дундич» в Театре им. Евг. Вахтангова. — «Омская правда», 15 февраля 1942 г.).

«А. Дикий… справедливо называет свой спектакль поэтической одой легендарному герою Первой Конной армии Дундичу…

Лаконизм оформления… и режиссерских приемов, делая скульптурно-четким, пластически ясным образ спектакля, определяет и графическую точность игры почти всех исполнителей…

Романтика личной храбрости людей долга, готовых на любой подвиг во имя своих революционных идеалов, романтика борьбы восставшего народа нашла в спектакле “Олеко Дундич” прекрасное воплощение».

(Ю. Калашников. Спектакли и режиссеры. В Театре имени Вахтангова. — «Литература и искусство», 30 января 1943 г.).

*1942, 21 июня* (в Омске), *26 ноября 1943 г*. (в Москве). «Русские люди» К. Симонова в Театре им. Евг. Вахтангова (постановка А. Дикого, режиссеры Б. Захава, А. Тутышкин, художник В Рындин, композитор Н. Шереметьев).

{429} «Режиссура стремилась решить спектакль в простых и лаконичных тонах, убрав все лишнее, загромождающее сцену, все, что мешает актеру донести основную мысль, основное содержание пьесы».

(А. Дикий. «Русские люди». Новая постановка Театра им. Евг. Вахтангова. — «Омская правда», 20 июня 1942 г.).

«В спектакле “Русские люди” в Театре имени Вахтангова режиссерская работа А. Д. Дикого раскрыла пьесу с подлинной поэтичностью и глубиной… В его замысле, в общем решении и в отдельных сценах можно было найти проникновенность режиссерского искусства, соединившего в едином образе эстетические черты драмы Симонова, ее пафос, скрытый от “простого” глаза, ее материал, говорящий о простых людях, и, наконец, ее поэзию.

А. Дикий и художник В. Рындин нашли такое образное решение формы спектакля, где были и единство стиля и глубина замысла…

Дважды в спектакле звучали стихи Симонова… Режиссер не оправдывал включение стихов в ткань текста каким-то бытовым натуралистическим обоснованием. Стихи вырывались из спектакля, подготовленные тем настроением, которое было во всей атмосфере жизни. В этом настроении все время ощущалась духовная окрыленность…

Скульптурность была принципом спектакля. Этот принцип определил не только яркость формы, внешнюю выразительность, но и внутреннюю значительность истолкования пьесы… Театр показал Симонова-поэта…»

(Ю. Головашенко. Режиссура спектаклей об Отечественной войне. — «Театральный альманах». Сб. статей и материалов, кн. 2 (4), М., ВТО, 1946, стр. 215).

*1942,* [*9 августа*] — в Прокопьевске во время гастролей, 21 августа 1943 г. — в Новосибирске. «Олеко Дундич» в Новосибирском драматическом театре «Красный факел» (постановка А. Дикого, режиссер Н. Коростынев, художник А. Евдокимов, композитор И. Карташев).

*1942, 6 ноября* (Омск), 1943 г., 16 ноября (Москва). «Фронт» А. Корнейчука в Театре им. Евг. Вахтангова (постановка Р. Симонова, режиссер И. Толчанов, художник В. Рындин, композитор А. Голубенцев) — Иван Горлов.

«Образ Горлова, созданный Алексеем Денисовичем, является вершиной актерского искусства. Этот образ стоит в ряду с лучшими образами, украшающими советскую сцену. Характер генерала Горлова перерастал в исполнении Дикого в собирательный образ. Эту его роль называли обобщающим словом “горловщина”».

(Рубен Симонов. Большой художник. — «Советская культура», 8 октября 1955 г.).

«… спектакль не только был публицистическим, смелым, критическим; благодаря блестящей игре А. Дикого возникал вопрос о трагикомедии. Дикий в образе Ивана Горлова открывал в пьесе не только то, что Корнейчук бичует отсталого человека, который, занимая в жизни огромное место, причиняет вред. Эту мысль Дикий очерчивал страстно и негодующе, обнажая и низкий культурный уровень Горлова, и его самоуверенность, и то, что он ушел от своего поста, не понимая ни своих ошибок, ни своей вины. Но вместе с этим Дикий не уничтожил в Горлове какой-то своеобразной романтики… Возникала мысль о таланте Горлова, о его душевных силах, о тех возможностях его натуры, которые были изуродованы внутренней успокоенностью, которые исчезли, потому что {430} Горлов остановился, а жизнь двигалась вперед с невероятной быстротой… Дикий — Горлов — образ трагикомический. В конечном счете в этом образе побеждала тема обличающая (так написана пьеса), но звучала в нем и боль за человека — идея гуманистическая».

(Ю. Головашенко. Режиссура спектаклей об Отечественной войне — «Театральный альманах». Сб. Статей и материалов, книга 2 (4), М., ВТО, 1946, стр. 216 – 217).

«До сих пор я видел довольно малодушных исполнителей роли Горлова — они или сразу поднимали руки вверх и тут же сознавались в его полнейшем ничтожестве, или… исполняли роль в таких благожелательных тонах, что становилось непонятным, почему этот вполне достойный военачальник попал в столь неблагоприятную историю…

А результат был одинаково плачевным. Получалось или нагловатое пародирование, и тогда мы не верили в реальность фигуры Горлова, или столь безликое и трусливое изображение этого персонажа, что мы не знали, кто перед нами — невинная жертва обстоятельств или сам носитель зла. В первом случае театр отделывался анекдотом, во втором — прибегал к спасительной фигуре умолчания.

Выразить в образе Горлова правду его личного характера и передать через этот образ народный гнев, создать тип одновременно психологически реальный и публицистически тенденциозный — вот труднейшая задача, которая встала в те дни перед театром.

Как же с ней справился один из лучших наших актеров — Алексей Дикий?..

Дикий разоблачает Горлова, не пародируя образ, не прибегая к тенденциозной игре. В таком случае актер изменил бы принципу реалистического искусства. Дикий разоблачает Горлова, раскрывая истинные мизерные масштабы личности своего героя, теряющего субъективно положительные качества от нехватки характера и ума для огромного дела, за которое он самоуверенно взялся. Но сам Горлов не замечает этого перенапряжения воли, военачальник не понимает, что громы и молнии, которые он беспрестанно шлет на своих подчиненных, больней всего ранят его собственный авторитет. Но поступать иначе Горлов не может — это постоянное возбуждение поддерживает в нем иллюзию действительного дела, внутреннюю уверенность и покой, как это бывает у актера, играющего на сцене роль. Основное психологическое свойство Горлова (в том плане, как показывает его Дикий) — это полнейшее душевное благодушие, абсолютная самоуверенность при величайшем драматизме объективного хода событий. В этом несовпадении личного самочувствия с общим положением дела заключена тайна сатирического решения сценического характера, полностью сохранившего черты реальной личности…

Воистину этот спектакль был нормой и образцом. И суть игры А. Дикого заключалась в том, что актер со всей силой конкретности утверждал образ Горлова как характер и одновременно с полной беспощадностью отрицал его как тип.

Так высокая тенденциозность и подлинный реализм сочетались в сценическом образе, созданном актером Диким».

(Г. Бояджиев. Суд над Горловым. «Актеры и роли». М., «Искусство», 1947, стр. 37 – 40, 47).

*1943, 23 апреля*. «Горячее сердце» А. Островского в Казанском Большом драматическом театре (Постановка А. Дикого, художник А. Осьмеркин.)

«Интересный спектакль. Смелый, даже дерзкий… Тема “Горячего сердца” звучит в нем молодо и сильно. И по форме этот спектакль {431} является вызовом театральному бытовизму, натурализму. В нем сценические краски положены густо, жирно, ситуации обострены и подчеркнуты».

(М. Загорский. Режиссер и драматург. «Горячее сердце» А. Островского в постановке А. Дикого. — «Литература и искусство», 3 июля 1943 г.).

*1943, август*. Возвращается из эвакуации.

*1944, 13 февраля*. Вышел на экран фильм «Кутузов» (режиссер В. Петров) — Кутузов.

«На каждом шагу мы ощущали, как артист стремится глубоко разобраться во внешне противоречивых чертах многогранного характера выдающегося полководца. Сопоставляя, принимая или отвергая отдельные черты, детали, объясняя их природу, стремясь дать им верную оценку, исходя из общего замысла. Дикий лепил образ Кутузова как полководца, твердо верящего в победу русского народа, полного воли к этой победе. И, чтобы достигнуть такого решения, артист отрешался от многих канонических приемов театральной игры, от имеющихся примеров создания образа Кутузова на сцене».

(В. Петров. Творческая дружба. — «Советское искусство». 15 октября 1949 г.).

*1944, 14 апреля*. Награжден орденом Ленина.

*1944, 7 июня*. «Горячее сердце» А. Островского в Ивановском Большом драматическом театре (постановка А. Дикого, художник Н. Комаровский).

*1944, 15 июля*. «Ведьма» А. Чехова в Театре им. Евг. Вахтангова (режиссерская работа А. Дикого по сценическому рисунку Л. Сулержицкого, художники Б. Шухмин, И. Петухов) — дьячок.

«А. Д. Дикий воплотил полностью замысел чеховского рассказа. Роль дьячка сыграна им вдохновенно, с тонким ажурным мастерством. Артист раскрыл самую сущность этого плюгавенького и омерзительного персонажа именно так, как написал его Чехов, с этим глухим плачущим голосом, с этим ехидным шипением в минуты гнева и досады, с этим дьячковским певучим бормотанием, с этим мизерным взглядом на жизнь, в которой он видит лишь “бесовское” наваждение».

(М. Загорский. Чеховские спектакли. — «Вечерняя Москва», 25 августа 1944 г.).

*1944, 1 сентября*. Переведен в труппу Малого театра в качестве актера и режиссера.

*1944, 5 сентября*. Вошел в состав Художественного совета при Комитете по делам кинематографии.

