Гайдебуров П. П. **Литературное наследие**: Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления / Общ. ред. и вступит. ст. С. Д. Дрейдена, сост. и коммент. М. М. Ситковецкой и Г. Д. Эндзиной. М.: ВТО, 1977. 464 с.

*Сим. Дрейден*. Дело жизни Гайдебурова 3 [Читать](#_Toc236326753)

I. На сцене и в жизни. Воспоминания

Моя первая реплика 87 [Читать](#_Toc236326765)

Страницы автобиографии 89 [Читать](#_Toc236326766)

Елизаветград 89 [Читать](#_Toc236326767)

«Великий Новгород на малые дела» 116 [Читать](#_Toc236326768)

Тысяча девятьсот четвертый год (Из блокнота актера об Ибсене) 124 [Читать](#_Toc236326769)

Полвека с Чеховым. Лирический блокнот актера 124 [Читать](#_Toc236326770)

Наша Комиссаржевская 159 [Читать](#_Toc236326771)

М. Г. Савина. Из впечатлений современника 169 [Читать](#_Toc236326772)

Что вспомнилось… (Из набросков ко второй книге воспоминаний) 173 [Читать](#_Toc236326773)

II. Отряд сражающегося искусства

На далекой окраине 187 [Читать](#_Toc236326775)

Отряд сражающегося искусства 204 [Читать](#_Toc236326776)

На фронтовых спектаклях в предоктябрьские дни 209 [Читать](#_Toc236326777)

Нашим будущим зрителям 221 [Читать](#_Toc236326778)

Организация народных театров 225 [Читать](#_Toc236326779)

Театр нового зрителя (Из опыта работы колхозно-совхозного театра) 250 [Читать](#_Toc236326780)

III. В поисках образа

Об искусстве актера

О том, что значит учить роль 269 [Читать](#_Toc236326784)

Об исполнительском стиле актера-автора 279 [Читать](#_Toc236326786)

Путь актера и бег времени 287 [Читать](#_Toc236326787)

Сила творческого воображения 293 [Читать](#_Toc236326788)

О творческом равнодушии 303 [Читать](#_Toc236326789)

Под знаком Горького

На пути к «Старику» 312 [Читать](#_Toc236326790)

Проблемы пьесы «Старик» 319 [Читать](#_Toc236326792)

О сценической интерпретации «Бориса Годунова»  
(Фрагменты режиссерской экспликации) 331 [Читать](#_Toc236326793)

«Власть тьмы» (Из режиссерского комментария) 341 [Читать](#_Toc236326794)

«Профессор Мамлок». Из режиссерской экспликации 372 [Читать](#_Toc236326795)

«Без вины виноватые» Письмо А. Я. Таирову 381 [Читать](#_Toc236326796)

«Король Лир»

Письмо в редакцию «Правды» 383 [Читать](#_Toc236326797)

О работе над образом короля Лира 384 [Читать](#_Toc236326799)

Дары Октября 390 [Читать](#_Toc236326800)

Из переписки П. П. Гайдебурова

К. С. Станиславскому 394 [Читать](#_Toc236326801)

В. Н. Давыдову 395 [Читать](#_Toc236326803)

Н. Ф. Погодину 396 [Читать](#_Toc236326804)

Г. С. Улановой 397 [Читать](#_Toc236326805)

Приложения

Комментарии 401 [Читать](#_Toc236326923)

Постановки и роли П. П. Гайдебурова 419 [Читать](#_Toc236326807)

Библиография статей П. П. Гайдебурова по театру и литературе 447 [Читать](#_Toc236326889)

Именной указатель 452 [Читать](#_Toc236326921)

Указатель пьес 461 [Читать](#_Toc236326922)

# **{****3}** Сим. Дрейден Дело жизни Гайдебурова

## 1

Если раскрыть давно уже ставший библиографической редкостью «Словарь сценических деятелей», издававшийся в самые первые дни нашего века журналом «Театр и искусство», то на третьей странице четвертого выпуска, между небольшой статьей, посвященной «одному из популярных современных пианистов» Осипу Габриловичу, и заметкой об актрисе А. Н. Галицкой, занимавшей в харьковской труппе амплуа кокеток, обнаружится несколько строк, посвященных еще лишь начинавшему в ту пору свой театральный путь Павлу Павловичу Гайдебурову:

«… сын известного литератора, родился в 1877 году. Кончил гимназию в Петербурге, во время прохождения курса брал уроки у П. Свободина, поступил в 1896 году в университет. Еще в качестве студента выступал в студенческих спектаклях в ролях любовников, причем обратил на себя внимание М. И. Писарева, который дал *Г*. необходимую подготовку. В 1899 году играл в труппе г‑жи Васильевой в Минске и в Гельсингфорсе (1900). В настоящее время служит в Житомире на амплуа первых любовников».

Вряд ли, глядя со стороны, можно было сказать тогда что-либо большее о молодом актере. Разве что, продолжив начатую фразу о поступлении его в университет, добавить, что учебные занятия делились им между полулюбительскими полупрофессиональными выступлениями на клубных сценах Петербурга, пока на самых подступах к новому веку его жизнь не сделала крутой поворот. За участие в антиправительственных студенческих демонстрациях молодого Гайдебурова, уже готовившегося к переходу на четвертый курс юридического факультета, исключают из университета. Отныне то, что ранее было только любительством, в лучшем случае — «второй профессией», становится профессией основной, делом всей его жизни.

Молодым актерам нашего времени не так-то просто себе представить, чего требовала в ту эпоху от их сверстников профессионализация на актерском поприще, на провинциальной {4} сцене особенно. Хотя бы беглое ознакомление с перечнем ролей, сыгранных 22 – 23‑летним Гайдебуровым, вправе повергнуть их в изумление. Достаточно сказать, что за один лишь первый месяц пребывания с труппой Васильевой в Минске, где в самом же начале состоялся столь знаменательный для его будущего «полувека с Чеховым» дебют в роли Треплева, Гайдебуров сыграл ни много ни мало как пятнадцать больших, самых разнохарактерных и притом ранее не игранных ролей. Треплев, Чацкий, Петр из «Власти тьмы» перемежались в этом калейдоскопе с мелодраматическим Викентием из душераздирающей «Казни» Ге, денщиком Бриске из мелодрамы «Два подростка», Незнакомцем из «Красного цветка» Щеглова, графом Столыгиным из «Грешницы» Пальма и т. д. и т. п. Такое же безудержное разнообразие ролей, отнюдь не ограниченное амплуа «первого любовника», и тот же ошеломляющий темп премьер выдерживается и в дальнейших поездках с Васильевой в Житомир и Гельсингфорс, где зрители видят Гайдебурова сегодня Наполеоном в «Мадам Сан-Жен», а назавтра Моцартом в пушкинской «маленькой трагедии», Раскольниковым и царем Федором, Чичиковым в инсценировке «Мертвых душ» и тут же Холминым в «Блуждающих огнях» или Виталием в столь же трескуче мелодраматической «Второй молодости», суровым Иваном Грозным в «Царской невесте» и бесхитростным Емелей в водевиле «Простушка и воспитанная»…

Выступлениям сопутствует все более нарастающий успех.

«… Выступив два вечера подряд в таких противоположных ролях, как Ладогин (в “Симфонии” М. Чайковского) и Чичиков, Гайдебуров особенно ярко оттенил истинные свойства своего таланта. Его редкое и прекрасное свойство — необычайная, из глубины вытекающая искренность. И поэтому при изображении душевной пошлости он лишается своего главного ресурса и сразу бледнеет, теряя свою артистическую индивидуальность. По нашему мнению, этот артист, главным амплуа которого должен быть наивный, чистый идеалист, человек не от мира сего…» — читаем в одной из рецензий, откликавшихся на выступления Гайдебурова в Житомире. И вслед за тем об «Идиоте»: «… Князь Мышкин в исполнении Гайдебурова совершенно живое лицо, до такой степени, что видевшим его очень трудно будет представить себе героя романа Достоевского в ином виде. Эта слегка наклоненная вперед фигура, узкая, с благородным овальным, тонко очерченным лицом, белокурыми волосами и большими ясными, часто недоумевающими глазами. Мягкая и в то же время неуклюжая походка, голос глубокий, искренний, звенящий в минуты душевных эмоций, — да, это живой Мышкин…»[[1]](#endnote-2)

Житомир — последний пункт, отмеченный пока что безымянным биографом из «Словаря сценических деятелей». О том, что вкладывалось молодым артистом в свою игру и какою мерой судил ее он сам, говорит письмо, написанное незадолго до выхода {5} этого «Словаря». Рассказывая о бенефисном спектакле, завершавшем его выступления в труппе Васильевой, он писал:

«… Роль пришлось приготовить в семь дней. Я чуть с ума не сошел. О том, как я ее играл, писать не буду. Все же прошли хорошо второй и четвертый акты, хуже всех третий. Мне главным образом ставят в вину то, что я захотел сыграть Чацкого слишком по-своему. И правда, у меня не хватило творческой зрелости сделать достаточно ярким то, к чему еще не привыкли… Актеры говорят, что я скоро умру, если буду продолжать так же относиться к своей игре. Это, конечно, шутка, но если бы и всерьез так говорилось, то все равно мы с вами иначе играть не можем и не будем».

Обнаружив спустя полвека в своем домашнем архиве это давнее письмо, Павел Павлович сделал к нему приписку:

«Так в действительности и было. И мы от этого не умерли»[[2]](#endnote-3).

Местоимение «мы», оттесняющее на задний план первоначальное «я», возникает и в конце письма, и в приписке естественно и закономерно. Письмо адресовано Надежде Федоровне Скарской.

Казалось, это было только вчера, когда они впервые встретились на сцене — молодой студент-любитель и начинающая актриса, для дебюта которой и ставилась в тот вечер — 31 марта 1899 года — в маленьком зале петербургского железнодорожного клуба «Гроза», где она играла Катерину, а он — Тихона. Но буквально с первых же встреч возникло то взаимопонимание и безраздельное единство помыслов, стремлений, верований, которое навсегда связало их творчество и жизнь.

Пока еще их театральные маршруты не пересекаются, — он играет в Житомире, Гельсингфорсе, она — в Нижнем Новгороде, сталкиваясь со всем тем, что нес рутинный уклад тогдашнего провинциального театра, но достаточно вслушаться в не прекращающийся ни на день их диалог, вчитаться в письма, летящие друг к другу (перепиской этой завершается первый том их книги «На сцене и в жизни»), чтобы ощутить, как зреет и кристаллизуется общее убеждение: нет, так жить, так работать нельзя. Дело не в твоем личном, сегодня — большем, завтра, может быть, меньшем артистическом успехе, ничего не может решить и удача отдельных спектаклей, единичных постановок. Спектакль — только частица целого. А целое — театр — может возникнуть лишь в результате целеустремленного усилия актеров, сплоченных в единый коллектив, одушевленных одними мыслями, одними нравственными, творческими стремлениями.

И вот — пусть еще робкий, во многом противоречивый, осложненный всеми «предлагаемыми обстоятельствами» провинциальной антрепризы и все же в чем-то уже нащупывающий пути дальнейших поисков — первый их опыт создания подобного артистического коллектива, их первый совместный сезон, первая проба «артели мечтателей». Елизаветградского «Дядю Ваню», {6} которым в сентябре 1901 года открывает сезон собранная П. П. Гайдебуровым и возглавляемая им труппа, отделяет от петербургской дебютной «Грозы» менее двух лет, но теперь они встречаются на сцене с тем, чтобы никогда уже не расставаться. Так возникает этот дуэт, почти не знающий равных в истории театра (за исключением, быть может, М. П. Лилиной и К. С. Станиславского).

Гайдебуровский пастор Санг в «Свыше нашей силы» Бьёрнсона неотрывен в памяти зрителя от жены Санга — Скарской, гайдебуровский Освальд — от ее фру Альвинг, его Петр во «Власти тьмы» — от ее Матрены. Он — Трофимов, она — Раневская. Он — Иванов, она — Сарра… С течением лет в иных пьесах они переходили от одной роли к другой. Двадцать лет они вместе выступали в «Гамлете», в «Чайке», в «Плодах просвещения», но если в первоначальных спектаклях рядом с Гайдебуровым — Гамлетом, Треплевым, Звездинцевым Скарская была Офелией, Ниной Заречной, Бетси, то в более поздние годы, когда он по-прежнему продолжал играть все те же роли, она уже являлась Гертрудой, Аркадиной, Звездинцевой. Неизменной исполнительницей роли Катерины была Скарская в «Грозе», а Гайдебуров играл Тихона, потом Бориса. В горьковском «На дне» Скарская играла и Наташу, и Настю, а Гайдебуров — и Актера, и Сатина, и даже Луку.

Во многих пьесах они встречались в ролях супругов — так было и в «Грозе», и в «Плодах просвещения», и в «Иванове», и в «Царе Федоре Иоанновиче», и в «Свыше нашей силы», и в «Кандиде» Шоу, и в «Черных масках» Л. Андреева, но каждый раз дуэт их звучал по-своему, сообразно характерам пьес и героев. В то же время, кого бы они ни играли, зрителям не могла не передаваться их настроенность «на одну волну», единство артистических замыслов и свершений.

Выступления на сцене, как бы интересны и увлекательны они ни были, — это, однако, только видимая всем и каждому, наиболее приметная часть их театрального айсберга, лишь одна и отнюдь не главная и не решающая для них самих грань целеустремленной деятельности этого действительно редкостного дуэта. Ищущая мысль с первых же шагов направлена на создание нового, коллективного, артельного дела, что и находит выражение в образовании народных театров нового типа — Общедоступного и Передвижного, навсегда вписавших их имена в историю русской театрально-общественной жизни.

Сценические судьбы Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова сложились неравномерно. Тяжелая болезнь вынуждает Надежду Федоровну еще в 1928 году оставить сцену, между тем как выдающийся артистический талант П. П. Гайдебурова обретает в дальнейшие годы (уже после того, как Передвижной театр прекратил существование) как бы второе дыхание, достигая таких вершин, как исполнение ролей Уриэля Акосты (1940), горьковского {7} Старика (1943, 1946, 1952), чеховского Сорина (1955). Новый размах встречает и его разносторонняя творчески-организаторская, режиссерская, педагогическая, литературная деятельность. И вместе с ним, рядом с ним — до последнего дня жизни — его верный спутник, союзник, консультант — Н. Ф. Скарская, творческий опыт которой как бы растворяется в актерской и режиссерской деятельности Гайдебурова. И можно было понять Павла Павловича, когда он, едва лишь заходила речь о каком-нибудь его успехе в эти годы, будь то новая роль или новая постановка или создание еще одного нового театра (каким явился Колхозно-совхозный театр имени Леноблисполкома, возродивший в тридцатые годы на новой общественной основе лучшие традиции гайдебуровского «передвижничества»), настоятельно просил (а если бы это было в его характере, то и требовал бы!) не относить удачу на один лишь его личный счет. Нет, это их общий счет, плоды совместного труда, выношенные, выращенные и прочувствованные в часы совместных раздумий и поисков.

Рассказывая о последней своей встрече с Чеховым — исполнении роли Сорина в «Чайке» у вахтанговцев, Павел Павлович не без горечи писал мне: «… Работа над Сориным, как обычно, принадлежит Гайдебурову — Скарской. Если бы можно было так писать в программах! В братьев Гонкуров верили, а в Гайдебурова — Скарскую не поверили бы. Вот история, как сказал бы Сорин…»[[3]](#endnote-4). И так всегда. Поэтому так органична и форма их автобиографических записок «На сцене и в жизни», начатых на склоне лет, этого рассказа двоих, в котором естественно сплетаются два голоса, — начатое одним продолжает другой, и вы все время ощущаете богатство, красоту духовного содружества людей большой, чистой души, ясного, благородного таланта, непоколебимых нравственных устоев, людей, неотделимых друг от друга, живших одной жизнью.

О своеобразии и живительной силе этого содружества нельзя не помнить, погружаясь в литературное наследие П. П. Гайдебурова, в устах которого «я» и «мы» однозначны, слиты в одно, что, конечно же, должно остановить внимание читателя. И вместе с тем, отдавая должное всему значению помощи и поддержки, какую неизменно находили у верной спутницы Павла Павловича его замыслы и о чем сам он с рыцарской, благоговейной благодарностью не уставал напоминать, необходимо все же оговорить ведущую, определяющую роль его в этом дуэте. Это сказалось не только в масштабах созданных им сценических образов, но и в его практической режиссерско-организаторской деятельности и, наконец, в литературно-теоретическом осмыслении, фиксации их совместного творчески-общественного опыта. Материалы, включенные в настоящее издание литературного наследия П. П. Гайдебурова (а они — лишь небольшая часть его богатейшего архива!), по-своему подтверждают это.

## **{****8}** 2

Страницы автобиографии, составившие первый раздел сборника, объединены под общим заголовком «На сцене и в жизни». Так озаглавили сами Н. Ф. Скарская и П. П. Гайдебуров будущую книгу, когда в начале пятидесятых годов, следуя советам писателя П. А. Павленко, с которым встретились тогда в Крыму, решили, наконец, приняться за систематическую запись воспоминаний. Разрозненные эпизоды их «былого и дум» уже оживали, правда, до этого в отдельных статьях и выступлениях П. П. Гайдебурова, но носили они чаще всего фрагментарный характер, не складываясь в широкое, развернутое полотно. Тем настойчивее убеждал их Павленко: «Ваш гражданский, общественный долг рассказать молодежи о богатстве вашей жизни, о том, во имя чего и как вы жили в искусстве. Вы же столько дали людям!..»

Зачином этого рассказа и явилась вышедшая зимой 1959/60 года книга. Естествен интерес, который сразу же встретила она в самых широких читательских слоях.

Сын известного литературно-общественного деятеля 60 – 80‑х годов прошлого века П. А. Гайдебурова, сотрудника некрасовского «Современника», издателя либерально-народнической «Недели», в которой печатались Салтыков-Щедрин, Толстой, Достоевский, Чехов, и дочь выдающегося русского певца и педагога Ф. П. Комиссаржевского, друга Мусоргского и Даргомыжского, поборника «музыки-правды», первого Левко, Самозванца, кузнеца Вакулы, Дон-Жуана на русской оперной сцене, — П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская в годы детства, отрочества, юности виделись с людьми, имена которых уже давно стали достоянием истории. И вряд ли кто-либо, кроме них, мог бы поведать теперь о посещении родного дома Мусоргским и Даргомыжским, припомнить рассказы и шутки И. Ф. Горбунова, рассказать, каким был, возвращаясь с Гвинейских островов, знаменитый путешественник Миклухо-Маклай и как складывал «Аленушкины сказки» Мамин-Сибиряк, или описывать, как отец давал уроки пения молодому (да, тогда совсем еще молодому) Станиславскому, мечтавшему стать оперным артистом…

Вместе с ними мы присутствуем на премьерах «Чайки» и «Власти тьмы» в Александринском театре и на репетициях «Смерти Иоанна Грозного» в Художественном, восхищаемся артистической молодостью Орленева, Ходотова, Комиссаржевской, М. Дальского, Качалова, Лилиной и зрелыми созданиями Свободина, Писарева, Стрепетовой, Давыдова, слышим гул студенческих демонстраций конца века, узнаем, какие добрые уроки русского сценического реализма получали юные любители в общении с такими выдающимися актерами и педагогами, как М. И. Писарев, Н. С. Васильева, В. Н. Давыдов.

{9} С такой же естественной непринужденностью, в обилии характерных подробностей оживают в их рассказе и отроческие годы Веры Федоровны Комиссаржевской, и во всей своей горячей непосредственности доносится певучий девичий голос, убеждающий в тиши дедовской усадьбы младшую сестру:

— Если человек чего-нибудь очень захочет и твердо поверит в то, что может это сделать, — он непременно сделает.

Слова молодой Комиссаржевской стали законом жизни и для Скарской, и для Гайдебурова.

Последние главы книги посвящены их первым шагам на профессиональной сцене. Афиша «Чайки», в которой Гайдебуров осенью 1899 года начинает в Минске свой первый провинциальный сезон, возвещала, что спектакль ставился «по мизансценам Московского Художественного театра». От механического воспроизведения мизансцен (как то в спектакле и происходило) до подлинного освоения новаторских исканий Художественного театра еще было очень далеко. Тем большее значение для творческого формирования Гайдебурова и Скарской имеет пребывание Скарской в Художественном театре, на сцене которого она дебютирует той же осенью 1899 года. Увиденное и осознанное ею вскоре же становится достоянием обоих.

Уроки Станиславского и Немировича-Данченко окажут в дальнейшем глубокое влияние на их поиски. Не все, что делалось в МХТ, они, оперившись, примут на веру, по-своему вступят в полемику с «диктатурой режиссуры», приверженцем которой был когда-то (и сам затем ее осудил) Станиславский, своими путями будут идти и к постижению внутренней техники актера, но главное и основное, определившее на переломе двух веков значение Художественного театра как аванпоста сценического реализма, они будут неизменно развивать и утверждать. Недаром, посылая К. С. Станиславскому в день его семидесятипятилетия слова любви и благодарности, они заключат свое приветствие чистосердечным признанием: «Гордимся быть Вашими современниками, единомышленниками и учениками»[[4]](#endnote-5).

К концу первого сезона пребывания в МХТ Скарская, однако, неожиданно для окружающих решает «все продуманное и перечувствованное за год проверить, освоить и обогатить на широких просторах жизни» (как она об этом скажет в будущем) и переходит к самостоятельной работе на провинциальной сцене. «Крылья крепнут в полете». Раздумья о «блестящей артистической будущности», которая предсказывалась очевидцами ее сценических дебютов, были для молодой актрисы связаны с не совсем обычными тогда стремлениями и чаяниями. Глубокое понимание этого высказал Станиславский, когда в минуту расставания поддержал ее решение: «Да, я вижу, что Вам действительно надо пройти свой путь исканий. В добрый час. Ваше в жизни поможет Вам на сцене».

И вот они начались, эти поиски «своего в жизни».

{10} Представления Гайдебурова и Скарской о возможностях и формах участия искусства в жизни, а главное, о том, что судьбы самого искусства зависят от коренного изменения общественного строя, были тогда еще расплывчатыми и неопределенными. По собственному их признанию, в ту пору им еще было очень далеко до понимания реальных движущих сил исторического процесса.

«В кругу молодежи, которым, к сожалению, ограничивался мой жизненный опыт, Маркса еще не читали — перед именем Плеханова почтительно снимали шляпу, только понаслышке относились иронически к марксизму Струве и не отдавали себе ясного отчета в существе споров между народниками и марксистами по той простой причине, что ограничивались самым поверхностным представлением о марксистах и народниках. Вот каким густым был туман на рубеже двух столетий. Но бури-то все-таки исподволь надвигались, и молодежь — одни сознательно, другие стихийно — отражала в своих настроениях дыхание народных сил, хотя и скрытых где-то в подспудной глубине, только колебавших почву под гниющими устоями николаевской России»[[5]](#endnote-6).

Сказанное Гайдебуровым о студенческой своей поре может быть отнесено и к начальным годам работы обоих в театре.

Во всеобъемлющей любви к людям, в призывах к помощи «униженным и оскорбленным» было еще немало от пережитков либерально-народнических идеалистических воззрений, характерных для людей, окружавших их в юности. Отсюда и надолго укоренившиеся представления о «всечеловечности» искусства как едва ли не основном средстве нравственного самоусовершенствования человека.

Отзвук сомнений, которые так томили молодых художников, полных тревожной неудовлетворенностью «окаянством мира сего», — в гайдебуровских стихах тех лет. Во второй книге журнала «Русская мысль» за 1901 год рядом с первой публикацией пьесы Чехова «Три сестры» можно прочитать его сонет — «Задумчивая тень угаснувшего дня неслышно стелется безмолвною печалью…». «Не зажигай огня!» — проходит лейтмотивом через этот сонет:

Дай волю сердцем чуять жизнь иную,  
Не испугай занявшейся мечты  
И от ее небесной красоты  
Не возвращай в действительность земную…

Но от действительности этой уйти было некуда, да и сами молодые художники не очень-то пытались спрятаться от жизни в облаках «занявшейся мечты». Лирика — лирикой, а в непосредственной, повседневной своей практике они неизменно шли навстречу жизни. И чем ближе с нею сталкивались, тем теснее связывали свои деяния с интересами передовых, демократических слоев общества.

{11} Рассказанное в первой книге «На сцене и в жизни» — лишь в преддверии этого. С ее читателями Скарская и Гайдебуров расстаются в решающий, переломный момент своей жизни.

«… И мы вместе будем строить театр и от нас самих будет зависеть, сумеем ли мы сделать его светлым, сумеем ли вложить в него наши души. Как же не суметь?! Ведь наш театр будет построен на нашей общей духовной жизни, на нашей любви к искусству…» Этими строками письма, написанного в канун их первого совместного сезона в Елизаветграде, книга и заканчивается. Впереди — вся жизнь, но подробный рассказ о ней, едва возникнув, оказался волею судеб оборван в самом же начале.

Рукопись еще была на пути из редакции в типографию, когда в июне 1958 года на девяностом году жизни скончалась Н. Ф. Скарская. Свой последний, 83‑й год прикованный к постели П. П. Гайдебуров, не намного переживший свою спутницу, встретил, держа в руках только что отпечатанный сигнальный экземпляр их совместного рассказа о начале жизни в искусстве. А ведь за этой книгой по их замыслу должны были последовать еще вторая, третья, четвертая…

В архиве П. П. Гайдебурова сохранились, однако, черновые варианты первых глав, которыми должна была начаться вторая книга. Этими главами, вслед за «Моей первой репликой», являвшейся, можно полагать, одним из вариантов вступления к запискам в целом, и открывается первый раздел настоящего сборника.

## 3

Рассказывая о своих первых «антрепризах» в Елизаветграде и Новгороде, П. П. Гайдебуров опирается главным образом на свидетельства памяти, сохранившей множество живых и характерных деталей. Своеобразным комментарием к этому рассказу могли бы послужить материалы тогдашней прессы, позволяющей увидать все это как бы изнутри, глазами зрителей и современников спектаклей, отделенных от наших дней уже более чем семью десятилетиями. Правда, губернская газета мало чем обогатит наши познания. Елизаветградский корреспондент ее, занятый скандальной судебной хроникой и хлебными негоциями, так за весь сезон и не удосужился упомянуть о работе театра. И все же не приходится жалеть о часах, потраченных на чтение запыленных комплектов. Читаешь — и словно воочию видишь обстановку, те «приметы времени», с которыми столкнулись молодые реформаторы провинциального театра. Красноречивы итоги, подводившиеся корреспондентом «Юга» в начале 1902 года: «Что же принес Елизаветграду прошлый 1901 год? Вкратце вот что. Средний урожай в уезде, ожививший хлебную торговлю, открытие хлебной биржи, постройку нескольких частных домов, замощение нескольких улиц и тротуаров и… более ничего. Возбужденный {12} ранее вопрос об электрическом освещении замолк… Вот и все!»

Справедливость, впрочем, требует сказать, что один раз за тот сезон фамилия Гайдебурова на страницах «Юга» промелькнула. На первый взгляд прямого отношения к театру упоминание это не имеет, на деле же лучше любой «рецензии» позволяет ощутить и местные нравы, и отношение «столпов общества» к театральным деятелям, да еще такого склада, как Гайдебуров.

«Одной из учениц 7‑го класса нашей гимназии грозило увольнение за невзнос платы за право учения. Путем подписного листа необходимая сумма была собрана…» — сообщал корреспондент. «Самоуправство» девочек вызвало ярость школьной администрации: «Начальство больше всего возмущалось тем, что в числе жертвователей оказался антрепренер труппы г. Гайдебуров: обнаружено было, что у него были две ученицы. Был созван экстренный педагогический совет…». По решению совета одна из девочек была исключена из гимназии, а другим снижен балл по поведению…[[6]](#endnote-7)

Значительно большую заинтересованность в судьбах нового театрального дела проявил елизаветградский корреспондент одесского «Южного обозрения». Еще заблаговременно сообщал он о предстоявшем 20 сентября 1901 года открытии сезона труппой под управлением П. П. Гайдебурова, сына покойного редактора «Недели»:

«Сезон откроется пьесой “Дядя Ваня” Чехова. Вся труппа воодушевлена одним искренним желанием послужить делу дорогого им искусства, и только. Художественная сторона дела у них на первом плане. Никаких абсолютно фарсов ставить они не будут; никаких особых чисто коммерческих целей антрепренер не преследует. Труппа уповает на доброе сочувствие и поддержку со стороны местного общества».

В дальнейших корреспонденциях отмечалась успешная постановка театром таких пьес, как «Дядя Ваня» и «Три сестры» Чехова, «Михаэль Крамер», «Одинокие», «Ганнеле» Гауптмана, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Дети Ванюшина» Найденова, «Гроза» Островского, «Маскарад» Лермонтова. «Принцесса Грёза» Ростана, «Мертвый город» Д’Аннунцио. Сообщалось и о таких, несвойственных обычным антрепризам акциях, как регулярная организация «даровых спектаклей исключительно для учащихся народных и городских школ».

А через четыре месяца заметка, прозвучавшая уже не здравицей, а некрологом:

«Антрепренер труппы г. Гайдебуров закончил сезон в Елисаветграде с убытком около 8 тысяч рублей. Таков результат его попытки привить у нас исключительно интеллигентную драму». Упомянув, что немалую роль сыграли здесь кабальные условия аренды, вдвое превышавшие расходы предшественников Гайдебурова, корреспондент писал: «Эта разница главным образом {13} и подрезала г. Гайдебурова, которому мы приносим искреннюю благодарность за его благую цель и труд»[[7]](#endnote-8).

Вспоминая те спектакли, Гайдебуров не только не скрывает, но и настойчиво подчеркивает несовершенство и противоречивость реализации задуманного. Да и могло ли быть иначе! У самих руководителей труппы художественные вкусы еще только формировались. Брал за горло и неизбежный цейтнот при подготовке новых постановок. Чуть ли не каждый день, хорошо — через день, надо было давать премьеру. Список ролей, сыгранных самим Гайдебуровым, как и перечень постановок, осуществленных им за эти четыре елизаветградских месяца, говорит сам за себя — 37 ролей (в том числе таких, как Астров, Незнамов, князь Мышкин, Андрей Прозоров, Иоганнес — «Одинокие», Карандышев, Раскольников, Фома Гордеев, Чичиков, Хлестаков) и — 46 (сорок шесть!) постановок.

Фарсов действительно не ставили, но наряду с бесспорно значительными пьесами, жемчужинами русской классики, вместе с бесстрашным внедрением в репертуар лучшего, что могла тогда дать новая драма (Гауптман, Чехов), попадались и названия, характерные для любой тогдашней провинциальной труппы, вплоть до «Трильби». И тем не менее программный характер носил уже выбор пьесы для открытия сезона — тем же «Дядей Ваней» Чехова был Гайдебуровым открыт на следующий год и сезон в Новгороде. Необычными и смелыми для провинциального театрального уклада были и нововведения, о которых вспоминает П. П. Гайдебуров, начиная с самого стремления осуществлять коллективные принципы строительства театра. Какие бы противоречия под давлением кассового пресса ни давали себя знать в повседневной «текучке» репертуара, — само направление поисков было многообещающим. И, думается, трудно лучше сформулировать то положительное, что несли с собою эти поиски, и обнажить общественный их смысл, чем это было сделано в самой «разгромной», наиболее уничижительной из рецензий, прочитанных в те годы Гайдебуровым и Скарской:

«Во время оно гр. Растопчин грозил забросать французов шапками, а г. Гайдебуров решил поразить “новинками”. Ряд сыгранных спектаклей нам только доказал, что нашей антрепризе не дают спокойно спать лавры прославленного театра. Последователи театрального Заратустры совершенно упускают из виду, что г. Станиславский “до этого дошел своим умом”… Заботятся о “настроении” и тут же мучают публику получасовыми антрактами. Додумались даже до того, что в сценах, где нужно темно, выключают совершенно электричество. Пьесы ставятся у нас по очереди актерами… — возмущался елизаветградский корреспондент журнала “Театр и искусство”. — Ах, да и это ли только! Нельзя также примириться с тем, что г. Гайдебуров в погоне за “больным” репертуаром дошел до того, что даже в “дешевку”, предназначавшуюся, как известно, для массы, ставит такие {14} пьесы, как “Одинокие”… Кому это нужно? Что вообще-то и “Одинокие” и “Михаэль Крамер” могут сказать нам нового? Основную мысль этих пьес давно выразил Флобер: “никто никого не понимает”. Мы это знаем, а зачем это знать народу? В данном случае, без ущерба показаться ретроградом, можно смело сказать словами одного из лиц комедии Островского: неполитично»[[8]](#endnote-9).

«Неполитично»! Это была та хула, в которой молодые «последователи театрального Заратустры» вправе были услышать одобрение. Пройдет десять лет, и, вновь поставив «Одиноких», уже в коллективе «передвижников», они снова станут играть эту пьесу Гауптмана по всей Руси и во владикавказской газете «Терек», в рецензии, написанной С. М. Кировым, встретят ответ на вопрос «кому это нужно»: «Говорят, что это драма из немецкой жизни, но как она близка к нам… Спокойно, без криков, изобразить нашу жизнь, показать нам, как в зеркале, живом зеркале, — вот к чему стремится труппа передвижников…»[[9]](#footnote-2).

Начатое в Елизаветграде Гайдебуров и Скарская стремятся продолжить в Новгороде, где, к слову сказать, они первыми в провинции, меньше чем через два месяца после того, как пьеса Горького была впервые показана Художественным театром, ставят «На дне»[[10]](#footnote-3). Спустя несколько лет, весной 1905 года, они вновь, уже во главе молодого Передвижного театра (это был едва ли не первый выезд «передвижников»), приезжают в Новгород.

«Прекрасное знание ролей, отсутствие суфлера, безукоризненная срепетовка, художественная обстановка, а также новизна и интерес репертуара способствовали успеху спектаклей», — восторженно писал об этих гастролях новгородский корреспондент газеты «Петербургский дневник театрала» и, вспоминая сезон 1902/03 года, когда Гайдебуров возглавлял городской театр, прибавлял:

«Гайдебуров наш старый знакомый. Труппа г. Гайдебурова приятно выделялась среди целого ряда трупп, подвизавшихся на нашей сцене за последние годы. Репертуар отличался новизной и интересом, а постановка — законченностью и художественным вкусом. Наибольшим успехом пользовались г‑жа Скарская и г. Гайдебуров. Приобретя горячие симпатии к себе со стороны {15} публики, г. Гайдебуров хотел остаться в нашем городе на более продолжительное время и снять городской театр на пять лет. Но заправилы городской управы не нашли возможным сдать театр г. Гайдебурову. У нас все еще доселе на городской театр думские дельцы смотрят как на источник дохода»[[11]](#endnote-10).