*1945, 6 ноября*. «Ехали казаки» И. Назарова в Одесском драматическом театре Красной Армии (постановка А. Дикого, режиссер В. Тихонович, режиссер-ассистент А. Аркадьев, художник А. Альшиц, композитор В. Штейгер).

*1946, 26 января*. Присуждение Государственной премии I степени за роль Кутузова в фильме «Кутузов».

*1946, 18 июня*. «Мещане» М. Горького в Малом театре (постановка А. Дикого, режиссеры-консультанты А. Грузинский и В. Турбин, художник В. Егоров).

«А. Д. Дикий посвятил свое выступление принципам недавно осуществленной им в Малом театре постановки “Мещане”.

{432} Первой опасностью, подстерегающей постановщика, является, по мысли А. Д. Дикого, разговорность пьесы. Как ни драгоценен этот материал сам по себе, вставала задача перевести его на язык театра.

Вторая опасность — пойти по пути противопоставлений. В пьесе отцы противопоставлены детям, верхний этаж дома Бессеменовых нижнему. Нил — всем остальным персонажам. И тут режиссеру угрожала перспектива сдвинуть спектакль в сторону темы отцов и детей. Точно так же одно противопоставление Нила толпе мещанских персонажей не могло привести к верному решению. Но если круто замешанной театральной краской изобразить мещанство, то роль Нила облегчится, он будет подчеркнут контркраской, и актер найдет свое место.

“Со всей честностью, — говорил А. Д. Дикий, — я хотел противопоставить моральному захолустью светлый и большой мир. Мне хотелось рассматривать Цветаеву и Шишкина как революционеров. Но Горький не случайно ограничил эти персонажи не очень высоким потолком. Это просветители, но не революционеры”.

Образы Петра и Татьяны с точки зрения докладчика выражают известный мотив творчества Горького. В буржуазном обществе последующее поколение слабее предыдущего. Дети Бессеменовых, будучи также мещанами, хуже отца, беднее его талантом и силой».

(А. Дикий. Выступление на научно-творческой конференции ВТО. Сб. «Научно-творческая работа ВТО. Отчеты, рефераты, сообщения. Июль — август 1946 г.». М., 1946, стр. 13 – 14).

*1946, 21 июня*. Включен в состав Художественного совета при Министерстве кинематографии СССР.

*1947, 2 января*. Вышел на экран фильм «Адмирал Нахимов» (режиссер В. Пудовкин) — адмирал Нахимов.

*1947, 6 июня*. Присуждение Государственной премии I степени за роль Нахимова в фильме «Адмирал Нахимов».

*1947, 16 июня – 1949, 1 сентября*. Преподает в Театральном училище им. М. С. Щепкина мастерство актера.

*1947, 15 сентября*. Присуждение премии жюри VIII Международного кинофестиваля в Венеции за роль адмирала Нахимова.

*1947, 5 ноября*. Присвоение звания народного артиста РСФСР.

*1947, 16 декабря*. Вышел на экран фильм «Пирогов» (режиссер Г. Козинцев) — адмирал Нахимов.

*1948, 16 апреля*. «Доходное место» А. Островского в Малом театре (постановка К. Зубова и В. Цыганкова, режиссер А. Грузинский, художник В. Каплуновский, музыкальное оформление П. Ипполитова) — Досужев.

*1948, 26 апреля*. Вышел на экран фильм «Третий удар» (режиссер И. Савченко) — Сталин.

*1948, 5 мая*. «Южный узел» А. Первенцева в Малом театре (постановка С. Юткевича, режиссер М. Гладков, художник Ю. Пименов, военный консультант И. Писарев) — Сталин.

*1948, 12 мая*. Вышел на экран фильм «Рядовой Александр Матросов» (режиссер Л. Луков) — Сталин.

{433} *1948, 9 октября*. Утвержден в ученом звании профессора по кафедре «Мастерство актера».

*1948, 22 октября*. Вышел на экран фильм «Повесть о настоящем человеке» (режиссер А. Столпер) — Василий Васильевич.

*1948, 23 октября*. «Московский характер» А. Софронова в Малом театре (постановка А. Дикого, режиссер Е. Страдомская, художник Н. Шифрин).

«А. Д. Дикий поставил пьесу с удивительным для этого, щедрого на выдумку, режиссера самоограничением. Принципом его работы было стремление к тому, чтобы как можно выпуклее и по его собственному выражению “концентрированнее” передать чувства и побуждения персонажей. Поэтому он сознательно отказался и от обилия деталей и от многокрасочности приемов, обычно применяемых в комедийном спектакле. Но комедийный спектакль Дикому создать все же удалось, потому что все свое внимание он сосредоточил на правдивой, живой, непосредственной обрисовке персонажей, сделанной с хорошо прочувствованным ощущением жанра пьесы».

(В. Левитина. Малый театр. «Очерки истории русского советского драматического театра», т. III, М., АН СССР, 1961, стр. 152).

*1949, 8 апреля*. Присуждение Государственной премии I степени за спектакль «Московский характер». Присуждение Государственной премии II степени за исполнение роли Сталина в фильме «Третий удар».

*1949, 9 мая*. Вышла на экран I серия фильма «Сталинградская битва» (режиссер В. Петров) — Сталин.

*1949, 23 июля – 7 августа*. Делегат IV Международного кинофестиваля в Марианских Лазнях.

*1949, 17 октября*. «Мещане» М. Горького в Малом театре — Тетерев.

*1949, 26 октября*. Награждение орденом Трудового Красного Знамени. Присвоено звание народного артиста СССР.

*1949, 16 ноября*. «Заговор обреченных» Н. Вирты в Малом театре (постановка К. Зубова, режиссеры М. Гер, М. Гладков, художник В. Каплуновский) — Коста Варра.

*1949, 18 декабря*. Вышла на экран II серия фильма «Сталинградская битва» (режиссер В. Петров) — Сталин.

*1949, 21 декабря*. «Незабываемый 1919‑й» Вс. Вишневского в Малом театре (постановка К. Зубова и В. Цыганкова, режиссеры-ассистенты М. Гладков, М. Гер, художник И. Федотов) — Сталин.

*1950, 7 марта*. Присуждение Государственной премии I степени за исполнение роли Сталина в фильме «Сталинградская битва» (I и II серии).

*1950, 27 мая*. «Калиновая роща» А. Корнейчука в Малом театре (постановка А. Дикого, режиссер-ассистент М. Гладков, художник А. Петрицкий, композитор А. Филиппенко).

«С творческим увлечением и любовью поставлена “Калиновая роща” на сцене Малого театра. Верность жизненной правде, чувство меры и внутренняя собранность отличают этот по-настоящему праздничный спектакль. Мастерство режиссера А. Дикого проявляется прежде всего в серьезной работе с актерами над созданием правдивых сценических образов. Многое для успеха спектакля сделано художником А. Петрицким… {434} Красочное, подлинно художественное оформление помогает созданию поэтической атмосферы спектакля».

(Н. Абалкин. Люди калиновой рощи. «Калиновая роща» А. Корнейчука в Малом театре. — «Правда», 14 июня 1950 г.).

*1950, 10 декабря*. «Люди доброй воли» Г. Мдивани в Малом театре (постановка А. Дикого, режиссер-ассистент М. Гладков, художник Б. Кноблок, композитор В. Крюков, дирижеры Н. Рахманов, И. Новиков).

*1951, 28 ноября*. «Живой труп» Л. Толстого в Малом театре (постановка Л. Волкова, режиссер-ассистент А. Шереметьев, художник А. Васильев, музыкальная редакция цыганских песен Н. Рахманова и В. Сазонова) — Артемьев.

«Доносчика Артемьева замечательно играет А. Д. Дикий. Обычно Артемьева изображают простым пропойцей. У Дикого он — пропойца, но он и специалист сыска, предатель в дворянской фуражке, он необходимый пособник судебных следователей царского суда. В роли всего девять реплик, но образ получился социально емким и исключительно художественно ярким».

(С. Дурылин. Пьеса Л. Н. Толстого на сцене Малого театра. — «Вечерняя Москва», 28 января 1952 г.).

*1952, 7 января*. «Бедность не порок» А. Островского в Театре-студии киноактера (постановка А. Дикого, режиссеры Л. Сухаревская, Е. Тетерин, художник Н. Акимов, композитор И. Меерович).

*1952, 16 мая*. Переведен в Московский драматический театр им. Пушкина в качестве режиссера.

*1953, 31 мая*. «Тени» М. Салтыкова-Щедрина в Московском драматическом театре им. Пушкина (постановка А. Дикого, режиссер-ассистент М. Лейн, художник Ю. Пименов, художник-ассистент В. Мазенко).

«К этой работе Дикий пришел с огромным опытом, знанием искусства театра во всех его звеньях и особенно тонким знанием искусства актера».

(Р. Н. Симонов. Большой художник. — «Советская культура», 8 октября 1955 г.).

«“Тени” уверенно завоевывают себе право на долгую непреходящую сценическую жизнь. Вслед за Ленинградским Новым театром, впервые открывшим для советской сцены эту замечательную драматическую сатиру Щедрина, к ней обратился Московский театр имени Пушкина…

Режиссер прочитал пьесу Щедрина как произведение больших социальных обобщений, собирательных сатирических образов. Все выразительные средства спектакля устремлены твердой режиссерской рукой на раскрытие и заострение ведущей тенденции каждого образа и произведения в целом. В отличие от Н. Акимова, использовавшего при постановке “Теней” в Ленинграде жанровую многосторонность, контрастность пьесы — от трагедии до фарса, А. Дикий приводит ее различные планы к одному знаменателю, решая спектакль в едином ключе сатирической драмы. Правомерность такого решения убедительно доказана всем строем спектакля. Выдержано оно и в декорациях Ю. Пименова, со всей беспощадной полнотой характеризующих быт, нравы и жизненные устремления героев пьесы…

Чувство радости, эстетической радости восприятия гармоничного, законченного талантливого сценического произведения переживает зритель на спектакле “Тени”. Радость эту доставляет зрителю и своеобразие режиссерского почерка, и богатство выдумки, щедрость красок и оттенков {435} в спектакле, и тщательность отделки… И, наконец, дорого такое редкое качество, как то, что хорошо играют в спектакле решительно все, кто в нем занят, вплоть до исполнителей минутных эпизодов.

Постановка “Теней”, наглядно показывает на большие возможности театра и путь к осуществлению этих возможностей — путь смелого, увлеченного, подлинно коллективного труда, не знающего творческих компромиссов и скидок».

(О. Дзюбинская, Ан. Гребнев. Сила сатирических обобщений. «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина в Московском драматическом театре имени Пушкина. — «Советское искусство», 17 июня 1953 г.).

*1955, 1 октября* — умер после продолжительной тяжелой болезни.

5 октября гражданская панихида и похороны А. Д. Дикого на Ново-Девичьем кладбище.

«Не стало большого художника, крупного мастера сценического искусства, обладателя огромного таланта, отданного служению народу.

Вся жизнь А. Д. Дикого связана с развитием и становлением советского театра, с утверждением его лучших боевых традиций…

Дикий был актером, режиссером, педагогом, театральным деятелем в широком смысле слова. Его талант был самобытен и ярок. Он был глубоко национальным художником, умевшим правдиво раскрывать характер русского человека, творить на основе социалистических принципов искусства. Его индивидуальность отличали черты жизнелюбия, сочность красок и богатство фантазии, смелость решений, неиссякаемый юмор, философская глубина творческих замыслов».

(Некролог. «Советская культура», 4 октября 1955 г.).

Составила *В. Колеченкова*

# **{****436}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абалкин Н. А. — [434](#_page434).

Аверкиев Д. В. — [394](#_page394).

Адамов Е. М. — [413](#_page413).

Адашев А. И. — [78](#_page078).

Азанчевский С. В. — [345](#_page345).

Акимов Н. П. — [418](#_page418), [434](#_page434).

Александров А. В. — [414](#_page414).

Альшиц Л. Я. — [431](#_page431).

Андреев А. В. — [413](#_page413).

Андреев И. — [414](#_page414).

Андреев Л. Н. — [44](#_page044), [150](#_page150).

Арапов А. А. — [420](#_page420).

Арбузов А. Н. — [202](#_page202).

Аркадьев А. И. — [431](#_page431).

Арнштам Л. О. — [419](#_page419).

Артем А. Р. — [411](#_page411).

Афанасьев Р. Н. — [253](#_page253).

Афиногенов А. Н. — [202](#_page202), [421](#_page421).

Ашмарин В. Ф. — [413](#_page413).

Бабочкин Б. А. — [428](#_page428).

Базилевский В. П. — [395](#_page395).

Бакулев А. Н. — [234](#_page234).

Бакшеев П. А. — [144](#_page144), [169](#_page169).

Баров А. А. — [80](#_page080).

Бебутов В. М. — [418](#_page418).

Белинский В. Г. — [41](#_page041), [183](#_page183), [318](#_page318), [321](#_page321).

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) — [175](#_page175), [184](#_page184).

Бенуа А. Н. — [375](#_page375), [412](#_page412).

Бергер Г. — [139](#_page139), [160](#_page160), [162](#_page162), [413](#_page413).

Берсенев И. Н. — [69](#_page069), [87](#_page087), [186](#_page186).

Бершадский С. В. — [421](#_page421).

Бескин Эм. М. — [418](#_page418), [419](#_page419).

Бибиков Б. В. — [345](#_page345).

Билль-Белоцерковский В. Н. — [246](#_page246).

Бирман С. Г. — [77](#_page077), [113](#_page113), [116](#_page116), [127](#_page127), [128](#_page128), [339](#_page339), [345](#_page345), [368](#_page368), [374](#_page374), [376](#_page376), [398](#_page398), [410](#_page410).

Благонравов А. И. — [345](#_page345).

Блок А. А. — [141](#_page141).

Богословская О. В. — [79](#_page079).

Болеславский Р. В. — [116](#_page116) – [118](#_page118), [139](#_page139), [143](#_page143), [148](#_page148), [169](#_page169), [412](#_page412), [413](#_page413).

Бондырев А. П. — [169](#_page169).

Бонч-Бруевич В. Д. — [149](#_page149).

Босулаев А. Ф. — [421](#_page421), [423](#_page423), [424](#_page424), [427](#_page427).

Бояджиев Г. Н. — [430](#_page430).

Бренко А. А. — [411](#_page411).

Бромлей Н. Н. — [39](#_page039), [238](#_page238), [341](#_page341), [415](#_page415).

Бурджалов Г. С. — [411](#_page411), [412](#_page412).

Бутова Н. С. — [67](#_page067).

Вакс Б. С. — [428](#_page428).

Варламов К. А. — [219](#_page219).

Васильев А. П. — [434](#_page434).

Васильев С. Б. — [345](#_page345).

Васнецов В. М. — [150](#_page150).

Васнецов Ю. А. — [428](#_page428).

Вахтангов Е. Б. — [33](#_page033), [78](#_page078), [113](#_page113), [115](#_page115), [116](#_page116), [137](#_page137), [139](#_page139), [141](#_page141), [144](#_page144), [146](#_page146), [147](#_page147), [148](#_page148), [151](#_page151), [158](#_page158) – [162](#_page162), [176](#_page176) – [178](#_page178), [181](#_page181), [203](#_page203), [237](#_page237) – [240](#_page240), [243](#_page243), [244](#_page244), [247](#_page247), [411](#_page411), [413](#_page413), [414](#_page414).

Вахтангов С. Е. — [420](#_page420).

Венецианов Г. С. — [418](#_page418).

Вертинский А. Н. — [156](#_page156).

Верхарн Э. — [237](#_page237).

Виньяр И. А. — [421](#_page421), [423](#_page423) – [425](#_page425).

Вирта Н. Е. — [252](#_page252), [433](#_page433).

Вишневецкая С. К. — [420](#_page420).

Вишневский А. В. — [234](#_page234).

Вишневский А. Л. — [411](#_page411).

Вишневский Вс. В. — [200](#_page200), [246](#_page246), [419](#_page419) – [421](#_page421), [427](#_page427), [433](#_page433).

Волков Л. А. — [116](#_page116), [345](#_page345), [358](#_page358), [360](#_page360), [368](#_page368), [374](#_page374), [378](#_page378), [381](#_page381), [383](#_page383), [402](#_page402), [434](#_page434).

Волконский С. М. — [411](#_page411).

Волькенштейн В. М. — [139](#_page139), [140](#_page140), [167](#_page167) – [169](#_page169), [412](#_page412), [413](#_page413).

{437} Вольф. Ф. — [421](#_page421), [427](#_page427).

Воронов С. Н. — [55](#_page055), [56](#_page056).

Врубель М. А. — [150](#_page150).

Гамсун Г. — [44](#_page044), [47](#_page047), [150](#_page150).

Гауптман Г. — [139](#_page139), [165](#_page165), [166](#_page166), [428](#_page428).

Гейерманс Г. — [116](#_page116) – [118](#_page118), [126](#_page126), [139](#_page139), [412](#_page412), [413](#_page413).

Гейрот А. А. — [341](#_page341), [415](#_page415).

Гер М. Е. — [433](#_page433).

Германова М. Н. — [62](#_page062), [63](#_page063), [71](#_page071).

Гершт М. А. — [235](#_page235).

Гзовская О. В. — [63](#_page063).

Гиацинтова С. В. — [113](#_page113), [116](#_page116), [120](#_page120).

Глаголь С. С. — [411](#_page411).

Гладков М. Н. — [432](#_page432) – [434](#_page434).

Глиэр Р. М. — [417](#_page417).

Гоголь Н. В. — [41](#_page041), [180](#_page180), [182](#_page182), [191](#_page191), [202](#_page202), [211](#_page211), [410](#_page410).

Гойя Ф. — [203](#_page203), [427](#_page427).

Головашенко Ю. А. — [429](#_page429), [430](#_page430).

Голованов Н. С. — [417](#_page417).

Голубенцев А. А. — [421](#_page421), [428](#_page428), [429](#_page429).

Гольдони К. — [336](#_page336), [339](#_page339).

Гольц Г. — [415](#_page415).

Гончаров И. А. — [38](#_page038), [57](#_page057).

Горький А. М. — [66](#_page066), [69](#_page069), [70](#_page070), [84](#_page084), [93](#_page093), [121](#_page121), [139](#_page139), [141](#_page141), [149](#_page149), [150](#_page150), [155](#_page155), [195](#_page195), [202](#_page202), [231](#_page231), [259](#_page259) – [268](#_page268), [270](#_page270) – [274](#_page274), [293](#_page293), [339](#_page339), [411](#_page411), [428](#_page428), [431](#_page431) – [433](#_page433).

Горчаков Н. М. — [197](#_page197).

Готовцев В. В. — [42](#_page042), [60](#_page060), [61](#_page061), [113](#_page113), [163](#_page163), [345](#_page345), [352](#_page352), [372](#_page372), [380](#_page380), [383](#_page383), [384](#_page384), [387](#_page387), [411](#_page411), [413](#_page413), [415](#_page415).

Гоцци К. — [336](#_page336), [339](#_page339), [417](#_page417).

Гребнев А. Е. — [435](#_page435).

Гремиславский И. Я. — [412](#_page412).

Грибунин В. Ф. — [94](#_page094), [96](#_page096), [101](#_page101) – [104](#_page104), [108](#_page108).

Григ Э. — [412](#_page412).

Гриппич А. Л. — [234](#_page234).

Громов В. А. — [345](#_page345).

Грузинский А. П. — [431](#_page431), [432](#_page432).

Гуров Е. А. — [345](#_page345).

Давыдов В. Н. — [285](#_page285).

Далматов В. П. — [95](#_page095), [107](#_page107).

Данков Б. М. — [411](#_page411).

Д’Аннунцио Г. — [139](#_page139).