Если глава о Елизаветграде носит более или менее законченный характер, то рассказ о пребывании в «Великом Новгороде на малые дела», как насмешливо прозвали тогдашний Новгород политические ссыльные, явно не завершен. Недосказанным в этой главе осталось и то, что для Гайдебурова и Скарской город этот оказался своеобразным трамплином для отнюдь не малых, а действительно великих дел. Стремление применить накопленный опыт в неизмеримо большем масштабе, желание еще решительней порвать с тенетами консервативного провинциального театрального уклада, их мечта о подлинном художественно-общедоступном театре именно во время новгородского сезона встречают неожиданную перспективу для практического осуществления. В Новгород приходит весть, что в Петербурге, на окраине, в только что построенном на частные благотворительные средства здании Лиговского народного дома предполагается открытие народного театра. Несмотря на мизерность бюджета, театр — без всяких скидок на «народность» — должен отвечать подлинным задачам культуры и просвещения, быть по-настоящему художественным. Гайдебуров направляет на конкурс проект организации подобного театра. Его предложения имеют мало общего с общеизвестной практикой казенных, так называемых народных театров. Но так отчетлива и целеустремленна его программа и столько убежденности в его словах, что именно ему вверяется судьба театра, действительно явившегося «единственным в своем роде, идейным», как напишет впоследствии «Правда» о гайдебуровском Общедоступном театре.

По замыслу Гайдебурова и Скарской, и страницы их актерской юности (вернее сказать — актерского отрочества), составившие содержание первой книги «На сцене и в жизни», и вчерне написанные главы о первых совместных сезонах в провинции — все это было лишь первым подступом к тому, что должно было составить центр и основу их главной книги, — рассказу о многообразном опыте любимейших их детищ — Общедоступного и Передвижного театров. Главы эти, в которых они намеревались подробно, на обширном фактическом материале охарактеризовать и путь театра, и его сотрудников, и отдельные спектакли, и особенности самой художественной природы «передвижничества», и его организационный строй, так и остались ненаписанными. Но, как может убедиться читатель, о чем бы ни писал или ни беседовал Гайдебуров, будь то очерки, посвященные работе над образами Чехова, Горького, Ибсена, будь то лекции по организации народных театров или об актерском искусстве, будь {16} то, наконец, режиссерские экспликации будущих спектаклей, он неизменно возвращается к богатому «передвижническому» опыту, и перед нами возникают отдельные, разрозненные эпизоды творческой истории народного рабочего театра, созданного Гайдебуровым и Скарской «на далекой окраине», и их Первого Передвижного, шагнувшего с этой окраины сперва в центр Петербурга, а затем — в глубь страны.

Непосредственно этому опыту посвящается и несколько статей, открывающих в нашем сборнике второй раздел, озаглавленный по названию одной из них — «Отряд сражающегося искусства».

Прежде чем, однако, к ним перейти, представилось целесообразным дополнить первый раздел некоторыми из других страниц воспоминаний П. П. Гайдебурова, являвшимися своего рода «заготовками» как к написанным, так и недописанным главам «На сцене и в жизни».

Таков прежде всего его «лирический блокнот» — «Полвека с Чеховым».

Чехов, — как неоднократно напоминал и письменно, и устно, пользуясь для этого любым случаем, Павел Павлович, — сыграл особенно значительную роль и в становлении, и в развитии всей его творческой биографии — биографии актерской, режиссерской. Чеховский Треплев стоял у самого начала его актерского пути, чеховский Сорин — спустя шестидесятилетие после первой встречи молодого Гайдебурова с Чеховым завершил этот путь. Им были поставлены в Общедоступном и Передвижном театре все чеховские пьесы и во всех них он участвовал. «Лирический блокнот актера» — так сам он охарактеризовал свою статью-воспоминания о встречах с чеховскими образами, написанную в 1946 году. Незадолго до того он увидал постановку «Чайки», осуществленную А. Я. Таировым в Камерном театре в форме своеобразного театрализованного концерта, и она невольно всколыхнула рой воспоминаний и о первой, александринской «Чайке», которую когда-то видел, и о Заречной в исполнении Комиссаржевской, и о первых, робких своих приступах к театру Чехова, и о прозвучавшем в свое время, в начале двадцатых годов, свежо и непривычно чеховском театрализованном концерте, поставленном им в Передвижном театре…

Отдельные листки этого блокнота, буде Гайдебурову и Скарской довелось бы завершить свою творческую автобиографию, вероятно, вошли бы в самые разные главы и второй, и третьей, и четвертой книги «На сцене и в жизни». Читая их, мы вновь возвращаемся к только что прочитанным главам о Елизаветграде и Новгороде — более подробно, чем там, здесь говорится об осуществленных Гайдебуровым в ту пору постановках «Дяди Вани», «Трех сестер», о тревожном, призывном, будоражившем сознание зрителей звучании чеховских пьес на провинциальной русской сцене начала века. Как и в первой книге «На сцене и в {17} жизни», естественный интерес читателя вправе вызвать воспоминания очевидцев о тех явлениях истории театра, которые для новых поколений стали уже легендарными, начиная с репетиций «Чайки» в Московском Художественном и встречи Скарской с Чеховым на одной из этих репетиций.

С высоты накопленного опыта рассматривает ныне Гайдебуров и отдельные страницы истории Передвижного театра, вновь и вновь возвращавшегося к чеховским образам, и ту трансформацию, которую неизбежно получало истолкование чеховских пьес в зависимости от бега времени. Из чеховских своих работ наряду с «Вишневым садом» наиболее подробно освещен на страницах этого блокнота театрализованный концерт, проведенный в Передвижном театре «Под знаком Чехова» (Песни «Вишневого сада»), и в связи с ним возникает разговор о своеобразной форме литературно-сценических композиций, посвященных единой теме или отдельному писателю. Это та форма театрального литмонтажа, одним из зачинателей которой были «передвижники» и которая в дальнейшем нашла широкое применение и на концертной эстраде, и особенно в работах художественной (самодеятельности и молодых агиттеатров. (Еще более подробную характеристику одной из «передвижнических» композиций такого рода — «тургеневского утра» — читатель встретит во втором разделе — в фрагментах лекций об организации народных театров, читавшихся Гайдебуровым в 1918 году.) И так же, как на многих других мемуарных страницах Гайдебурова, не могут не остановить внимания попутные мысли «на полях», представляющие живой, актуальный интерес для театральной современности. На этот раз — об архаичности традиционной формы эстрадного концерта, о насущной необходимости объединяющей художественной идеи, цементирующей все компоненты музыкально-эстрадного представления. Здесь, как и на других страницах его воспоминаний, вновь сказывается характерная и привлекательная их черта, какой бы локальной темы ни касался Гайдебуров, — это течение свободного рассказа, когда, отталкиваясь от какой-либо «частности», он затрагивает самые разнообразные вопросы сценического творчества и художественной педагогики, вовлекая читателя в совместные раздумья о жизни и искусстве.

То же свойственно и воспоминаниям его о Комиссаржевской Савиной, завершающим вместе с заметками «Что вспомнилось…» первый раздел.

Имя великой русской актрисы, с которой Гайдебуров с самых юных лет был связан не только узами личного знакомства и родства, но и подлинной духовной близости, неоднократно возникает и на страницах первой книги «На сцене и в жизни», и в записях, вошедших в настоящий сборник. Теплотой бесконечной сердечной признательности напоены воспоминания о бережном участии, какое встретили со стороны В. Ф. Комиссаржевской {18} первые шаги его и «младшей Комиссаржевской» — Н. Ф. Скарской в поисках своего пути в искусстве. Об этом рассказывалось в первой книге, говорится и в новых материалах. Впервые публикуемая здесь статья «Наша Комиссаржевская» должна была открыть так и не изданный в пятидесятые годы сборник памяти Комиссаржевской. Она, разумеется, и в малой мере не исчерпывает всего, что Гайдебуровым могло быть поведано и лишь частично отражено в самых разных статьях и выступлениях.

Как и во всех случаях, едва возникает ее имя, с неподдельным восхищением пишет Гайдебуров о душевной силе и очаровании искусства актрисы, игравшей, как убедительно показывает он, говоря о ее Нине Заречной, по законам нашего времени. В центре статьи стоит, однако, тема, бывшая в немалой мере и личной темой Гайдебурова, тема, столь близкая ему в творческой философии Горького и блистательно актерски воплощенная им самим в сценическом решении образа Старика. Тема нетерпимости к любованию страданием, отказ от воспевания страдания, как смысла и основы жизни, неприятие самоцельной красоты страдания как такового. Отсюда такая страстность опровержения обывательских легенд, нет‑нет да и дающих себя знать даже в наши дни, — о драматических страницах личной биографии Комиссаржевской как основном источнике и питательной среде ее сценических образов. Отсюда и неколебимость его убеждения, естественно передающегося читателю, что не страдание, как извечный закон жизни, а «песнь торжествующей любви к жизни» вопреки любым личным страданиям составляла основной мотив артистического творчества Комиссаржевской.

Органично входят в статью фрагменты воспоминаний Н. Ф. Скарской о юных годах Веры Федоровны, дополняющие рассказанное в первой книге и представляющие неоценимый интерес и для историка театра, и для читателя просто.

С именем Комиссаржевской мы вновь встречаемся и в воспоминаниях Гайдебурова о М. Г. Савиной, где нелицеприятное свидетельство современника позволяет опять-таки внести известные поправки в уже сложившиеся представления — в данном случае об отношении Савиной к Комиссаржевской, отношении отнюдь не столь однолинейном, вспоенном лишь недружелюбием к «сопернице», как это было принято считать.

Говоря об излюбленных афоризмах Савиной, один из которых — «Сцена — моя жизнь» — цитируется всеми и повсюду на все лады, Гайдебуров особо останавливается на неизмеримо менее известном, том, который — с сокрушением замечает он — из-за какой-то фарисейской боязни набросить тень на великое имя обычно игнорируется и замалчивается: про то, что актеру, мол, «надо иметь талант не на сцене, а за кулисами». Упоминание об этом лукавом парадоксе служит в данном случае предлогом для плодотворных размышлений об актерской психологии {19} и о разительном отличии условий, в которых доводилось русскому актеру действовать до революции и какие предоставлены ему сейчас.

В последние годы жизни, параллельно с работой над воспоминаниями и непосредственно в связи с нею, Павел Павлович начал составление своеобразного хронографа своей (и — неотрывно — Надежды Федоровны) жизни и творческой деятельности. В ряде случаев упоминание о той или иной памятной дате или встрече сопровождается в разрозненных листках этого хронографа коротким комментарием, выливающимся иной раз в целую небольшую новеллу.

Некоторые из этих записей, касающихся самых различных сторон его творческой биографии и воспоминаний о современниках, — будь то описание игры Орленева в «Тетке Чарлея» или посещения Станиславским спектакля «передвижников», встреч с художником Петровым-Водкиным или драматургом Найденовым, трансформации исполнительской трактовки Гамлета или работы над образом Бетховена, — объединены редакцией под общим заголовком «Что вспомнилось…»

## 4

В статьях, включенных во второй раздел, читатель (повторяем — к сожалению) не встретит последовательной и подробной истории Общедоступного и Передвижного театра, детальной характеристики его программы и творческо-педагогического опыта. Сказанное в некоторых из этих статей лишь конспективно, вероятно, было бы дополнено и развито в незавершенной части «На сцене и в жизни». Но — без особого риска ошибиться — можно предположить, что, как бы ни был подробен этот рассказ и как ни интересны были бы еще более развернутые, чем уже записанные, размышления Гайдебурова об этических, общественных и эстетических основах «передвижничества», они страдали бы тем же «недостатком», что и другие мемуарные его страницы. Сугубая щепетильность и строгость оценки собственных работ, обусловливающая предельную лаконичность изложения, когда речь заходит об успехах, вряд ли все же могли бы позволить читателю в полной мере увидеть и оценить действительно огромный масштаб сделанного Гайдебуровым, по-настоящему ощутить и силу общественного резонанса, и глубину воздействия лучших работ «передвижников». И если строки, посвящаемые Павлом Павловичем сценическим созданиям Н. Ф. Скарской, неизменно одушевлены подлинно лирическим подъемом и горячим чувством признательности и к ним готов он возвращаться вновь и вновь, то собственные артистические и режиссерские достижения он в лучшем случае лишь констатирует, между тем как многие из них заслуживают самой доброй долгой {20} памяти истории театра. Все это вместе взятое и заставляет более подробно, чем это принято как будто делать во вступительных статьях, остановиться и на наиболее существенных сторонах деятельности Общедоступного, а за ним и с ним — Передвижного театра, и хотя бы на некоторых из выдающихся артистических созданий самого П. П. Гайдебурова.

«На далекой окраине» — так сам Гайдебуров назвал статью, подводившую итоги первого десятилетия работы Общедоступного театра (ею второй раздел сборника и открывается).

Передо мною рукопись воспоминаний старого питерского рабочего, инвалида Великой Отечественной войны В. А. Леванцова. Прошло уже более полувека с тех дней, когда, едва покончив с изнурительным, десяти-двенадцатичасовым трудом на заводе «Вестингауз», он бегал в Лиговский народный дом, находившийся — по тогдашним масштабам — «на далекой окраине» Петербурга (ныне это самый что ни на есть центр города!). Там он ежевечерне занимался и в общеобразовательных классах, и в театральном кружке, руководил которым с полною отдачей душевных сил, несмотря на занятость репетициями и спектаклями Общедоступного театра, П. П. Гайдебуров.

«… А с каким трепетом, бывало, в перерыве меж уроками в классах, забежишь в зрительный зал, сядешь в уголке и до того увлечешься тем, как Павел Павлович репетирует, что — грешный человек! — забудешь про уроки, — вспоминает В. А. Леванцов. — Только человек с большой душой мог так работать и вдохновлять других, — не помня об усталости, стараясь донести все нерасплеснутым до сердца рабочего зрителя… Театр действительно оправдывал свое название — “Общедоступный”. К нему, как к светильнику, тянулись рабочие, рабочая интеллигенция со всех окраин Петербурга. Никакая непогода не могла удержать людей с Нарвской, Московской, Невской застав, с Выборгской, Петроградской стороны, — и люди шли пешком десяток верст, а нужно — так больше, только бы посмотреть его спектакль… Знаю по себе: если по каким-либо обстоятельствам мне не удавалось в воскресенье побывать в своем театре, — тяжелей было потом работать всю неделю, не хватало той моральной зарядки, которую давали спектакли гайдебуровцев…»

Ветеран труда И. В. Шувалов, начинавший свой рабочий путь на красносельской бумажной фабрике, в свою очередь вспоминает, как в 1911 году он обратился к активным деятелям большевистского подполья П. Ф. Куделли и К. Н. Самойловой (Наташе) за адресом для установления партийных связей в Петербурге и был направлен ими в Лиговский народный дом. Там, за кулисами Общедоступного театра, жил, скрываясь от полицейского надзора, поэт-правдист А. И. Маширов-Самобытник. С тех пор Шувалов стал завсегдатаем и Лиговского дома, и Общедоступного театра. С горячей признательностью он рассказывает, какой добрый отклик находили у Гайдебурова и «гайдебуровцев» {21} любые обращения большевистской организации с просьбами об устройстве спектаклей и концертов в пользу семей арестованных, забастовщиков и как велика была воспитательная роль самих этих спектаклей: «Они укрепляли силу воли, вооружали к борьбе…»

В 1915 году за революционную пропаганду среди солдат Шувалов был приговорен военно-полевым судом к повешению. Беловежская пуща. Близ виселиц, в ожидании казни, стояли приговоренные. И в эти-то минуты — признается он — в потоке мыслей и воспоминаний, проносившихся в сознании, вдруг ожили спектакли Общедоступного театра, — и, прежде всего, гайдебуровский Гамлет, полный веры в светлое будущее. Гамлет, который в свой крайний час легкой, стремительной походкой шел навстречу отравленному клинку, шел с ясной, светлой улыбкой, с каким-то внутренним торжеством… В последнюю минуту казнь отменили, с «помилованного» сняли солдатские георгиевские кресты и дали пять лет каторги, но эти мгновения и то, о чем тогда вспоминалось, никогда уже не забыть…

Рассказ И. В. Шувалова мне довелось услышать на необычной «зрительской конференции», происходившей поздней осенью 1958 года в Московском Доме актера. Необычна была она прежде всего потому, что собравшиеся в этом зале седые люди с молодым запалом и неожиданной горячностью говорили о спектаклях, виденных в далекой юности, в лучшем случае четыре, а то и пять десятилетий назад. Но так уж, очевидно, были сильны давние впечатления и так благодарна память о них, что все пришедшие сюда — старые печатники и металлисты, бывшие солдаты первой мировой, а затем гражданской и Великой Отечественной войн и первые рабкоры дооктябрьской «Правды», зачинатели первого «Сборника пролетарской литературы» — все они могли бы повторить слова своего товарища по Лиговским вечерним курсам, в то время активиста подпольных большевистских типографий, А. Я. Тиханова: «Общедоступный театр Гайдебурова и Скарской на многое открыл мне глаза. В этом театре я увидел пьесы, немало разъяснившие мне в жизни. Многое виденное в театре живет во мне до сих пор…»

«… Это дало свою отдачу в предоктябрьские и октябрьские годы», — как бы продолжил ту же общую мысль старый рабочий-металлист, участник гражданской войны, член ВЦИК ряда созывов Иван Кузяков.

Бойцы вспоминали минувшие дни, — и до нас словно доносилось горячее дыхание зрителей, впервые в жизни смотревших когда-то «Грозу» и «Гамлета», «На дне» и «Вишневый сад», «Власть тьмы» и «Бориса Годунова» в исполнении артистов своего театра и видевших в этих спектаклях нечто большее, чем просто зрелище, развлечение, отдых.

Далеко не все смогли прийти на эту встречу. Взволнованно делились воспоминаниями поэты дооктябрьской «Правды» {22} Дмитрий Одинцов, писавший рецензии о гайдебуровцах под псевдонимом «Рабочий Дм. Ленцов», Александр Поморский, автор популярного когда-то «Рабочего дворца», В. О. Зеленский (Леонтий Котомка). Но уж давно не было в живых ни поэта-правдиста Ивана Воинова, растерзанного юнкерами в дни июльских событий 1917 года на улице, ныне носящей его имя, ни Павлина Виноградова, обессмертившего свое имя героическим участием в обороне Архангельска, ни А. И. Маширова-Самобытника, погибшего в блокаду Ленинграда. А все они также были приверженцами Общедоступного театра. Доживи они до наших дней, их выступления на этой встрече, несомненно, были бы о том же, о чем еще в 1923 году на вечере, посвященном двадцатилетию Общедоступного театра, говорил А. И. Маширов:

«Нельзя забыть о громадной культурно-просветительной и художественной работе, которую вели Гайдебуров и Скарская среди рабочих масс. Общедоступный театр нес петроградскому пролетариату в годы реакции лучшие произведения театрального искусства, и пьесы здесь воспринимались так, как время толкало на то зрительское восприятие… Так основною сущностью гайдебуровского “Гамлета” был *порыв к протесту*…»

Память зрителя… Она скупа и мертва, если речь идет о мимолетных театральных впечатлениях, о пиротехнике сценических эффектов, о щегольстве звонкой фразой и красивым жестом, о бездумном, поверхностном отклике на злобу дня… И таит в себе величайшую награду для художника — неиссякаемую глубину и свежесть впечатления, когда искусство театра становится частицей духовного мира зрителя и помогает ему жить, когда оно выходит на просторы жизни и отражает глубинные ее процессы…

Один за другим выступали ветераны рабочего дела, давние зрители Общедоступного театра, друзья, ученики П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, и в их словах слышался не только радостный отзвук давно пережитого, но и неуемное сознание *личной* их ответственности за то, чтобы людям новых поколений было в полный голос рассказано обо всем, что когда-то было ими пережито, звучало живое чувство тревоги за то, как бы подвиг жизни и творчества Гайдебуровых вместе с ними не ушел…

Они не читали книги, с которой лишь год спустя познакомился читатель, и не подозревали, что в первых же набросках к своим запискам, полемизируя с горестной сентенцией старого философа — «Все минет, все разрушается, все гибнет», — их любимые художники напишут: «У нас [в Стране Советов] не так. На нашем свете не все минет, разрушается и гибнет. Вечно жив благородный человеческий труд, достоинство ищущей мысли и светлый подвиг горячего сердца»…[[12]](#endnote-11)

Когда Гайдебуров и Скарская писали те строки, они меньше всего имели в виду самих себя, но слова эти в полной мере могут {23} быть отнесены и к их жизни в искусстве, и к их искусству в жизни.

Четыре года отделяли Гайдебурова и Скарскую от того памятного вечера, когда они впервые встретились на сцене в «Грозе» Островского. И вот — снова «Гроза», и снова на самом первом представлении новорожденного Общедоступного театра они выходят, Катериною и Тихоном, на встречу с новым зрителем — зрителем действительно новым и необычным по сравнению с той аудиторией, с которой приходилось им встречаться в начале театрального своего пути. Необычен, впрочем, был и по характеру репертуара, и по творчески-организационным своим началам по сравнению с другими так называемыми «народными театрами» и сам их Общедоступный театр, который в этот вечер — 23 ноября 1903 года — начал свое существование. И не случайно именно на это сочла необходимым обратить внимание в первой же своей статье по вопросам театра большевистская газета «Звезда»:

«Театр все менее и менее обслуживает широкие запросы населения… перестает объединять массы около важного и значительного, все более приближается к кафешантану… Еще хуже дело обстоит с народными и пролетарскими театрами. Знаменитое “Попечительство о народной трезвости” угощает массы патриотической и феерической трухой (исключения редки). Доступного рабочим хорошего художественного театра нет, если не считать скромной, но хорошей по мысли, затеи Гайдебурова в доме Паниной. Театр — как одна из серьезнейших функций общественного организма — требует для своего развития того же, чего весь народ — иных, более свободных условий жизни»[[13]](#endnote-12).

Лиговский народный дом, в стенах которого возник Общедоступный театр, являлся своеобразным культурно-просветительным комбинатом, в котором наряду с театральным залом на восемьсот зрителей были аудитории для занятий, библиотека, педагогический музей, обсерватория, рабочая столовая и чайная. Здесь шли занятия в вечерних общеобразовательных рабочих классах и различных кружках, устраивались популярные лекции, литературные чтения, выставки.

Этот дом порою в просторечии называли «Домом Паниной», по имени его основательницы. Графиня С. В. Панина настойчиво пыталась ограничить деятельность Дома одними культурническими, просветительскими целями. В его стенах запрещалась какая-либо политическая пропаганда. На деле же «политика» неуклонно врывалась в эти стены.

«… Ликвидаторы, выступая против подполья и “стачечного азарта”, ратуя за легальность под сенью столыпинских реформ, утверждали, что все легальное за ними! А за кем пошла рабочая интеллигенция? В предыдущем номере 106 рабочих учащихся приветствуют шестерку и клеймят ликвидаторов!» — писал В. И. Ленин в статье «Материалы к вопросу о борьбе внутри {24} с.‑д. думской фракции», напечатанной в № 22 газеты «За правду» («Правда») за 1913 год.

Эти сто шесть рабочих учащихся, публично заявивших о солидарности с шестью большевистскими депутатами Государственной думы и о своей поддержке ленинской программы борьбы рабочего класса, были учащимися Лиговских вечерних классов («учащиеся ЛВК», — говорится в тексте письма, о котором упоминает Ленин)[[14]](#endnote-13). Иначе говоря, передовая часть учащихся «внепартийного» Народного дома к тому времени уже жила активной политической жизнью. Таков был результат пропагандистской деятельности, развернутой подпольным большевистским ядром.

Завязывая новые политические связи, систематически бывали в этом Доме Вера Слуцкая, А. М. Коллонтай, В. Д. Бонч-Бруевич, Конкордия Самойлова, Кл. Николаева, издавался на гектографе нелегальный журнал «Голос рабочего», печатались и распространялись листовки.

Не только по письму учащихся вечерних классов знаком был Лиговский народный дом и В. И. Ленину. На конспиративных собраниях актива и общегородских конференциях петербургской организации РСДРП, проходивших в его стенах, Ленин участвовал и в январе 1905, и в феврале и мае 1906, и в январе 1907 года. А 9 мая 1906 года Владимир Ильич под фамилией Карпова выступал на многолюдном митинге в театральном зале Дома, куда стеклось тогда из разных районов города более трех тысяч рабочих.

Осенью 1913 года за кулисами Общедоступного театра происходили нелегальные встречи участников кружка поэтов «Правды», на которых зародилась мысль о подготовке сборника произведений рабочих авторов, горячо поддержанная Горьким.

Многого из этого тогда еще не знали руководители театра, но повседневное общение с участниками этой «неофициальной» большой жизни Народного дома не могло не отражаться на их общественном сознании, на всей их деятельности, на самом пульсе жизни театра. Это сказывалось и на репертуаре, и на таких проявлениях общественной активности, как материальная поддержка, которую оказывали гайдебуровцы забастовщикам, семьям арестованных рабочих. В день «кровавого воскресенья», 9 января 1905 года, Общедоступный театр был единственным театром в городе, отменившим ранее назначенный и «раскупленный» спектакль, — театр делил траур со своим зрителем.

Вокруг театра сплотился своеобразный зрительский актив, помогавший вести работу среди молодежи, вовлекать ее в круг живых, культурных интересов. Возглавляли этот актив поэты-правдисты, рабочие-большевики. Руководитель подпольной большевистской организации Дома правдист А. И. Маширов был представителем учащихся вечерних курсов в совете Дома, явившемся как бы прообразом будущих художественно-политических {25} советов наших театров. Опыта таких советов, в которые входили бы представители рабочих, ни один театр до этого не знал.

Выращивание и сплочение подобного актива, так же как усиление влияния большевистского ядра учащихся вечерних классов на деятельность театра в целом, пришло, разумеется, не сразу. Особенно трудны и сложны были первые шаги. Тщетно было бы искать понимания этих трудностей, как и задач, поставленных перед собой руководством нового театра, на страницах тогдашней театральной прессы. Единичные отклики критики на первые спектакли носили высокомерный характер.

«Можно только судить о направлении, в котором их актеров воспитывает режиссер. Это хорошие, но, во всяком случае, достаточно устаревшие сценические традиции…» — снисходительно писал критик журнала «Театр и искусство» об открытии театра, будучи, однако, вынужденным констатировать: «Спектакль “Гроза” был хорошо обставлен… Был полный сбор и “рабочая” публика очень шумно аплодировала. Она продолжала аплодировать и спускаясь по лестнице с балкона…»

И не без иронии: «… “народ” [очевидно, по понятиям автора, заключавшего слово “народ”, как и “рабочие”, в кавычки, настоящих людей из народа в зале не было! — *С. Д*.] смеется в самых шумных местах. Почему он смеется и какие водевили “подходящи” здешнему народу — вопросы неразрешенные, несмотря на опыт народных театров и всю работу его деятелей…»[[15]](#endnote-14).

В статье «На далекой окраине» П. П. Гайдебуров и пишет о том, как путем настойчивых и целеустремленных поисков, порою оступаясь, но умея трезво оценить проделанное, отсеивая не нашедшее проверки жизнью и развивая намеченное верно, Общедоступный театр если и не разрешил в дальнейшем целиком и полностью все эти «неразрешенные вопросы», то сумел достичь весьма значительного результата.

Чрезвычайный интерес представляет рассказ о том, как вопреки широко распространенному суждению, что наиболее доходчива и привлекательна для народной аудитории мелодрама, театр последовательно утверждал в репертуаре подлинную классику и лучшее, что было в современной (да, тогда это была еще не классика, а современность!) драме — Толстой, Чехов, Горький. Поставив затем для проверки несколько наиболее литературных пьес в жанре мелодрамы, театр убедился, пишет Гайдебуров, что «внешнее возбуждение публики на представлении таких пьес действительно достигало высокой степени… Но когда наряду с перечисленными пьесами шли “Плоды просвещения”, “Ревизор”, “Геншель”, — казалось, целая пропасть отделяла нас от мелодрамы и уже перешагнуть через эту пропасть мы органически не могли… Мы видели, какую бурю восторгов вызвали в русском рабочем Бомарше и Мольер, как пушкинские “отрывки” {26} привлекали к себе глубокое внимание зрительного зала, вопреки ходячему утверждению о несценичности этих пьес. Вот разница между интеллигентским партером и народной аудиторией…»[[16]](#endnote-15).

Гайдебуров в этих заметках не упоминает, какие именно «пушкинские отрывки» имеет он в виду, между тем речь идет здесь не более и не менее как о «Борисе Годунове», поставленном в Общедоступном театре в феврале 1905 года, то есть всего лишь на втором году существования театра. Отважен был уже сам выбор пушкинской трагедии молодым театром — как известно, она тогда почти не знала сценической истории. Даже в сотую годовщину со дня рождения А. С. Пушкина, в декабре 1899 года, Александринский театр рискнул поставить всего лишь несколько ее картин.

Еще в 1888 году «Борис Годунов» был признан цензурой «неудобным» для представления в народных театрах, и Гайдебурову пришлось потратить немало сил, чтобы «вырвать» — пусть с отдельными цензурными изъятиями — право на постановку. Спектакль имел у рабочего зрителя такой разительный успех, что вскоре же, дабы другим неповадно было, специальным цензурным циркуляром (от 20 сентября 1905 года) «Борис Годунов» был вновь запрещен для постановки народными театрами.

И тем значительней было достигнутое, что условия работы труппы являлись далеко не легкими. Артисты, по сути дела, играли «на разовых», получая только небольшую поспектакльную плату. Спектакли шли раз в неделю, по воскресеньям, изредка в субботу. Наряду с постоянными актерами труппы в спектаклях порою принимали участие и студенты-любители, рабочие, учащиеся вечерних классов. Часть актеров совмещала выступления на сцене со службой по основной, далекой от театра специальности. Уподобляя впоследствии эту работу студийной, Гайдебуров попутно замечал: «Ничто не напоминало в ней современную студию, так же далека она была от лаборатории студии Художественного театра. Наша работа протекала в непременном, тесном и горячем общении с тысячной массой зрителей. Мы должны были встречаться с ней еженедельно, почти каждый раз в новой пьесе, за шесть дней едва успевая договориться о нашей игре. Это походило на беглые наброски, живые эскизы…»[[17]](#endnote-16).

На все повышавшийся удельный художественный вес этих «живых эскизов» не смогла не обратить, наконец, внимания и специальная театральная печать.

«Как ни странно, но в Петербурге совершенно нет классического театра. Чтобы посмотреть Шекспира, Толстого и Чехова, надо ехать за тридевять земель на окраину города, где приютился среди фабрик и заводов театр Гайдебурова, — читаем в одной из рецензий. — Вот в этом-то подборе цельного художественного репертуара и состоит главная заслуга Гайдебурова. Но, кроме репертуара, театр Гайдебурова ценен еще своим серьезным, {27} внимательным отношением к пьесам. Такой вот благоговейно старательной постановкой и игрой проникнута и пьеса М. Горького “На дне”. В пьесу режиссером внесено много движения, более тесной спайки и общего настроения»[[18]](#endnote-17).

Самой возможности показать «На дне» Общедоступному театру удалось добиться лишь на десятом году существования. Помимо цензурного заслона этому долгое время мешало широко распространенное суждение опекунов народного театра: «Народ хочет сказки, а не быта», «Чего хочет народ, знает только народ, — писал тогда же Гайдебуров, приводя эту сентенцию, — да и завтра он может захотеть лучшего, большего и, во всяком случае, иного, чем он хочет сегодня». В работе над горьковской пьесой, рассказывал он, «исполнителям удалось ярко пережить ее и так, как она была пережита театром, — со всей искренностью передать ее в зрительный зал. По окончании спектакля все опасения оказались рассеянными; с затаенным дыханием, почти с благоговением, с изумительным тактом пьеса была принята аудиторией…»[[19]](#endnote-18).

С возникновением Передвижного театра, основное ядро которого составляли те же актеры, что работали в Общедоступном, Гайдебуров и его сподвижники получили возможность более длительной и углубленной разработки постановок, переходивших затем на сцену Лиговского народного дома.

Были успехи, были и неудачи. Независимо от «объективных причин» театр с суровой взыскательностью относился к своей работе и если терпел неудачу, то меньше всего пытался обвинить в том автора или зрителя.

«Ясность и здравость психологии в творчестве автора, режиссера и актера, литературность текста пьесы и отсутствие беспросветного пессимизма». Напоминая при подведении итогов сезона 1913/14 г. о неизменности таких условий, соблюдавшихся театром при формировании репертуара, Гайдебуров в то же время отмечал, что поставленная в том сезоне наряду с «На дне» трагедия Байрона «Марино Фальери», «отвечая всем этим трем требованиям, стяжала себе полный и явный неуспех». Вину за случившееся он брал целиком на себя: «Вся художественная сторона в этом спектакле не отвечала требованиям истинной критики, и спектакль не мог обмануть и несознательную публику. Убедительность театральности, в какие бы формы она ни выливалась, — вот что театр должен доводить до совершенства»[[20]](#endnote-19).

Нельзя не заметить, что и в репертуарных устремлениях, и к художественно-сценических принципах работы, и в широкой общественно-этической основе всей деятельности коллектива многое роднило Общедоступный, так же как и связанный с ним Передвижной театр с Московским Художественным.

Естествен поэтому тот добрый интерес, который вызывал их опыт у руководителей Московского Художественного театра, из названия которого жизнь вынудила, уже на третий год его существования, {28} вычеркнуть слово «Общедоступный». В дни десятилетия Общедоступного театра МХТ слал телеграмму в Петербург: «Московский Художественный театр шлет к десятилетию вашего прекрасного художественно-воспитательного дела сердечный привет и искренние пожелания сил для дальнейших работ. Немирович-Данченко, Станиславский».