Дейкун Л. И. — [77](#_page077), [94](#_page094), [101](#_page101), [126](#_page126), [127](#_page127).

Деннери А.‑Ф. — [197](#_page197).

Дзюбинская О. С. — [435](#_page435).

Диккенс Ч. — [139](#_page139), [149](#_page149), [156](#_page156) – [158](#_page158), [352](#_page352), [414](#_page414).

Диков Д. Е. — [409](#_page409).

Дикова А. В. — [409](#_page409).

Дикова М. Д. — [409](#_page409).

Дмитриев В. В. — [428](#_page428).

Добролюбов Н. А. — [211](#_page211), [212](#_page212), [215](#_page215).

Добронравов Б. Г. — [197](#_page197), [300](#_page300).

Добужинский М. В. — [94](#_page094), [411](#_page411), [412](#_page412).

Дос-Пассос Дж. — [423](#_page423).

Достоевский Ф. М. — [37](#_page037) – [44](#_page044), [46](#_page046) – [48](#_page048), [51](#_page051), [53](#_page053), [56](#_page056), [57](#_page057), [59](#_page059), [60](#_page060), [62](#_page062), [64](#_page064) – [72](#_page072), [74](#_page074), [89](#_page089), [174](#_page174), [175](#_page175), [196](#_page196), [202](#_page202), [238](#_page238), [412](#_page412), [424](#_page424).

Дузе Э. — [219](#_page219).

Дунаевский И. О. — [416](#_page416).

Дункан А. — [153](#_page153).

Дурасова М. А. — [113](#_page113), [158](#_page158).

Дурылин С. Н. — [434](#_page434).

Евдокимов А. А. — [429](#_page429).

Евдокимов И. В. — [423](#_page423).

Евреинов Н. Н. — [238](#_page238).

Егоров В. Е. — [431](#_page431).

Ермилов В. В. — [277](#_page277).

Ермолова М. Н. — [219](#_page219).

Жаров А. А. — [419](#_page419).

Желябужский Ю. А. — [413](#_page413).

Жилинский А. М. — [345](#_page345).

Загорский М. Б. — [184](#_page184), [415](#_page415), [431](#_page431).

Замятин Е. И. — [205](#_page205), [327](#_page327), [328](#_page328), [331](#_page331), [332](#_page332), [336](#_page336), [339](#_page339), [341](#_page341) – [343](#_page343), [345](#_page345) – [348](#_page348), [350](#_page350) – [352](#_page352), [356](#_page356), [358](#_page358), [360](#_page360), [362](#_page362) – [368](#_page368), [373](#_page373) – [376](#_page376), [378](#_page378) – [383](#_page383), [385](#_page385) – [387](#_page387), [389](#_page389) – [396](#_page396), [398](#_page398), [415](#_page415).

Замятина Л. Н. — [389](#_page389), [390](#_page390), [392](#_page392).

Заньковецкая М. К. — [409](#_page409), [410](#_page410).

Захава Б. Е. — [428](#_page428).

Званцев Н. Н. — [47](#_page047), [48](#_page048).

Знаменский Н. А. — [68](#_page068).

Зубов К. А. — [234](#_page234), [432](#_page432), [433](#_page433).

Ибсен Г. — [139](#_page139), [412](#_page412).

Иванов Вс. В. — [251](#_page251), [420](#_page420).

Игумнова З. С. — [345](#_page345).

Ильин П. — [420](#_page420).

Ильинский И. В. — [231](#_page231).

Ипполитов П. А. — [432](#_page432).

Истомин К. Н. — [413](#_page413).

{438} Калашников Ю. С. — [428](#_page428).

Кальдерон П. — [419](#_page419).

Кант И. — [244](#_page244).

Каплуновский В. П. — [432](#_page432), [433](#_page433).

Кардовский Д. Н. — [339](#_page339), [377](#_page377).

Кармон — [197](#_page197).

Карташев И. Н. — [429](#_page429).

Катаев В. П. — [427](#_page427).

Кац М. М. — [428](#_page428).

Качалов В. И. — [33](#_page033), [52](#_page052), [55](#_page055) – [60](#_page060), [71](#_page071), [73](#_page073), [81](#_page081), [82](#_page082), [85](#_page085), [86](#_page086), [91](#_page091), [95](#_page095), [110](#_page110), [113](#_page113), [285](#_page285), [286](#_page286).

Киршон В. М. — [240](#_page240), [427](#_page427).

Киселевский И. П. — [275](#_page275).

Кичеев Н. П. — [285](#_page285).

Ключарев В. П. — [328](#_page328), [332](#_page332), [345](#_page345).

Книппер-Чехова О. Л. — [110](#_page110), [113](#_page113).

Кноблок Б. Г. — [434](#_page434).

Ковальциг В. Г. — [414](#_page414).

Ковнер И. Н. — [420](#_page420).

Кожин М. В. — [415](#_page415).

Козинцев Г. М. — [432](#_page432).

Козловский И. С. — [417](#_page417).

Козьмин И. П. — [421](#_page421), [422](#_page422).

Колин Н. Ф. — [113](#_page113), [125](#_page125), [162](#_page162).

Коллоди К. — [414](#_page414).

Кольцов А. В. — [213](#_page213).

Комаровский Н. С. — [431](#_page431).

Комиссаржевская В. Ф. — [187](#_page187), [196](#_page196), [219](#_page219), [238](#_page238).

Коненков С. Т. — [336](#_page336), [339](#_page339).

Коонен А. Г. — [79](#_page079).

Корбин Ю. А. — [420](#_page420).

Коренева Л. М. — [55](#_page055), [61](#_page061), [62](#_page062), [69](#_page069).

Корнейчук А. Е. — [252](#_page252), [265](#_page265), [429](#_page429), [433](#_page433), [434](#_page434).

Короленко В. Г. — [411](#_page411).

Коростынев Н. М. — [429](#_page429).

Корчмарев К. А. — [419](#_page419).

Кочин К. А. — [423](#_page423).

Кошелев Е. К. — [424](#_page424).

Крашенинников Н. — [120](#_page120).

Кропивницкий М. Л. — [409](#_page409).

Крупская Н. К. — [149](#_page149), [160](#_page160).

Крэг Г. — [91](#_page091), [150](#_page150).

Крюков В. Н. — [434](#_page434).

Крымов Н. П. — [205](#_page205), [343](#_page343) – [345](#_page345), [366](#_page366), [394](#_page394), [398](#_page398).

Кугель А. Р. — [47](#_page047), [285](#_page285), [286](#_page286).

Кузнецов Е. М. — [420](#_page420).

Кузнецов П. В. — [418](#_page418).

Кукрыниксы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) — [254](#_page254).

Курилко М. И. — [417](#_page417).

Кустодиев Б. М. — [205](#_page205), [206](#_page206), [327](#_page327), [343](#_page343), [345](#_page345), [347](#_page347), [348](#_page348), [350](#_page350) – [353](#_page353), [355](#_page355) – [362](#_page362), [365](#_page365) – [369](#_page369), [372](#_page372) – [396](#_page396), [398](#_page398), [399](#_page399), [413](#_page413), [415](#_page415).

Лазарев И. В. — [144](#_page144).

Лащилин Л. А. — [417](#_page417).

Левин Л. Д. — [424](#_page424).

Левин М. З. — [419](#_page419), [423](#_page423).

Левина М. К. — [428](#_page428).

Левинсон Б. Л. — [231](#_page231).

Левитина В. Б. — [433](#_page433).

Лейн М. Л. — [434](#_page434).

Лейферт А. П. — [375](#_page375), [379](#_page379).

Ленин В. И. — [69](#_page069), [72](#_page072), [149](#_page149), [151](#_page151), [159](#_page159), [160](#_page160), [282](#_page282), [289](#_page289).

Ленский А. П. — [219](#_page219).

Ленский Д. Т. — [198](#_page198).

Лентулов А. В. — [416](#_page416).

Леонидов Л. М. — [33](#_page033), [51](#_page051), [52](#_page052) – [55](#_page055), [110](#_page110), [113](#_page113), [179](#_page179), [242](#_page242), [413](#_page413).

Леонов Л. М. — [202](#_page202).

Лермонтов М. Ю. — [216](#_page216), [217](#_page217).

Лесков Н. С. — [206](#_page206), [327](#_page327), [328](#_page328), [332](#_page332), [337](#_page337), [338](#_page338), [340](#_page340), [341](#_page341), [347](#_page347), [383](#_page383), [392](#_page392), [393](#_page393), [397](#_page397), [404](#_page404), [415](#_page415), [424](#_page424), [425](#_page425).

Либаков М. Б. — [352](#_page352), [375](#_page375), [413](#_page413), [414](#_page414).

Ливанов Б. Н. — [231](#_page231), [234](#_page234).

Лилина М. П. — [69](#_page069), [73](#_page073), [83](#_page083), [84](#_page084), [94](#_page094) – [97](#_page097), [105](#_page105), [107](#_page107) – [110](#_page110).

Литвинов М. М. — [422](#_page422).

Литовский О. С. (Уриэль) — [418](#_page418).

Литовцева Н. Н. — [420](#_page420).

Лобачев Г. Г. — [415](#_page415).

Локс К. Г. — [425](#_page425).

Лужский В. В. — [38](#_page038), [39](#_page039), [49](#_page049), [66](#_page066), [67](#_page067), [71](#_page071), [77](#_page077), [78](#_page078), [81](#_page081), [115](#_page115), [381](#_page381), [412](#_page412), [413](#_page413).

Луков Л. Д. — [432](#_page432).

Луначарский А. В. — [42](#_page042), [60](#_page060), [402](#_page402).

Любарский Н. — [427](#_page427), [428](#_page428).

Мазенко В. — [434](#_page434).

Мандельберг Е. М. — [419](#_page419).

Марголин С. А. — [414](#_page414), [416](#_page416), [417](#_page417), [419](#_page419), [428](#_page428).

Марджанов К. А. — [115](#_page115), [141](#_page141), [412](#_page412).

Марков П. А. — [171](#_page171), [178](#_page178), [185](#_page185), [392](#_page392), [393](#_page393), [415](#_page415).

Маркс К. — [183](#_page183), [184](#_page184), [214](#_page214), [238](#_page238), [282](#_page282).

Маршак С. Я. — [231](#_page231), [254](#_page254).

Матрунин Б. А. — [375](#_page375), [413](#_page413).

Мацкин А. П. — [410](#_page410), [421](#_page421), [427](#_page427).

Маяковский В. В. — [170](#_page170), [237](#_page237), [254](#_page254), [255](#_page255).

Мдивани Г. Д. — [434](#_page434).

Мееров Д. М. — [423](#_page423).

Меерович И. М. — [422](#_page422), [424](#_page424), [427](#_page427), [434](#_page434).

Межинский С. Б. — [203](#_page203), [231](#_page231).

Мейерхольд Вс. Э. — [11](#_page011), [236](#_page236) – [238](#_page238), [246](#_page246), [385](#_page385), [419](#_page419), [420](#_page420).

{439} Мей Лань-фан — [426](#_page426).

Мелузов А. В. — [423](#_page423), [427](#_page427), [428](#_page428).

Меньшутин Н. А. — [427](#_page427).

Метерлинк М. — [150](#_page150).

Микитенко И. К. — [421](#_page421).

Мильнер М. А. — [428](#_page428).

Миронов К. Я. — [428](#_page428).

Мирский Д. П. — [426](#_page426).

Михайловский Н. К. — [287](#_page287), [288](#_page288).

Михалков С. В. — [254](#_page254).

Мичурин Г. М. — [344](#_page344).

Мольер Ж.‑Б. — [143](#_page143), [412](#_page412).

Монахов Н. Ф. — [344](#_page344), [345](#_page345).

Москвин И. М. — [33](#_page033), [55](#_page055), [64](#_page064), [65](#_page065), [66](#_page066), [71](#_page071), [73](#_page073), [78](#_page078), [87](#_page087) – [91](#_page091), [102](#_page102), [110](#_page110), [113](#_page113), [155](#_page155), [178](#_page178), [242](#_page242), [322](#_page322), [410](#_page410), [413](#_page413).

Музалевский Г. В. — [345](#_page345).

Мусоргский М. П. — [318](#_page318).

Мчеделов В. Л. — [413](#_page413).

Назаров И. И. — [431](#_page431).

Наль А. М. — [428](#_page428).

Невельская З. Н. — [345](#_page345).

Немирович-Данченко Вл. И. — [33](#_page033), [35](#_page035), [37](#_page037) – [40](#_page040), [42](#_page042), [45](#_page045), [46](#_page046), [49](#_page049) – [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [59](#_page059), [64](#_page064), [71](#_page071), [73](#_page073) – [76](#_page076), [78](#_page078), [81](#_page081), [83](#_page083), [86](#_page086), [88](#_page088), [90](#_page090), [92](#_page092), [95](#_page095), [97](#_page097) – [102](#_page102), [107](#_page107), [109](#_page109), [111](#_page111), [113](#_page113) – [115](#_page115), [118](#_page118), [125](#_page125), [131](#_page131), [138](#_page138), [144](#_page144), [166](#_page166), [175](#_page175), [194](#_page194), [199](#_page199), [210](#_page210), [219](#_page219), [220](#_page220), [224](#_page224), [228](#_page228), [230](#_page230), [263](#_page263), [276](#_page276), [280](#_page280), [286](#_page286), [288](#_page288) – [291](#_page291), [293](#_page293), [299](#_page299), [320](#_page320), [404](#_page404), [405](#_page405), [410](#_page410) – [413](#_page413).

Нефед В. И. — [424](#_page424).

Нивинский И. И. — [414](#_page414).

Нестеров М. В. — [178](#_page178).

Новиков И. Д. — [434](#_page434).

Новский И. П. — [345](#_page345).

Образцов С. В. — [195](#_page195).

О’Нил Ю. — [345](#_page345).

Оранский В. А. — [343](#_page343), [384](#_page384), [400](#_page400), [415](#_page415), [421](#_page421), [423](#_page423) – [425](#_page425), [427](#_page427).

Орленев П. Н. — [37](#_page037).

Орочко А. А. — [428](#_page428).

Островский А. Н. — [90](#_page090), [210](#_page210) – [215](#_page215), [227](#_page227), [241](#_page241), [252](#_page252), [254](#_page254), [313](#_page313), [394](#_page394), [422](#_page422), [424](#_page424), [427](#_page427), [430](#_page430) – [432](#_page432), [434](#_page434).

Остужев А. А. — [122](#_page122).

Осьмеркин А. А. — [428](#_page428), [430](#_page430).

Охлопков Н. П. — [199](#_page199).

Павлов П. А. — [80](#_page080).

Павлов П. И. — [164](#_page164).

Пашенная В. Н. — [416](#_page416).

Первенцев А. А. — [432](#_page432).

Первухин А. Н. — [417](#_page417), [418](#_page418).

Петрейков Л. М. — [424](#_page424).

Петрицкий А. Г. — [421](#_page421), [433](#_page433), [434](#_page434).

Петров В. М. — [431](#_page431), [433](#_page433).

Петухов И. М. — [431](#_page431).

Пикель Р. В. — [423](#_page423).

Пискатор Э. — [424](#_page424).

Пименов Ю. И. — [432](#_page432), [434](#_page434).

Писарев И. — [432](#_page432).

Погодин Н. Ф. — [231](#_page231), [246](#_page246), [247](#_page247).

Подгорный В. А. — [345](#_page345).

Полевой Е. А. — [423](#_page423).

Поликарпов М. — [419](#_page419).

Поляков А. С. — [375](#_page375), [377](#_page377).

Попов А. Д. — [116](#_page116), [412](#_page412).

Попов В. А. — [94](#_page094), [101](#_page101), [113](#_page113), [137](#_page137), [345](#_page345), [346](#_page346), [366](#_page366), [368](#_page368), [393](#_page393), [400](#_page400), [415](#_page415).

Попов Н. А. — [420](#_page420).

Прокофьев С. С. — [417](#_page417).

Прусаков Н. В. — [427](#_page427).

Пудовкин В. И. — [432](#_page432).

Пушкин А. С. — [41](#_page041), [177](#_page177), [246](#_page246), [317](#_page317) – [322](#_page322), [428](#_page428).

Пыпин А. И. — [202](#_page202), [302](#_page302).

Пятницкий Я. Л. — [424](#_page424).

Рабинович И. М. — [416](#_page416), [417](#_page417), [420](#_page420).

Радаков А. Е. — [414](#_page414).

Радлов Н. Э. — [415](#_page415).

Рахманов — [352](#_page352), [412](#_page412) – [414](#_page414), [434](#_page434).

Ремизова А. И. — [428](#_page428).

Рерих Н. К. — [412](#_page412).

Ржешевский А. Г. — [428](#_page428).

Розовский С. Б. — [419](#_page419).

Романов М. Ф. — [88](#_page088), [89](#_page089).

Романов П. С. — [415](#_page415).

Рындин В. Ф. — [428](#_page428), [429](#_page429).

Савина М. Г. — [37](#_page037), [95](#_page095), [107](#_page107).

Савченко И. А. — [432](#_page432).

Сазонов В. — [434](#_page434).

Саксаганский П. К. — [409](#_page409).

Салтыков — Щедрин М. Е. — [201](#_page201), [202](#_page202), [204](#_page204), [207](#_page207), [302](#_page302) – [306](#_page306), [312](#_page312), [424](#_page424), [434](#_page434).

Сальвини Т. — [219](#_page219).

Санин А. А. — [413](#_page413).

Сац И. А. — [94](#_page094), [106](#_page106), [411](#_page411).

Светлов М. А. — [425](#_page425) – [427](#_page427).

Светловидов Н. А. — [253](#_page253).

Сегал Н. М. — [424](#_page424).

Семашко-Орлов Д. С. — [411](#_page411).

{440} Сельвинский И. Л. — [420](#_page420).

Сервантес М. — [422](#_page422), [423](#_page423).

Симов В. А. — [48](#_page048), [49](#_page049), [76](#_page076), [77](#_page077), [410](#_page410), [411](#_page411), [412](#_page412), [413](#_page413), [420](#_page420).

Симонов К. М. — [428](#_page428), [429](#_page429).

Симонов Р. Н. — [231](#_page231), [234](#_page234), [421](#_page421), [428](#_page428), [429](#_page429), [434](#_page434).

Синг Д. — [139](#_page139), [414](#_page414).

Скотт В. — [317](#_page317).

Словацкий Ю. — [139](#_page139), [413](#_page413).

Смышляев В. С. — [116](#_page116), [182](#_page182), [339](#_page339), [411](#_page411).

Соболев Ю. В. — [414](#_page414).

Соловьев Т. Д. — [345](#_page345).

Соловьева В. В. — [113](#_page113), [120](#_page120), [158](#_page158).

Софронов А. В. — [253](#_page253), [433](#_page433).

Станиславский К. С. — [33](#_page033), [35](#_page035), [46](#_page046), [47](#_page047), [52](#_page052), [55](#_page055), [73](#_page073), [78](#_page078), [83](#_page083), [84](#_page084), [91](#_page091) – [98](#_page098), [100](#_page100), [101](#_page101), [103](#_page103), [105](#_page105) – [119](#_page119), [121](#_page121), [126](#_page126), [128](#_page128) – [136](#_page136), [138](#_page138) – [140](#_page140), [142](#_page142) – [146](#_page146), [148](#_page148), [150](#_page150), [152](#_page152), [153](#_page153), [154](#_page154), [155](#_page155), [156](#_page156), [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168) – [171](#_page171), [172](#_page172), [177](#_page177), [178](#_page178), [181](#_page181), [184](#_page184), [191](#_page191) – [193](#_page193), [197](#_page197), [198](#_page198), [210](#_page210), [218](#_page218), [219](#_page219), [222](#_page222), [224](#_page224), [228](#_page228), [235](#_page235), [237](#_page237), [238](#_page238), [242](#_page242), [254](#_page254), [263](#_page263), [394](#_page394), [410](#_page410) – [413](#_page413), [420](#_page420), [427](#_page427).