Не ограничиваясь приветствием от имени театра, Станиславский одновременно телеграфировал Скарской и Гайдебурову:

«Давно любуюсь вашей прекрасной деятельностью. Хочется высказать самые добрые чувства любви, уважения и преклонения перед вашим прекрасным артистическим трудом. Станиславский»[[21]](#endnote-20).

В годы первой мировой войны Станиславский и Немирович-Данченко возвратились к давнему замыслу создания Общества народных театров, мечтая об открытии в четырех рабочих районах Москвы своеобразных филиалов МХТ — новых народных театров. Осуществить это не удалось, но примечательно, что, думая о тех, кто мог бы практически реализовать такое начинание, Станиславский и Немирович-Данченко вспомнили прежде всего о плодотворном опыте петербургских «передвижников». Через руководителей Лиговского народного дома Гайдебурову было предложено возглавить одну из создаваемых театром студий-ячеек будущего народного рабочего театра.

Как ни заманчива была перспектива такой работы, да еще в сотрудничестве со Станиславским и Немировичем-Данченко, Гайдебуров отказывается от предложения. Слишком кровно был он связан со своим коллективом, со своим театром, пусть небольшим по составу, не имевшим в эту пору даже помещения, но жившим большой внутренней жизнью и по-прежнему одухотворенным большими целями[[22]](#footnote-4).

В своих записях П. П. Гайдебуров с искренней признательностью, хотя и более чем лаконично (как это происходит всегда, когда речь идет о положительной оценке его работы), упоминает о поддержке, которую всегда оказывала Общедоступному театру дооктябрьская большевистская «Правда». Между тем широкое, {29} развернутое систематическое освещение его деятельности, какое давалось ленинской «Правдой», имеет столь принципиальный характер, что лишь опираясь вместе со свидетельствами современников на эти отклики, можно в полной мере ощутить действительный масштаб общественно-художественной деятельности театра и ее значение.

Общедоступный театр еще был в начале пути — шел ноябрь 1905 года, — когда прозвучало вещее напоминание Ленина о том, что литературное дело следует организовать в «тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением… с движением действительного передового и до конца революционного класса»[[23]](#footnote-5).

Статьи «Правды» наглядно показывают, как даже самое первоначальное, пусть не всегда последовательное, но честное и искреннее приближение художника к решению такой задачи окрыляет его творчество, завоевывает благодарное внимание народа:

«На наших глазах в Народном доме гр. Паниной с огромным успехом работает несколько лет подряд труппа Гайдебурова. Строго художественный, литературный репертуар, рассчитанный на потребности пробуждающейся демократии, тщательная художественная обстановка, любовное отношение к делу — такова физиономия этого популярного в рабочих кругах театра… По примеру этого театра можно судить насколько поднимается интерес рабочего населения к серьезному театру: театр в начале предполагал ставить все пьесы по одному разу, но такие пьесы, как “На дне”, “Гамлет” прошли по три раза при совершенно полном зале»[[24]](#endnote-21).

На протяжении всей своей деятельности дооктябрьская «Правда» (1912 – 1914 годы) неоднократно — и в письмах рабочих корреспондентов, и в рецензиях на отдельные спектакли, и в статьях, где ставились общие вопросы, возвращалась к оценке деятельности Общедоступного театра. Оценка эта оставалась неизменной, начиная с первого же отклика — статьи, посвященной открытию его десятого сезона. В тот вечер шла комедия Островского «На бойком месте»:

«Исполнители хороши. Даже странным кажется, что где-то на окраинах, в рабочих кварталах, играют хорошо. Петербургского рабочего вообще не балуют по части предоставления полезных и разумных развлечений. В садах “Попечительства о народной трезвости” для рабочих — по большей части балаганные развлечения, а драма ставится или с пресно-патриотическим содержанием, или что-нибудь из переводных феерий с сыщиками и апашами во всех действиях. Другие театры недоступны для рабочих по ценам и местам, и Общедоступный театр в известной степени одиноко делает хорошее дело… Рабочие и работницы {30} приветствовали старых знакомых — труппу Гайдебурова, после каждого акта по нескольку раз вызывая исполнителей»[[25]](#endnote-22).

Высоко расценивала «Правда» такие спектакли театра, как «Плоды просвещения» Толстого, «Гамлет» Шекспира, «На дне» Горького, «Псковитянка» Мея, «Трактирщица» Гольдони, «Одинокие» Гауптмана, «Тартюф» Мольера. Особо отмечая «замечательно яркий образ ловкого проходимца — плута» Тартюфа, созданный Гайдебуровым, «Правда» подчеркивала современное звучание спектакля: «… Публика в изумлении вглядывалась в совсем знакомые черты героя старинной французской пьесы. Они живы, эти Тартюфы, и мы их видим среди нас, этих ханжей, святош и лицемеров… Из их среды выходят “блаженные старцы” распутины, эксплуатирующие религиозные стремления простаков… Пьеса вызвала шумное одобрение публики»[[26]](#endnote-23).

Активную поддержку «Правды» встретило раскрытие Общедоступным театром обличительного смысла «Плодов просвещения» Л. Толстого, социальная заостренность противопоставления в спектакле двух миров: «… Обнищавший, забитый, полуголодный мир русского крестьянства и мир самодовольной помещичьей буржуазии… Что-то дикое, до крайности извращенное сказывается в отношениях этих “культурных” людей к обнищавшим мужикам. Их образ жизни, нравы и манеры становятся посмешищем, сталкиваясь с простым мужицким умовоззрением»[[27]](#endnote-24).

Правомерно ли, однако, ограничивать репертуар рабочего театра одной классикой? «… Для публики постановка старинной пьесы имеет свое хорошее, освежающее значение, — читаем в рецензии на “Трактирщицу”, — но… подождем лучшего»[[28]](#endnote-25).

«Подождем лучшего…» Эти слова относились в данном случае, конечно же, не к сценической стороне спектакля, не к игре артистов, а к самой возможности увидать на сцене пьесы, связанные с насущными задачами борьбы рабочего класса. В этом отношении даже самые осмотрительные планы руководителей театра упорно пресекались цензурными преградами.

«Рабочий театр должен быть классовым театром, способным откликаться на все запросы пролетарской души», — напоминала «Правда» в связи с попыткой создания еще одного рабочего театра, не скрывая, вместе с тем, всей трудности осуществление этого: «Театр Гайдебурова далеко не пролетарский театр, но, быть может, единственный в своем роде театр идейный, и за свою слишком скромную идейность терпит всевозможные притеснения. Если даже классические вещи, вроде “Разбойников” Шиллера, не допускаются к постановке, то возможно ли говорить о пьесах на сюжеты, затрагивающие классовую борьбу?..»[[29]](#endnote-26)

Стремясь все же как-то ответить этой потребности, театр поставил переводную пьесу — драму Ф. Лангмана «Бартель Туразер». Выбор был малоудачным. В статье «Пьеса для рабочих» «Правда» отмечала принципиальное значение постановки пьесы, {31} в которой «вместо салонных героев перед демократической аудиторией развернулась рабочая стачка», говорила и о добротности сценической стороны спектакля; «публика в антрактах и по окончании пьесы шумно аплодировала артистам, и особенно Гайдебурову, игравшему роль Туразера». Вместе с тем газета резко критиковала идейную ущербность пьесы, основной положительный герой которой, руководитель стачки, предавал своих товарищей.

«Возможно, что не будь в пьесе предательского элемента, не была бы она допущена к постановке. Ведь не разрешают же для данного театра некоторых классических произведений, которые ставятся беспрепятственно в других театрах»… И все же ничто не должно было позволить ослаблять идейные позиции театра: «Для рабочего театра, каким является Общедоступный театр, пожелаем успеха на пути освещения рабочей жизни, но… дирекции театра следовало бы с большей осторожностью выбирать пьесы и так, чтобы они не били вторым концом по не окрепшему еще рабочему движению»[[30]](#footnote-6).

Обобщенную оценку роли Общедоступного театра и его места среди других театров тех лет давала «Правда» в статье, посвященной празднованию его десятилетия: «… Театр, который постановкой классических произведений русской и иностранной литературы стремится приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных слоев “образованного общества”, мог с чувством удовлетворения сказать в субботу, что старания не пропали даром и в среде пролетариата он нашел чуткую и вдумчивую аудиторию, которая сумела понять и оценить стремления труппы и ее вдохновителя и заполнила весь зал. Билеты были все проданы, и много желающих были лишены возможности присутствовать на чествовании…»

Руководители Лиговского народного дома, по-прежнему стремившиеся сохранить легально-либеральный декорум «внепартийного», «чисто культурнического» дела, воспрепятствовали какому бы то ни было проникновению «политики» в программу юбилейного вечера театра. Ряд представителей рабочих организаций вообще не был допущен к выступлению на чествовании. «Правда» осуждала такой подход, но чем суровее критиковалось руководство Дома, тем отчетливее звучала мысль о большом общественном значении деятельности «единственного в своем роде» театра:

«К глубокому сожалению, приходится, однако, констатировать, что комитет по организации чествования… абсолютно не понял того, как должно быть поставлено чествование такого театра. {32} Характер чествования был построен по обыденному шаблону чествования буржуазных “героев”… Ни одного слова о связи искусства вообще и здравого реалистического и бытового искусства с жизнью, ни одного слова об отличии гайдебуровского театра и его служения искусству от служения остальных “гениев” сцены. Ни одного слова о будущем театра в связи с будущим пролетарским движением… Общее впечатление было впечатлением чего-то недосказанного, спрятанного, трусливо невысказанного. Не так нужно было чествовать гайдебуровский театр… Пролетариям, видимо, придется, чтоб сказать свое слово, ждать следующего юбилея. Подождем»[[31]](#endnote-27).

Дождаться следующего юбилея театру, однако, не удалось. Меньше чем через год, с началом первой мировой войны, когда здание Лиговского народного дома заняли под лазарет, спектакли Общедоступного театра, а с ними и существование самого театра в такой формации, были оборваны. Правда, Гайдебурову и Скарской придется, уже в спектаклях «передвижников», и после этого еще не раз играть на той сцене перед залом, превращенным в громадную палату с сотней коек, однако эти «шефские» (как сказали бы теперь) выступления для раненых солдат уже будут связаны с другой главою их жизни.

И все же свое слово, полновесное и безоговорочное, благодарное слово о том, что смог когда-то дать им гайдебуровский (по правдистскому определению) театр, его зрители — питерские пролетарии — сказать сумели. Свидетельство тому — хотя бы та необычная «зрительская конференция», о которой рассказывалось выше, это заочное чествование, состоявшееся пятьдесят пять лет спустя после первого спектакля Общедоступного театра.

## 5

В марте 1904 года Гайдебуров и Скарская вместе с группой актеров Общедоступного театра направились в гастрольную поездку по стране. За два месяца они побывали более чем в тридцати городах, всюду выступая с одной и той же пьесой, оказавшейся в ту пору подлинной сенсацией театральной России. Лишь незадолго до того, в самые первые дни 1904 года, замечательному трагическому актеру П. Н. Орленеву удалось, наконец, преодолеть долгое цензурное запрещение, висевшее над драмой Ибсена «Привидения». Орленевское исполнение потрясало зрителей. Беспощадно, с разительной наглядностью подчеркивал Орленев психопатологические проявления болезни Освальда, последовательно воссоздавая трагический процесс распада личности. Той же трактовке, родоначальником которой был итальянский трагик Цаккони, следовал и П. В. Самойлов, игравший Освальда в Петербургском драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, показавшем премьеру «Привидений» осенью 1904 года.

{33} Начало новой традиции русского театра в истолковании «Привидений», более близкой замыслу автора, обычно связывают с постановкой Московского Художественного театра, показанной год спустя после гайдебуровской поездки — в марте 1905 года, и с гениальным исполнением роли фру Альвинг М. Н. Ермоловой в спектаклях Малого театра, поставившего «Привидения» в 1909 году. Смысл драмы — утверждалось в этом исполнении — не в ужасе клинических подробностей роковой болезни Освальда, а в трагедии матери, в ее борьбе за сына, в неприятии компромисса и отвержении капитуляции перед рутинными «привидениями». Но именно так — первыми на русской сцене! — и раскрывали «Привидения» Гайдебуров и Скарская, когда еще ранней весной 1904 года стали исполнять в поездке по России роли Освальда и фру Альвинг, еще более в дальнейшем углубив эту трактовку, раскрывая драму фру Альвинг уже не только как личную драму матери, но и как социальную трагедию.

Гайдебуров нежно и преданно любил Орленева как актера, но, восхищаясь тем, как вдохновенно, с каким чистосердечием исполнял Орленев роль царя Федора Иоанновича, сам он ее играл совсем иначе[[32]](#footnote-7). Так же получилось с Освальдом.

«Освальд в исполнении г. Гайдебурова и нов и интересен», — отмечалось уже в первых заметках о «Привидениях». Выехав в поездку с «Привидениями», Скарская и Гайдебуров попадали в некоторые города вслед за Орленевым. В откликах провинциальной прессы не раз мелькают характерные сопоставления: «Драма Ибсена “Привидения” в исполнении труппы г. Гайдебурова получает иную окраску, производит большее впечатление, чем в исполнении г. Орленева, — сообщал ярославский корреспондент “Театра и искусства”. — Гайдебуров осветил обаятельную и драматическую личность Освальда. Гайдебуров — Освальд видит в Регине жизнерадостную и сильную волей девушку, он хочет почерпнуть из общения с нею ту бодрость духа, которая у него исчезла, он еще надеется на свое воскресение и потому стремится к ней. Орленев это влечение Освальда к Регине опошлил и загрязнил, он в сценах с ней следил за ее движениями плотоядными глазами развратника…»[[33]](#endnote-28)

Чем натуралистичней демонстрировалась исполнителями роли Освальда его физическая, психическая немощь, тем дальше уводило это зрителя от идеи драмы. Освальд Гайдебурова был необычайно легок, изящен, артистичен, движения плавны, весь его облик словно светился мечтой о радости жизни, стремлением к солнцу, жаждою счастливых лиц, что так и хотелось Освальду передавать в своих картинах. Верный этому замыслу, Гайдебуров {34} смело, внутренне оправданно решал финал. Всю последнюю сцену припадка, в которой Цаккони и его последователи давали квинтэссенцию клинической картины болезни Освальда, Гайдебуров играл спиною к зрителю. Жизнеутверждающе звучали в его устах последние слова: «Солнца! Солнца!..»

Каково бы ни было, однако, сценическое обаяние гайдебуровского Освальда, этот мотив в общем симфоническом звучании спектакля «передвижников» шел «вторым голосом», уступая теме фру Альвинг. На спектакле «Привидений» (не только в двадцатые годы, когда игра артистов достигла наивысшей эмоциональной и пластической выразительности, но и в пору первых представлений) зритель вновь убеждался в примечательнейшем свойстве этого удивительного по гармоничности дуэта. Как бы выигрышна ни была та или иная роль и как ни соблазнительны перспективы личного успеха, — ни один из партнеров не становился рабом личной актерской корысти. Глубинная *идейная* задача — она, и только она, определяла все распределение красок в их дуэте, полном духовной, эмоциональной слитности. В «Привидениях» этот принцип их творчества впервые проявился так отчетливо.

В записях своего актерского «блокнота» — «1904 год» — Гайдебуров, говоря об огромном значении драматургии Ибсена для творческих исканий его и Скарской, воссоздает ту полную тревоги, волнений, больших ожиданий романтичную атмосферу, в которой возникла первая редакция их «Привидений». Спектаклю этому в их биографии выпадала особенно значительная роль. Вместе с ним рождался и новый театр, своеобразной генеральной репетицией которого он как бы и стал. В поездку с «Привидениями» они направились, не только тщательно отрепетировав спектакль и обеспечив слаженность ансамбля, но и везя с собой (что совсем уж было не в правилах таких гастролей, обходившихся обычно первым попавшимся «подбором» декораций) ряд деталей оформления. Подлинно творческая атмосфера самих спектаклей и соответственный прием их зрителем естественно приводят к мысли о введении таких гастрольных поездок в систему — с тем, чтобы калейдоскопу премьер сезонных трупп можно было бы противопоставить показ заранее любовно подготовленных постановок новых пьес, «передвигающихся» с полной монтировкой из города в город…

Не собираясь оставлять работу в Лиговском народном доме, они в то же время настойчиво возвращаются к мысли продолжить, но уже на новых организационных началах, то, что еще пытались осуществлять в своих первых провинциальных «делах», — в Елизаветграде, в Новгороде, в Прилуках. В этих намерениях их горячо поддерживают ближайшие соратники по Общедоступному театру — артист и режиссер А. А. Брянцев, художник Г. С. Толмачев, артистка В. И. Валентинова и другие. Вместе с ними, параллельно с Общедоступным театром и опираясь {35} на его актеров, Гайдебуров и Скарская и создают «Первый (первый не только по названию, но и фактически) Передвижной драматический театр». Слово «передвижники», так много значащее для истории русского изобразительного искусства, начинает ныне обретать свой смысл и для театра.

В редакционной статье, открывавшей первый номер журнала «Записки Передвижного Общедоступного театра», Гайдебуров особо подчеркивал принципиальное значение «двуединого» существования их коллектива:

«Общедоступный и Передвижной театр — два имени, объединяющие собою одну организацию, столько же сложную по своей сущности, как и скромную по внешности. Для него ходячее противоположение столицы и провинции заменено сочетанием деятельности общедоступного театра в Народном доме и общедоступного театра в интеллигентской России. Его стремления — найти в своем искусстве органическую связь двух элементов русской народной жизни — городского трудового люда, наиболее ярко представленного столицей, и русской трудящейся интеллигенции, рождаемой русской провинцией и ее населяющей»[[34]](#endnote-29).

Постепенно оба театра слились, слились и названия — и театр стал называться Передвижным Общедоступным.

После Великой Октябрьской революции, когда все театры стали общедоступными, народными и зритель, к которому когда-то с таким трудом, преодолевая цензурные преграды, пробивались Гайдебуров и Скарская, стал полновластным хозяином зрительного зала, — на афишах появилось новое название старого театра: «Мастерская Передвижного Общедоступного театра». Тем самым Скарская и Гайдебуров как бы хотели сказать, что их театр являлся только студией, ищущей новые пути в искусстве, обретшем с революцией невиданный размах.

В очерке «На далекой окраине» (см. [стр. 187 – 204](#_Toc236326775) настоящего сборника) Гайдебуров приводит обширные выдержки из своей программной статьи «О Передвижном театре», напечатанной в журнале «Театральная Россия» в дни его организации. В феврале 1905 года, когда будущие «передвижники» уже заканчивали подготовку первых постановок, в одной из петербургских газет появился фельетон «Передвижники сцены», посвященный будущему «кочевому театру». Любопытно, что принципы, изложенные Гайдебуровым, ставились критиком в прямую связь с тем, что стремился делать Московский Художественный театр, — с «неосуществившимся планом станиславцев» создания передвижной гастрольной образцовой труппы.

Статья заканчивалась утверждением: «… Новые веяния в области театра, явно ощутимые на таких, например, сценах, как сцена того же Московского Художественного театра, могут быть улавливаемы только тем, кто имел возможность быть в Москве или Петербурге. Передвижной театр, которому бы удалось {36} здраво уловить эти новые веяния, мог бы оказать неоценимую услугу делу артистического развития нашей провинции. Уловит ли эти веяния театр г. Гайдебурова — пока полный вопрос, как вопрос и то, ждет ли успех это предприятие, — по идее литературное, или его подкарауливает неудача. Перед новой труппою пока чистый лист, и что ей удастся написать на нем, обусловлено единственно размахом таланта и рвения участников дела»[[35]](#endnote-30).

Ответ не замедлил последовать. Первыми спектаклями, первыми поездками театра.

7 марта 1905 года в зале Тенишевского училища (в том самом здании, в котором восемнадцать лет спустя начал жизнь знаменитый Ленинградский ТЮЗ — Театр юных зрителей, организованный гайдебуровским учеником А. А. Брянцевым) был устроен просмотр первого спектакля нового театра, поставившего для открытия драму Ибсена «Маленький Эйольф», никогда до этого не шедшую на русской сцене.

Серьезность начатого дела отмечалась в первых же рецензиях: «… Первый дебют маленькой труппы Первого Передвижного драматического театра несомненно удачен. Пьесу выслушали с глубоким, захватывающим интересом. Каждый акт шел с искренними, шумными аплодисментами. То была признательность за тщательное, вдумчивое отношение к автору, к пьесе…»

Критикуя пьесу Ибсена за расплывчатость ее символики и рассудочность замысла, молодой в ту пору критик Корней Чуковский подчеркивал знаменательность самого возникновения нового театра с подобной программой и с такими принципами организации, как у «передвижников»:

«… Теперь, когда на русской сцене происходит подчас какая-то вакханалия пошлости, когда столичная культурная публика совершенно лишена своего собственного театра, который служил бы ее вкусам и выражал бы ее душевные запросы и стремления, — как не обрадоваться молодому и свежему театру, который вносит в общий хриплый, разрозненный хор — свой, хоть и слабый, очень слабый, но стройный и мелодичный голосок…»[[36]](#endnote-31)

Тесно связанный с Общедоступным, Передвижной театр вместе с тем, особенно первые годы, во многом отличался от него и по своей организационной структуре, и по системе подготовки спектаклей, и, наконец, по самому построению репертуара. Спектакли Общедоступного театра, происходившие раз — два в неделю, оплачивались Народным домом небольшой фиксированной суммой. Передвижной театр был образован на основе труппы Общедоступного на кооперативных началах. Зимой труппа Передвижного театра, пополненная разовыми сотрудниками, играла в Лиговском народном доме, где почти каждую неделю давала новый спектакль. А весной с несколькими постановками, специально подготовленными за зиму, «передвижники» выезжали на четыре — пять месяцев в очередной «объезд» провинции. {37} Если Общедоступный театр основывал репертуар главным образом на классике, то Передвижной в первое время стремился играть только новые, современные пьесы, притом — нигде еще не шедшие, бывшие новинкой не только для провинциальных, но и для столичных зрителей.

«Всякая свободная мысль издавна несет в России ярмо цензурного рабства, — с горечью напоминали руководители театра в своем отчете “За 1‑й год деятельности Передвижного театра”. — Быть может, только знаменитый эзоповский язык русского журналиста и способность публики его понимать мешали окончательно замолкнуть голосу свободомыслия в широких слоях русского общества и этот же язык обиняков и намеков спасал русскую сцену от полного литературного вырождения. После Островского одинокими цветками среди этой пустыни выросли и увидали свет рампы в минуты ослабления цензурного режима пьесы обоих Толстых, Чехова, Гауптмана и немногие из произведений великого Ибсена. Живительный аромат их идей с понятной быстротой распространился повсюду, куда только проникают актеры и книги…»

Правда, тот вывод, который делали из этого молодые создатели нового театра, свидетельствовал о противоречивости их позиций. Именно распространенность, популярность наиболее значительных литературных произведений и являлась на их тогдашний взгляд… препятствием для постановки в молодом театре: «… Вряд ли есть основание перепевать эти уже всем известные песни на свой лад. Современный зритель, видя на сцене, например, “Гамлета”, все свое внимание сосредоточивает на том, *как* воплощаются исполнителями знакомые образы и привычные слова, выдвигая этим собственно *сценическое искусство* в ущерб *целостности Театра*. Даже вечные идеи могут захватить массу, только облеченные в новые всегда одежды, без чего на месте Зрителя — творца, нужного Новому Театру, мы увидим Зрителя — публику…»[[37]](#endnote-32)

Жизнь, впрочем, вскоре же внесла самые серьезные поправки в эти утверждения — и тот же «Гамлет» стал одной из подлинно программных работ «передвижников», вновь и вновь к ней возвращавшихся в поисках все более глубокого и современного истолкования классической трагедии.

Новый театр начинал свой путь в пору бурного подъема революционного движения, в эпоху первой русской революции. В его спектаклях и в самой их атмосфере по-своему отразилось это время. Вместе с тем и в репертуаре и особенно в теоретических высказываниях создателей театра не могли не сказываться противоречия, характерные для их среды, этих — по ленинскому определению — «широких слоев разночинской интеллигенции с совершенно неустановившимся миросозерцанием, с бессознательным смешением демократических и примитивно социалистических идей»[[38]](#endnote-33).

{38} Широкую известность приобрела характерная «марка» Передвижного театра, спроектированная художником-архитектором Б. Д. Бухаровым. Крылатый конь, изображенный на марке, должен был символизировать передвижничество, окрыленность идеей «всенародного искусства». Образ грифа как бы утверждал «связь времен», верность вечным идеалам, а дата «1905» должна была напомнить не только о времени возникновения театра, но и вызывать более широкие ассоциации, связанные с исторической эпохой первой русской революции. Эта расплывчатая символика, рожденная самыми чистосердечными намерениями, по-своему отражала внутренние противоречия чаяний о «всенародном», «общечеловеческом», «надклассовом» театре-храме, гуманистическом по духу, но лишенном конкретно-политического содержания.

Впрочем, аллегории театральной марки вряд ли усваивались зрителем, а если и расшифровывались, то порой самым неожиданным образом. Так, например, этот знак, печатавшийся на афишах и изданиях театра, не раз вызывал самые резкие возражения цензуры, особенно в провинции: изображение грифа принимали за «орла, посаженного в клетку», а двуглавый орел был, как известно, эмблемой государственного герба царской России.

Выбор драмы Ибсена для открытия нового театра носил, разумеется, отнюдь не случайный характер. За «Маленьким Эйольфом» последуют и «Гедда Габлер», и «Привидения», и «Женщина с моря», и «Фру Ингер из Эстрота», так же, как в Общедоступном театре — вразрез с репертуарными канонами так называемых народных театров — Гайдебуров поставит и «Доктора Штокмана», и «Столпы общества», и «Борьбу за престол», и «Строителя Сольнеса», и «Нору». С Ибсеном роднила «передвижников» резкая неудовлетворенность современным буржуазным обществом и его моралью, возмущение несправедливостью общественных отношений и фарисейством «столпов общества». В не меньшей мере была им, впрочем, свойственна тогда и ибсеновская неопределенность политического идеала, неумение увидеть первопричину всех бед в классовой природе общества.

О своем «пути к Ибсену» Гайдебуров подробно пишет в записях «1904 год», публикуемых в настоящем сборнике в числе мемуарных «заготовок», посвященных Общедоступному и Передвижному театрам. Как бы возвращаясь к тем же мыслям, Павел Павлович признавался в одном из писем:

«Что нам было дорого в Ибсене? То, что выражено в словах одного из его героев, Бренделя: “Хочу сильною рукою вцепиться в жизнь. Выйти на арену. Выступить. Настало время бурь, солнцеворота. И я хочу возложить свою лепту на алтарь освобождения”. Мы говорили себе так: все дело в том, что воинствующая мораль неизбежно требует перехода в политику и заключает {39} в себе самой этот переход. Политики не было в пьесах Ибсена, но она была по другую сторону рампы и дополняла собою то, чего недоставало Ибсену, да, вероятно, и нам самим…»[[39]](#endnote-34)

Время общественного подъема явилось лучшим союзником молодого театра. Общее звучание его спектаклей нередко перерастало то, что было заложено в пьесах.

Репертуар первой поездки, кроме «Маленького Эйольфа», составили пьесы «Река идет» С. Рафаловича, «Каин» О. Дымова и «Фарисеи» А. Шницлера.

При всей литературной слабости пьесы Рафаловича и очевидной наивности ее аллегорий, перекликавшихся с событиями «кровавого воскресенья», зритель улавливал в ней близкие, диктуемые временем мотивы — ледохода освободительного движения. «… “Река идет” — это значит: надвигаются события, от которых не уйдешь и которые сметут всю муть и весь сор, который попадается им на пути… — отмечалось в рецензиях. — Собственно, к интриге пьесы, любовной, достаточно путаной и произвольной, “современность” привлечена искусственно. Но, по нынешним временам, даже и это вполне извинительно: было бы лишний раз сказано!»[[40]](#endnote-35)

Подобно тому как это бывало в Петербурге, в Общедоступном театре, «передвижники», гастролируя в провинции, систематически устраивали спектакли и концерты, весь сбор с которых шел в пользу политических ссыльных, бастующих рабочих. Сохранился адрес, поднесенный после одного из таких выступлений: «С освобождением жизни — освобождается искусство. Искусство уже само способствует освобождению и борется среди революции против веков произвола и лжи… Служителям свободы — искусства — артистам драматического Передвижного театра на память о литературном вечере в Народном доме в пользу нуждающихся политических ссыльных. Публика и устроители».

Вспоминая эти годы, П. П. Гайдебуров в праздничный вечер своего семидесятилетия со всей искренностью говорил: «Мы счастливы, что, начав нашу работу в пору пробуждения общественного самосознания, в эпоху, готовившую новую, обновленную жизнь России, мы, может быть, были хоть слабым всплеском вздымающейся народной волны…»

Трудным испытанием и для театра, и для его руководителей были годы реакции, наступившей после поражения первой русской революции, время глубочайшего разброда в среде интеллигенции. Репертуар Передвижного театра даже в самые черные годы реакции был далек от шовинистического угара, от «эроса в политике», которым справедливо возмущался Горький, от проповеди пессимизма и, конечно же, от какой бы то ни было клеветы на революцию, на рабочий класс. Но было бы неверным отрицать проникновение в театр и символистско-декадентских влияний («Черные маски» Андреева), и религиозно-философских {40} заблуждений «богостроительского» толка («Свыше нашей силы», «Город Иты»).

При всем высоком артистизме и глубокой искренности исполнения П. П. Гайдебуровым в пьесе Бьёрнстьерне Бьёрнсона «Свыше нашей силы», впервые сыгранной в 1908 году, роли пастора Санга, «этого не ведающего сомнений и колебаний святого, отдающего себя подвигам веры», «проливающего в душу восторг и трепетное ожидание какого-то иного, не показанного в пьесе чуда», как тогда о нем писали, — пафос этого образа не случайно определялся в тех же восторженных рецензиях как «сияние высшей религиозной одухотворенности»[[41]](#endnote-36). Сугубо противоречивый, порою откровенно идеалистический характер, во многом расходившийся с самой практикой «передвижников», носили их попытки определить свой путь как «путь к объединению в искусстве мужика, пролетария, интеллигента и буржуа и претворению их через искусство *всечеловека*», декларирование «всенародного искусства, опирающегося на всенародное религиозное сознание». Пришло время, и ошибочность таких высказываний была безоговорочно осознана самими ими.

В письме, адресованном в сороковые годы начинающему театроведу, который в своей дипломной работе попытался охарактеризовать Передвижной театр на основании одних свидетельств дореволюционной прессы и давних статей Гайдебурова, Павел Павлович справедливо напоминал:

«… Есть старинный актерский закон: читай не по черным, а по белым строчкам… Думаю, что понимание художественной природы Передвижного театра и его руководителей лежит не в беспомощной терминологии наших дооктябрьских высказываний, а в самой деятельности театра. Например, отзывы рабочей, большевистской критики зело говорят о том, что за одиозной терминологией теоретических высказываний Гайдебурова, которая отражает эпоху, скрывается творческая воля, направленная на решение задач искусства реалистического, общественно-направленного, передового…»

Чтобы уяснить всю сложность процесса идейно-творческого формирования деятелей Передвижного театра, Гайдебуров советовал в этом письме сравнить для примера «путаное туманное изложение экспликации» спектакля «Власть тьмы», относящееся к 1908 году (напечатано в его книге «Зарождение спектакля»), и его же режиссерский комментарий к пьесе Толстого, опубликованный в 1940 году и перепечатываемый, в основных своих частях, в настоящем сборнике.

«Это сопоставление скажет еще и о том, как много дает художнику, в данном случае актеру-режиссеру, изучение классиков марксизма-ленинизма и как, поэтому, недостаточно было артисту принять Октябрьскую революцию для того, чтобы из политически беспомощного и безграмотного мастера, следующего лишь закону своей творческой интуиции, превратиться в зрячего, {41} сознательно владеющего материалом художника, строителя передового общества. Для этого надо пройти большой и сложный путь…»[[42]](#endnote-37)

В 1933 году, полемизируя с критиками, пытавшимися представить историю Общедоступного Передвижного театра как цепь злокозненных ошибок, А. А. Брянцев останавливался на их попытке охарактеризовать гайдебуровскую постановку «Власти тьмы» на основе упомянутой статьи 1908 года как «мистико-символистскую»: «… По книжке так и выходит, а в натуре спектакль этот был сугубо реалистичен и трактовкой ролей, и мизансценами, и оформлением. Мало того, сам Гайдебуров, на статью которого вы ссылаетесь, играя роль Петра, давал исключительную реальную картину смерти мужика-собственника, болеющего тем, что “дом собирал, а обдумать некому”. Вы, очевидно, не знаете, что дела художника не всегда совпадают с его словами…» Характеризуя общее направление работы «передвижников», Брянцев напоминал: «Коллектив театра боролся не только за репертуар, он боролся и за качество его исполнения. История творческого роста гайдебуровского коллектива — история борьбы за право широкого трудового зрителя на художественно полноценный спектакль»[[43]](#endnote-38).

Спектакль «Власть тьмы», являвшийся многие годы одним из основных, программных спектаклей театра «передвижников», действительно давал глубокое реалистическое раскрытие драмы Льва Толстого. Подтверждение этому — отзыв газеты «Терек» за 1912 год.

«Исключительная по своей простоте и глубокому драматизму драма бессмертного “писателя земли русской”, по-моему, особенно трудна для постановки, — отмечалось в этой статье. — Именно потому, что драма развивается в среде, которая большинству подвижников сцены очень мало знакома. К тому же и драматическая литература сравнительно немного уделяла внимания народному быту, отражая главным образом быт интеллигентский. Поэтому “Власть тьмы” смотрится всегда с особым интересом. Интерес к драме усиливается еще тем, что основные моменты ее не перестают действовать в сельской среде и по сей день. А борьба двух течений — патриархального и “нового” — только усилилась…» И далее: «… Передвижники вполне справляются с драмой. Развертывая одну картину за другой, углубляя и развивая драматизм действия, они местами делают его потрясающим и при этом не уступают жизненной правде, не уходят от реальности. Общая постановка драмы, как всегда, безукоризненна. В маленькой рамке, где отражены малейшие детали обстановки, проходит большое психологическое содержание, полное ровного, выдержанного драматизма. Все просто, правдиво, художественно…»

Статья подписана инициалами «С. М.»… «С. М.», «С. Миронов» — под этими псевдонимами писал в «Тереке» Сергей {42} Миронович Киров, совмещавший легальную газетную работу, служившую для него своеобразным «прикрытием», с нелегальной, революционно-пропагандистской и организаторской деятельностью, с руководством большевистским подпольем. Его рецензии менее всего носили формальный, «отписочный» характер. Киров искренне любил театр и литературу, музыку мысли, поэзию жизни и борьбы. Наслаждение искусством было для него, однако, неотделимо от общественно-революционной деятельности. Его выступления на страницах «Терека» по вопросам литературы и искусства перекликались с выступлениями «Звезды» и «Правды». Изо дня в день появлялись в дни гастролей «передвижников» во Владикавказе статьи Кирова о спектаклях театра. И подобно тому, как статьи «Правды» позволяют воссоздать исторически верный образ Общедоступного театра, так и эти рецензии могут служить своеобразным компасом для определения координат «передвижников» на карте современного театра, камертоном общего звучания их репертуара в реальной обстановке предреволюционных лет.

Спектакли Передвижного театра открылись во Владикавказе драмой Гауптмана «Одинокие».

«Для театрального Владикавказа — это праздник — большой, красивый праздник. В театре передвижников мы видели театр — каков он должен быть, а не такой, каким нас угощают сезонные труппы. Передвижники не играют, нет. Они берут жизнь, как она есть, и заставляют зрителя пережить сознательно то, во что он погружен сегодня, вчера, завтра… Реализм, чуждый театральности, “игры” — вот девиз передвижников, — писал Киров, особо отмечая общественный смысл трактовки драмы Гауптмана Передвижным театром. — … Нельзя говорить о них о каждом в отдельности, нет — они “сговорились” и от начала до конца выдерживают это как нельзя лучше».

Вслед за «Одинокими» театр показывал владикавказцам «Гедду Габлер» Ибсена: «Кто-то сказал: хвалить труднее, чем хулить. И когда смотришь гастролирующий у нас Передвижной театр, невольно спрашиваешь себя: можно ли дать лучшую художественную драму, чем та, которую создают передвижники?.. Я умышленно говорю — “создают”, потому что на сцене Передвижного театра зритель видит не простую механическую передачу драматического произведения, а истинное, настоящее драматическое творчество. В этом отношении Передвижной театр дает ровно столько же, сколько и сам автор пьесы. И это чувствуется во всей постановке, в каждом штрихе».

Киров подробно характеризовал и постановку и исполнение: «Большое впечатление производит в изображении передвижников ибсеновская “Гедда Габлер”. Насколько трудна и малоопределенна эта драма, настолько же передвижники овладевают ею, делают ее яркой, жизненной, правдивой. Самые “темные” места драмы, благодаря глубоко проникновенной игре исполнителей, {43} проясняются, делаются значительными, красочными и влекут зрителя к себе, захватывают его…»

Высоко расценивая общее направление репертуара театра и реалистический, углубленно психологический характер исполнения, Киров в то же время сетовал на отступления — хотя б и единичные — от этой линии. Такой обмолвкой явилась в тот приезд постановка комедии Бьёрнсона «География и любовь»: «… Что можно сказать об исполнении столь малосодержательной вещи? Есть вещи, которые при самом тщательном и талантливом исполнении не могут стать интересными, ибо сам автор заранее исключает эту возможность… Передвижники делают все, чтобы спасти Бьёрнсона, даже больше, чем следует…»

Тем большее одобрение встречало основное направление гастрольного репертуара: «Репертуар передвижников очень серьезен, современен. Они ставили “Одиноких” Гауптмана, “Гедду Габлер” Ибсена, “Власть тьмы”, “Гамлета”. О последней вещи можно сказать без преувеличения, что кто не видел бессмертной трагедии Шекспира в постановке передвижников — тот вообще не знаком с Гамлетом на сцене. Высокохудожественно исполняют передвижники и остальные пьесы»[[44]](#endnote-39).

Перечень пьес, поставленных Передвижным театром в дни пребывания во Владикавказе, свидетельствовал не только о накоплении репертуара, но и об изменении принципа его формирования. Театр уже не делал ставки на одни новые пьесы. Этому учил его и опыт Общедоступного театра.

Первые два‑три сезона афиши «передвижников» наглядно отличались от программ Общедоступного театра. Постепенно «ножницы» начали смыкаться. В 1907 году на сцене Лиговского народного дома идет драма Энгеля «Над пучиной», поставленная до того Передвижным театром. А с нового сезона уже ставятся и в том, и в другом театре и «Гроза» Островского, и «Антигона» Софокла, и «Гамлет», и «Вишневый сад», и байроновский «Сарданапал», и «Бедный Генрих» Гауптмана, и «Апостол сатаны» Б. Шоу…

Все больший удельный вес в предреволюционном репертуаре «передвижников» постепенно занимает классика — Гоголь, Островский, Чехов, Толстой, Софокл, Шекспир. Это отнюдь не означало отхода от современности. В годы реакции, в пору литературного оскудения обращение к современным русским авторам (если это не были Горький или Чехов, уже ставший классиком) большей частью вело к измельчанию репертуара, к проникновению на сцену символистско-мистических, ущербных мотивов. Иной раз именно русская и зарубежная классика соответствовала тем задачам общественного служения, которые ставил перед собой театр…

Обильные, представляющие огромный интерес для историка театра материалы архива П. П. Гайдебурова, включающие и {44} рукописи литературного наследия, к обширную переписку, в всевозможные печатные материалы, афиши, программы, и богатейший фотоархив, как бы поделены между двумя хранилищами — Центральным государственным архивом литературы и искусства (ЦГАЛИ), куда сам Павел Павлович передал наибольшую их часть, и Ленинградским Институтом театра, музыки и кинематографии. В последнем, в частности, хранится любопытнейшая «Пестрая книга», составленная к десятилетию Передвижного театра А. Кудрявцевым и А. Брянцевым и включающая подробный перечень всех выступлений театра. По данным «Пестрой книги», за 10 лет (1905 – 1915) «передвижники» сыграли 1097 спектаклей. Из них наибольшее количество представлений имели: «Антигона» — 110, «Одинокие» — 88, «Гедда Габлер» — 57, «Вишневый сад» — 46, «Гамлет» — 36 (за 4 года — каждый), «Гроза» — 24 (за 3 года), «Три сестры» — 20 (за год). Наибольший средний сбор имели «Одинокие» (462 руб.) и «Вишневый сад» (452 руб.).

Возраставшая популярность «передвижников» обусловливалась не только сценическими достоинствами постановок, строгих и простых по форме, отвечавшей духу их внутренней жизни, неизменно скромных, лаконичных по оформлению. Успеху спектаклей Передвижного театра и его общественно-творческому авторитету в немалой степени содействовал подлинно демократический дух, «артельный» уклад внутритеатрального быта, который разительно отличался и от казенщины императорских театров, и от делячески-богемной атмосферы закулисья многих частных театров.

«В окружающей нас жизни преобладал тип актера, воспитанного на механических приемах работы, духовно обленившегося, повсеместно опустившегося до уровня ремесла — за самыми редкими исключениями. Причину этого мы видели в организации театров как предприятий. Редкие попытки одухотворить артистическую деятельность разбиваются об инертность актеров.) Борьба с театральной косностью в современных организаторских условиях бесполезна».

Этому, по мысли Гайдебурова, и должен был противостоять неписаный устав жизни и труда коллектива «передвижников». «Мы все яснее, день за днем различаем проступающие черты одухотворенного актера-сотрудника. К нему обращаем свой голос через высокую стену материальных препятствий, неминуемых для всякого идейного движения, сквозь мрак русской общественной жизни, упорно связывающей свободные крылья»[[45]](#endnote-40), — писал он в пору первой постановки «Власти тьмы» Толстого (1908 г.).

Более чем какому-либо другому театру «передвижникам» были близки этические нормы, утверждавшиеся Станиславским и Немировичем-Данченко с первых лет существования Художественного театра.

{45} Полвека спустя, провожая в последний путь Н. Ф. Скарскую, А. А. Брянцев сердечно говорил об этической основе деятельности Передвижного театра:

«Коллектив “передвижников” — это было своеобразное братство театральных энтузиастов, лозунгом которых было: “Это нужно Передвижному театру”. Внутренняя жизнь театра не походила ни на один из известных мне театров. Мы называли себя сотрудниками театра, так как считали, что термин “актер” не вмещает всего, что считали нужным отдавать любимому делу. “Нужно Передвижному театру” — этот лозунг позволял преодолевать любые трудности, и этому нас научили Надежда Федоровна и Павел Павлович. Своим личным примером они учили нас беззаветно любить то дело, которому служишь, учили любить идеи, которым служит наше дело. Они учили нас, своих учеников и помощников, искать и находить творческое удовлетворение не только в личных успехах, но прежде всего в достижениях всего коллектива…»[[46]](#endnote-41)

Совокупность этически-художественных свойств Передвижного театра вызывала естественный интерес у руководителей Московского Художественного театра, видевших в Передвижном (так же, как в Общедоступном) театре живое воплощение своих чаяний. Внимание это «передвижники» ощущали с первых же своих шагов.

Столкнувшись в результате первого сезона с рядом непредвиденных материальных затруднений, поглотивших все вклады пайщиков, руководители театра обратились за поддержкой к ряду передовых общественно-театральных деятелей. В отличие от некоторых весьма уважаемых лиц, ограничившихся одними красивыми словами, К. С. Станиславский сразу же вступил в число пайщиков Передвижного театра. Извещая Скарскую о переводе денежного взноса (500 рублей), Станиславский писал ей: «… От души желаю успеха Вашему симпатичному, по слухам, делу»[[47]](#footnote-8).

Подчеркивая в письме к Станиславскому, что вновь возникший театр «имеет духовное родство с Вашим художественным созданьем», Гайдебуров особо отмечал, что вклад Станиславского должен был иметь «кроме материальной стороны… немалое моральное значение для всех нас, работающих горячо и убежденно в этом молодом театре, лишенном каких бы то ни было претензий и поднятом только искренней любовью и преданностью нашему искусству»[[48]](#endnote-42).

Октябрь 1917 года застал Гайдебурова и Скарскую в необычной, фронтовой обстановке. В начале сентября вместе с {46} коллективом Передвижного театра они направились в большую поездку по прифронтовой полосе. За сентябрь — октябрь 1917 года театр дал для солдат Северо-западного фронта сорок четыре бесплатных спектакля и концерта. В репертуар поездки вошли «Женитьба» Гоголя, «Не все коту масленица» Островского и пьеса Рене Моракса «Телль». В дневниковых записях и фрагментах воспоминаний П. П. Гайдебурова, публикуемых в настоящем сборнике под общим заголовком «На фронтовых спектаклях в предоктябрьские дни», воссоздается живая картина и самих этих спектаклей, и восприятия их зрителем, и тех общественно-политических уроков, которые получали «передвижники» во время этих встреч.

Направляясь в эту поездку, «передвижники» ставили перед собой прежде всего культурнические цели. Когда представители политического управления военного министерства Временного правительства попытались нагрузить отъезжающих агитационной литературой эсеровского толка для распространения ее на фронте, это вызвало решительное противодействие театра. Театр взял с собой только книги русских классиков — от Пушкина и Гоголя до Горького и Чехова. Дальше этого «нейтралитета» «передвижники», однако, тогда еще не шли.

Тем поучительней были поправки, которые вносили в звучание спектаклей фронтовые зрители, чем сильней у них росло и крепло революционное самосознание. Об этом говорят и беседы с исполнителями зрителей, с беспощадною правдивостью воспроизводимые Гайдебуровым, и такой неоценимый документальный материал, как солдатские ответы на анкету, распространявшуюся театром во время поездки, — более четырех тысяч живых голосов фронтовиков исторической осени 1917 года. И прежде всего резкие, страстные ответы на последний вопрос анкеты: «Что бы Вы сказали артистам в добрый совет для продолжения их работы на фронте?»

Ответы по существу вопроса об общественной роли театра, о времени и о себе, уходившие далеко за пределы узкотеатральных, культурнических интересов.

«… Ваша пьеса очень хороша, да не в это время», — этот зрительский ответ по поводу «Женитьбы», приводимый Гайдебуровым, мог бы быть дополнен не менее красноречивыми свидетельствами других анкет: «Нам песен не надо, а надо землю и волю. И мир. Товарища Ленина и рабочих солдатских дел. С советом завсегда буду согласен»… «… Одно скажу: скорее эту проклятую войну долой, а если им интересно, то пускай едут сами буржуи на фронт, а не присылали бы нам каких-либо артистов забивать головы. Вот и вся моя правда»… «Хороши ваши спектакли, но лучше всего нам нужен мир… Долой войну! Да здравствуют большевики!»…

Проверка огнем, живое взаимодействие со зрителем подчеркнули общественный, социальный смысл постановки комедии {47} Островского «Не все коту масленица»[[49]](#footnote-9). Об этих спектаклях особенно подробно рассказывает Гайдебуров.

«Очень поучительно, особенно теперь, во время классовой борьбы»… «Согласны буржуазию душить»… «Я просил бы товарищей артистов, чтобы вы побольше разыгрывали такие сцены, где было бы ясно представлено не как нас уничтожают буржуи, а чтоб можно было пролетариату свергнуть это иго буржуазии и силу капитализма…» — подтверждают ощущения «товарищей артистов» анкеты зрителей.

Наибольший успех имела постановка драмы швейцарского поэта Рене Моракса «Телль» с ее основным мотивом — борьба народа за освобождение родины. «Где же вы были раньше с этой пьесой, когда она так трогательно отдается на сердце», — читаем в одной из анкет, полученных после фронтовой премьеры «Телля»[[50]](#endnote-43).

Десятки, если не сотни раз игранные роли получали во взаимодействии с новым зрителем порою совершенно неожиданное освещение и истолкование. Так случилось, в частности, с восприятием фронтовиками гоголевской «Женитьбы», где Гайдебуров играл Подколесина. Полный какого-то неизъяснимого, почти детского простодушия и непосредственности, если не ребячливости, робкой нерешительности и растерянности перед трудностями жизни, гайдебуровский Подколесин резко (слово «резко», правда, не очень гармонирует с комедийной, хоть и проникнутой доброй задумчивостью, легкостью исполнения) расходился с общепринятой сценической трактовкой образа.

Роль эта была любима и самим актером и зрителями. Привычное восприятие аудиторией его игры по-своему сказалось в одном из солдатских писем, автор которого писал, обращаясь к Гайдебурову:

«А в Вашей игре есть что-то для меня новое: видел я — некоторые зрители смеялись, правда, и у меня были улыбки; и не потому, что смешно, а потому: Подколесин, когда он это делал, то для него было больше страданий, чем смешного». По-иному, однако, в новых условиях воспринимал этот образ ряд других его однополчан.

В литературном архиве Вс. Вишневского сохранились наброски не дописанной им книги «Театр и война», где Вишневский, в частности, описывает, как в предоктябрьские дни {48} 1917 года он — в ту пору солдат-разведчик — смотрел на фронте вместе с солдатами «передвижническую» «Женитьбу»:

«… В овин набился целый батальон. Посредине лежали, за ними были ряды стоящих на коленях, потом шли стоячие места, потом висячие. Висели на ветхих воротах и потолочных балках… Керосиновые лампы давали рыжий свет. Занавес раздернулся, и перед батальоном, вытянувшим шеи и притаившим дыхание, предстали герои Гоголя… Батальон знал, что театр приехал из Питера, — а в Питере происходили разные события. Совет хлопотал о свободе и земле, а Временное правительство кобенилось. Значит чего-либо объяснят приехавшие. Батальон постепенно соображал, и “по цепи” пошло: понимай, мол, что Подколесин это и есть Временное правительство, барин. И когда Подколесин прыгнул, опасаясь и удирая, батальон заревел: “Ага, сучий сын, бежишь!” Было ясно, что товарищи наскакивали на политику, и счастья и восторгу не было предела. В дыры крыши просунулись головы и вопили: “Гоняй ево драной метлой, гоня‑я‑яй!..”»[[51]](#endnote-44)

## 6

«Мы все сейчас великолепно сознаем, что если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло». Подтверждая всю справедливость этого признания Вл. И. Немировича-Данченко, П. П. Гайдебуров в одной из своих последних статей вспоминал:

«Еще не отгремели бои гражданской войны, а в театр пришли уже новые зрители в солдатских шинелях, рабочих спецовках, в крестьянских армяках — полновластные хозяева нового мира. Навсегда осталась в памяти суровая зима 1919 – 1920 г., когда наш “Передвижной Общедоступный театр” почти ежедневно выступал перед сестрорецкими красногвардейцами, питерскими рабочими, слушателями первых в стране курсов ликбеза, выезжая на фронты гражданской войны. Молодая Советская страна напрягала все силы, чтобы отстоять народные завоевания, и мы, актеры, счастливы, что в этой великой борьбе были участниками, а не сторонними наблюдателями»[[52]](#endnote-45).

В поисках путей к тому, чтобы с наибольшею отдачей сил участвовать в строительстве нового мира, Гайдебуров не ограничивается чисто театральной деятельностью, а совместно с ближайшими сотрудниками по театру организует в 1918 – 1919 годы ряд рабочих, красноармейских театральных студий — на Балтийском, Орудийном заводах, в железнодорожных депо. Широкий отклик встречает постановка горьковских «Мещан», показанная летом 1918 года одной из этих студий при Сестрорецком орудийном заводе.

Гайдебуров организует и возглавляет театральный факультет при Институте внешкольного образования, где читает специальный {49} курс по народному театру, избирается профессором и ведет курс «Театр как форма внешкольного образования» в Петроградском университете, из которого был за двадцать лет до этого изгнан за участие в «студенческих беспорядках». Опыт этих лекций он обобщает в книге «Театральное дело внешкольника. Организация народных театров», вышедшей в 1919 году (фрагменты этой книги публикуются во втором разделе настоящего сборника). В том же году издается и его книга «Народный театр. Первые итоги». Никогда не замыкаясь в узких рамках личного опыта, долженствовавшего (как то, к сожалению, случается у некоторых театральных деятелей) способствовать лишь его собственному самоутверждению, Гайдебуров буквально с первых же шагов Общедоступного, а с ним и за ним Передвижного театра стремился осмыслить их опыт, методически обобщить его, передавать всем тем, кому это может быть на пользу. Написанные им отчеты о деятельности Общедоступного театра за тот или иной сезон, то ли публиковавшиеся отдельными брошюрами, то ли входившие в очередной отчет Лиговского народного дома, менее всего носили характер формального отчета, а заключали множество полезных, далеко идущих наблюдений, что и позволило ему впоследствии частично использовать эти отчеты в своих книгах. И на занятиях в рабочих студиях, которыми руководил он вместе с Н. Ф. Скарской, и в этих книгах, и в многочисленных статьях, публиковавшихся в журнале «Внешкольное образование», и в созданных им «Записках» театра, Гайдебуров, отталкиваясь от того опыта, последовательно разрабатывает методику клубной работы художественных самодеятельных (а по тогдашней терминологии — любительских) коллективов.

Сейчас, когда многообразные формы художественно-просветительской работы и театральной самодеятельности давно уже утвердились в жизни советского общества и стали в полном смысле слова делом миллионов, когда наряду с сотнями тысяч художественных самодеятельных кружков, ансамблей и хоров вошли в быт как высшая их форма народные театры и коллективы, не так-то просто представить себе, какое значение приобретали в первые послеоктябрьские годы эти выступления Гайдебурова, прокладывавшего вместе с другими «передвижниками» если и не первую, то во всяком случае одну из самых первых глубоких борозд по целине народного театра.

О резонансе, вызванном тогда гайдебуровскими выступлениями на эту тему, может дать частичное представление рецензия, напечатанная в том же 1919 году в первом советском театральном журнале «Вестник театра». Рецензия подписана инициалами Н. Э. За этими инициалами легко угадывается один из самых видных и авторитетных театральных критиков тех лет, тесно связанный с Московским Художественным театром, — Н. Е. Эфрос.

{50} «В круге театральных тем нет сейчас более злободневной, в одинаковой степени — и важной, и острой, чем та, которой посвящена небольшая книжка “передвижника” П. П. Гайдебурова, — говорилось в этой рецензии. — Народный театр, вернее — всенародный или общенародный, он встал в самом центре напряженного внимания, встревоженного, как бы даже лихорадочного интереса… За всю историю русской общественности не было другого момента, который заключал бы в себе столь богатые возможности правильного разрешения этой проблемы, и разрешения подлинно широкого, не обиженного ни силой рутины, идейной робости и социальных предрассудков, ни силою внешних препятствий…»

Напоминая, как важно сохранить и обобщить пусть скромный по масштабам, но поучительный опыт передовых общественных и сценических деятелей России по организации народного театра, Эфрос подчеркивал, что Гайдебуров как автор рецензируемой, книги «тем прежде всего и интересен и ценен, что он является носителем такого опыта, что если он и теоретизирует, то не отрывается при этом от театральной почвы, оперирует не столько идеями, отвлеченными предпосылками и построенными на них силлогизмами, сколько наблюдениями. Да и теоретическую свою мысль он высказывает лишь по проверке ее опытом тех начинаний в области общенародного театра, в которых принимал самое близкое участие. Оттого его утверждения, — в контроверзах ли репертуарных, постановочных, об актерском исполнения, монтировке и т. п., — имеют всегда вес. И даже ошибочные[[53]](#footnote-10), они интересны, с ними нужно и полезно считаться…»[[54]](#endnote-46)

С прекращением спектаклей Общедоступного театра «передвижники», в отличие от первых лет «разъездной» своей деятельности, значительную часть работы стали проводить в Петрограде, обживая новый стационар. Сообразно целомудренно строгому, располагавшему к непосредственному общению с аудиторией «передвижническому» стилю, для этой цели было перестроено помещение на Бассейной улице (ныне в этом помещении, утратившем свой прежний облик, расположен Ленинградский Большой театр кукол).

Расширилась и сама аудитория спектаклей — в театр с тех окраин, где когда-то «передвижники» были завсегдатаями, пришел новый зритель, и в общении с ним прежние спектакли сплошь и рядом приобретали обновленные черты. Особенно значительным явилось новое рождение на этой сцене гайдебуровского Гамлета, необычайно сильно воздействовавшего на сердца — {51} как подтверждают воспоминания ветеранов Лиговского народного дома — еще в предоктябрьские годы.

«Перед аудиторией, на три четверти состоявшей из рабочих, сыгран был классический “Гамлет”, — писала летом 1917 года Лариса Рейснер, особо отмечая гайдебуровскую трактовку роли Гамлета, — … такой простой, торжественной и человечной в исполнении Гайдебурова. Из многих Гамлетов, созданных у нас в России, едва ли найдется другой, украшенный такой робкой молодостью, таким целомудрием духа»[[55]](#endnote-47).

«То новое, что дает Гайдебуров в своем воплощении Гамлета, есть не только драгоценный художественный вклад, но вместе с тем это и большая работа, раскрепощающая бессмертное творение Шекспира от последних уз места и времени…» — замечала в ту же пору, в свою очередь, Ольга Форш[[56]](#endnote-48).

Всем, кто видел гайдебуровского Гамлета, навсегда, я думаю, врезалось в память первое же зрительное впечатление. Ступени лестницы, подымающейся во всю ширь пустынной, одетой в серые сукна сцены. На верхней площадке два высоких тропа, мерцающих тусклой позолотой в алом отблеске рассеянного света. Посредине лестницы, освещенной факелами, стоит неподвижный, бесконечно одинокий Гамлет. Строгий черный костюм. Черный, прямыми складками спускающийся до ступеней плащ. Устремленный вдаль взгляд широко открытых скорбных глаз…[[57]](#footnote-11)

Сцена с Горацио и Марцеллом. Гамлет внезапно опускается на ступени: «Мне кажется, отца я вижу…» Молча, не шевеля губами, он как бы говорит с отцом, оживающим в его воображении. Долгая пауза, длительность которой зритель не замечает, целиком захваченный волнением Гамлета. В столбе света, движущемся вместе с ним, Гамлет медленно идет вдоль рампы. Полушепотом, говоря и за себя, и за отца, ведет Гамлет диалог с невидимой тенью, которая словно проносится перед его духовным взором. Свет рассеивается — и перед нами будто преображенный Гамлет. Гамлет, который позднее придет к твердому внутреннему выводу в размышлениях «быть или не быть…». И сам этот монолог Гайдебуров читал, в отличие от установившейся исполнительской традиции, с покоряющей простотой, без всякого намека на внезапность какого-то «озарения». Не публике, а самому себе он как бы снова и снова повторял этот уже не раз возникавший перед ним в часы долгих ночных раздумий вопрос — «быть или не быть».

{52} В глубине встревоженного сердца Гамлета возникал образ отца и в сцене объяснения Гамлета с Гертрудой — Скарской. Призрака Гертруда не видит, но волнение, трагическое озарение сына с такой силой передавалось матери, что приводило ее в смятение.

В. В. Шимановский, бывший в течение ряда лет неизменным партнером Гайдебурова по «Гамлету», рассказывал:

«Чем ближе к развязке трагедия, тем ярче и сильнее переживает Гамлет — Гайдебуров упоение боем, тем решительнее он становится, свершая подвиг, продиктованный велениями высшей совести. Сцену дуэли он проводит так яростно, так жутко-озорно, что я, игравший Лаэрта, неоднократно спрашивал себя: “Да где же он, куда девался этот, почти сказочный принц с прекрасными скорбными глазами? Кто стоит сейчас передо мной с отточенной рапирой в безжалостной руке? Как могли эти глубокие, все понимающие глаза вдруг загореться таким жестоким, буйным восторгом борьбы?” Прошло немало лет. Неясное тогда — стало ясным теперь. Рождение воли к действию — вот зерно сценической жизни образа Гамлета — Гайдебурова»[[58]](#endnote-49).

Новой редакцией «Гамлета» открывал театр свой восемнадцатый (а если отсчет вести от спектаклей в Лиговском народном доме — двадцатый) сезон 1922 года. «“Гамлет” снова подтвердил заслуженную репутацию театра. Постановка, стиль пьесы, ритм ее, общий ансамбль, единая сценическая воля — все это производило цельное впечатление… — отмечалось в отклике “Петроградской правды”. — … Приветствуем театр “передвижников” с хорошим началом»[[59]](#endnote-50).

Не видя в драматургии тех лет опоры для спектакля, отвечающего их устремлениям, «передвижники» все чаще обращаются в то время к созданию своеобразных литературно-сценических композиций, во многом нарушающих привычные драматургические нормативы. Формировались эти постановки в процессе коллективных поисков участников на основе самых различных литературных и музыкальных источников, выливаясь то в своеобразное сценическое «действо» — «мессу» (месса памяти Комиссаржевской, месса памяти Тургенева), то в форму вольной сценической композиции («Ветер, ветер, — на всем божьем свете» — по мотивам «Двенадцати» Блока), то в театрализованный концерт («Песни “Вишневого сада”», посвященные Чехову; «Вождю народов» — литературно-музыкальный монтаж, поставленный Гайдебуровым буквально через несколько дней после кончины В. И. Ленина), то, наконец, в «театральную вечеринку», как был назван «Зеленый шум», подготовленный к столетию со дня рождения Некрасова. В своих мемуарных записях, включенных в настоящее издание, Гайдебуров уделяет этим опытам и их необычной технологии заслуженное внимание.

В 1922 году на одно из представлений «Власти тьмы» в Мастерскую Передвижного театра пришел старый учитель Гайдебурова, {53} свидетель первых артистических его шагов Владимир Николаевич Давыдов. В антракте он зашел за кулисы и, дружески беседуя с актерами, как бы между прочим заметил: «Мужики-то у вас все из одной деревни. А вот у нас, в Александринке, из разных губерний…»

Признанному мастеру сценического реализма была очевидна реалистическая природа искусства «передвижников». Это достоинство спектакля, так же как и единство ансамбля, он и отмечал в беседе с исполнителями «Власти тьмы».

Стремление быть верным реалистическим традициям русского театра составляло основной художественный принцип «передвижников», каковы бы ни были их ошибки и заблуждения. Эта-то черта и сделала театр в пору «переоценки ценностей» мишенью яростных нападок. Его успехи замалчивались, ошибки раздувались и подчеркивались. Между тем эти ошибки, как и идейно-художественные колебания «передвижников», были во многом схожи с тем, что происходило в других художественных коллективах, встретивших Октябрь 1917 года с большим накопленным опытом и пробиравшихся своим путем к осознанию и творческому освоению революционной действительности. Вспомним настойчивые обвинения в реакционности, отсталости и чуть ли не враждебности, которые обрушивались в эти годы на Художественный театр.

Единичные, сделанные под нажимом левацки-формалистской критики попытки применить приемы левого театра, чуждые органике Передвижного театра, оказались, естественно, безуспешны. Так это, к примеру, и случилось при постановке пьесы Э. Синклера «Принц Гаген», которой в 1923 году начались спектакли «передвижников» во вновь полученном помещении «Палас-театра» (ныне там играет Ленинградский театр музыкальной комедии).

«Передвижной театр благороден, выдержан, спокоен и суховат. Он ищет новых форм, поняв необходимость от чего-то отрешиться, но манера его настолько в него вошла, что все попытки нового лишь портят его, — указывалось в одной из статей “Жизни искусства”. — Ценное в нем — умение проработать спектакль в своей манере и сыграть его. Он должен искать не новые формы, а новый репертуар. Дальнейшая работа Передвижного театра мыслима только по его прежней линии»[[60]](#endnote-51).

Такого рода предостережения тонули, однако, в нестройном гомоне голосов, упорно навязывавших театру самые противоречивые, взаимоисключающие рецепты «обновления».

Атаки нигилистической критики нашли свое особенно заостренное выражение в статье, так и озаглавленной «Довольно Передвижного!»[[61]](#endnote-52) Статья, правда, заключала оговорку: «Нет человека, каково бы ни было его художественное убеждение, кто бы не относился с уважением и вниманием к прежней деятельности старых “героических” передвижников. “Свыше сил”, {54} “Гамлет”, “Антигона” в момент своего появления являлись крупнейшими, значительнейшими событиями. Их не вычеркнуть из русской истории междуреволюционной поры…» Но за оговоркой следовал насмешливый совет: «Пусть же Передвижной театр займет место в Музее революции». И — беспощадное утверждение об отсутствии у театра и его руководителей каких бы то ни было творческих перспектив: «… И потому: “Довольно Передвижного!”»[[62]](#footnote-12)

Дело, к сожалению, не ограничивалось литературной полемикой. Летом 1924 года, когда «передвижники» находились в поездке, работники местного Политпросвета сочли своевременным сделать прямые административные выводы из критических рецензий. Театр был закрыт, а помещение и имущество поспешно переданы одному из клубов.

Потребовались указания центральных организаций, активное вмешательство Народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского, чтобы побороть противодействие «власти на местах» и исправить эту ошибку.

Стремясь особо подчеркнуть заслуги руководства Общедоступного Передвижного театра, именно в то время, в 1925 году, коллегия Наркомпроса выносит решение о присвоении П. П. Гайдебурову звания «заслуженного артиста советских театров» (как написано в почетной грамоте). В 1927 году звание заслуженной артистки Республики присваивается Н. Ф. Скарской.

В декабре 1926 года Передвижной театр возобновляет стационарную работу уже в новом помещении (ныне — Областной театр драмы и комедии, на Литейном), подготовив для открытия новую редакцию постановки комедии Толстого «Плоды просвещения».

«День первого спектакля вновь открытого Передвижного театра был днем всеобщего признания культурно-театральной его значимости. Руководителей театра П. Гайдебурова и Н. Скарскую приветствовали представители общественности, старые театральные работники и актерская молодежь. Во всех их приветствиях, простых и искренних, лейтмотивом звучало осуждение закрытия года два назад Передвижного театра. Теперь эта несправедливость частично искуплена: Передвижной театр не ютится больше в подполье, а включен в сеть постоянных театров Ленинграда», — говорилось в статье Б. Мазинга, посвященной возвращению «передвижников» на сцену.

Напоминалось в ней и о том, что было в основе ожесточенного призыва «Довольно Передвижного!»: «… Передвижной театр {55} в годы обостренных формальных исканий, в борьбе новаторских театральных идей не желал идти путями легкого, внешне нового, но внутренне бессодержательного формализма. Дешевый успех блестящих, но холодных форм — не в плане работ этого театра. Он жил серьезной работой над актером, воспитанием артиста-общественника. Трудная, не кричащая о себе работа “передвижников” была сочтена за отсталость театра, не имеющего ничего, будто бы, кроме былых заслуг. Теперь, когда после дней тяжелых лишений, невзгод театр показывает свою премьеру, далекими и ошибочными кажутся былые, брошенные театру обвинения в его отсталости…»[[63]](#endnote-53)

Аргументом против этих обвинений должна была прозвучать и показанная вскоре же после открытия нового стационара, в юбилейные «бетховенские» дни, постановка пьесы ленинградского драматурга М. Жижмора «Бетховен». Несмотря на формальные промахи, отрывочность, простодушную прямолинейность «обличительных» сцен, пьеса подкупала искренней взволнованностью обрисовки образа Бетховена.

Игра Гайдебурова, поддержанная исполнительским ансамблем, подымала образ до подлинных трагедийных высот. Необычными были уже сам внешний облик его Бетховена, манера поведения, характер речи, жест. Величественный, необузданный чудак, быть может, чем-то и смешной в быту, но действительно потрясающе великий в моменты творческого озарения. Гайдебуров давал сложную эволюцию образа — от неуклюжего, житейски нескладного юноши, романтически влюбленного в свободу, до больного, оглохшего старика, истерзанного оскорблениями и нуждой, но не идущего ни на какой компромисс, жадно вслушивающегося в не утихающую в его сознании «оду к радости» и настойчиво, вопреки всему, все еще пытающегося «схватить судьбу за глотку». «Бетховена я не играл, а пылал им. Все в нем было для меня огонь и лава», — имел все основания сказать впоследствии Гайдебуров. Так оно и ощущалось зрителем.

К сожалению, эта превосходная его работа, один из высших его артистических взлетов, прошла мимо историков советского театра — почти нигде и никак не зафиксирована. С горечью перечитываю свою рецензию, напечатанную в «Ленинградской правде» наутро после премьеры: «Прекрасен Гайдебуров — Бетховен, образ громадной творческой силы, иногда резкий, но всегда человечный»[[64]](#endnote-54). И все. Такой же общий и при всей своей комплиментарности «отметочный» характер носили и другие отзывы, немногочисленные и немногословные. На беду, в гайдебуровском архиве не сохранилось режиссерского экземпляра пьесы, что еще более затрудняет восстановление живого облика образа. Когда после премьеры минуло полвека, полагаться в таком деле на одну лишь память — рискованно.