Степанов — Зарайский Н. Г. — [410](#_page410).

Столпер А. Б. — [433](#_page433).

Страдомская Е. И. — [433](#_page433).

Стрепетова П. А. — [197](#_page197).

Стриндберг А. — [139](#_page139), [184](#_page184), [414](#_page414).

Суворин А. С. — [37](#_page037), [60](#_page060), [67](#_page067), [276](#_page276), [285](#_page285), [287](#_page287).

Судаков И. Я. — [394](#_page394), [395](#_page395), [420](#_page420).

Сулержицкий Д. Л. — [137](#_page137).

Сулержицкий Л. А. — [33](#_page033), [114](#_page114), [115](#_page115), [118](#_page118), [133](#_page133), [138](#_page138), [141](#_page141) – [146](#_page146), [148](#_page148) – [156](#_page156), [158](#_page158), [159](#_page159), [160](#_page160) – [164](#_page164), [166](#_page166), [172](#_page172), [239](#_page239), [431](#_page431).

Сургучев И. Д. — [413](#_page413).

Сухаревская Л. П. — [434](#_page434).

Сухово-Кобылин А. В. — [202](#_page202) – [204](#_page204), [250](#_page250), [254](#_page254), [427](#_page427).

Суходольский В. А. — [168](#_page168), [409](#_page409).

Сухотина-Толстая Т. Л. — [149](#_page149), [155](#_page155).

Сушкевич Б. М. — [67](#_page067), [68](#_page068), [113](#_page113), [116](#_page116), [139](#_page139), [148](#_page148), [341](#_page341), [352](#_page352), [413](#_page413) – [415](#_page415).

Таиров А. Я. — [246](#_page246).

Тамарин Б. П. — [419](#_page419) – [421](#_page421), [423](#_page423) – [425](#_page425).

Тамарин И. — [412](#_page412).

Тараховская Е. Я. — [415](#_page415).

Тарханов М. М. — [242](#_page242), [394](#_page394).

Татаринов В. Е. — [182](#_page182).

Тетерин Е. Е. — [434](#_page434).

Тихомиров В. В. — [417](#_page417).

Тихонов Н. А. — [338](#_page338), [339](#_page339), [381](#_page381).

Тихонович В. М. — [431](#_page431).

Толстой А. К. — [318](#_page318), [413](#_page413).

Толстой А. Н. — [141](#_page141), [339](#_page339), [397](#_page397), [398](#_page398).

Толстой Л. Н. — [38](#_page038), [71](#_page071) – [77](#_page077), [79](#_page079), [81](#_page081), [84](#_page084) – [88](#_page088), [92](#_page092), [93](#_page093), [105](#_page105), [149](#_page149) – [151](#_page151), [155](#_page155), [199](#_page199), [410](#_page410), [424](#_page424), [434](#_page434).

Толчанов И. М. — [429](#_page429).

Топорков В. О. — [230](#_page230), [231](#_page231), [427](#_page427).

Тренев К. А. — [77](#_page077), [245](#_page245).

Триодин П. Н. — [416](#_page416).

Турбин В. С. — [431](#_page431).

Тургенев И. С. — [38](#_page038), [93](#_page093), [94](#_page094), [97](#_page097), [99](#_page099), [100](#_page100), [105](#_page105), [106](#_page106), [107](#_page107), [109](#_page109), [143](#_page143), [411](#_page411), [424](#_page424).

Тутышкин А. П. — [428](#_page428).

Уайльд О. — [47](#_page047).

Узунов П. Г. — [413](#_page413).

Ульянов Н. П. — [416](#_page416).

Уралов И. М. — [54](#_page054), [411](#_page411).

Успенская М. А. — [158](#_page158).

Файер Ю. Ф. — [417](#_page417).

Файко А. М. — [246](#_page246), [418](#_page418), [419](#_page419).

Федотов И. С. — [433](#_page433).

Филиппенко А. Д. — [433](#_page433).

Финн К. Я. — [423](#_page423), [424](#_page424).

Фонвизина — [40](#_page040).

Фрадкина Е. М. — [420](#_page420).

Фульдт Л. — [416](#_page416).

Халютина С. В. — [72](#_page072), [409](#_page409), [410](#_page410).

Хачатуров С. И. — [144](#_page144), [414](#_page414).

Хачатурян А. И. — [144](#_page144).

Херсонский Х. Н. — [392](#_page392), [404](#_page404), [414](#_page414), [415](#_page415).

Хикмет Н. — [202](#_page202), [207](#_page207), [208](#_page208).

Хмара Г. М. — [113](#_page113), [122](#_page122), [158](#_page158).

Хмелев Н. П. — [86](#_page086), [185](#_page185), [196](#_page196).

Хорьков Н. — [421](#_page421), [422](#_page422).

Хохлов К. П. — [391](#_page391), [393](#_page393).

Цыганков В. И. — [432](#_page432), [433](#_page433).

Чаплин Ч. — [175](#_page175).

Чебан А. И. — [113](#_page113), [182](#_page182).

Черкасов Н. К. — [234](#_page234).

Чехов Ал‑др П. — [275](#_page275).

{441} Чехов А. П. — [45](#_page045) – [47](#_page047), [73](#_page073), [93](#_page093), [115](#_page115), [116](#_page116), [139](#_page139), [155](#_page155), [156](#_page156), [162](#_page162), [164](#_page164), [196](#_page196), [202](#_page202), [210](#_page210), [215](#_page215), [238](#_page238), [241](#_page241), [254](#_page254), [262](#_page262), [275](#_page275) – [300](#_page300), [411](#_page411) – [413](#_page413), [431](#_page431).

Чехов М. А. — [33](#_page033), [112](#_page112), [113](#_page113), [124](#_page124) – [126](#_page126), [133](#_page133), [146](#_page146), [155](#_page155), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161), [162](#_page162), [165](#_page165), [170](#_page170), [171](#_page171), [173](#_page173) – [187](#_page187).

Чугунова М. В. — [410](#_page410).

Чуковский К. И. — [283](#_page283), [284](#_page284), [339](#_page339).

Шавердян А. И. — [417](#_page417).

Шаляпин Ф. И. — [141](#_page141), [142](#_page142), [149](#_page149).

Шапорин Ю. А. — [345](#_page345).

Шарпантье М. А. — [412](#_page412).

Шахалов А. Э. — [345](#_page345).

Шевченко Ф. В. — [162](#_page162) – [164](#_page164).

Шейдлер Г. Г. — [416](#_page416).

Шекспир У. — [91](#_page091), [100](#_page100), [139](#_page139), [170](#_page170), [171](#_page171), [183](#_page183), [184](#_page184), [202](#_page202), [240](#_page240), [241](#_page241), [246](#_page246), [339](#_page339), [413](#_page413).

Шервинская М. К. — [414](#_page414).

Шервинский С. В. — [414](#_page414).

Шереметьев А. И. — [434](#_page434).

Шереметьев Н. П. — [428](#_page428).

Шифрин Н. А. — [425](#_page425), [426](#_page426), [433](#_page433).

Шмидт М. — [419](#_page419).

Шницлер А. — [413](#_page413), [414](#_page414).

Шолом-Алейхем — [416](#_page416), [419](#_page419).

Шоу Б. — [246](#_page246), [414](#_page414), [415](#_page415).

Штейгер В. К. — [431](#_page431).

Штейн А. П. — [253](#_page253).

Штейн Я. С. — [425](#_page425), [428](#_page428).

Шухмин Б. М. — [431](#_page431).

Щеглов Д. А. — [417](#_page417), [418](#_page418).

Щепкин М. С. — [191](#_page191).

Ширина С. В. — [411](#_page411).

Щукин Б. В. — [197](#_page197).

Эль-Ханни — [419](#_page419).

Энгельс Ф. — [183](#_page183), [184](#_page184), [214](#_page214), [238](#_page238).

Эрос А. М. — [338](#_page338), [339](#_page339).

Эфрос Н. Е. — [52](#_page052), [53](#_page053), [74](#_page074), [92](#_page092), [105](#_page105), [131](#_page131), [286](#_page286).

Юткевич С. И. — [432](#_page432).

Юшкевич С. С. — [44](#_page044).

Якобсон А. М. — [231](#_page231).

Яншин М. М. — [231](#_page231).

Ястребицкий К. Н. — [345](#_page345).