Успех «Бетховена», определенный прежде всего превосходным исполнением центральной роли, оказался, однако, не закреплен {56} в последовавших за тем спектаклях. Не приходилось сомневаться во всей искренности стремления театра нащупать новые глубокие и органичные пути сценического воплощения современных образов, но неудачи в выборе пьес (лучшая из них — «Елена Толпина» Д. Щеглова — оказалась лишь бледным сколком с «Любови Яровой»), неуверенность и противоречивость постановочных приемов пока что тормозили движение вперед.

Положение было тревожащим, но отнюдь не безнадежным. Трудности творческой перестройки испытывали в эту пору не только «передвижники». Более чем когда-либо нуждался театр в этих условиях в строгой, пусть придирчивой, но целенаправленной, дружеской критике. Критике не «на уничтожение» (как было в недавних призывах «Довольно Передвижного!»), а такой, которая содействовала бы преодолению прежних эстетически-философских заблуждений, нет‑нет, но продолжавших порою сказываться, и помогала бы в новой обстановке развивать лучшие традиции сценического реализма «передвижников». Позднейшая работа Гайдебурова и «гайдебуровцев» по-своему позволила понять, что трудности, испытывавшиеся в тот период «передвижниками» — и в поисках нового современного репертуара, и в попытках перестроить на новый лад оформление спектаклей, — какие бы при этом ни возникали сложности, были все же трудностями временными, преодолимыми. При должной помощи, конечно. К сожалению, тогдашние руководители ленинградских театров, по-прежнему не веря в творческую жизнеспособность старого заслуженного коллектива, избрали более простой, сугубо административный путь.

Осенью 1928 года, когда «передвижники» были на гастролях, их помещение и имущество оказались переданы Траму, и театр снова был поставлен перед необходимостью прекратить работу, на этот раз уже навсегда.

Незадолго до того, отвечая на вопрос анкеты ГАХН (Государственной академии художественных наук) о влиянии отзывов критики на его игру, Гайдебуров признавался: «Положительные окрыляют, отрицательные всегда вызывают сомнение в себе, в своих силах и на ближайших после отрицательного отзыва представлениях мешают мне доверчиво отдаться зрительному залу. Убежден, что в самых недобросовестных отрицательных отзывах кроется зернышко правды, и в дальнейшей работе стремлюсь разыскать и преодолеть тот повод, из которого выросла и неправда злого отзыва»[[65]](#endnote-55).

Мужественно преодолевая горечь сознания, что уже нет коллектива, с которым пройден четвертьвековой путь совместных поисков, Гайдебуров и Скарская со всей пристрастностью анализируют пережитое, критически сопоставляют его с опытом всего советского театра. Все дальше уходят в прошлое иллюзии, будто «искусство — выше классовой борьбы». Обостряется глубина {57} социальных оценок образа. Расширяется и углубляется идейное содержание, и присущее гайдебуровскому творчеству животворное гуманистическое начало приобретает новое, политически насыщенное выражение.

После закрытия театра Гайдебуров на какое-то время сосредоточивает силы на педагогической деятельности — в Ленинградском театральном институте, где руководит актерской мастерской; в детских художественных студиях, где вплоть до начала тридцатых годов возглавляет театральные отделы. Но уже весной 1929 года он показывает театральной общественности Ленинграда новую актерскую работу, не совсем для себя обычную притом. Отказываясь от вступления в какую-либо труппу (предложения следуют одно за другим, но слишком свежа еще рана), он создает своеобразный экспериментальный «театр одного актера».

«Хозе Наварро» (по «Кармен» Мериме) — первая из таких программ, разрабатываемых им совместно с Н. Ф. Скарской. Новый жанр театрализованных эстрадных выступлений, где щедро применяются все средства актерской выразительности, звучащего слова, целенаправленного жеста, музыки, света — при предельном ограничении специальных театральных атрибутов. За «Хозе Наварро», с которым он отправляется в поездку по давним «передвижническим» маршрутам, следуют композиции по «Матери» Горького, «Женитьбе Бальзаминова» Островского, «Бетховену» Жижмора, монопьеса Витфогеля «Беглец» и — как зенит достигнутого в новом жанре — «Эстрадный силуэт Гамлета». Менее всего последняя работа являлась повторением давно уж выверенных на аудитории (и, судя по всегдашней реакции слушателей, «обреченных на успех») сцен и монологов из трагедии Шекспира, уже два десятилетия украшавшей гайдебуровский репертуар. Не в его обычае такое было.

Два десятилетия спустя, отвечая на вопрос о природе тех поправок, которые вносились им в исполнение старых ролей, Павел Павлович в одном из «исповедных» писем[[66]](#footnote-13) писал мне об этом последнем своем возвращении к Гамлету:

«… По нашему [т. е. Н. Ф. Скарской и его. — *С. Д*.] убеждению изменения в трактовке всякой роли предопределяются изменениями, которые с течением времени совершаются в окружающей актера действительности, в нем самом — в его сознании, — а значит и в его искусстве. Обычно эти изменения проникают в трактовку роли естественно, постепенно, иногда подсознательно; но случается, что потребность в перестройке роли перерастает {58} безмятежный ход артистической жизни, не вмещается уже в условия постепенной, “естественной” модификации исполнительского замысла, и тогда совершается некий “скачок”…»

В качестве примера он и приводил «скачки» в своей интерпретации Гамлета, начиная с первой постановки (1907 г., режиссерский дебют начинающего А. Я. Таирова), над которой, — как писал он, — «довлел груз традиций, а новое истолкование роли пробивало себе дорогу еще с трудом, путаясь в противоречиях окружавшей меня на сцене традиционности “исторического”, “трагического”, “шекспировского”…»

Одной из последних, предшествовавших «Эстрадному силуэту» модификаций истолкования была редакция 1927 года: «… попытка внести в прежний строй исполнения и спектакль в целом динамику красочности, преодолеть суровую строгость прежнего спектакля, насытить его жизнеутверждающим началом… Дальнейшее осуществление средствами только актерского мастерства — при режиссуре Надежды Федоровны над созданием эстрадного силуэта Гамлета. Здесь многое прояснилось еще по-новому, обострилось, отразилось даже в упоительной чистоте актерского искусства, всецело отданного своей первородной стихии — жест, лицо, глаза, голос, речь. Чудесно!..»[[67]](#endnote-56)

И все же, как ни было чудесно это самочувствие артиста во время таких выступлений, — одной эстрадой и студийными занятиями удовлетвориться он не мог. Слишком уж глубокими корнями связан был с театром и работать вне «артели», вне коллектива не мог и не умел. Тем более что, критически оглядываясь на свой путь, он все яснее ощущал, что в условиях новой действительности именно на театральной почве может и должен быть, не пропадая всуе, применен многолетний «передвижнический» опыт.

И вот она представилась, эта возможность.

## 7

В начале тридцатых годов в Ленинграде получает широкое развитие новая форма культурного обслуживания деревни — взамен случайных гастролей случайных коллективов создаются специальные совхозно-колхозные театры.

«Как обслуживается область? Почему так мало театров, посвятивших всю свою работу деревенскому зрителю? Надо покончить с практикой, когда в деревню шлют актеров по правилу “дай им, боже, что нам не гоже”, — настойчиво напоминал “областникам” руководитель ленинградских коммунистов С. М. Киров. Возмущаясь мизерностью и случайностью театрального обслуживания деревни, он говорил: “Это нищенский надел. Пора брать другие, колхозные масштабы. Колхозники Ленинградской области должны иметь хороший, образцовый театр. Надо сделать все, чтобы такой театр был действительно настоящим, чтобы {59} все в нем было по-столичному, как в центре Ленинграда…”»[[68]](#endnote-57) Таким показательным театром, по которому могли бы равняться другие, и должен был стать новосозданный Колхозно-совхозный театр имени Леноблисполкома, ядро которого составил коллектив передвижного Госагиттеатра. Руководить новым театром было предложено Гайдебурову. Кандидатура эта встретила самую горячую поддержку Кирова, — в его памяти надолго сохранились давние спектакли «передвижников», в которых, как писал он во владикавказском «Тереке», — «все просто, правдиво, художественно».

Вверяя испытанному Другу демократического зрителя, заслуженному «передвижнику» Гайдебурову руководство Колхозно-совхозным театром, Киров мог быть уверен, что в новых, советских условиях Гайдебуров достойно применит свой опыт и сумеет щедро реализовать большие замыслы. Подобная задача была в духе Гайдебурова, и вместе с неизменной своей спутницей он благодарно отвечает на призыв к новой передвижнической деятельности, вновь отказываясь от очередных заманчивых предложений, обеспечивающих «спокойную работу» в больших столичных театрах.

Сорокалетие своей театральной деятельности и награды Советского правительства, удостоившего его звания народного артиста Республики и ордена Трудового Красного Знамени, Гайдебуров в январе 1940 года встречает на посту художественного руководителя Колхозно-совхозного театра, возглавлял который к тому времени уже шестой год.

«Нас объединяет, — говорил он в одной из бесед с коллективом, — общее дело по созданию и укреплению театра, которого нет и не может быть нигде в мире, кроме нашей Родины. Задача искусства, направленного на помощь коллективизации деревни и укреплению колхозно-совхозного строительства, поистине необычайна по своему значению. Мы являемся художественно-творческим отрядом области, которая носит имя Ленина, и это делает нашу с вами работу особенно ответственной и безмерно повышает требовательность к нам…»

Увлекая за собой молодежь, пришедшую в театр, Гайдебуров обращал ее внимание на заманчивость такой работы для общественно-творческого формирования художника:

«Здесь необыкновенно счастливо сочетаются положительные качества стационарной работы с активным внедрением артиста в самую гущу производственной жизни трудового народа. Здесь раскрывается перед творческим работником та книга жизни, которую даже не приходится учиться читать, — надо только не отворачиваться от ее ярких и увлекательных страниц»[[69]](#endnote-58).

Спектакли нового театра были начаты в декабре 1934 года. Когда в канун 1940 года отмечалось его пятилетие, Гайдебуров назвал цифры, лучше всяких слов говорившие о сделанном:

{60} «Дано 1177 спектаклей, проведено 499 концертов. Чтобы достигнуть зрителя, труппа театра проехала:

по железной дороге — 8435 км,  
на автомашинах — 2822 км,  
моторными лодками — 160 км,  
под парусами — 250 км,  
на телегах — 2711 км,  
на санях — 14646 км,  
по Мариинской водной системе  
(баржа, пароход) — 19920 км  
и прошла пешком 259 км».

Среди девятнадцати пьес, поставленных театром за пять лет, были: «Васса Железнова» Горького, «Половчанские сады» Л. Леонова, «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Далекое» А. Афиногенова, «Слава» В. Гусева, «Шестеро любимых» А. Арбузова, а из классики — «Ревизор», «Борис Годунов», «Господа Головлевы» (по Салтыкову-Щедрину), «Власть тьмы», «Тартюф»…

В мемуарных записях П. П. Гайдебурова «Театр нового зрителя», завершающих второй раздел настоящего издания, воссоздаются колоритные картины повседневной деятельности возглавлявшегося им коллектива энтузиастов колхозной сцены. Волнующе передается в этих записях живое ощущение того, поистине подвижнического, труда, который вкладывался в каждое из выступлений.

Одной из первых постановок, осуществленных Гайдебуровым в новом коллективе, явился «Ревизор», спектакль, оказавшийся тогда событием не только для деревенской сцены, но и для театральной жизни Ленинграда в целом. Тем более что ни в одном из больших театров Ленинграда «Ревизор» в ту пору не шел. «Высвободить социально-политическую сущность сатиры из-под традиционной благодушно-развлекательной сценической ее передачи»[[70]](#endnote-59) — эта задача, поставленная Гайдебуровым перед собой в экспозиционной разработке, реализовалась им последовательно и выразительно — через актеров прежде всего.

Свежестью трактовки, художественной убедительностью привлекала и гайдебуровская постановка «Бориса Годунова», показанная в «пушкинские дни» 1937 года. Зрелость художника в работе над трагедией сказывалась и в общей трактовке текста, и в органичном звучании в спектакле пушкинского слова, и в умении сделать одно из свойств пушкинской драматургии, ее лаконичность, «ключом» ко всему режиссерскому замыслу, и в стремительном, не терпящем пауз ритме, который предуказан лаконичным, сжатым до предела текстом Пушкина.

Примечательным было сценическое решение трагедии, которую колхозный театр полностью, без единой вымарки показывал в самых отдаленных уголках Ленинградской области, порою на крохотных сценических площадках, в амбарах, на пристанях, {61} на колхозных площадях. В новом качестве встречал тут выражение принцип художественного лаконизма, искусства «*большого в малом*», издавна утверждавшийся «передвижниками». Театр наотрез отказывался от пышной театральной бутафории и мнимого «монументализма», за которым в иных постановках «Бориса Годунова» начисто утрачивалось истинное содержание и художественное своеобразие трагедии.

Фрагменты режиссерской экспозиции «О сценической интерпретации “Бориса Годунова”», публикуемые в настоящем сборнике, достаточно красноречиво говорят и о глубине проникновения в природу пушкинского театра, и о живой, сохраняющей свой интерес и по сегодня актуальности соображений П. П. Гайдебурова о путях сценического воплощения пушкинской драматургии, выношенных и проверенных в практике спектакля, адресованного колхозным зрителям.

Летом 1939 г., в год своего пятилетия, Колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома выступал в Москве на Всесоюзном фестивале совхозно-колхозных театров, где показывал гайдебуровские постановки «Власти тьмы» и «Половчанских садов». Сам выбор этих пьес, отсутствовавших на афишах столичных театров, режиссерская трактовка, культура исполнения, слитность ансамбля, простота и выразительность оформления свидетельствовали о развитии лучших реалистических традиций «передвижников».

Постановка «Власти тьмы» в Колхозно-совхозном театре во многом перекликалась со спектаклем Передвижного театра (любопытно, что исполнительницей роли Матрены явилась старая «передвижница», заслуженная артистка РСФСР М. М. Марусина, игра которой во «Власти тьмы» особо отмечалась еще в рецензии С. М. Кирова 1912 года). И вместе с тем пьеса была заново прочитана глазами людей другого времени, людей нового общества, покончившего с властью тьмы.

Так практически осуществлялась мысль Кирова о том, чтобы совхозно-колхозные театры работали в полную художественную силу, «по-столичному». А в чем-то, судя по репертуару, и обгоняли столичные театры.

## 8

Третий раздел книги, посвященный размышлениям П. П. Гайдебурова о режиссерском и исполнительском искусстве, открывается впервые публикуемой его статьей «Об искусстве актера». В основе ее — лекции, которые читались им весной 1946 года, в пору работы в московском Камерном театре, на режиссерском курсе ГИТИСа.

Как-то так случилось, что очередная его лекция должна была происходить в той самой аудитории, где только что закончились мои семинарские занятия с будущими критиками и, с разрешения {62} Павла Павловича, я присоединился к его слушателям. И так же, как студенты, битком набившие класс, народ, откровенно говоря, не слишком дисциплинированный, а на этом курсе порой даже несколько бравировавший этаким «неглиже с отвагой», — с первой же минуты, едва неторопливо, тихо, как-то удивительно собранно и сосредоточенно он заговорил, — я был целиком захвачен этой, по форме безыскусственной и в то же время на редкость своеобычной беседой о нравственных, идейных, эстетических законах жизни на сцене. И так же, как они, просто-напросто прослушал звонок, возвещавший о конце урока, хотя, казалось бы, не услыхать его было невозможно, — все время, пока Павел Павлович говорил, в классе стояла такая уважительная, целомудренная тишина, что невольно переносился памятью за четверть века назад, когда таким же юношей, как теперешние его слушатели, усердно посещал спектакли гайдебуровского Передвижного театра и вот в такой же благородной тишине, строго и торжественно, звучал исповеднический голос гайдебуровского Гамлета, Санга, Освальда…

Завораживающе действовал на слушателей уже сам все время ощущавшийся «эффект присутствия» на спектаклях или репетициях, отделенных от нас полувеком, если не более, — с такой естественностью и непринужденностью возникали в речи Гайдебурова не только имена (на цитатах-то из исторических источников поднаторели все!), но и живые изменения лиц, интонации, жестикуляции, манера поведения актеров легендарной славы. И вместе с ним мы как бы сами «сиюминутно» переживали изумление от встречи с неотразимо молодым Ромео безнадежно лысого старца Сальвини, бесстрашно исполнявшего без грима эту роль на спектакле, виденном когда-то Гайдебуровым. Его глазами сопоставляли исполнение одних и тех же ролей Дузе и Комиссаржевской, Стрепетовой и Стрельской, Орленевым и Москвиным и следили за лицедейством Горбунова, Чехова. Вместе с ним вступали в спор с Монаховым, улыбались маленьким хитростям Савиной, репетировавшей «под секретом», и испытывали то же потрясение, какое когда-то испытали близкие Комиссаржевской, когда, взяв для примера первый же попавшийся под руку текст (им оказалась в этот раз простая таблица умножения), она сумела так прочитать ее, одушевить такой кипучестью бесчисленных эмоциональных оттенков, что таблица эта вдруг прозвучала высокой драмой, живою исповедью сердца неведомой героини.

Как ни увлекательны и как ни интересны сами по себе зарницы воспоминаний, не в них одних, однако, была притягательность гайдебуровской беседы. Они служили лишь своеобразными «наглядными пособиями» для утверждения тех мыслей о природе, пафосе и технологии артистического творчества, которые так увлеченно стремился Гайдебуров передать своим юным слушателям.

{63} Неразделимость понятий работы и творчества: «существует одно слитное — творческая работа». Общественно-идейное существо актера. Этика. Непременное условие — «быть не только актером, но и человеком, и притом, по выражению Островского, человеком по всей форме». Гражданская миссия художника. «Актеру мало создать образ, нужно еще, чтобы этот образ стал частью действительности». Идея, мысль — в основе творческого поиска. Необходимость овладения прежде всего мыслью роли, сценический образ которой нельзя создавать в отрыве от идей пьесы. Техника — производное образа. Ответственность всего исполнительского коллектива за воплощение каждой из ролей. Авторская природа актерского искусства… Вновь и вновь, и в конспектах лекций, и в других статьях и мемуарных записях последних лет, возвращается он к этим мыслям, приобретающим все более четкое, афористичное выражение.

Диапазон вопросов, затрагиваемых им в беседах с молодежью, на первый взгляд бескраен. Актер-профессионал, поборник специфической правды, в своих суждениях о писаных и неписаных уставах жизни актера на сцене и за кулисами, он с какой-то пленительной непосредственностью и в то же время мудростью богатого жизненного творческого опыта касается порой тем, весьма щекотливых и «из уважения к искусству» подчас нивелируемых или считающихся заведомо решенными. И говорит о них так же просто и непритязательно, как о самых высоких материях — будь то о праве актера бороться за роль («потребность в роли — не порок, а естественный закон творческой природы актера») или о столь же естественной потребности актера иметь успех у публики. «Успех необходим актеру не только как дань его честолюбию, но прежде всего как живительный обмен творческих сил в недрах театрального организма», — напоминает он в связи с этим, попутно касаясь вопроса: чем компенсируется для актера непосильная, казалось бы, затрата физических и душевных сил при полной творческой отдаче.

Испытав в годы юности гигантское давление лавины штампов, на которых сплошь и рядом и основывалась актерская скоропись в этой чехарде — до двух десятков в месяц! — очередных премьер, и проявив когда-то немалую энергию для их преодоления, Гайдебуров не ограничивается ныне предостережениями общего характера. Вместе с молодыми слушателями он ищет реальные пути, живую технологию для их предупреждения. И все же основное, на что все время обращает он внимание, — это идейный, гражданский пафос творчества актера, его связь с жизнью. Лишь при подлинной гражданственности, идейной окрыленности актерских поисков «ремесло актера превращается в искусство, а актер — в артиста».

За его плечами — огромный, к тому времени уже полувековой личный актерский опыт и лишь немногим меньший — режиссерский и педагогический. Юноши и девушки, заполнившие гитисовскую {64} аудиторию — это было, вероятно, уже четвертое, если не пятое, поколение его учеников, благодарно хранивших воспоминания о гайдебуровских уроках, начиная с А. А. Брянцева, А. Я. Таирова, И. И. Аркадина, М. М. Марусиной, Г. И. Питоева, встретившихся с ним и Скарской еще в начале века, и продолжая мастерами второго, третьего поколений — Л. Ф. Макарьевым, А. А. Хановым, И. П. Зарубиной, Е. Г. Агароновой, драматургами — А. Н. Арбузовым, Д. А. Щегловым и многими другими. Но вслушиваясь в его высказывания сороковых — пятидесятых годов, не перестаешь задумываться над еще одним дорогим его свойством, в равной мере нужным каждому художнику, — умением слушать время, мужественно преодолевать былые заблуждения и, отбрасывая шелуху случайного, наносного, ошибочного, брать и развивать из прежнего опыта то, что было в нем верного и плодотворного.

Это относится, в частности, к тому, что в педагогической практике «передвижников» долгие годы связывалось с понятием так называемого «метода Скарской», упоминания о котором не раз встретятся читателю. Возникновение этого термина относится к началу двадцатых годов, когда Гайдебуров и Скарская, воодушевленные стремлением найти новые пути органичного и впечатляющего творчества актера, начинают уделять все больше времени и сил студийно-лабораторным занятиям. В «Палестре», как с 1921 года стала именоваться образованная в 1918 году студия театра («Палестрой» звались в Древней Греции школы, где велось эстетическое и физическое воспитание молодежи), объединились и вновь пришедшая в театр молодежь, и ветераны-«передвижники».

«Наш метод — это метод актерской самодеятельности и коллективизма. Самодеятельность — это активная осознанность творческого процесса. Коллективизм — сущность сценического ансамбля и единства спектакля, — указывала в эту пору Скарская. — Основа метода — художественный образ, творческое ощущение которого актером служит первоисточником всей его сценической работы».

В теоретических предпосылках этого «эмоционального метода» было немало дискуссионного, противоречивого, порою просто ошибочного. Противоречия эти прежде всего сказывались в недооценке роли сознания в процессе творчества актера и в подчеркивании преимущественной роли «творческого ощущения» и интуиции. В статьях 20‑х годов, посвященных «эмоциональному методу театра», «методу Скарской», не могут не смутить читателя и способ изложения материала и сама фразеология, обилие туманных, иной раз откровенно идеалистических формулировок. Но вместе с тем сама творчески-педагогическая практика, те положительные результаты, которые она давала, позволяли вопреки всей шаткости теоретической оснастки этих опытов рассмотреть «рациональное зерно». И тогда становилось {65} яснее, что именно главным образом волновало Гайдебурова и Скарскую в этих поисках, в чем-то перекликавшихся с поисками, которые велись в то время Константином Сергеевичем Станиславским.

Основное — это раскрытие творческих сил человека, его способности самостоятельно ставить и решать художественные задачи. Техника актера — величина, не определенная раз навсегда, а изменчивая, вытекающая из особенностей внутреннего содержания актера-человека. Необходимо вооружить актера всеми средствами выразительности, но основной упор надо делать на воспитание творческой мысли и воли актера, на раскрытие в актере Человека с большой буквы. Человек-актер — решающая сила искусства сцены, искусства огромной взрывчатой силы — обладает, подобно атому, неисчерпаемыми внутренними ресурсами, которые надо суметь раскрепостить.

Не только личное, субъективное мнение, но и голос других учеников Гайдебурова и Скарской, ряд которых и поныне плодотворно трудится на советской сцене, в драматургии, в театральных школах, слышится в признании А. Н. Арбузова о том, что ему когда-то дала школа «передвижников»:

«В школу П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской я пришел семнадцатилетним юношей. До этого я успел уже побывать в двух театральных студиях. В них было шумно, пестро, беспорядочно. Никто толком не знал, чего он хочет. По этой причине все шумели. И педагоги и студийцы. В Передвижном театре поражали сосредоточенность и строгость. Трудно вспомнить, что заставило меня перешагнуть тогда порог гайдебуровской школы, но сейчас я очень ясно вижу, как это было для меня спасительно. В жизни я был обязан многим людям, но никому так, как Павлу Павловичу и Надежде Федоровне. Они заставили меня полюбить театральное искусство прежде всего за его великую преобразующую моральную силу. Блеск формы, ирония, изощренная театральность — все стало второстепенным, все было заменено пушкинской формулой “глаголом жги сердца людей”… Сам метод школы-Палестры ставил своей задачей воспитать прежде всего актера-автора, возбудить его творческую *авторскую* инициативу. Не послушный исполнитель чужих замыслов и тем, а актер-мыслитель, автор своей роли — вот что давалось нам за образец в стенах гайдебуровской школы. Это в конце концов и привело меня в драматургию»[[71]](#endnote-60).

Высокий пример такой творческой авторской инициативы, неотрывной от глубокого и бережного проникновения в мир идей драматурга, давал сам Гайдебуров, о чем по-своему напоминают публикуемые в настоящем сборнике его высказывания, связанные с истолкованием и воплощением таких ролей, как чеховский Трофимов, горьковский Старик, Шмага, король Лир и Другие. Это в равной мере может быть отнесено как к актерской, так и к режиссерской его деятельности.

{66} С кем ни говоришь из былых участников гайдебуровских спектаклей, тебе непременно скажут немало добрых слов об его удивительном «чувстве актера», тончайшем знании технологии артистического творчества, умении помочь актеру найти свои верные, органичные пути к решению поставленной идейно-образной задачи.

«Как актер, Павел Павлович был для нас образцом простоты и динамичности. Павел Павлович, например, понимал мизансцену не только режиссерски, но и актерски. Вернее, будучи режиссером, он понимал ее с точки зрения актера, а будучи актером — с точки зрения режиссера, — замечал в связи с этим А. А. Брянцев, вспоминая свое начало жизни в Передвижном театре. — Вот почему нам, молодым режиссерам, его ученикам, было очень легко работать с ним как с актером. Он никогда с нами не спорил и не пытался нас переубедить, если даже мы делали явные ошибки. Он не за страх, а за совесть подчинялся нашим режиссерским требованиям и творчески пытался их выполнить. И вот чем послушнее он это выполнял, тем скорее и нагляднее мы видели свои ошибки. Это был более верный педагогический метод, чем длинные дискуссии, которые иногда возникают между режиссером и актером. Мизансцена для Павла Павловича никогда не была только размещением людей в пространстве. Она всегда была результатом активного поведения данного образа в данных конкретных игровых условиях»[[72]](#endnote-61).

А эти «данные конкретные игровые условия» определялись, добавим, и в актерской и в режиссерской практике Гайдебурова прежде всего глубоким анализом и постижением идейного замысла пьесы, *объединяющей идеей* роли и спектакля в целом.

Комментируя спустя полвека свое давнее письмо, написанное под впечатлением минского дебюта в «Чайке», письмо, в котором он весьма критически, за исключением, быть может, одной сцены с матерью в третьем акте, оценивал свое исполнение роли Треплева, Гайдебуров добавлял:

«Возможно, что сцену третьего действия я и на самом деле играл не слишком дурно, — бывают роли или отдельные куски в них, которые на актерском жаргоне называются “самоигральными”. С их помощью любой актер может “производить впечатление”, если только он не совсем бездарен. Трудно, например, не иметь успеха, играя царя Федора или Аркашку в “Лесе” Островского, или Швандю из “Любови Яровой”. Даже и до последнего времени находятся актеры, готовые спекулировать на простодушии, с каким зрители переносят свое расположение с привлекательных ролей на исполнителя. И что же? Не обладая истинным талантом, такие актеры пожинают лавры, которые принадлежат по праву не им, а драматургу.

Если я играл третий акт “Чайки” лучше других кусков роли, то только потому, что сцена с матерью помимо моей воли, моего сознания “сама себя хорошо сыграла” и выделилась, то уж {67} одно это обстоятельство должно было открыть мне глаза на основной порок в моем исполнении Треплева — отсутствие объединяющей идеи, то есть той движущей силы, которая приводит актера к художественному обобщению роли»[[73]](#endnote-62).

Поисками и последовательным утверждением такой объединяющей идеи и определялась прежде всего разработка режиссерских экспозиций (экспликаций) Гайдебурова. К сожалению, до нас дошла лишь малая их часть (большинство вместе со значительной частью довоенного его архива погибло в блокаду в Ленинграде). Но и из имеющихся, за недостатком места, здесь публикуются фрагменты лишь трех из них — к «Борису Годунову», «Власти тьмы» и «Профессору Мамлоку». Каждая из этих экспозиций — своеобразная маленькая (чаще, впрочем, отнюдь не маленькая, а весьма обширная) монография, разработанная с величайшей тщательностью в результате серьезного изучения источников, сочетающая многогранный литературоведческий анализ пьесы с конкретизацией ее сценического переосмысления и подчиненная стремлению прочитать ее в ритме сегодняшнего дня.

Характерно в этом отношении то томительное чувство неудовлетворенности, которым Гайдебуров делится с читателем «Полвека с Чеховым» в связи с последней своей встречей с «Вишневым садом» Чехова, поставленным им в Ленинградском Большом драматическом театре спустя десятилетия после того, как многие годы та же пьеса-Чехова, в его же режиссуре, с неизменным успехом шла у «передвижников». И хотя новая режиссерская редакция была хорошо принята и критикой и зрителем, сам он, если б довелось вновь ставить любимую пьесу, «все бы начал сначала». Ни одна творческая работа в театре не может опираться на ретроспективность художественных установок, предупреждает он: «Всякий новый спектакль должен быть устремлен в будущее, отражая в искусстве все задачи своего века».

В свете этого годами выношенного убеждения особый интерес Представляет режиссерская экспозиция «Власти тьмы».

Еще задолго до того, как пьеса Толстого как бы обрела свое «второе рождение» на советской сцене в спектакле Малого театра, она была возвращена советским зрителям «передвижниками», а затем заново, свежо и сильно истолковывалась Гайдебуровым в спектакле Ленинградского колхозно-совхозного театра. С этим спектаклем и связаны фрагменты режиссерской экспозиции, публикуемые в настоящем сборнике, и именно ее подразумевал Гайдебуров, когда писал об эволюции своего идейно-творческого самосознания под воздействием революционной действительности и марксистско-ленинской теории.

В своих новых раздумьях о толстовской пьесе Гайдебуров прежде всего опирается на высказывания В. И. Ленина о Толстом. Обращение к ленинским мыслям менее всего здесь носит {68} формально-цитатный, догматический характер. Нет, это активное и увлеченное стремление к творческому претворению ленинской характеристики противоречий в произведениях Толстого, творческое освоение ленинского понимания силы и слабости великого художника — «зеркала русской революции» — с тем, чтобы добраться с таким компасом до источника противоречий человеческих качеств и свойств героев драмы, найти ключ к образному воплощению в спектакле единства этих противоречий. Такова основа многогранных, изобилующих рядом тонких психологических наблюдений и профессионально точных советов исполнителям образов Акулины, Матрены, Марины, Митрича, Петра, Акима. И отсюда же — энергия протеста против условно-театрального изображения тех или иных участников толстовской драмы, против небрежного или поверхностного прочтения текста, вроде общепринятых «летучих» купюр в роли Митрича, обессмысливающих самый образ, и т. д.

В помощь тщательному литературоведческому анализу приходят щедрая память и богатый сценический опыт автора. На страницах этой «экспозиции», имеющей в равной мере и театроведческую, и литературоведческую ценность, оживают во всем их своеобразии Акулина — Савина, Никита — Цаккони и т. д. А какими живыми красками наполняется характеристика образа Матрены, когда в рассказе Гайдебурова «сталкиваются» два исполнителя, две трактовки этой роли: Стрельской, изображавшей ее простой деревенской хлопотуньей, не ведавшей, что творит, и Стрепетовой, игравшей «леди Макбет Тульского уезда»…

Гайдебуровскую постановку «Профессора Мамлока» отделяет от экспозиций «Бориса Годунова» и «Власти тьмы» всего несколько лет, но это годы крутого перелома в жизни и работе не только его лично, но и всей страны.

Поставив «на ноги» Колхозно-совхозный театр, Гайдебуров с 1940 года продолжает помогать ему уже в качестве художественного консультанта и с увлечением берется за новое увлекательное дело — творческую реорганизацию республиканского Театра русской драмы Карело-Финской ССР. Начало войны застало его в Петрозаводске. И вот он вместе со Скарской и труппой театра вновь на барже и снова плывет по знакомой водной трассе, но как несхож с недавними маршрутами колхозно-совхозного «плавучего театра» этот горький, полный тревог и опасностей путь эвакуации из Петрозаводска в дальний Бирск, где оседает на время театр. В трудной и сложной обстановке Гайдебуров не только сохраняет коллектив театра и все его имущество, но и неизмеримо умножает его творческий потенциал. В маленьком городе, где в силу местных условий наряду с ежедневными спектаклями приходилось чуть ли не еженедельно выпускать новую премьеру, ему удается так наладить работу, что репертуар театра пополняется рядом художественно {69} полноценных спектаклей. Он ставит здесь пьесы «Парень из нашего города» и «Русские люди» К. Симонова, «Царя Федора Иоанновича», «Уриэля Акосту»…

Одной из самых ярких оказалась в их ряду постановка антифашистской драмы Фридриха Вольфа «Профессор Мамлок», где (как и в «Царе Федоре», «Уриэле Акосте», «Тартюфе») он также исполняет заглавную роль.

Отошли в далекое прошлое времена, когда сама терминология «политического спектакля» представлялась Гайдебурову в теоретических его высказываниях противопоказанной природе театра, долженствовавшего как будто главным образом и преимущественно вести зрителя в чистые горние высоты «всечеловеческого духа». Правда, и тогда уже — как отмечалось — подобные высказывания нередко разительно расходились с непосредственной творческой практикой самого Гайдебурова и его сподвижников, с объективно-прогрессивным (и политическим по существу) звучанием ряда спектаклей «передвижников», не говоря уж о тесной связи Общедоступного театра с передовым демократическим зрителем. Ныне художник шел осознанно и убежденно по пути создания современного, политически направленного, более того — открыто публицистического спектакля, никак и ни в чем не снижающего вместе с тем художественных, эмоциональных средств убеждения и увлечения аудитории. Призывая будущих исполнителей драмы Вольфа творчески ощутить идею пьесы, раскрывая своеобразие публицистической ее природы, Гайдебуров в то же время предостерегал против дидактического схематизма, формального решения задачи: «правда действительности никогда не прямолинейна».

Основным оружием художественной пропаганды продолжает оставаться и остается, напоминает он, искусство, отражающее драматизм подлинной действительности и рожденное этой действительностью. И — как вывод — утверждение стиля художественного публицистического спектакля: публицистический спектакль «поднимает жизненный реализм на высоту широких и смелых обобщений».

Дальнейшее развитие и утверждение эта мысль находит в новых работах, осуществляемых им уже на сцене Ярославского драматического театра имени Ф. Г. Волкова, где в начале 1943 года Гайдебуров дебютирует в заглавной роли в пьесе И. Сельвинского «Генерал Брусилов»[[74]](#footnote-14). Из режиссерских работ {70} того времени наиболее значительна, быть может, суровая, страстная постановка «Нашествия» Леонова (1943), а из актерских, конечно же, прежде всего горьковский Старик, впервые сыгранный им в Ярославле в марте 1943 г.

## 9

В конце настоящей книги читатель встретит относительно полный (относительно — потому что, несмотря на тщательность, с какой изучались составителями архивные материалы и пресса девяностых — девятисотых годов, попросту немыслимо полностью восстановить репертуар его молодости) актерско-режиссерский послужной список Павла Павловича, насчитывающий до пятисот ролей и примерно триста, если не более, постановок. Сам Гайдебуров не раз предупреждал, что творческую биографию советского актера могут составить лишь те постановки и роли, которые при появлении вызывали общественный резонанс, отвечающий передовым идеям времени. Остальное, по его суждению, — «строительные леса». Касаясь этого в статье «Полвека с Чеховым», он из всего обилия сыгранных ролей выделял лишь восемь, так или иначе определивших его путь в искусстве. Это — Петр во «Власти тьмы» и Тихон в «Грозе», впервые сыгранные еще в 1899 году, Борис (в той же «Грозе»), исполненный спустя полтора десятилетия, Кузовкин в «Нахлебнике» (впервые — в 1904/05 г.), Гамлет (впервые — 1907), Трофимов в «Вишневом саде» (1909), Бетховен (1927) и, наконец, горьковский Старик. Этот перечень, разумеется, неполон — сужу об этом хотя бы по тому, что несколько позднее, отвечая в одном из писем на этот же вопрос, Павел Павлович назвал примерно втрое больше ролей и постановок. И конечно же, вспоминая дооктябрьский его репертуар, нельзя не присоединить к названным ролям хотя бы такие, как царь Федор, Мышкин, Освальд, Хлестаков, Подколесин, пастор Санг, Продавец солнца (в одноименной пьесе Рашильда), Вильгельм Телль, каждая из которых была по-своему этапной. Что же касается позднейших лет, то, разумеется, раньше всего вспоминается роль, которая, по сути дела, после длительного перерыва вновь возвратила его как актера на сцену. Речь идет об Уриэле Акосте.

Спустя четыре десятилетия после давнего провинциального дебюта в драме Гуцкова Гайдебуров заново ее поставил и сыграл в ней центральную роль в одном из маленьких передвижных театров Ленинграда. И это сразу же стало событием ленинградской театральной жизни. Пусть при первом исполнении роли он был сверстником своего героя — на одну молодость полагаться не приходилось. Лишь теперь с покоряющей силой сумел он передать всю неукротимость духа Акосты, превращение Акосты из задумчивого мечтателя в убежденного бойца. Он играл {71} эту роль, казалось бы, в том романтическом ключе, который избран был А. А. Остужевым, чье исполнение Акосты было в те годы одной из сенсаций театра. Вместе с тем его истолкование образа глубоко отличалось от остужевского, хотя и было не менее правомерным.

Спектакль встретил заслуженную оценку критики. «Поднимая своего героя в высокий романтический план, Гайдебуров придает образу Акосты характер широкого художественного обобщения. Акоста становится воплощением передовой человеческой мысли, вступающей в непримиримую борьбу с мракобесием и фанатизмом. Это тип романтического мыслителя и романтического бойца, наделенного огромной стойкостью и колоссальной силой внутренней убежденности в правоте своего дела… — писал о Гайдебурове — Акосте С. С. Мокульский. — Незабываемы интонации, с которыми Гайдебуров произносит текст отречения: каждым словом Акоста здесь, отрекаясь, утверждает свои убеждения. Отсюда — только один шаг к финальному взрыву: “А все-таки она вертится!” Грозный монолог, в котором Акоста объявляет ложью все свое отречение, завершается у Гайдебурова яростным криком: “С этих пор служу я делу мести”. В этом крике выливается весь долго накоплявшийся гнев Акосты на ненавистных ему изуверов»[[75]](#endnote-63).

Убеждало своеобразие гайдебуровской трактовки сцен с Юдифью, в которых доминирующей оказалась прежде всего не аффектированная пылкость романтической любви, а тема духовного родства учителя и ученицы. Привлекало и решение финальной сцены — действенная сила духовного завещания Акосты, которое он, с верой в неизбежную победу своих убеждений, просветленно мудро передавал преемнику — юному Спинозе.

Как ни приятны были Гайдебурову одобрительные отзывы критики, особенно согрело, думается, его сердце письмо, полученное в день премьеры — 11 марта 1941 года — от рабочих сцены Театра драмы и комедии, где шел спектакль. Письмо, в котором восхищение артистическим искусством неотделимо от покоряющего обаяния самой этической основы этого искусства, того, что долгие годы связывалось с понятием «передвижничества».

«… Мы внимательно следили за Вашей работой, восхищались Вашей энергией и трудоспособностью. Принимая посильное участие в этой постановке, мы старались как можно лучше и чище выполнить порученную нам часть работы. Ваша неутомимость в труде стала для нас всех примером, как можно организовать себя и как нужно любить дело, чтобы достичь хороших результатов. Многому мы научились за время работы театра над постановкой “Уриэля Акосты”, — говорилось в этом письме. — И сегодня, работая на перестановке уже готовых декораций, мы урываем время, чтобы заглянуть в щелку между кулисами и полюбоваться Вашей замечательной работой в роли {72} Уриэля Акосты. Большая радость работать на одной сцене с Вами, дорогой народный артист, наш старший товарищ!..»[[76]](#endnote-64)

Увлеченный разносторонней режиссерско-педагогической и организаторской работой, Гайдебуров к концу тридцатых годов совсем было оставил актерскую деятельность. С «Уриэля Акосты», вернувшего его к ней, начинается новый, интереснейший этап артистического творчества Гайдебурова.

Зенитом этого этапа стал для него «Старик». Пьеса Горького уже давно будоражила его воображение. Еще в 1940 году, увидав ее в постановке одного из ленинградских самодеятельных коллективов, он посвятил ей большую статью, подчеркивая, что написанная в предоктябрьские годы пьеса Горького не только ничего не утратила в остроте проблематики, но набирает еще больший интерес в отсветах схватки двух миров, двух идеологий. Три года спустя он получает первую возможность проверить это убеждение на зрителе.

«Гайдебуров играет разоблаченную достоевщину, и мы ощущаем чувство превосходства над хаосом эгоистического страдания», — писал Виктор Шкловский, характеризуя «прекрасную игру Гайдебурова — Старика» и ярославский спектакль в целом (ставил его И. А. Ростовцев) как открытие незаслуженно забытой пьесы Горького[[77]](#endnote-65).

Под рубрикой «Под знаком Горького» в сборнике объединены две статьи Гайдебурова, так или иначе связанные с его работой над «Стариком», освещающие и его путь к роли, пройденный многолетними трассами горьковских пьес, и самый процесс анализа и творческого освоения горьковского текста.

Биография одного этого образа не исчерпывает содержания статей. Здесь и размышления об общих и частных проблемах артистического творчества (и, прежде всего, о решающем значении идейной, общественной позиции художника). Здесь и проницательные наблюдения над природой драматургии Горького, своеобразие которой раскрывается, к примеру, в анализе финалов его пьес, этого многозначительного многоточия «под занавес», что как бы требует активного, революционного вмешательства зрителя в действительность, отраженную в спектакле.

Уже стало своеобразным штампом говорить, что драматургия Горького в наше время, на советской сцене как бы заново родилась. Гайдебуров в противовес (или в дополнение) к общепринятому утверждению призывает обратить внимание на явление не менее существенное — с драматургией Горького пришло в театр и как бы второе рождение актерского искусства. Одним из самых поучительных подтверждений этого может служить собственный его пример троекратного сценического воплощения роли Старика.

Осенью 1944 года Гайдебуров вступил в труппу Московского Камерного театра, где впервые после тридцатилетней паузы {73} вновь встретился со своим бывшим учеником, делавшим когда-то у «передвижников» свои первые режиссерские шаги и ставшим ныне виднейшим деятелем советской сцены, — А. Я. Таировым. В режиссуре А. Я. Таирова и Л. Л. Лукьянова он играет здесь такие разномасштабные по характеру и удельному художественному весу, ничем не схожие роли, как инспектор Гуль в пьесе Пристли «Он пришел» и заново прочитываемый горьковский Старик, исполнение которого стало одним из высших актерских достижений того времени в масштабе не только Камерного, но и всего советского театра. Глубина психологического анализа, темперамент мысли, конкретность и выразительность социально-исторической характеристики образа, четкость и внутренняя наполненность интонационно-пластического воплощения роли — все это находит теперь свое полновесное выражение.

Пьеса Горького в одном из вариантов носит название «Судья». «Судья» — могла быть названа и пьеса Пристли. Но сколь различны эти «судьи», и как резко отличаются авторские (а за авторскими — и актерская) интонации в самом истолковании понятия: судья. Компрометирующе-осуждающая — в одном случае, утверждающая — в другом. Гайдебуров — инспектор Гуль.

С первого же момента, как в богатом, респектабельном доме фабриканта Берлинга появляется этот немолодой, одетый в потертый, видавший виды костюм человек, с лицом утомленным и обеспокоенным, говорящий спокойно и негромко, пристально и вдумчиво смотрящий на собеседника, внешне как будто ничем не примечательный, но полный такого подспудно ощущаемого нравственного превосходства и внутреннего благородства, что окружающие как бы невольно подчиняются его воле, чувство тревоги не оставляет ни его собеседников, ни зрителей.

Пьеса Пристли построена по излюбленной драматургом схеме психологического детектива. Сам характер роли мнимого (никем, как обнаружится в финале, не направленного в этот дом) инспектора как будто толкал исполнителя (и так оно и получалось в других спектаклях) к зловещим, многозначительным краскам инфернального Судии или к настырной въедливости и ловкой изворотливости профессионального сыщика — Шерлока Холмса. И та и другая возможности были отвергнуты. Гайдебуров вел свое расследование как живое олицетворение *совести*, мужественной и непримиримой, мучительно и скорбно осмысливающей происходящее вокруг. За внешним суровым спокойствием, корректностью и деликатностью его Инспектора был затаен неодолимый гнев, который без всякой внешней аффектации, но с огромным внутренним накалом и обжигающим чувством боли прорывался наконец в финале. И так же, как когда-то это было на спектаклях «Гамлета», когда голос призрака отца звучал в устах Гайдебурова — Гамлета словно голос {74} стучащей в сердце совести, зритель и не задавался вопросом, откуда, собственно, мог появиться в доме Берлингов этот «инспектор». Детективно-сюжетные хитросплетения оттеснялись на задний план перед этой внутренней правдой нравственного суда, олицетворенного в совершенно конкретном и удивительно достоверном образе.

Рядом с этим судьей праведным — судья неправедный, горьковский Старик. Не было, пожалуй, статьи о спектакле, где бы не цитировались слова Горького о стремлении показать в пьесе, «каким отталкивающим может быть человек, погруженный в свое собственное страдание, который стал верить, что он вправе мучить других за то, что страдал». Гайдебуров виртуозно передавал это сладострастное, хищное наслаждение Старика, сжигаемого человеконенавистнической, звериной злобой, эта упоение самим процессом пытки страхом, самой возможностью казнить людей, играя с ними, словно кошка с мышкой. Оно было и в самом деле отталкивающе отвратительно, но не менее искусно и оправданно показывал актер и ущербность, обреченность самой философии Старика, его внутреннюю неуверенность, трусость, мало того — сознание им самим, что страх наводить и вершить свой жестокий неправедный суд он может, лишь пока не натолкнется на подлинную силу, силу утверждения жизни, силу веры в то, что не страдания, а «строенья украшают жизнь».

Гайдебуров с предельной выразительностью, не страшась самых смелых и резких красок, отталкиваясь, как от трамплина, от горьковских ремарок, давал в каждом случае — и в остро характерной пластике, и в сломе интонаций — живое ощущение этого второго плана.

«Притворяется сутулым, но вдруг выпрямится и страшен в ненависти к людям» (ремарка Горького). И Старик действительно страшен, когда этот, такой жалкий, на первый взгляд, сгорбленный, нищий странничек выпрямляется во весь рост, предъявляя Мастакову — Гусеву свои угрозы. Но вскоре же актер дает почувствовать всю призрачность судейских прав Старика, когда тот как бы сжимается в комок, пригибается к самой земле и буквально уползает, едва обнаруживает, что есть свидетельница их разговора (и столь же выразительно он позднее станет набирать наглую силу самоуверенности, лишь ощутит, что та неспособна — по горьковской ремарке — «отнестись к нему как к вредному насекомому, не сможет раздавить»). «Смотрит исподлобья…» — но словно вспышка молнии этот поразительно злобный, умный, цепкий взгляд в решающие, поворотные моменты схваток. Красноречивее, чем любые комментарии о «наслаждении страданием» и «праве мучить людей», говорил и язык гайдебуровских жестов — эти сладострастно сжимающиеся пальцы при словах, что Мастаков у него «в горсти, как воробей зажат», это «хозяйское» ощупывание мебели в мастаковском {75} кабинете и вся мизансцена овладения «прокурорским» местом, прежде чем начать там «суд вершить», не говоря уже о пластическом решении финала, когда, поняв свое поражение, Старик трусливо и озлобленно уползает в какую-то щель…

Резкость, беспощадность, бескомпромиссность подобного разоблачения «художника страданья» могла показаться некоторым зрителям, знавшим Гайдебурова-человека или запомнившим его одухотворенным, пылким Гамлетом, просветленным чудотворцем Сангом, простодушным Подколесиным, несколько неожиданной (что проскользнуло, кстати, даже в некоторых из рецензий). Такому заблуждению в какой-то мере, впрочем, содействовал и сам Гайдебуров. Едва заходила речь о его актерском кредо, он обычно предпочитал любым пространным объяснениям давно уж полюбившиеся и с улыбкой повторяемые им в подобных случаях пушкинские строки о своей музе:

Она была нетороплива,  
Не холодна, не говорлива,  
Без взора наглого для всех,  
Без притязаний на успех,  
Без этих маленьких ужимок,  
Без подражательных затей…  
Все тихо, просто было в ней.

Да, так оно и было, если говорить о стиле его жизни и труда, характере взаимоотношений с окружающими и т. д. и т. п., но тот же образ Старика (как, впрочем, и такие прежние его актерские создания, как Петр во «Власти тьмы», или Тартюф, или Бетховен) убеждал, что палитра его красок неизмеримо ярче и щедрее, чем только лишь «тихо, просто». Во всеоружии умудренного многолетним опытом мастерства распоряжался Гайдебуров любыми средствами выразительности, раз того требовали энергия мысли и правда чувств воплощаемого образа, раз это было необходимо, чтобы с наибольшей впечатляемостью донести до зрителя волновавшую самого актера идею образа.

Спектаклем Камерного театра работа Гайдебурова над Стариком завершена, однако, не была. Предстояла еще одна, уже третья встреча с этим образом — в Симферопольском театре драмы, где осенью 1951 года «Старик» был снова им сыгран, на этот раз уже в своей собственной постановке. Исполнение роли, нашедшее еще задолго до того всеобщее признание, обретает в новой редакции такую классическую отчеканенность и горьковскую стереоскопичность, что по праву отмечается Государственной премией.

«Не спеши с работой. Вообрази, даже при должном количестве репетиций мне их всегда не хватает, и только на двадцатом спектакле я в форме, а на сотом, случается, говорю себе: “Вот, оказывается, как это должно быть”. Но страшно, если в работе подойдет момент, когда кажется, что она начинает надоедать, — надо перебороть это чувство, и тогда нападешь на новый пласт {76} образа, вместо уже отработанного. Ты обработала один, и тебе кажется, что и вся задача выполнена, а их, пластов-то, оказывается множество!..»[[78]](#endnote-66)

Лучшей иллюстрацией этого признания, высказанного Гайдебуровым в одном из писем, посланных на пути к последней редакции «Старика», и мог служить его Старик, открывавший, год от году все новые пласты горьковского текста.

## 10

В конце 1954 года, по возвращении из Симферополя в Москву, Гайдебуров вступает в труппу Театра им. Евг. Вахтангова. И здесь — вновь, как в самом начале пути, — Чехов, «Чайка». «Беспокойный, волнующий образ молодого писателя дает молодой артист…»[[79]](#endnote-67) — говорилось в рецензии на спектакль, открывший осенью 1899 года артистическую «чеховиану» Гайдебурова. Нет в России угла, где бы «передвижники» не играли чеховских пьес. Сам он исполняет в «Трех сестрах» роли Андрея, Тузенбаха и даже Чебутыкина. В «Дяде Ване» — Астрова и Войницкого. В «Иванове» — Иванова, а порой и Шабельского. Но особенный успех выпадает на его Петю Трофимова в «Вишневом саду». Он будет бессменно играть эту роль свыше двух десятилетий, выступив в ней более трехсот раз. Вахтангов аплодирует первым спектаклям гайдебуровского «Вишневого сада» в далеком Владикавказе. И для каждого из поколений зрителей по-новому звучат в проникновенной передаче Гайдебурова — чудаковатого, «недоделанного» вечного студента, воспламеняющегося огромной силой внутреннего убеждения, — прозорливые слова: «Вот оно счастье, вот оно идет… Я уже слышу его шаги».

Теперь ему предстоит войти в уже идущую постановку «Чайки» на роль Сорина.

Нелегко и непросто «дебютировать» на новой сцене на семьдесят девятом году жизни, да еще в чеховском, уже имеющем притом не такую уж мажорную общественную репутацию спектакле. Приступая к репетициям в параллельном составе «Чайки», Павел Павлович писал мне: «… Задача для меня очень неблагодарная, — образы людей пассивных, роли, не двигающие действия в пьесе, мне плохо даются. Жанровость, как таковая, тоже не мой козырь, так что от бедности и на нем не отыграешься. Наконец, в спектакле, который уже идет и который не имеет авторитета в публике и критике, Кольцов, исполнитель роли Сорина, пользуется общими симпатиями, его выделяют из ансамбля как общепризнанную творческую удачу. Вот тут и вертись…»

И несколько позднее, уже в разгар работы: «… Кольцов играл жанр и играл превосходно, я играю философию, одушевляющую {77} образ, и жанр для меня это гарнир, с которым блюдо подается и без которого его есть нельзя. То же испытал я при работе над Подколесиным, например, или создавая моего Бетховена. Что от жанра у меня? Эпоха. Сорин для меня неотъемлем от 19 века, к примеру…»[[80]](#endnote-68)

Но вот наступил день спектакля, и зрители, пришедшие к вахтанговцам на очередное, девятнадцатое или двадцатое представление «Чайки», оказавшееся для Гайдебурова — Сорина первым, не ощутили хотя бы малейшего привкуса «черствых именин», будничного «ввода». С юношеским волнением нес Гайдебуров настороженным зрителям боль и горечь раздумий о жизни, разыгранной впустую, бесплодной жизни «человека, который хотел…»

Играя Сорина, Гайдебуров, как уже не раз то было, вступал в спор с установившейся традицией исполнения роли. В иных случаях он как будто даже начинал спорить с самим Чеховым, отказываясь буквально выполнить ремарку автора.

Соблюдая историческую достоверность образа, его характерность, по-своему передавая юмор Сорина, Гайдебуров в то же время порывал с обычной комедийно-жанровой трактовкой роли. Так, в сцене обморока Сорин Гайдебурова менее всего стремился к драматическому эффекту[[81]](#footnote-15).

Обморок — он и в самом деле обморок бесконечно усталого, глубоко оскорбленного человека, который всем существом своим возмущен несправедливым, недостойным поведением близких и из последних сил пытается оградить от унижения молодого друга. Выстрел Треплева убивает наповал и Сорина. С крахом и гибелью Треплева уходит из жизни и Сорин. Их судьбы тесно переплетены. В Треплеве Сорин воочию видит и свои несбывшиеся надежды и всю бесплотность и бесплодность жизни, которая, говоря словами письма Чехова, «не пропитана, как соком, сознанием цели».

С какой горечью, с какой силой внутреннего осуждения звучало в устах Гайдебурова: «Вы сыты и потому равнодушны к жизни…». В этом подспудном гневе была слышна и чеховская ненависть к бездеятельности «пескариной жизни», и горьковское, неколебимое: «Человек — выше сытости…»

Слишком поздно, у самого обрыва, пришло к Сорину сознание правды, но оно пришло, и уже нет покоя, нет сил мириться с жалким, сонным укладом «пескариной жизни». Дурно так жить, недостойно. В устах гайдебуровского Сорина слова «Мне дурно, и все» имели куда более глубокий смысл, чем просто констатирование физического недомогания. И не улыбку, не смех вызывали в зрительном зале его погружения в сон, а {78} грусть и боль за человека, упадок сил которого вступал в дикое противоречие с душевной зрелостью, с ясностью пробужденной, неотступно работающей мысли. Вся призрачность достигнутого Сориным за шесть десятилетий жизни находила убийственное выражение в проникнутой горькой иронией интонации, с которой произносил он свое звание «*действительный* статский советник». И когда в разговоре с сестрой, раскрывая перед ней всю скудость своего существования, он почти со стоном, стуча кулаками по лбу, кричал: «Будь у меня деньги!..», мы понимали: деньги нужны ему сейчас меньше всего для себя и, конечно же, меньше всего на те призрачные «сигары и вино», о которых он будто бы, по словам Дорна, горюет в своем «бунте». Разве дело в недопитом вине и недокуренных сигарах? Это — последнее средство вырвать из мертвого круга и, быть может, спасти для другой, настоящей, *действительной* жизни свою вновь обретенную молодость, свои потаенные надежды — Треплева…

Слитность Сорина с судьбой, мечтами, интересами, тревогами молодого друга Гайдебуров передавал с покоряющим артистизмом. Это сказывалось и в усталом, умном взгляде, которым Сорин все время следил за Треплевым, и в том, как с полуслова он подхватывал мысль юноши, в каждом жесте, интонации. Нарушая в каких-то случаях букву ремарок Чехова, Гайдебуров оставался верен духу чеховской драмы, в которой, по горьковскому определению, «реализм возвышается до одухотворенного, глубоко продуманного символа»[[82]](#footnote-16).

Вскоре после выступления в «Чайке» у вахтанговцев мы вновь увидели Гайдебурова в роли Сорина на большом праздничном вечере, которым театральная Москва отмечала его восьмидесятилетие и шестидесятилетие сценической деятельности. И невольно думалось, как, в сущности, символичен внутренний контраст между бесплодным итогом соринского шестидесятилетия, так драматично раскрытым Гайдебуровым, и красотой, богатством жатвы творческого шестидесятилетия Гайдебурова, жизни, действительно налитой, как соком, сознанием цели.

На роли Сорина обрывается перечень сыгранных ролей и осуществленных постановок Гайдебурова. Но до последних дней он жил раздумьями о новых работах, новых ролях.

{79} В конце сороковых годов, сетуя в одном из писем на «творческий простой», Павел Павлович делился заветной думой:

«… все больше думаю о ролях, которые хотелось бы сыграть, если бы только было где… пушкинского Бориса Годунова, горьковского Булычова и “Фальшивую монету”, Тартюфа, Полежаева в “Беспокойной старости”, Арбенина в “Маскараде” (он же не герой-любовник, а герой характерный, если пользоваться старой терминологией!), Лира. Вот что я хотел бы сыграть, пока есть силы. И все то замечательное, что написали бы для меня советские драматурги. Только они, к сожалению, не пишут, имея в виду отдельных актеров, как это делал Островский, и хорошо делал!»[[83]](#endnote-69)

Ни одной из перечисленных ролей (за исключением Тартюфа, вновь сыгранного в Симферополе) Гайдебурову в дальнейшем так и не удалось исполнить. Хотя, казалось бы, он делал все, что только от него могло зависеть, чтобы добиться этого. Так, едва лишь забрезжила возможность сыграть, наконец, одну из самых заветных и давно лелеемых ролей — Лира, он и Скарская, несмотря на возраст и болезни, тотчас же оставили столицу и осенью 1950 года направились на другой конец страны, в Симферопольский театр, обещавший (но так и не выполнивший обещания) поставить для него трагедию Шекспира. Памятью об этом осталось несколько объемистых тетрадей с его «заготовками» по роли, сохраняющими и посейчас жар и пламя раздумий и мечтаний о любимом образе.

Публикации фрагментов из этих записей предшествует не менее примечательный документ — письмо в редакцию дооктябрьской «Правды», в котором Гайдебуров, как главный режиссер Общедоступного театра, с сокрушением писал о невозможности исполнить пожелание рабочих о постановке «Короля Лира» прежде всего потому, что в труппе нет достойного, «хоть несколько отвечающего требованиям» актера для заглавной роли. Сам Гайдебуров в то время, в 1913 году, уже был первым актером театра, общепризнанным исполнителем таких ролей, как Гамлет, толстовский Петр, царь Федор, Освальд, пастор Санг, Петя Трофимов, Тихон, Астров и многие другие. И все же он не мог себе позволить претендовать на роль Лира. И лишь три десятилетия спустя сочтет себя вправе ее играть.

В разработке роли он, так же как это было и в других работах, стремился идти своим путем, не связывая себя никакой, хотя бы и самой привлекательной традицией трактовки классического образа.

Вспоминается его ответ на заданный как-то вопрос — кто из выдающихся актеров прошлого или настоящего мог оказывать наибольшее влияние на формирование его артистической индивидуальности. «… Такое воздействие оказывается, думается, неприметно и, возможно, складывается из многих “токов”… — писал он мне в ответном письме. — Впрочем, могу отметить, что в {80} прошлом русского театра наибольшим обаянием для меня оказался насыщен образ Мартынова. Замечательный, как-то недооцененный теперь актер Павел Матвеевич Свободин, у которого я учился в гимназические мои годы, глубоко запал мне в душу. Авторитет и любовь к себе внушил М. И. Писарев — всем своим обаянием и человека и актера (в таких ролях, которые я еще застал, как Несчастливцев, Демурин в “Цене жизни”, Краснов в “Грех да беда…” Островского). Образцом трагического актера я считал Дальского, воспоминания о котором поныне храню свято в душе. Глубоким, интимным, близким, обаятельным для меня было искусство Орленева и, особенно, Комиссаржевской, с которой меня сопоставляли, как в некоторых случаях мне становилось известным, мои зрители… Но я не помню *ни одного* случая, когда бы я подходил к работе над ролью с намерением удержаться в традициях того или иного из моих учителей… Так было и с Орленевым. Преклоняясь перед его Федором и Освальдом, и ту и другую роль я играл почти прямо противоположными методами и задачами. Вообще же я избегал смотреть актеров в тех ролях, которым придавал особое значение в своем репертуаре. Гамлетов не видел никогда ни одного. Читал же обо всех — эти впечатления мне было легче пропустить через мыслительную мою “мясорубку” и получить взамен “фарш”, из которого готовил затем вполне своеобразное “кушанье”»[[84]](#endnote-70).

Так же было и с Лиром.

Сцену за сценой разрабатывает Гайдебуров в своих записях этой учебно-творческой лаборатории по «Лиру», сопоставляет оттенки смысла в различных переводах, анализирует текст и, используя различные литературные источники, описывает исполнение роли не только прославленными трагиками мира, но и куда как менее известными. И это не просто описания, а размышления пытливого художника, стремящегося увидеть образ во всей его многогранности. Раздумья, страстная полемика, непосредственная радость, если его догадку подтверждают чьи-то поиски, а иной раз — спор с самим собой, отрицание того, что, казалось, уже было найдено.

От записи к записи все яснее проступают черты его Лира, который, как пишет Гайдебуров, «должен быть победителем себя самого в самом себе»: «Даже плач его над Корделией — это плач протеста, а не убитого скорбью сердца. Это не горе, а гнев. В целом — это познание мира и восстание за мир… Он весь порыв и движение, а кульминация — тишина в напряжении всех его душевных сил — понять, постичь в себе рождение нового человека и праздновать торжество этого рождения».

Познание мира, рождение нового человека, Человека с большой буквы — это проходит лейтмотивом через весь его творческий путь.

Пройдут годы, и в день 95‑летия П. П. Гайдебурова в некрополе мастеров искусства Волкова кладбища, вблизи от дома, {81} где когда-то давал свои первые спектакли Общедоступный театр, волнующе прозвучат над примкнувшими друг к другу могилами Скарской и Гайдебурова слова их ученика — народного артиста Советского Союза Александра Ханова:

«На первой странице моей трудовой книжки значится: “1922 год. Передвижной театр. Руководители П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская”. Пятьдесят лет я растрачиваю то духовное богатство, которым так щедро одарили меня мои учителя. Сыграны десятки ролей: работая над каждой ролью, я всегда имел в виду метод моих учителей… Павел Павлович и Надежда Федоровна занимают особое место в истории русского и советского театра. Их нравственный облик так благороден, их путь в театре так прекрасен, что есть все основания верить, что история не забудет этих рыцарей духа…»[[85]](#endnote-71)

Материалы литературного наследия П. П. Гайдебурова, значительная часть которого впервые становится ныне достоянием читателя, не только восстанавливают перед нами полные живого интереса страницы истории общественно-театральной жизни на протяжении более чем полувека и эпизоды творческой биографии старейшин советской сцены, рыцарей народного театра. В равной мере они позволяют проникнуть в сокровищницу творчески-педагогического опыта Гайдебурова, сохраняющего свое значение и энергию примера для новых поколений художников театра.

Знакомясь с этими материалами, лишний раз осознаешь животворность объединяющей идеи его деятельности, о чем по-своему говорил и сам Павел Павлович, отвечая на почетную награду, отметившую его труд по сценическому воплощению «Старика»:

«… Высокое признание выпало тому пути, на котором общие и нерасторжимые усилия Надежды Федоровны Скарской и мои вдохновлялись богатырскими идеями русской литературы и питались творческим общением с народом, с теми безымянными зрителями, несчитанная череда которых тянется с сегодняшнего вечера в глубь десятилетий, в невозвратное прошлое. Больше чем полувековой путь наш не был легким. Нередко он бывал даже труден, но сами эти трудности служили нам источником радостей, потому что первые же наши шаги в искусстве были окрылены верой в горьковского человека, в высоту его идей, в могучую силу добра, которое он несет с собою в мир. Так пусть же творческий труд советского человека одушевляет наше искусство на неустанное его движение вперед и выше — на счастье всему человечеству…»[[86]](#endnote-72)

# **{****85}** I. На сцене и в жизни Воспоминания

## **{****87}** Моя первая реплика[[87]](#endnote-73)

Сценическому искусству начал я учиться еще в школе. Мне посчастливилось. Моим учителем был Павел Матвеевич Свободин, артист незабвенный, редкостной души человек: сам Антон Павлович Чехов удостаивал его своей дружбой.

В студенческие годы мне приходилось участвовать в любительских спектаклях под руководством Владимира Николаевича Давыдова. Народная молва присвоила ему к старости почетный титул «Деда русской сцены», но и в расцвете лет он был по-дедовски внимателен, а когда нужно, то и строг со студенческой молодежью. Был он первым учителем знаменитой Веры Федоровны Комиссаржевской, дружил с нею и с ее младшей сестрой, артисткой Скарской, а в советские годы полюбился Владимиру Николаевичу наш Передвижной театр. «Дед русской сцены» называл его поучительным, часто бывал на его спектаклях и к «передвижникам» проявлял по-дедовски доброе внимание[[88]](#endnote-74).

Не забыть мне творческих встреч с гениальной Стрепетовой, когда она у себя на дому занималась со мной ролями, в которых мне посчастливилось выступать в одних спектаклях с гениальной артисткой. Впоследствии Н. Ф. Скарская и я принимали Стрепетову на провинциальной сцене как гастролершу.

Не очень рачительные актеры, в которых никогда не было недостатка, боялись Стрепетовой, как грозы, — великая артистка не признавала в театральной работе никакой халтуры, как говорят теперь, — труд артиста Полина Антипьевна считала священным долгом актера перед народом, повседневным артистическим подвигом.

Самым близким, самым любимым и безгранично уважаемым был, есть и навсегда для нас пребудет кристальной и высокой души человек, замечательный артист и учитель Модест Иванович Писарев. Нас, своих ближайших учеников, Н. Ф. Скарскую и меня, он научил не только безграничной любви к театру — его мы любили беззаветно с первых же наших сценических опытов. Он научил нас такому же благоговению перед русской литературой. С его легкой руки краеугольным камнем в нашем понимании {88} основ народного театра стало убеждение в том, что самое высокое, самое совершенное художественное произведение — в то же время самое нужное, самое доступное для понимания каждого простого человека. Писарев первым указал нам, что образцами драматургии для народа всегда были и остаются Пушкин с его «Борисом Годуновым», Гоголь с его «Ревизором» и Шекспир с его «Гамлетом» и «Королем Лиром». Не много потребовалось от нас труда, чтобы обогатить этот перечень «Властью тьмы» Толстого, «Вишневым садом» Чехова и драматургией Горького. Писарев был первым редактором первого полного собрания сочинений Островского. Он научил нас видеть в великом драматурге поэта русской души и лучшего из друзей русского актера, сумевшего поднять его своими произведениями на высоту художника, решающего успех театрального представления.