1. Об этом говорит А. В. Луначарский в статье «Достоевский, как мыслитель и художник» («Русская литература», 1947, стр. 233). Он ссылается там на свидетельство Суворина, который передает такое мнение Достоевского о будущем своего героя: «Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером…» (Я прошу обратить внимание на словечко «естественно» в этом контексте. — *А. Д*.). [↑](#footnote-ref-2)
2. В этой школе А. Д. Дикий занимался перед поступлением в Художественный театр. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-3)
3. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, «Academia», 1936, стр. 371 – 372. [↑](#footnote-ref-4)
4. Даантье играл студиец Н. Ф. Колин. [↑](#footnote-ref-5)
5. Приведено у Н. Е. Эфроса в книге «Московский Художественным театр», М.‑Пг., Госиздат, 1924, стр. 400. [↑](#footnote-ref-6)
6. См. воспоминания Н. К. Крупской в сборнике «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство», 1956, стр. 508. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. воспоминания Н. К. Крупской в сборнике «Ленин о культуре и искусстве», стр. 507. [↑](#footnote-ref-8)
8. Составы Студии и театра были в ту пору не разделены, и иногда актеры МХТ принимали участие в наших спектаклях. [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: «Рампа и жизнь», 1914 год, № 52, стр. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же. [↑](#footnote-ref-11)
11. М. Чехов. Путь актера, М., «Academia», 1928, стр. 41. [↑](#footnote-ref-12)
12. Сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М., «Искусство», 1938, стр. 243. [↑](#footnote-ref-13)
13. Журн. «Жизнь искусства», 1924, № 49. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Известия», 15 ноября 1925 года. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Новый зритель», 1925, № 47. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Правда», 21 ноября 1925 года. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Борису Годунову» посвящена статья А. Д. Дикого «Трагедия, ждущая воплощения», публикуемая в настоящем сборнике. [↑](#footnote-ref-18)
18. В двадцатых годах существовал оркестр без дирижера, называвшийся Первый симфонический ансамбль (Персимфанс). [↑](#footnote-ref-19)
19. К. Маркс и Ф. Энгельс Соч., т. 3, стр. 49. [↑](#footnote-ref-20)
20. Было и есть компиляторство, возведенное в театрально-художественный принцип, противоестественное, но, к сожалению, уголовно не наказуемое соединение нескольких ничего общего между собой не имеющих драматургов в один спектакль. [↑](#footnote-ref-21)
21. Ныне Театр имени Н. В. Гоголя. [↑](#footnote-ref-22)
22. Речь идет о статье Р. Афанасьева «О серьезном и смешном» (газ. «Советское искусство», 16 апреля 1952 года). [↑](#footnote-ref-23)
23. А. П. Чехов. Собр. соч., т. 13, стр. 381. [↑](#footnote-ref-24)
24. Имеется в виду статья В. Ермилова «О драматургии Чехова». — «Театр», 1953, № 12. [↑](#footnote-ref-25)
25. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 5, стр. 71. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Ключарев Виктор Павлович* (1898 – 1956), актер Первой студии МХАТ (позже МХАТ‑2), одновременно был ответственным за репертуарную часть Студии. Публикуемое письмо Е. И. Замятина является ответом на письмо В. П. Ключарева от 18 января 1924 года, где тот писал: «… Сейчас у Студии, как раз острее чем когда-либо, ощущается недохватка пьес для нового репертуара, и самое бы время появиться “Островитянам”» (пьеса Е. И. Замятина, которую он заканчивал в 1924 году. — *М. К*.). [↑](#footnote-ref-27)
27. «*… говорил со Студией…*» — Первая студия МХАТ осенью 1924 года переименована в Московский Художественный театр 2‑й (МХАТ‑2). [↑](#footnote-ref-28)
28. *Весной мы (Студия) будем в Петрограде…* — В 1924 году Первая студия МХАТ гастролировала в Ленинграде с 7 мая по 15 июня. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Карло Гоцци* (1720 – 1806) утверждал сцене сказку, фантастику, народную комедию, был защитником комедиа дель арте, создал новый жанр фьяб — сказок для театра, с которыми и выступил против реформатора итальянского театра *Карло Гольдони* (1707 – 1793), призывавшего уничтожить на сцене маски и свободную импровизацию и создавшего оригинальную литературную комедию в реалистической манере с ярко выраженными индивидуальными характерами героев. [↑](#endnote-ref-2)
30. «*Укрощение строптивой*» У. Шекспира — спектакль Первой студии МХАТ, поставлен В. С. Смышляевым в 1923 году. [↑](#endnote-ref-3)
31. «*Любовь — книга золотая*» А. Н. Толстого — спектакль Первой студии МХАТ; постановка С. Г. Бирман, художник Д. Н. Кардовский. Премьера — 3 января 1924 года. [↑](#endnote-ref-4)
32. «*Русский современник*» — литературно-художественный журнал, издававшийся при ближайшем участии А. М. Горького, Н. А. Тихонова, К. И. Чуковского, А. М. Эфроса, Е. И. Замятина. Основан в 1924 году; вышло только четыре номера. [↑](#endnote-ref-5)
33. *«Расточитель» Н. С. Лескова* — спектакль Первой студии МХАТ; постановка Б. М. Сушкевича, художник А. А. Гейрот; А. Д. Дикий совместно с Н. Н. Бромлей был режиссером спектакля, а также исполнителем роли Молчанова. Премьера — 15 марта 1924 года. [↑](#endnote-ref-6)
34. Говоря о «*другой женщине*», А. Д. Дикий имеет в виду журнал «Русский современник» (см. [примеч. 4 к письму 3](#_Tosh0007437)), под «*нашим общим увлечением*» подразумевает создание пьесы «Блоха». [↑](#endnote-ref-7)
35. Художником спектакля «Блоха» первоначально был приглашен *Николай Петрович Крымов* (1884 – 1958), однако его работа не удовлетворила постановщика, и был приглашен другой художник — *Борис Михайлович Кустодиев* (1878 – 1927). (См. об этом [в отрывке из книги «Повесть о театральной юности»](#_Tosh0007438), приводимом в этом сборнике.) [↑](#endnote-ref-8)
36. Музыку к спектаклю «Блоха» писал *Виктор Александрович Оранский* (1899 – 1953). [↑](#endnote-ref-9)
37. Афиша и программа «Блохи» были выполнены по эскизам Б. М. Кустодиева. [↑](#endnote-ref-10)
38. *Николай Петрович* — Н. П. Крымов. [↑](#endnote-ref-11)
39. «*Косматая обезьяна*» Ю. О’Нила в Большом драматическом театре поставлена не была. [↑](#endnote-ref-12)
40. В Ленинграде «Блоха» была поставлена Н. Ф. Монаховым в Большом драматическом театре в 1926 году; художником был приглашен также Б. М. Кустодиев, который сделал иные, отличные от московской постановки декорации; музыку к спектаклю написал Ю. А. Шапорин. [↑](#endnote-ref-13)
41. В 1925 году МХАТ‑2 на гастроли в Ленинград не выезжал. [↑](#endnote-ref-14)
42. Роли в «Блохе» были распределены следующим образом:

    1‑й халдей — В. В. Готовцев

    2‑й халдей — В. А. Громов

    Халдейка — С. Г. Бирман

    Царь — В. А. Попов

    Донской казак Платов — А. Д. Дикий

    Министр граф Кисельвроде — И. П. Новский

    Голландский Лекарь-аптекарь — 1‑й халдей

    Царский Скоморох — курьер — 2‑й халдей

    Фрейлина Малафевна — халдейка

    Камергерный генерал — В. А. Подгорный

    Тульский оружейник Левша — Л. А. Волков

    Оружейник старик Егупыч — А. Э. Шахалов

    Околоточный — А. М. Жилинский

    Ямщик — А. И. Благонравов

    Дворник — К. Н. Ястребецкий

    Оружейник Силуян — Г. В. Музалевский

    Раёшник — 1‑й халдей

    Тульский купец — 2‑й халдей

    Тульская девка Машка — халдейка

    Аглицкий полшкипер — В. П. Ключарев

    Аглицкий половой, чернорожий — Б. В. Бибиков

    Аглицкий химик-механик — 1‑й халдей

    Самолучший аглицкий мастер — 2‑й халдей

    Аглицкая девка Меря — халдейка

    Царевна Анфиса — З. С. Игумнова

    Бойкая девка в Туле — З. Н. Невельская

    Старик туляк — С. Б. Васильев

    Свистовые Платова — С. В. Азанчевский, Е. А. Гуров, Т. Д. Соловьев [↑](#endnote-ref-15)
43. «*Сверчок на печи*» Ч. Диккенса поставлен в Первой студии МХАТ в 1914 году Б. М. Сушкевичем, художник М. Б. Либаков, композитор Н. Н. Рахманов. А. Д. Дикий — исполнитель роли Джона Пирибингля. [↑](#endnote-ref-16)
44. *Готовцев Владимир Васильевич* (р. 1887), актер, режиссер МХАТ‑2, некоторое время заведовал финансовой частью театра. [↑](#endnote-ref-17)
45. Премьера «Блохи» состоялась 11 февраля 1925 года. [↑](#endnote-ref-18)
46. См. [примеч. 1 к письму 6](#_Tosh0007439). [↑](#endnote-ref-19)
47. В мае 1925 года в Париже открылась «*Международная выставка декоративных искусств*». Эскизы декораций и костюмов Б. М. Кустодиева к «Блохе» были экспонированы в Театральной секции Русского отдела выставки. [↑](#endnote-ref-20)
48. *Либаков Михаил Вадимович* (1889 – 1953), театральный художник. [↑](#endnote-ref-21)
49. *Матрунин Борис Александрович* (1895 – 1959), театральный художник. [↑](#endnote-ref-22)
50. «*… революция вроде крымовской*» — имеется в виду замена художника-оформителя «Блохи» (см. [примеч. 1 к письму 6](#_Tosh0007439)). [↑](#endnote-ref-23)
51. В последние годы жизни Б. М. Кустодиев был тяжело болен и не мог передвигаться без посторонней помощи и поддержки. Умер 26 мая 1927 года. [↑](#endnote-ref-24)
52. Так в тексте письма. [↑](#endnote-ref-25)
53. Текст афиши:

    «Московский Художественный театр 2‑й, на площади Свердлова.

    1‑й раз!! В Москве!! 1‑й раз!!

    В среду 11, в пятницу 13, во вторник 17 февраля сего года

    БЛОХА

    Сочинение Евг. Замятина (на тему Н. Лескова). Увеселительное военно-драматическое представление в 4‑х переменах с музыкальными партиями всевозможных инструментов, а также с участием балета и казачьих войсковых частей.

    Действие происходит в России и в то же время в Англии. Разные превращения, комические и немые сцены с пением.

    {384} Выход действующих лиц, в числе коих имеются придворные дамы и царь, белый арап, черт Мурин, мастеровые, гармонисты, танцоры и настоящие англичане из Лондона. На сцене Кунсткамера, в коей более 1000 самых разнообразных и замечательных предметов наук и искусств.

    Постановка с почтением А. Дикий.

    Режиссеры В. Готовцев и А. Дикий.

    Специальная музыка и танцы, сочинения В. Оранского и др. Вся обстановка сцены совершенно новая, вполне соответствующая, работы изв[естного] художника Б. Кустодиева.

    Начало ровно в 8 час. вечера.