Близость Писарева с семьей Федора Петровича Комиссаржевского, уже сошедшего к этому времени со сцены, усиливала влияние на (меня двух дочерей знаменитого певца — не менее знаменитой, чем ее отец, Веры Федоровны и особенно ее младшей сестры, артистки Скарской. Ей я обязан тем, что душа моя до краев заполнилась мечтой о создании народного театра с подлинно рабочей и широко демократической аудиторией. От нее же я принял творческий метод, с помощью которого я научился сознательно владеть творческими процессами, как актер и режиссер, а не пользоваться ими, как прежде, вслепую, ощупью, и эти знания передавать вместе со Скарской нашим ученикам. Впрочем, оба мы не переставали учиться всю свою жизнь друг у друга, на своих и на чужих ошибках, на своих и на чужих удачах.

В Советском Союзе в наши дни живут и действуют пятьсот профессиональных театров и великое множество самодеятельных групп. Общими усилиями они обслуживают самые дальние и глухие прежде уголки нашей великой Родины. Как радостно сознавать, что в ярком пламени, подобно которому в Советской стране все дальше ширится театральное искусство, живет искра, зажженная в 1905 году организацией Первого Передвижного театра. За многие годы мы объездили с ним вдоль и поперек всю страну и, может быть, положили начало невиданной прежде популярности среди народных масс сценического искусства, а с ним вместе и замечательных образцов классической, а позднее и советской драматургии.

Мы уверены, что многообразный опыт «передвижников» представляет интерес не только как страница истории нашей театральной культуры, но мог бы служить еще в пример и на польз) в жизни современных театров, когда даже крупнейшие из них не только принимают зрителей в стенах своих стационаров, но и сами идут навстречу зрительским массам в их клубы, на заводы и даже на полевые станы. Мы будем счастливы, если поминания, {89} над которыми мы работаем, помогут нам передать новым поколениям некоторые особенности в художественной природе «передвижничества» и в его организационном строе. Его методика в свое время тщательно разрабатывалась с тем, чтобы даже в самые глухие уголки вносилась радость театрального искусства, столь же художественно полноценного, как его получает зритель стационарных спектаклей.

(1955)

## Страницы автобиографии[[89]](#endnote-75)

*Первая книга воспоминаний П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской «На сцене и в жизни», посвященная их детским годам, юности и началу работы в театре, заканчивалась выдержками из переписки Н. Ф. Скарской, служившей в 1900/01 г. у К. Н. Незлобина в Нижнем Новгороде, с П. П. Гайдебуровым, работавшим в Житомире и Гельсингфорсе у Н. С. Васильевой*.

*Уже был решен вопрос об их дальнейшей работе и выбран город Елизаветград*.

*Вторая книга воспоминаний, оставшаяся незавершенной, должна была начаться с подготовки сезона 1901/02 г. От Н. Ф. Скарской повествование переходило к П. П. Гайдебурову. Теперь у них общее дело, и в рассказе о нем поочередно звучит то один, то другой голос…*

### Елизаветград

#### Н. Ф. Скарская

С первым великопостным звоном я окончила свой сезон в театре Незлобина. Публика тепло попрощалась с нами, артистами, молодежь кричала нам с верхов: «Возвращайтесь, ждем вас!» Но я ведь ехала с другими, смелыми планами, и, как всегда бывает, час отъезда пришел неожиданно, — как-то почти внезапно. Несколько самых близких друзей собрались проводить Меня в Москву, и Марья Модестовна[[90]](#endnote-76) заторопилась крестить меня на прощанье, — увидимся ли еще когда-нибудь? Милая, как хорошо бывало видеть ее за чайным столом, коротая зимние вечера, которыми приходилось так дорожить! Мамуля тогда откладывала в восторге шитье «Снегурочки» или другого какого-нибудь из моих костюмов, и мы отдавались мечтам о чудес-Ном будущем русского театра, о новой жизни, которая ждет нас впереди… Мамочка скажет бывало: «Мне-то за вами будет {90} тогда уж не угоняться!» Столько в ней почувствуется буйной радости жизни, что нам не надивиться красоте и неиссякаемой силе ее жизни… В эту минуту она уже далеко от Нижнего, и я рада, что ей будет хорошо у Веры[[91]](#endnote-77), в кругу близких людей живых интересов, ярких впечатлений и поблизости от Павла Павловича, неизменного ее любимца… Мамуленька рада, что ему придется порядочно погостить в Петербурге по делам нашего будущего театра[[92]](#endnote-78), — боже, как внушительно звучат такие нежные слова! — и я должна набраться терпения, чтобы перебиться как-нибудь до осени, — одна мысль о ней, об ожидающей нас осенью настоящей работе захватывает дыхание, как бесконечно далекая, несбыточная мечта…

В Москве, не успев как следует оглянуться, я сразу же заболела, но ведь с простудой я всегда скоро справлялась, и мамочка из-за меня волноваться не будет, да и в бюро[[93]](#endnote-79), по счастью, все эти дни не было ничего интересного или сколько-нибудь значительного: дважды служили молебен и устраивали какой-то завтрак по подписке. Но неприметно, шаг за шагом, накапливаются наши силы. От Незлобина к нам переходит Клеманский и совсем молодой, очень талантливый Рудаков, — он сумеет понять Павла Павловича и окрылиться нашими идеями. Решили примкнуть к нам замечательная суфлерша [Чечнева] и ее муж, работавшие у Васильевой. Она — настоящий мастер своего дела, а он — полезный, нужный театру администратор и актер на небольшие роли, влюбленный в театр. Также от Васильевой переходит Ольга Семеновна Островская; Павел Павлович видит в ней прекрасную актрису на пожилые роли, к тому же еще очень красивую. Из Художественного театра уходит Ольга Петровна Жданова, молодая актриса, одушевленная передовыми идеями и свежими, живыми мыслями. Она уже познакомилась с Павлом Павловичем, и оба они пришлись по душе друг другу. С Ольгой Петровной к нам переходит ее брат, очень способный актер на характерные роли. В Художественном театре он принимал участие во вспомогательном составе, и я не могла не обратить внимания на его способности. Он совмещал участие в спектаклях Художественного театра с какой-то казенной службой, но теперь кончает с ней и посвящает себя целиком театру. Какую бы долю участия в работе ни уделял ему Константин Сергеевич, Жданов ею одинаково и безраздельно увлекался. Такие энтузиасты и нужны искусству. Они умеют критически отнестись к тому, что, по их мнению, заслуживает критики, и, что особенно важно, они не боятся признать свои собственные ошибки. К такого рода людям нужно причислить еще и Наташу Крымову, молодого, но давнего друга всей нашей семьи, она тоже будет у нас, в нашем общем деле. Все эти люди высказывают глубокую и искреннюю симпатию нашей идее. По этому поводу В. И. Качалов сказал: «На такое дело всякий должен идти с радостью и храбро». Я не нарадуюсь его словам и даже {91} мамуленьке написала об этом! Как хорошо, просто и мудро выразил он свою мысль. Давно ли я, бывало, металась по улицам Нижнего и не могла сомкнуть глаз от нараставшего чувства отчаяния и страха при мысли о том, что, может быть, я все еще не на нужном пути, который должен привести меня к встрече с «настоящим зрителем», и все настойчивее проступало сознание, что служить истинному искусству надо, участвуя в борьбе за новую жизнь… Как это сделать? Как найти и объединить встающие вокруг меня противоречия? И вот теперь мы вместе, вдвоем с Павлом Павловичем на одном общем пути. Что нас ждет впереди? Павел Павлович уже договаривается с городом, который станет ареной нашего творческого опыта. Но нас ведь ждет еще лето, и три долгих месяца придется работать по-прежнему, на старый лад…

#### П. П. Гайдебуров

Едва только кончился Гельсингфорский сезон[[94]](#endnote-80), как, не медля лишнего часа, я собрался ехать в Петербург.

Год тому назад покойная мать оставила мне в наследство небольшие деньги. Я решил сберечь их, чтобы обеспечить бесперебойную оплату товарищам нашего первого опыта в работе на свой образец. Различные формальности по получению этих денег должны были задержать меня в Петербурге. Я наскоро простился с товарищами по Гельсингфорсу, договорился с Г. А. Яковлевым-Востоковым о встрече с ним, — он обещал посватать нас кому-то из летних антрепренеров, пригласивших Григория Александровича к себе на работу, — и пошел прощаться с Васильевой. Здесь меня встретили ее дочери, я был в приятельских отношениях с их мужьями, двумя молодыми офицерами. Все четверо выразили мне сожаление по случаю перехода в другой театр и пожелали удачи. На их молодой шумный гомон вышла Надежда Сергеевна. Она проявляла ко мне Дружескую, можно сказать, материнскую заботу и на прощанье сказала маленькую прочувствованную речь. Вот она:

«Павлик, слушайте, что я вам скажу. Внимательно слушайте меня. Вы безумец. Настоящий безумец. Одумайтесь, пока не поздно. Если вы не послушаетесь меня, знайте, что вы скоро кончите сумасшедшим домом или получите злейшую чахотку. Такие, как вы, кончают только так. На зиму мы едем в Варшаву. Знайте, что ваше место за гримировальным столом всегда будет вас ждать».

С таким напутственным благословением я и расстался с Гельсингфорсом.

Надо сознаться, что вслед за Васильевой нашлись еще люди, которые приложили все силы к тому, чтобы меня образумить. Но им это не удалось. Нет, нет, не удалось!

{93} Дело было так.

Однажды Вера Федоровна зазвала меня к себе для серьезного разговора. Глаза у нее при этом выдавали такое внутреннее смятение и смотрели на меня с такой трагической загадочностью, что я почувствовал себя в положении самоубийцы, которому предусмотрительные прохожие не дают кинуться без помехи через перила моста в воду…

Когда я вошел в комнату, мне бросилась в глаза черноморова борода Евтихия Карпова, тогдашнего режиссера Александринского театра.

Тут и началось спасание погибающего.

Мне кидали спасательные круги в виде предложения устроить антрепризу в Тифлисе, пользуясь какими-то особыми связями Веры Федоровны, и даже *сам* Карпов давал обещания сосватать Орел. Оба предложения делались, впрочем, с оговорками: ввиду моей неопытности не исключалась возможность убытков, но все же не удушение насмерть угрожавшего нам кабальными условиями елизаветградского антрепренера.

Я проявлял непонятное моим собеседникам упорство. Оно объяснялось особенностями договора: мы снимали театральное помещение из вторых рук — в этом заключалась невыгодная сторона аренды. Но зато вся материальная часть дела была уже крепко налажена антрепренером Несмельским — он передавал театр на полном ходу вследствие неожиданно приключившейся с ним болезни. Он гарантировал нам — увы, только на словах! — бесперебойное обслуживание спектаклей всем необходимым, т. е. декоративной частью, костюмами и париками, театральной библиотекой, билетерами, осветителями, рабочими сцены, отоплением, освещением и т. д. и т. п. Нам предоставлялось сосредоточить все наши силы на художественной стороне дела. Мы понимали все же тяжесть контракта, по которому обязывались отчислять от каждого спектакля гарантированную сумму в размере 175 рублей, играя шесть раз в неделю и один утренник. В условиях тогдашней театральной экономии подобная оплата эксплуатационных расходов была действительно непомерно раздутой.

Несмельский предусмотрел еще одно важное условие: деньги из театральной кассы должны были поступать в первую очередь к нему, и потому при малейших перебоях денежных поступлений мы лишались финансовой маневренности и попадали в полную зависимость от Несмельского как фактического антрепренера. Доверясь нашему компаньону, мы предоставили ему владеть всей материальной частью театра, положились на милость рока и остались в кабале у Несмельского.

Надежда Федоровна, как упоминалось, личного участия в совещании на Ямской[[95]](#endnote-81) не принимала. Она взялась докончить в Москве все то, с чем я не мог управиться, находясь в Петербурге. Мы не совсем ясно представляли себе при этом, какими денежными {94} средствами располагали в те волнующие, радостные дни. Надо признаться, чаще питались энтузиазмом, чем прозаическими плодами поварского искусства. Оба мы дали себе слово никогда ничего не сообщать Вере Федоровне о каких-либо наших материальных затруднениях, а так как в бюджете каждого из нас двоих недоставало денежных ресурсов, нам оставалось уповать на будущее и отдаваться ему с завидным душевным спокойствием.

Написав обо всем этом в Москву Надежде Федоровне, я распечатал конверт, уже приготовленный было к отправке, и наспех добавил: «Вера показала мне сейчас письмо Толстого к Синоду[[96]](#endnote-82). С какой силой оно написано! Я снял копию и привезу его с собою».

Странное дело: движение общественно-политической жизни и отдельные признаки глубокого народного потрясения, его прорывы разной силы, различного качества и в многообразных направлениях не покрывали для нас волнующего интереса к ожидавшему нас делу. Мы как-то даже сопротивлялись тому, что назревавшие медленно, но неуклонно народно-исторические события отвлекали на себя наше внимание. В то же время эти же события определяли собой общую направленность нашей художественной деятельности, иногда, признаться, даже помимо нашего сознания. Переходившее тогда из рук в руки письме Толстого к Синоду застревало у нас в мозгу как одно из решающих впечатлений, направлявших волю к наиболее действенной линии нашего репертуара, а полицейский террор в Петербурге сам собой складывался в скрытый смысл той правды, которую мы искали в своем искусстве чаще силой непосредственного чувства, чем точного знания.

Я писал Надежде Федоровне в Москву: «Близится первое мая, а у нас с Вами все еще нет работы на лето. На всякий случай напоминаю о Тамбове — от Вас ждут ответа. Если Вы уже решили отрицательно, то могу только приветствовать. Город отвратительный, абсолютно некультурный, сам П‑па[[97]](#endnote-83) очень неприятный господин, репертуар его мало интересен, а в пьесах, где Вы должны быть заняты, он просто ужасен. Я знаю — Вы нравственно измучитесь — у него всегда пошлость в труппе непроходимая.

Сегодня я получил приглашение в сад “Олимпия” от Вериного антрепренера в Озерках, Вы с ним знакомы. Он сам или его администратор будут Вам писать, узнав из здешнего бюро, что Вы пока свободны. Вероятно, Вы к нему совсем не пойдете — репутация сада сомнительная. Я своего согласия тоже пока не дал. На днях учил Веру одной русской песне для Аннушки в “На бойком месте”. Как Вы знаете, Вера никогда не играла Аннушку, играть ей пришлось с двух репетиций. Можете себе представить, какие были волнения?.. Но Вы и вообразить не можете, что вслед за тем произошло!

{95} Вот слушайте…

Спектакль был назначен на первое мая в пользу суфлеров. Им очень хотелось просить участвовать Веру Федоровну, но, как говорят, Савина не захотела играть в одном спектакле с Комиссаржевской. Что было делать? Ведущие актеры — Давыдов, Далматов и др. пошли на переговоры с Савиной. Уверяют, будто ее убедили в том, что роль Аннушки не выигрышна, и Вера Федоровна успеха в ней иметь не сможет. Так или иначе, и Савина и Вера Федоровна в спектакле участвовали, но исполнение Веры для всех явилось полной неожиданностью. Вместо жалостной, плаксивой Аннушки Комиссаржевская в первой же сцене заставила зрителей насторожиться… А дальше… Трудно вообразить, как по-новому прозвучала вся пьеса. Сила протестующей женской души вспыхнула в Аннушке — Вере Федоровне с такой подкупающей страстью, которой нельзя было не покориться. С каждой новой сценой возбуждение зрителей нарастало все сильнее, и спектакль кончился для Веры Федоровны подлинным триумфом. Как вы знаете, Савина играет роль Евгении блестяще. Но на этот раз нашла коса на камень. Чем и как кончится это удивительное соревнование?

Вера на днях уезжает в поездку. Я, кажется, завтра же смогу выехать в Москву и, значит, доставлю Вам самолично этот маленький отчет. Сам себе не верю — наконец-то я увижусь с Вами!»

Радость моя была кратковременной. Надежда Федоровна торопилась в Петербург для переговоров о летней поездке. Но едва я проводил ее, как новый поворот неожиданно решил по-иному наш летний сезон. Я шел в одну из комнат бюро, где люди, примостившись к столам, громко стучали костяшками на счетах с таким значительным видом, как если бы решали судьбу всей театральной громады. И вдруг лицом к лицу я столкнулся с Григорием Александровичем! Яковлев-Востоков был, как всегда, коротко острижен, и только один чубчик упрямо выдавался у него над виском. Крахмальный воротник и манжеты были безупречно свежими, черный галстук бабочкой, темный пиджак расстегнут, серые брюки подтянуты в самую меру. Он остановился на полпути, напряженно о чем-то размышляя, левую руку сунул в карман брюк, а на правой, как всегда, грыз ногти. Я радостно его окликнул, но он сентиментальностью не отличался и встретил меня почти холодно — ему надо было делать дело, а не изливаться в дружеских чувствах. Отведя меня в сторону, он объяснил, что снял летний сезон в Ревеле, набирает труппу и предлагает мне служить у него, «я знаю, — продолжал он, — Вы хотите работать вместе с Надеждой Федоровной, я уверен, что договорюсь с ней так же, как и с Вами. На днях буду в Петербурге, дайте мне ее адрес».

Предложение, с которым Яковлев-Востоков обратился к Надежде Федоровне, пришлось ей по душе. Не теряя лишнего {96} часа, мы присоединились к товарищам, собиравшимся на короткий ревельский летний сезон. На первое время Надежда Федоровна устроилась в маленькой, веселой и приветливой гостинице, Мария Николаевна осталась в Петербурге, чтобы хорошенько отдохнуть от нижегородских хлопот, и ее прежние обязанности и костюмные заботы приняла на себя вновь приглашенная портниха, веселое, юное существо, сразу же наполнившая собою гостиницу, — жизнерадостная Сашенька. Возле самого театра, который почему-то назывался «Салоном», под какой-то дощатой башней, я выговорил для себя комнату. Башня занимала в ней все свободное пространство, и, держа свою башню под ключом, я уже был гарантирован от дружеских набегов театральной молодежи, расселявшейся по другим таким же театральным помещениям «Салона». Когда я вернулся в гостиницу, Саша с необыкновенной быстротой сумела уже включиться в курс театральных дел, которыми ей предстояло владеть и хозяйствовать. Делала это она так заразительно весело, что Надежда Федоровна то и дело умирала со смеху, а когда я еще и от себя добавил Саше что-то смешное, мы все трое почувствовали себя в своей тарелке. Спустя несколько дней мы нашли Надежде Федоровне прелестную маленькую дачку из двух комнат. Как бы мне хотелось бывать здесь частым гостем! Но и Надежда Федоровна и я сразу же с головой окунулись в актерскую работу и справлялись с ней только ценой постоянной напряженности.

Как только я увидел первую афишу, выставленную в «Салоне», я оторопел от неожиданности: на видном месте имя Надежды Федоровны, а рядом с ней и мое имя были четко выведены в красную строку. С того дня не проходило спектакля, в котором или Надежда Федоровна или я, если не оба вместе, выделялись таким образом и, следовательно, несли на себе львиную долю ответственности за успех спектаклей.

Но успех легко кружит голову, и однажды я решаюсь заговорить с Надеждой Федоровной. Она смотрит на меня своими большими глазами, как всегда грустными, даже если ей бывает весело.

«Да, я думала об этом, — говорит она мне. — Но я сразу же отмахнулась от этой мысли, как от назойливой осы, которая может ужалить. И главное: я испытываю по приезде сюда ни с чем не сравнимое чувство. Это сознание нашей с вами творческой встречи. Это такая радость, перед которой никакие осы не могут быть нам страшны. Вы подумайте, — в какой обстановке мы работаем? Наш режиссер[[98]](#endnote-84), которому почему-то доверился Григорий Александрович, больше занят пивными бутылками, которые он исправно тащит из-под стола, а не творческой работой. И что же? Вопреки режиссерской воле мы ведем за собою актеров. Грустно, конечно, что мы не даем зрителям того, что могли бы им дать. Наши спектакли походят скорее на эскизы, {97} но мы, по крайней мере, живем ими полной жизнью, Вы ведь это чувствуете, не правда ли?»

Да, обстановка, окружавшая нас в «Салоне», оказалась для нас нелегкой. День ото дня все непонятнее становилось поведение Григория Александровича. Приглашенный им режиссер вел дело спустя рукава. Актерский состав был хорошо сформирован Яковлевым-Востоковым, и спектакли нравились зрителям. Но сам он все меньше, все реже выступал в них, и можно было думать, что какие-то внутренние причины производят в нем непонятную, но разрушительную работу. Я уже почти не встречался с ним, если даже мне случалось играть с ним вместе, он, казалось, настойчиво избегал меня, а я старался найти в нем, моем прежнем друге, знакомые прежде черты и не находил их. Стал ли он другим, чем тот, кого я в нем представлял себе? Я помню, как с первых юношеских моих встреч в Старой Руссе меня увлек Яковлев-Востоков своим злым, находчивым, острым умом. Мне стало в нем недоставать иного, героического начала, того стремления к жертвенности, которая так привлекает юность и ее увлечение искусством. А Григорий Александрович?.. Мне уже недоставало прежней силы его сарказмов и сверх того еще чего-то… Быть может, силы иных, положительных ценностей? Да, именно так. Я жадно ловил сочувственные отклики идеям, которых недоставало Яковлеву-Востокову, но которыми было богато творческое общение при моей встрече с Надеждой Федоровной, с тем миром искусства, в котором я чувствовал себя, как и сама Надежда Федоровна, призванным нести в жизнь то новое, что уже зарождалось в нас обоих и влекло к поискам новых смелых решений и увлекательных задач. На этом рубеже наша встреча с Яковлевым-Востоковым оказалась последней.

Близилась осенняя пора. Меланхолический лист чаще прежнего падал нам под ноги на землю, прощаясь с нами. Мы вдвоем с Надеждой Федоровной в редкие часы отдыха забирались в глушь, дальше от любопытных глаз, и осенний пейзаж не печалил нас, а радовал: нас ждал Елизаветград, и мы прощались с полюбившими нас зрителями, полные новых надежд. «Мы еще встретимся с вами, дорогие наши друзья!».

Мы останавливаемся возле самого моря, волна плещется у наших ног, и мы отдаемся во власть пробегающего ветра и его веселых соленых брызг. Надежда Федоровна, смеясь, глядит на зонтик, рвущийся у нее из рук, блестящие капли падают ей на край платья, а глаза смотрят на меня, как всегда, не улыбчато, а печально. Но я так верю в силу ее искусства, такие просторы ждут впереди нас обоих, что для меня, кажется, нет ничего невозможного, чего бы я не сделал во имя тех идей, которыми полна ее душа… Я даже не думаю о том, какая поистине огромная работа ждет нас впереди, я только радуюсь занявшейся заре глубокого успеха, которым Надежда Федоровна начинает свой творческий путь, как новая Психея, которую ждет впереди {98} *что-то*, чего я сам еще ни осознать, ни представить себе не могу и не умею… Но я иду вслед за ней, я верю в нее и я ей радостно отдаю мою жизнь. Обо всем этом мне ужасно хочется сказать ей сейчас, сию минуту, стать перед ней, как Гамлету у ног Офелии, но почему-то я выдавливаю из себя самые прозаические и заурядные слова…

— Завтра, Надежда Федоровна, я буду уже в Петербурге. Вы согласны, не правда ли?.. Надо спешить как можно скорее в Елизаветград. Я буду извещать вас оттуда о ходе моих дел ежедневно. Как только подыщу вам квартиру, мы тот же час примемся за подготовку к «Дяде Ване». Вы ведь так решили, не правда ли?.. Да?.. Значит, все хорошо. И вправду ведь, все чудесно!.. Скажите, ведь вы верите в это?

— Да, да, милый, да, конечно, — слышу я дорогой мне голос в ответ. — Мы будем с вами вместе, всегда, всегда вместе…

Совсем стемнело. Издалека, в «Салоне», еще слышались голоса — актеры уже без нас двоих должны были закончить несколько спектаклей[[99]](#endnote-85).

— Прощайте, друзья, доброго вам пути!.. Примиритесь ли вы с неизбежным, или все мы, *шаг за шагом все вместе станем продвигаться вперед*?.. Прощайте, дорогие друзья, прощайте!

«Вообразите, я уже на Украине, — писал я Надежде Федоровне, наскоро распрощавшись с петербургским уютом Марии Николаевны и покончив с театральным бюро, — и как только Вы, дорогая, получите от меня извещение о том, что квартира Вам уже будет мною снята, с нетерпением буду ждать Вашего выезда. Ревель отныне стал для нас уже вчерашним днем…

Итак, город, которому суждено стать ареной нашего антрепренерского эксперимента (ведь мы волей-неволей оказываемся в положении антрепренеров), называется Елизаветград. Расположился он на территории херсонского помпадура, и нет никаких разумных оснований к тому, чтобы именно в нем производился наш организационный опыт. Пожалуй, даже напротив — все упорно говорит нам о том, что в Елизаветграде ждет нас прогар. Но ведь мы с Вами не из трусливого десятка, не так ли?..

Что же сказать Вам об ожидающей нас с Вами этой земле обетованной?

В город я въехал без *дождя*, Вы знаете, какое это дурное предзнаменование, судя по актерским приметам. Волнение охватило меня. Улицы немощеные, так мне показалось с железной дороги.

Первого впечатления, его “эссенции”, этого определяющего “всего” я никак не сумел схватить и передать Вам. Помню, что при въезде в Житомир — это ведь было так недавно, Васильева тогда еще не грозила мне ожидающей меня скоротечной чахоткой — я испытывал тогда, усевшись с вещами на извозчика, такое же неприятное чувство волнения, как и теперь, в Елизаветграде. {99} Сразу же меня предупредили о том, что здесь ужасная почта. Письма необходимо отправлять только заказными. Недавно были найдены тысячи писем, где-то завалявшихся, уж не у новоявленного ли гоголевского почтмейстера? Недаром это дело сумели успешно замять…

В тот же день, еще наскоро, я оглядел театр и убедился, что он не так уж плох, как мне об этом говорили. Сцена огромная, хотя, к сожалению, мелка. Два яруса лож. Но все это мне показалось сущими пустяками по сравнению с настоящей бедой, из которой еще не представляю себе, как я сумею выбраться… Вообразите себе широчайшую, как я уже сказал, сцену, которая вплотную упирается к подвешенным потолочным падугам! На них там же установлена осветительная аппаратура, она едва-едва маскируется светофильтрами. Пока я разглядывал это удивительное сооружение, меня с жадным любопытством принялись разглядывать со всех углов кто-то из числа театральных рабочих. Респектабельного вида сторож невольно внушал мысль о том, что он-то и есть главный винт во всей театральной машине. Тут же с необыкновенной скромностью маячили два‑три билетера. Поверите ли, не прошло и нескольких минут, чтобы мне стало ясно, какую силу представляют они собой, внедряясь во все щели административного аппарата. Секрет оказался прост — от них я узнал, что квартиры в городе есть и они недороги — от 9 до 22 рублей в месяц. Сергея Ивановича[[100]](#endnote-86) обещают устроить за 12 рублей в месяц *при полном* пансионе у какой-то старушки под боком тут же, возле театра, даже чай, сахар и свечи входят в эту сумму! Тут, кстати, арбузы и дыни по 4 копейки три штуки, и вкус — неизобразимый! Вот какие ожидают нас прелести…

Для Вас уже есть квартирка, три комнаты очаровательные, не сообщаю подробностей, пусть лучше ждет Вас полная неожиданность.

Произошли наконец так долго интриговавшие меня встречи с нашим истинным антрепренером Несмельским и его женою, актрисой с хорошими данными, ведающей также и костюмами. У нее хороший контральтовый голос, она приветлива.

И знаете ли — первая же встреча с Несмельским и с его женою укрепила меня в нашем оптимизме. Сразу же завелась деловая беседа, и мои хозяева проявили радушие, которое не могло не тронуть какой-то особой, несколько наивной патриархальностью. Когда же дело дошло до обеда, за который меня усадили чуть ли не силком, то он оказался по-фамусовски потрясательным: “Ешь три часа, а в три дня не сварится”. Украинский борщ хозяйка изготовила, как сама она заявила, “собственноручно”, и кажется, мне уже никогда не забыть преподнесенный мне аромат овощей, смешанных с пряностями, напоенными украинским солнцем. В доме и в деле, как мне кажется, всем заправляет хозяйка, но уж так она любезна и мила, а хозяин {100} так ей охотно поддакивает, что уж не знаю, как и чем придется отвечать на все их любезности, но я предвижу, что многими из них нам неизбежно придется пользоваться. Благодаря им же комнаты для актеров будут обходиться по 6 – 8 рублей и стол за 9 рублей с доставкой на дом. Вы представляете себе, насколько меня радует мысль, что по приезде на место актерам сразу же будет предоставлен необходимый комфорт?! Да здравствуют Несмельские! Меня предупредили, будто наша хозяйка — сибирячка и характер у нее крепкий, но пока я на это не в претензии. Конечно, возможность материального неблагополучия мы с Вами должны считать вполне допустимой, ведь недаром же так волновалась Вера Федоровна, страшась за нашу судьбу. Но ведь Елизаветград рисуется нашему воображению, как звено или этап, через который нам надо будет перешагнуть во что бы то ни стало для того, чтобы в дальнейшем перейти к истинно прекрасному, которое непременно ожидает нас в будущем. Не правда ли, дорогая, что временные трудности ни в чем не могут поколебать нас, именно Вас — прежде всего, потому что я ведь знаю, насколько Вы сильнее меня — Вы должны это знать и Вы знаете это. И уж что‑что, а грабительскими вожделениями нашего елизаветградского антрепренера нас не испугать. Не правда ли, мне кажется, что где-то в тайниках души в Вас живет надежда на то, что наш энтузиазм увлечет за собою Несмельского и превратит его из алчного паразита в нашего союзника — умудренного к тому же большим коммерческим опытом, которого нам обоим пока еще недостает? Не угадываю ли я Вашу мысль? Да, да, тысячу раз — да, я верю Вашим предчувствиям!

Среди обеда мои любезные хозяева сообщили мне еще одну новость, о которой Вам будет особенно приятно слышать. Вы, конечно, не забыли, как нас с Вами запугивали в бюро рассказами о необыкновенной распущенности в елизаветградском кавалерийском юнкерском училище, где будто бы юнкера терроризируют не только театральную публику, появляясь среди зрителей в непристойном виде, но и рядовым обывателям нет спасения от дерзких выходок здешней военщины. Несмельские только смеются на эти россказни. Юнкеров военное начальство держит в большой строгости, а в театре на эти случаи всегда присутствует дежурный офицер. Вот и выходит, что не всякому слуху дозволяется верить. Кстати сказать, и театральных уборных гораздо больше, чем нам говорили в Москве, так что нет никаких оснований беспокоиться — дамскому персоналу тесно не будет! Тогда же договорились, что к декоративным работам приступаем с понедельника. В мебели, по-видимому, никаких задержек не должно быть, — в распоряжении Несмельского заарендовано пользование целого мебельного магазина, так что недостатка в ассортиментах не будет. Да, чуть не забыл! Голубушка, если будет случай, разузнайте, пожалуйста, {101} нельзя ли сделать в Москве мочальную траву? Мне ее не случалось находить в театрах… Вы жаловались мне как-то, что я мало включаю Вас в заботы и хлопоты по театральным делам. А оказывается, дело даже до натуральной травы доходит! И это ведь только ягодки, а что ждет Вас впереди, подумать страшно! Первая актриса, героиня, Несмельский и говорить о Вас не решается, не осмеливаясь снизить предварительно голос до трагического шепота, что же с ним сделается, если вдруг привезти Вас в город с мочальной травой в корзинках! Шутки шутками, а ведь мы с Вами и в самом деле начнем с революции — ни аркашек, ни театральных героинь, — все, все на новый лад, так, как Вы мечтаете об этом…

С воскресенья кончаются в театре гастроли каких-то неизвестных малороссов, и мы вступаем в работу, — трудно еще этому поверить, не правда ли?.. Вот каким посланием я Вам размахнулся… Не забудьте написать мамусе, что ей от Елизаветграда никак будет не отвертеться!»

На другой день меня ждала неприятная неожиданность — с утра, сверх обыкновения, от Надежды Федоровны не пришло очередного письма из Москвы. Как нарочно, мне надо было с утра быть с официальным визитом у полицмейстера, я приготовился претерпеть навязанную мне судьбою роль антрепренера и, значит, стать обычным посетителем полицейского управления. Что делать? Стал груздем, полезай в кузов, — и скрепя сердце я перешагнул полицмейстерские покои.

На доклад вестового мне навстречу поднялся громоздкий рыхлый человек в военной форме и неопределенного вида: широчайшее лицо с двойным подбородком и отвислыми щеками отличалось необыкновенной подвижностью. Только с трудом мне удалось охватывать разнородные настроения, которые сменялись одно за другим, пока он рассматривал меня с довольно бесцеремонным любопытством. Недолго раздумывая, полицмейстер пустился в расспросы: где и как я раньше антрепренерствовал?

— Как? Всего только ваш первый опыт? Ах, вот как! Вам всего-навсего 24 года… Мальчик еще, уж простите старика за откровенность… Слышал я, что Несмельский передал вам антрепризу на очень тяжелых условиях… Трудно, трудно вам будет выпутаться… А впрочем, может быть, свободных денег нашлось с достатком? Нет? Тогда совсем плохо… Как же вы думаете повести дело, если не секрет? Что?.. Решили открывать сезон «Дядей Ваней»?[[101]](#endnote-87) Такой пьесы не слышал, нет… Или позвольте, — Чехов, кажется? Помню, помню, забавные рассказики у него попадаются, слышал, слышал… Так, так… От этого от «Дяди Вани» уж и сейчас гарью запахло… Плохо, совсем плохо ваше дело… Публики нашей вы, видно, не знаете… А у нас, видите ли, народ к театру требовательный… Избалованный… Хороши ли хоть актрисы? С лица как? Как с лица-то? Мордоворотов-то, {102} знаете ли, публика у нас не выносит. А певучие есть? Чтобы и потанцевать могли?..

Я чувствовал, что своими ответами отнимаю у представителя власти всякую надежду на возможность благополучного исхода сезона. На благодушном, как мне стало казаться, мягкотелом лице Бессонова стал проступать страх, по-видимому, при мысли о предстоящей в будущем для полицмейстера печальной перспективе, — я угадывал на лице моего собеседника яркую картину возни с труппой, которой не на что будет выехать из города, и неизбежными дрязгами между мною и арендатором театра… Бессонов стал глядеть на меня как-то боком, и было похоже, что он уже примеривается, какие предпринимать срочные меры для возможной профилактики против предстоящего неизбежного прогара.