    Входные билеты ежедневно меняются и действительны только на один день». [↑](#endnote-ref-26)
54. *Стишки*:

    Почтенные граждáне,

    Не господа и не дворяне,

    Просим милости вашей —

    Посмотреть представление наше.

    Сюжет хоть и не мудрен,

    Но взят из царских времен,

    Чтобы вы могли увидать,

    Как изволили предки поживать. [↑](#endnote-ref-27)
55. См. [примеч. 3 к письму 7](#_Tosh0007440). [↑](#endnote-ref-28)
56. «*Безбожник*» — ежемесячный антирелигиозный сатирический журнал — выходил с 1923 по 1941 год в Москве. Все его содержание было подчинено борьбе с религиозными предрассудками и атеистическому воспитанию масс. Сатира и карикатура, особенно в первые годы существования журнала, играли в нем главенствующую роль. [↑](#endnote-ref-29)
57. *Людмила Николаевна* — Л. Н. Замятина, жена Е. И. Замятина. [↑](#endnote-ref-30)
58. Сразу же после премьеры «Блохи» московские газеты «Правда», «Известия», «Вечерняя Москва» и журнал «Новый зритель» откликнулись на спектакль обстоятельными рецензиями. Во всех статьях о спектакле высокую оценку и похвалу получили режиссура спектакля, игра актеров и работа художника. Однако сама пьеса, ее трактовка и вообще осуществление самой постановки вызвали возражения и упреки, иногда настолько серьезные, что все блестящие достоинства спектакля, о которых подробно говорилось в первой половине рецензии, начисто зачеркивались второй половиной статьи. Наиболее интересными и показательными в оценке спектакля являются статьи Х. Н. Херсонского и П. А. Маркова, которые приводятся с небольшими сокращениями.

    Вот что писал Х. Н. Херсонский в «Известиях»:

    «В баснословном сказе Н. Лескова о “делах минувших дней” есть своя “в шубе овечкиной душа человечкина”.

    Басню театр пересказал в форме стилизованного народного русского балагана, красочно и остроумно, объединив удачно таланты художника, режиссера и писателя, чувствующих стиль национального лубка старой “Расеи”. Правда, эта стилизация лубочной “Расеи” нас теперь не захватывает за живое и мы, по существу, остаемся равнодушными к столь далекой от сознания нашего старенькой игрушке эстетного национализма и народничества, так далеко дореволюционного! Но надо отдать справедливость таким мастерам этой игрушки, как Лесков, Кустодиев, Замятин и Дикий — они сделали много забавного, по-своему талантливо. Особенно вкусно мы приняли веселую сатиру на “царскую державу” […]. Отдельные места этого увеселительного представления в режиссерском отношении сделаны блестяще, с едкой и веселой сатирой.

    Гораздо менее мы склонны увеселяться лубочным изображением мужичков-туляков — изображением столь чуждым нашему обращению лицом к современной деревне, но и здесь лубочное зрелище сделано также по-своему мастерски. Стилизованные декорации Кустодиева “местности около Тулы” талантливы, костюмы и мизансцены остроумны. Удачно сочетались они с музыкальными и песенными мелодиями. Но не во всем этом суть. Не в игрушках. Россия самодержавная жива в нашей памяти болью и цепями. Шутить о ней, и только шутить — будет невесело. Суть в “душе” человечьей.

    Ради нее и ставился спектакль. Не ради балагана. Балаган скоро перестает увеселять, и в спектакле сознательно просачивается грусть-тоска. О чем? О “судьбе-индейке” и “жизни-копейке” крестьянского пьяненького гения дореволюционной Руси. О народных талантах, погибших в безалаберности, невежестве и тьме самодержавной Расеи. Эта тоска и любовь, узывная любовь к родному народному воздуху, Расеи подсолнухов, гармошки, тоскливых горьких песен, — “она, моя любимая”, — это разбивает побрякушку балагана. Из‑под скоморошьей личины открывается внутреннее лицо — волнение спектакля. В этом замысле постановка Дикого сделана умно и интересно. Туляка Левшу замысел сознательно выделил из всего спектакля. […]

    Театр оказался на распутье между веком нынешним и веком минувшим. С одной стороны, он вбивает осиновый кол в спину старой Расеи, введя заключительную горькую и жестокую сцену с городовыми — “фараонами”, {393} избивающими […] и утопляющими в питерской мутной Неве горемыку-Левшу. А с другой стороны, окончив все увеселительные и едкие шутки, провозглашает вечное “воскресение” несчастненького, пьяненького Левши, — под звуки гармошки он выходит сухим из воды, — “он жив и будет жить, пока солнце светить, пока земля стоит!” […] Идея спектакля — любовь к национальному крестьянскому гению — обернулась только печалью о его горькой судьбине! Но как все это, однако, далеко от века нынешнего! […]» («Известия», 1925, 12 февраля).

    А вот выдержки из статьи П. А. Маркова:

    «Как будто все обстояло благополучно в этом затейливом спектакле и даже дань “современности” была отдана. Инсценировщик и постановщик добродушно и немного запоздало подсмеивались над царем и бюрократами. Талантливый Замятин самоотверженно, с искусством большого мастера слова распространил маленький рассказ Лескова “Левша” до размеров балаганного “увеселительного военно-драматического представления в 4‑х переменах” под наименованием “Блоха”. Не менее талантливый Кустодиев нарисовал пышные декорации и дал остроумные костюмы. Режиссер Дикий изобретательно и темпераментно построил на основе сценария Замятина своего рода лубочную “Турандот” с многочисленными вариациями и, как гласит стилизованная афиша, “разными превращениями и танцами”. Талантливые актеры смешно и затейливо исполняли в преувеличенной манере “Летучей мыши” свои роли; узкая форма лубка тесно ограничивала их возможности, и они в ряде актов были принуждены повторять вариации на тему одного и того же положения: Дикий (Платов) и Попов (Царь) были в этих пределах весьма красочны и играли с огромным юмором. Успех спектакля у так называемой “большой публики” обеспечен, и слава о затейливом искусстве МХАТ‑2 широко распространяется.

    Однако этот веселый спектакль оставляет в конечном итоге существенную неудовлетворенность. Дело не только в том, что самонадеянная мечта расширить рассказ Лескова о Левше, подковавшем заморскую механическую блоху, до пределов большого спектакль бесплодна. […] Когда-то у Первой студии был один существенный вопрос при постановке пьес: “Во имя чего она ставится?” На такой вопрос спектакль “Блоха” не отвечает. Вероятно, театр интересовала тема России. Но России-то и не было, театр заблудился между стилизованной лубочной “Рассею” и сказочной “Матушкой-Русью”. За стилизованной “Рассею” не было слышно крестьянской России. Театр повернул спектакль к мифической “Матушке-Руси”, к тоскливому изображению “судьбы природного русского гения”. Сознаемся, что и здесь Россия была слышна в малой степени. Миф остался мифом. Но сила актерского исполнения не могла оставить зрителя равнодушным. […] Этот гладкий, хорошо сфабрикованный, но бесплодный и в корне неверный спектакль звучит тревогой за судьбу МХАТ‑2». («Правда», 1925, 14 февраля). [↑](#endnote-ref-31)
59. *К. П. Хохлов* (1880 – 1956) в театре бывш. Корша не работал. [↑](#endnote-ref-32)
60. Пьеса Е. И. Замятина «Блоха» была поставлена только в двух театрах — в МХАТ‑2 и в Большом драматическом театре в Ленинграде. При постановке «Блохи» в МХАТ‑2 текст пьесы был значительно переработан и явился в некотором роде коллективным трудом участников спектакля. Вариант пьесы, поставленной в Ленинграде, сильно отличался от московского. [↑](#endnote-ref-33)
61. Постановка «*Фрола Скобеева*» Д. В. Аверкиева в Четвертой студии МХАТ не была осуществлена. [↑](#endnote-ref-34)
62. Пьеса А. Н. Островского «*Горячее сердце*» поставлена в МХАТ 23 января 1926 года К. С. Станиславским, М. М. Тархановым и И. Я. Судаковым, художником спектакля был Н. П. Крымов. [↑](#endnote-ref-35)
63. В Музее МХАТ сохранилось письмо Б. М. Кустодиева от 12 апреля 1925 года, адресованное В. П. Базилевскому, где художник пишет: «… Послал письмо Судакову по вопросу о постановке “Горячего сердца”, о которой у нас с ним был разговор в Москве, но ответа не получил. Если Вы его увидите, пусть он сообщит мне, как обстоит дело со всем этим — ибо, если начинать работать, надо это делать сейчас» (Музей МХАТ, ф. «Внутренняя жизнь» № 6590/1). Ответного письма в архиве Б. М. Кустодиева нет, нет и каких-либо официальных документов, подтверждающих переговоры между художником и театром. По-видимому, это была частная, инициатива И. Я. Судакова, не поддержанная театром. [↑](#endnote-ref-36)
64. См. [примеч. 1 к письму 23](#_Tosh0007441). [↑](#endnote-ref-37)
65. «Рабочий зритель», 1925, № 9, стр. 7. [↑](#footnote-ref-30)
66. Хр. Херсонский. — «Известия», 12 февраля 1925 года. [↑](#footnote-ref-31)
67. Это в той же, названной мною статье Хр. Херсонского. [↑](#footnote-ref-32)
68. «Первая Конная» Вс. Вишневского в Малом театре Красной Армии поставлена П. Ильиным, художник А. Арапов. Премьера — 23 февраля 1930 года. [↑](#footnote-ref-33)
69. «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова во МХАТе поставлен под руководством К. Станиславского, режиссеры И. Судаков, Н. Литовцева, художник В. Симов. Премьера — 8 ноября 1927 года. [↑](#footnote-ref-34)
70. «Командарм 2» И. Сельвинского в Театре имени Мейерхольда поставлен Вс. Мейерхольдом, художник С. Вахтангов. Премьера — 24 июня 1929 года в Харькове во время гастролей. [↑](#footnote-ref-35)