Однако, я не унимался. Казалось, что представитель власти совсем увял, я попытался пробудить в нем хотя бы только признаки любопытства; я принялся рассказывать ему, как и с чем мы задумали строить свои творческие планы; оказалось при этом, что хватило самого общего наброска, чтобы счесть меня за чудака, свихнувшегося на театре. Но странно сказать, с этой минуты между нами возникло что-то, что превратило наши дальнейшие встречи в сближение совсем особого рода, — стало похоже на то, как если бы чудак в штатском платье нашел бы общий язык с истинным театралом в полицейской форме. Старик при этом даже заволновался. Он вызвал жену, тоже пожилую женщину, и наша беседа о театре стала принимать все более оживленный характер. С тех пор так и повелось. Когда впоследствии мне приходилось бывать в полицмейстерском кабинете и, кстати сказать, всегда до зарезу торопиться в театр, Бессонов тащил меня в столовую к жене, и там я должен был им двоим рассказывать о новых постановках, делиться подробностями о трактовке очередной классики; были и десятки других расспросов, иногда наивных, любопытствующих, иногда перемешанных с критикой, иногда с восторженными похвалами и с неизбежными рассказами о Казани, откуда были Бессоновы. Один за другим шли новые и новые рассказы, и сколько при этом дежурный городовой ни напоминал его высокородию о времени отправляться в город, почтительно приоткрывая щелочку двери, его высокородие не спешили возвращаться из мира искусства в мир полицейских обязанностей.

В своем нетерпеливом повествовании я так увлекся, что утерял последующий ход событий. Пока я впервые знакомился с полицмейстером Бессоновым, ему на дом доставили для меня письмо — Надежда Федоровна извещала об окончании ее московских дел. Я наскоро распрощался с моим собеседником и поспешил к моим спасительным билетерам. Вместе с ними весь остаток вечера я посвятил спешной подготовке нужных помещений и уютной квартирки для Надежды Федоровны и Саши, которую {103} хорошо знал по Ревелю. Вместе с Надеждой Федоровной я ждал еще труппу актеров, для которых уже заранее подготовил удобные и даже комфортабельные помещения, конечно, с помощью все тех же билетеров, — и вот, наконец-то, к перрону подкатил долгожданный поезд. Надежда Федоровна, по моей близорукости, первой увидела меня, билетеры мигом разбирали по рукам приезжих.

— Хороша ли квартира? Удобное ли расположение? Мусенька отложила свой приезд? Вера хворает? Это все обойдется, конечно! Ух, какая на первых порах вокруг Вас бестолочь, дорогая! Сейчас распакуем вещи, и Вы не узнаете ни самой себя, ни Саши, ни меня. Здешний билетер так просил Вам передать: «Это только для мадам Скарской! Это же не квартира, это маленький райчик!» «Так вот, Сашенька, каждое новое платье в гардеробе Надежды Федоровны вам придется превращать в рай!»

Саша и без того полна веселья. Она рада, что квартира нравится Надежде Федоровне, приезжие актрисы и актеры тоже как будто по душе, Тольская будет жить совсем по соседству, а Чечин — я даже и сказать не могу, какой он симпатичный, спросите хоть Надежду Федоровну!

Пока Саша болтает, работа у нее кипит в руках. Она полюбила театр и работает в нем весело, пополам с улыбкой. Мебель, взятая напрокат из магазина, разместилась, как по заказу, и Надежда Федоровна может спокойно браться за работу.

Но мне не терпится поделиться елизаветградскими и московскими новостями.

— Я не могла прийти в себя от возмущения, — негодует Надежда Федоровна на Несмельского, — как он мог разрешить Орленеву спектакли чуть ли не перед самым началом нашего сезона[[102]](#endnote-88), сыграть он позволил себе почти все, что мы с вами решили включить для будущего репертуара, но, конечно, мы будем играть все то, что считаем необходимым. Мы заставим елизаветградцев забыть об орленевских постановках, я ни минуты в этом не сомневаюсь.

— Несмельские на первых порах очаровали меня…

— Да, да, Вы писали об этом…

— … но творческие дела Несмельских касаться не могут. А впрочем…

— Несмельские не так хороши, какими они Вам показались?

— Как только я взялся за организацию театра, как мы это понимаем, дружба с Несмельскими пошла врозь.

— Не сошлись характерами, как пугала Вера?

— И чем дальше, тем хуже.

— Я думаю, все-таки, что столкновений нам не избежать, где бы и как бы ни вставали они на нашем пути…

— Я хочу слышать все, что Вас волнует, и сама я не могу не делиться с Вами всем, что для нас с Вами должно быть всегда ко времени. Вот, кстати, Сашеньке не терпится похвастаться перед {104} Вами. Как-то я сказала ей, что Вы писали мне, что здесь невозможно достать дамские лорнеты, а они могут быть очень нужны в театре. Вот мы на прощанье и отправились с ней перед самым отъездом к Мюру и Мерилизу. Смотрите, какую прелесть мы нашли для наших будущих артисток. И такая вещь обошлась нам всего в один рубль пятьдесят копеек! Там же мы нашли искусственные цветы, чудные розы! Посмотрите, какие сделаны длинные ветки, каждую из них можно будет воткнуть в землю, как в клумбы… Правда, как хорошо сможет подойти, например, к «Трем сестрам»? Приказчик соблазнял нас купить еще вьющийся виноград, по рублю за аршин, но нам советовали пойти лучше в цветочную мастерскую на Чистых Прудах. Там еще лучше и дешевле. Мы выбрали с Сашенькой балконный виноград, 20 аршин, всего по 50 копеек, левкои, гвоздики, пансэ… Все стоило только 22 рубля, можете себе представить, и еще мочальная трава, о которой Вы просили меня. Трава довольно дорогая, упаковка отдельно от цветов, конечно. А цветы так хороши, что и я, и Наташа Крымова, и Саша решили всякий раз при переменах декораций самим уносить их со сцены и сразу же упаковывать в особые ящики, иначе бутафоры все изломают и изорвут.

— Вот как Вы хорошо придумали! И что в этом особенно важно: наряду с бутафорами и реквизиторами встанут за черную работу артистки вместе с «первой героиней» — для провинции это небывалое дело, это своего рода революция! Да и только ли для одной провинции! А ведь Ваш пример будет не единичным только, будьте уверены! Итак, — да здравствует демократический театр!

Между тем наш театральный сезон уже начал стремительно надвигаться, как это водится испокон века. День ото дня рос на глазах и обретал зримые формы тот сложный организм, которому имя — театр, и кажется, что именно в нем заключена какая-то особая, никем не разгаданная тайна.

Есть в театральном механизме винтик, который на первый взгляд имеет такое малое значение, что его не замечают. Винтик этот — театральный билетер. Кто из зрителей, приходя в театр, обращает на него внимание? А между тем — билетеры на театре — самые чуткие выразители зрительских настроений. Что у зрителя на уме, то у билетера на языке. Подальше от зрителя, за спиной у билетера, толчется много других людей неопределенного звания и присасывается к театру, как ракушки к килю корабля. От них всплывают слухи, как воздушные пузыри, и хоть сами по себе они совершенные пустышки, но по ним бывает ясно видно, что где-то под поверхностью идет подводное брожение.

Так было и перед началом елизаветградского сезона. Слухи шли разноречивые, но их общий смысл можно было определить словами Аркашки из «Леса»: «образованные одолели».

{105} С чего взялась такая слава?

Помню, двумя годами позже, при организации Общедоступного театра, из двенадцати лиц, составлявших его первый «призыв», семеро имели высшее образование. Исторический смысл этой справки становится ясным при сопоставлении с обращением Амфитеатрова к Южину в 1908 году по поводу двадцатипятилетнего юбилея артиста.

«… Вы человек превосходного образования, — пишет Амфитеатров, — своего рода феникс в малокультурной актерской среде»[[103]](#endnote-89).

Естественно, что на фоне такого театрального бескультурья открытие спектаклей пьесой Чехова могло быть принято публикой как боевой манифест, как вызов стародавнему театральному укладу.

Наша задача состояла в том, чтобы вызвать движение, которое должно было заставить жизнь идти вперед в интересах искусства, как мы его понимали. Все, что не отвечало нашим умонастроениям, шло вразрез с нашими задачами и вызывало на борьбу средствами самого искусства.

Решение открыть сезон чеховским «Дядей Ваней» было первым шагом такого рода. Как ни подготовлены были мы к этой акции, мы не могли ждать полученного эффекта. В роли Сони мы могли быть уверены в успехе, но нам впервые пришлось брать в свои руки общую режиссуру спектакля и, по счастью для нас, успех действительно превзошел наши ожидания. Мы не только выиграли важную и решительную битву, мы определили для себя вопрос гораздо более нам нужный: с первого спектакля стал ясен водораздел, по которому пошла вся зрительская масса — с нами или против нас. Отсталая часть публики не страшила нас, мы были уверены в том, что поведем ее за собой. Война была объявлена нам не столько отсталыми, но прежде всего реакционными зрителями. Недоставало только повода к тому, чтобы кучка хулиганствующих реакционеров попыталась хоть как-нибудь сорвать нашу работу. К сожалению, на этот раз такая попытка увенчалась для них некоторым успехом. Вот как это случилось.

Лето у Веры Федоровны проходило трудно. Гастрольные спектакли требовали большой затраты сил, прибавилась к тому же еще и болезнь. Когда пришло время, надо было браться за новую работу. Все настойчивее вставал вопрос, оставаться ли по-прежнему в Александринском театре. Казалось бы, совсем было не время вспоминать и думать, как я переупрямил судьбу елизаветградской антрепризы с ее возможными последствиями. На самом деле Вера Федоровна урывала и для этого значительное время, следила за нашими успехами и даже попыталась однажды посодействовать нашим серьезным усилиям. Подоспел и подходящий случай. Суворинский театр незадолго до того выхлопотал для себя сенсационную новинку — новую пьесу Гауптмана {106} «Ганнеле». Одна из особенностей драматурга, верного реалистическому методу и глубоким социальным характеристикам, представляла собою обычные у нас для того времени непреодолимые трудности, связанные с церковной цензурой. Одно из действующих лиц пьесы, школьный учитель в образе Христа, являлся перед умирающей девочкой, заброшенной, не знавшей ни радости, ни ласки, замученной и забитой пьяницей-отцом. Не удивительно, что Суворину с всесильным тогда «Новым временем» удалось помериться силами со святейшим синодом и получить разрешение на постановку такой пьесы. Нигде в России она более не разрешалась, и потому мы не хотели верить своим глазам, когда полицмейстер Бессонов торжественно вручил мне экземпляр одиозной пьесы, скрепленной по всем правилам цензурного комитета и предъявленной надлежащей властью лично мне, в виде особого исключения! Как оказалось, такая удача была отвоевана для нас Верой Федоровной по особому расположению к ее артистическим заслугам со стороны самого главного управления и его директора князя Шаховского, высоко ценившего талант Комиссаржевской.

Невозможно описать, какую сенсацию вызвала эта новость в городе! Пьеса пошла бенефисом Надежды Федоровны, и ее участие еще более усилило заинтересованность предстоящим спектаклем. По общему желанию репетиции шли во внеочередное время; замечательный помреж Тарновский создавал небывалые графики, изумляя точностью расписаний и их находчивостью. Монтировщики, портные и в особенности художник-декоратор располагали ничтожными техническими средствами, а превращали их в поистине творческие находки. Театр пользовался широким распространением программ с аннотациями, превращая их как бы в маленькие летучие газеты. На генеральной репетиции спектакля «Ганнеле» мы разрешили не только предварительную раздачу зрителям печатных программ, но и свободный доступ зрителей в театр, и спектакль или, вернее, генеральная репетиция шла при переполненном зрительном зале. Один из зрителей, правда, ушел из театра, едва досмотрев спектакль. Это был Несмельский. Вслед за ним поспешила уйти и его жена. Что же могло случиться с нашим «компаньоном», так благожелательно встретившим нас при первом моем появлении в городе? Предполагалось, что мы окажемся настолько податливыми, как при заключении арендного договора. Первый же отпор вызвал у Несмельских недоумение и неприятную заминку. Последовала попытка с его стороны более решительного нажима на художественную сторону задуманного нами плана работы, а вслед за тем, сначала осторожно, а чем дальше, тем настойчивее, предсказывались мероприятия, ориентировавшие нас на отсталые привычные вкусы елизаветградской публики, на укоренившиеся привычки местных «театралов», на особые требования со стороны особо почетных старожилов. Однако скоро {107} стало очевидным, что на художественное руководство никаких посторонних влияний быть не может. Тут патриархальное гостеприимство Несмельских и развеялось, как пар из суповой миски.

Как могло быть иначе? Требования, которыми мы руководствовались в своем искусстве, менее всего сводились к привычному для них искусству маневрирования, с тем чтобы при всех условиях оставаться в непременном материальном выигрыше. По мере того как у гостеприимных хозяев отпадала малейшая надежда сделать из нас таких же предпринимателей, какими были в глазах Несмельских все «нормальные» театральные деятели, сказывалась непреодолимая обывательская косность, будь то в жизни или в театральном быту, с едва скрываемой гримасой воинствующей ярости. Каждое живое начинание, любое проявление передовой мысли, малейшие попытки к проявлению живой новаторской воли находили обывательское сопротивление, а в худшем случае борьбу — не на живот, а на смерть. Охота, которая при этом повелась против нас, походила на схватку Юсовых с Жадовыми[[104]](#endnote-90) с той, однако, разницей, что Юсовым на этот раз так и не привелось услышать жадовскую повинную. Это нам обошлось, конечно, недешево. На другой же день после премьеры, которая, как и генеральная репетиция, прошла с огромным успехом[[105]](#endnote-91), Бессонов получил от херсонского губернатора срочное извещение о снятии «Ганнеле» с елизаветградской сцены. За проявленную нераспорядительность полицмейстер расплатился всего только выговором, а мы, к радости Несмельских, понесли такой материальный ущерб, от которого нелегко было оправиться. Вера Федоровна пыталась было настаивать на разрешении, формально полученном нами, но князь Шаховской дал ей понять, что «губерния» пришла на поддержку елизаветградским черносотенцам, вступать с ними в спор Главному управлению по делам печати оказывается невозможным, и князю оставалось только выразить сожаление в постигшей Веру Федоровну неудаче. До положенного им срока господа Юсовы еще высоко держали голову. Но и артисты не находили причин к унынию. Борьба так борьба. Передовая общественность держалась с нами в одном общем строю. Местная печать не примкнула к черносотенцам. В репертуаре мы находили все больше современных пьес, давая простор необходимому разнообразию и привлекая возможно более широкие слои демократического зрителя. Ведь в городе был только один театр и притом с ограниченным числом зрителей при ежедневно шедших спектаклях, чередовавшихся примерно так: раз в неделю давалась классика, раз в неделю — комедия, по пятницам — мелодрама (ею увлекался массовый, преимущественно еврейский зритель), находилось место и для героического репертуара; мы считали также для себя обязательным знакомить горожан с новинками сезона, и дважды в неделю допускались повторные {108} пьесы. Нередко случалось, однако, что спектакль мог рассчитывать только на единственное представление.

Сами мы, наступая на отстоявшийся вековой общественный быт, еще очень смутно представляли себе масштабы трудностей, которые взялись одолевать.

Сложнее всего стояла проблема нового построения спектакля. Мы искали внутреннего единства исполнения, но непременно такого, чтобы оно не вступало в спор с творческой природой актера как самостоятельно мыслящего художника.

Мы не задумывались над тем, какой долгий путь исканий лежал перед нами. Ни исполнительского, ни режиссерского метода у нас еще не было и быть не могло, но сидеть у моря и ждать погоды было не время. Надо было действовать во что бы то ни стало, и мы начали с первого нововведения, на которое сгоряча натолкнулись. По счастью, оно имело успех у наших товарищей и на первых порах помогло поставить ремесло актера на службу художественным задачам театра.

Новшество наше заключалось в распределении режиссерской работы среди самих актеров. Мы таким образом высвобождали их из рук профессиональной режиссуры, и нас не страшила неопытность большинства из тех добровольцев, которые отозвались на наше предложение. Новички-режиссеры были уже тем хороши, что вкладывали в свой добровольческий труд душу актера. Эта обязанность являлась тем, что мы называем теперь общественной нагрузкой, распределенной среди большинства членов труппы поровну, и потому актеры, занятые в спектаклях, старались в свою очередь помогать всеми силами режиссерам-добровольцам. Сплоченность коллектива в целом росла и крепла наперекор организационным неполадкам и вопреки профессиональной косности актеров старших поколений.

Так, например, всем было по душе, когда Скарская отважилась на новшества при постановке пьесы «Старый дом» Федорова, для тех дней автора современного, но — увы! — односезонного; или гауптмановских «Одиноких», прочно державшихся в репертуаре многих русских театров. Никто не сетовал на техническую «приблизительность» и угловатость начинающего режиссера.

Так же сочувственно относились актеры к попытке молодого их товарища Жданова поставить «Доктора Штокмана» «по Художественному театру».

Опытный и талантливый артист Михаил Афанасьевич Чечин «разводил» мелодрамы — неотъемлемую часть провинциального репертуара тех лет, и театральная молодежь от души забавлялась его рассказами об архаических традициях исполнения, о тайнах постановочных трюков в старинных, классических мелодрамах. Тут Чечин бывал неистощим, а мы — ненасытны.

Постепенно, однако, основная режиссура перешла ко мне. Началось с малозначащей случайности: одной из артисток никак {109} не удавалось довести до благополучного конца репетицию популярной комедии Пальерона «Общество поощрения скуки». Действующие лица на сцене смешивались в бесформенную кучу, и распутать ее не удавалось. Я попробовал помочь, и дело пошло на лад. С той поры стали учащаться просьбы ко мне брать на себя режиссуру вне установленной очереди. Беда только была в том, что в редком спектакле оставался я не занят в одной из ведущих ролей. Но на меня ложились еще и организационные заботы, на мне была и материальная ответственность за театр. И я сам не пойму теперь: как мог я справляться с такой обузой? Да я и плохо с ней справлялся. Уже среди сезона Скарская принялась раз от разу все настойчивее указывать, как играю я все хуже, как становлюсь небрежен в исполнении своих ролей, как едва «на ходу» занимаюсь ими и исполнительские упования все чаще возлагаю на суфлера.

Впоследствии, при построении следующего сезона, Надежда Федоровна настояла на создании условий, более благоприятных для моего творческого роста, и этим спасла меня как актера от грозившей мне неминуемой творческой гибели.

Благополучнее обошлось с моей режиссерской работой. Раздумывая теперь о наиболее вероятной причине моих дебютных удач, я объясняю их себе вот каким свойством, присущим моей режиссерской природе: силою воображения я вижу действующих лиц пьесы такими, как если бы они уже разыгрывали предстоящий спектакль, следуя моему режиссерскому плану. Но вижу я их не со стороны, а как бы находясь в них самих, так что внутреннее и внешнее обличье действующих лиц будущего спектакля строго подчинено индивидуальным особенностям избранных мною актеров. Каждому из них мои предложения удобны и приемлемы, потому что соответствуют их особенностям двоякого рода — не только в приемах их мастерства, но и в свойствах их фактуры.

Я говорю здесь не о постановочной технике, которой овладевал только постепенно, шаг за шагом, и не о приемах мастерства, которыми тогда не владел. Я имею в виду только присущие мне природные свойства, как я их в себе чувствую и понимаю и о которых могу теперь догадываться с относительной достоверностью.

Моя неопытность в этом случае шла мне на пользу. Она вынуждала, а потому и приучала меня всецело доверяться авторской мысли и на ней строить свой план постановки. Так постепенно слагалось и крепло во мне сознание, что артист сцены так же, как и режиссер спектакля, должен овладеть авторским материалом с тем, чтобы целиком в нем раствориться: только тогда, как феникс из пепла, актер возрождается в своем исполнительском искусстве индивидуальным и полноценным художником. К этой истине шел я не гладким путем. Она досталась мне ценой тяжелых ошибок, неудач и сомнений, пережитых наряду {110} с радостными достижениями положительного опыта. И того и другого вдоволь досталось нам с первых же дней нашей самостоятельной творческой жизни.

Подумать только, какое ничтожное число повторений выдерживали наши премьеры, да и то из числа только наиболее сильных спектаклей! Большинство же пьес вовсе не повторялось, и, отвечая неумолимым требованиям театральной кассы, всякий почти вечер был для нас премьерой. Впоследствии я научился такому пониманию искусства и такому знанию его законов, чтобы всякое из повторений однажды сыгранной роли было бы так же одушевленно, как и на первом представлении. Говорят, будто это труднее, чем играть всякий вечер новую пьесу.

Но ни теперь, ни тогда трудности нас не пугали, хотя они и очень различались между собою. Конечно, трудно было играть шесть новых спектаклей в семидневку с прибавкой одного утренника в неделю. Выручала такого рода «система». Пьесы, игранные актерами в прежние годы, или такие, которым мы не придавали большого художественного значения, игрались нами с одной репетиции — мы попросту уславливались между собою о «местах» и вечером импровизировали спектакль.

При таких условиях своеобразное значение получал суфлер и в актерской и в режиссерской работе. Представьте себе репетицию. Спущенный занавес, полумрак, холод. Суфлерский столик, на нем керосиновая лампочка — тусклая и чадящая. Абажур из газетной бумаги, местами уже прогоревшей. В те годы только в редких театрах электричество подавалось днем — актеры репетировали в полумраке. Текст пьесы полагалось подавать актерам с первой же репетиции. Но на суфлере лежала еще обязанность внимательно следить за режиссерскими указаниями, чтобы на спектакле «на ходу разводить» зазевавшихся актеров и по-хозяйски управлять ритмами и темпами исполнения. Не всякий суфлер мог стать таким искусным мастером, как не всякий опытный актер мог претендовать на репутацию артиста.

Вместе со мною в Елизаветград перешла от Васильевой суфлер Чечнева. Она владела своим искусством с таким совершенством, что при Советской власти была награждена орденом и званием заслуженного мастера сцены. Теперь ее уже нет в живых, и я горестно храню благодарную о ней память.

Не могу не вспомнить, как однажды Чечнева, к великому удовольствию всей труппы, «по-старинному» проучила актера, когда тот позволил себе выше интересов спектакля поставить личное и притом мелкое «актерское» самолюбие.

Надобно знать, что в театральном быту существовал дурной обычай — не принимать на себя чужой паузы. Это значит, что актер не вступал по ходу действия в текст пьесы после зазевавшегося партнера. Виновник должен подать свою реплику после допущенной им паузы сам, чтобы зрители не сомневались в том, кто из актеров опростоволосился.

{111} В нашем молодом театральном быту мы усердно боролись с волчьими законами, глубоко укоренившимися в сознании некоторых из наших старших по стажу товарищей, не очень охотно отзывавшихся на требования новой театральной культуры. Да и в тех, кто искренне готов был перестроиться на новый лад, нет‑нет да и отзовутся старые повадки.

И разыгрался однажды эпизод, словно ворвавшись к нам из какого-то далекого прошлого.

В одном из спектаклей случилось актеру зазеваться. Чечнева в суфлерской будке сочла нужным подать следующему исполнителю дальнейшую реплику, благо общий смысл текста допускал это. Не тут-то было! Партнер не пожелал выручить товарища и не принял от суфлера поданных ему слов. Несколько секунд билась наша Чечнева без пользы. Сцена была горячая, пауза ширилась и грозила срывом.

Исполнители на сцене растерялись, замерли и в смятении слышат, как суфлер подает, а актер не принимает. Суфлер подает еще раз, актер не принимает демонстративно. Суфлер подает снова, убыстряя темп и нажимая звук — актер делает вид, что подача суфлера к нему относиться не может. И тут Чечнева не выдерживает. Весь театр слышит в ее свистящем шепоте слово, разящее презрением виновника скандала: она ему бросает в лицо — «сволочь». Вообразите — подействовало! Ревнитель крепких актерских обычаев, услышав знакомое крепкое слово, принял реплику. Вздох облегчения на сцене и за кулисами. Чечнева счастлива. И в стремительном подъеме освобожденный текст пьесы овладевает вновь упущенным было вниманием зрителя и роковой заминки как не бывало!..

Впрочем, антиобщественные поступки случались у нас наперечет. Творческая дружба в театре день ото дня крепла, и только с ее помощью оказывались под силу такие трудности, когда все дни, свободные от репетиции при повторении прошедшей уже премьеры, отдавались на подготовку особо облюбованного спектакля, и если выкраивались три-четыре репетиции на постановку, мы считали себя Рейнгардтами. Некоторую помощь оказывал и репертуарный запас, проработанный перед началом сезона, — труппа собралась за полтора-два месяца до начала спектаклей. Но и среди сезона при точном соблюдении репетиционного плана за счет проходных и повторных спектаклей творческий энтузиазм осиливал такие труднейшие задачи, как постановка «Трех сестер». Но работа наша осложнялась присутствием в городе — а значит, и в зрительном зале — культурно отсталых зрителей. Чего стоили, например, воспитанники местного юнкерского кавалерийского училища, державшие город под постоянной угрозой дикого террора? Они бывали частыми гостями в театре, устраивали попойки в занятых ими ложах, а в пьяном виде, случалось, вламывались и за кулисы, учиняя скандалы и угрожая оружием.

{112} Помню, как в «Трех сестрах» в роли Андрея стоял я на выходе, ожидая «занавеса» к началу последнего действия пьесы. Один из пьяных юнкеров, ворвавшись на сцену, наполовину сел, наполовину лег в детскую колясочку, свесив ноги через край плетенки, и, болтая ими по воздуху, требовал, чтобы скорее подняли занавес и вывезли его к публике на сцену. Как ни был я юн, но, если дело касалось достоинства театра, я умел оказать должный отпор; сумел я справиться и в этот раз с хулиганом. Но ни мне, ни актерам, ни театру в целом подобные интермедии пользы, конечно, не приносили.

В Елизаветграде я затеял совместные обеденные встречи с особенно симпатичными людьми, среди которых первое место занимала, конечно, Надежда Федоровна. Служила мне пожилая украинка, мастерски варившая борщ. Как-то мы ждали к столу общего нашего любимца Михаила Афанасьевича Чечина. Он был отличным собеседником, имевшим уже тот возрастной опыт, которым никто из нас еще не мог похвастаться. Нас радовало, что, несмотря на большую разницу лет, он увлекался всем, что находил в новшествах, которые ему по большей части оказывались по вкусу. На этот раз я застал его рассказ о том, как, несмотря на видимую незначительность, введенные нами новшества прочно включились в жизнь и подхватывались в первую очередь простыми людьми. Не кто {113} иной, как они, простые рабочие сцены, первыми оценили и приняли такие новшества, как пользование мягкими туфлями взамен тяжелых сапог, не дававшими не только стука, но и малейшего скрипа. Исключено было пользование и молотками, замененными так называемыми штопорами. И вот, замечал Михаил Афанасьевич, все у нас ведет от малого к большому, от продуманных особенностей реквизита до сложнейших особенностей такой пьесы, как «Ганнеле».

— Да, да, в искусстве ведь нет и не бывает мелочей.

Появилась кухарка.

— К вам билетер из театра.

На мой вопрос хорошо знакомый служащий стал таинственно объяснять мне, что хозяин театра Кузьминский просит меня по делу и он, билетер, взялся проводить меня, потому что мне одному идти никак нельзя. У Кузьминского очень злая собака.

— А зачем я ему нужен?

— Несмельский просит Кузьминского продлить договор с великого поста. Мы хотим сказать, что готовы предложить вам денег на подъем, сколько бы вам недоставало. Мы видим, как вы ведете дело, и доверяем вам. Вам только надо перебить Несмельского, вот мы и решили предупредить вас.

— Кто это «мы»? О ком вы говорите?

— Я уполномочен от здешних билетеров, мы очень вами довольны, хотим дальше работать с вами.

{114} Я в двух словах рассказал Надежде Федоровне о положении дела и отправился к Кузьминскому.

О хозяине театра я слышал не раз как о своеобразной, колоритной фигуре, известной своей скупостью. Огромный пес служил его верным хранителем. Кузьминский ждал моего прихода, и я благополучно миновал зверя, но беседа оказалась краткой. Кузьминский пожелал получить за аренду театра вдвое против того, что давал ему Несмельский.

Я поспешил проститься с хозяином, а по пути меня уже поджидали прежние билетеры.

— Ну, друзья мои, не судьба нам работать. В будущем сезоне хозяин требует неслыханные деньги, вдвое против того, что дает ему Несмельский.

— Напрасно, Павел Павлович, вы не соглашаетесь, деньги бы вам вернули с лихвой, от публики бы у вас отбоя не было… Ваше дело хозяйское, вам, конечно, виднее, но если вы решите уезжать, проехали бы в Херсон, там может быть хорошее дело, поезжайте, посмотрите, туда мы вам тоже денег на подъем дадим, вы не беспокойтесь, деньги у вас будут. Поезжайте, до Херсона в сутки обернетесь, право…

Я поспешил с новостями к Надежде Федоровне, уже издали я видел, как Саша опрометью кинулась в дверь предупредить о возвращении моем от Кузьминского. Надежда Федоровна, улыбаясь, шла мне навстречу.

{115} — Ну, как? — издали спрашивает она. — С Кузьминским неудача? Или, может быть, в том именно и удача, что дело разошлось?

И я начинаю рассказ с первой встречи, с появления неприступного пса и его хозяина, удивительно похожего на Плюшкина с той только разницей, что бабий платок заменен на нем белой фуражкой дворянского образца.

Надежда Федоровна, к удивлению, охотно сочувствует предложению билетеров о поездке в Херсон, благословляет ее, так тому и быть, и мы переходим к дальнейшим приготовлениям и даже назначаем день моего отъезда. Это решение столь неожиданно, что спустя несколько дней я не успел оглянуться, как уже повозка с чемоданом была готова к пути и я почувствовал себя в дорожном виде не хуже самого Чичикова.

Впервые привелось мне тогда быть в южной степи, но вся ее красота пропадала для меня из-за февральского холода: когда я добрался до гостиницы, я настолько окоченел, что едва мог оправиться от холода, пронизавшего меня насквозь. Но раздумывать было некогда. О моем приезде уже было известно. В городском театре я был встречен с редким радушием. Елизаветградская слава, как оказалось, была о нас хорошая, но все же успеха мне не добыла — дня за два до моего приезда {116} херсонский театр был снят В. Э. Мейерхольдом[[106]](#endnote-92). Я услышал кучу любезных слов и готовность предоставить мне театр в будущем. Едва отогревшись, я тотчас же пустился обратно и привел Надежду Федоровну в изумление тем, что театр в Херсоне сдан Мейерхольду. Мейерхольд дружил с группой артистов, среди которых были и наши елизаветградцы, но от них до нас ничего не доходило о его решении взяться за антрепризу. Спустя немного времени судьба нас свела с ним еще раз. Об этом речь будет впереди.

По возвращении я готовился услышать от Надежды Федоровны горькие сетования на постигшую нас неудачу. Других резервов у нас на виду не было, и нам предстояло воспользоваться остатками, которые могли случайно нам перепасть с больших дел. Но такие невеселые перспективы почему-то Надежду Федоровну не опечалили. Она меня утешила: антрепренерская деятельность вас ведь не радует. Мы с вами пошли в поиски за синей птицей. Так будем последовательны в наших исканиях. Елизаветград доказал нам, что при всех наших благих намерениях у нас нет еще главного — той идеи, которая одушевляла бы нас, — и мы с вами все бродим в потемках.

Мы почувствовали необыкновенную радость от сознания внутренней свободы. Ветер шел с полей и звал нас за собою. Я вдруг вспомнил, что за все это время мы ни разу не были в поле… «Пойдемте сейчас», — говорит Надежда Федоровна. Парная коляска словно только нас и ждала. И мы уже по пути в поле. Кони резвы, рвутся вперед… «Стой, голубчик, придержи коней», — вон у обочины бандурист, ветер играет его бородой, а очи глядят, не мигая, слепец, видно… Добрые люди не оставляют, кто сколько может. Послушали бандуриста и мы, положили деньги — никто слепца не обидит — и тихо пошли своей дорогой… Все пути нам открыты, только прямого нам еще нету… А путь нам дальний — туда, где ждет будущее.

(1955 – 1957)

### «Великий Новгород на малые дела»[[107]](#endnote-93)

Мы возвращались в Петербург, ожидая важных решений. Нам предстояла встреча с Театральным обществом, которое очень отличалось характером от московского. В Петербурге все было на серьезный, несколько строгий, почти официозный лад.

Очень скоро мы сошлись на короткую ногу с заведующим петербургскими театральными делами Константином Константиновичем Витарским. Ценнейшим его помощником была Ольга {117} Петровна Карина. Она вела руководящие дела общества и одновременно управляла богатейшим фондом театральной библиотеки. Молодая женщина, пользовавшаяся успехом как талантливая комедийная актриса, ушла со сцены, несмотря на успех, ради обожавшего ее мужа, гвардейского офицера. По тому времени ему предстоял выбор: либо уйти в отставку, либо развестись с молодой женой. Жена решила в пользу мужа. Необыкновенно живая и деятельная, она с увлечением отдалась работе в Театральном обществе — с тем же пылом и страстностью, какою отличалась ее игра на сцене.

Когда мы вернулись из Елизаветграда, Надежда Федоровна очень быстро ассимилировалась — не скажу, что с Театральным обществом, но с Ольгой Петровной Кариной. Надежда Федоровна сразу же почувствовала в ней яркое, живое дарование и навсегда полюбила ее не только как актрису, первоклассно сыгравшую в Новгороде роль «Майорши» Шпажинского, но и как товарища, оказывавшего нам бесчисленные знаки внимания.

Ольга Петровна очень любила Новгород. Бог знает, почему? Город был небольшой, глухой, и могло быть странно, что и нас он чем-то особенно привлек к себе. По особому размышлению мы приняли совет Кариной и осели там на целый зимний сезон.

Случилось, что в первую очередь мы принялись за организационно-художественную сторону работы. Декоратор, рекомендованный Ольгой Петровной, по фамилии Чумак (за давним временем мы не сохранили его имени) оказался не совсем заурядным человеком. В чем именно была его особенность? В непримиримой принципиальности, которой трудно было ожидать в рядовом декораторе.

Но нашла коса на камень — мы ведь подбирали себе таких именно работников художественного труда, которые бы отвечали нашей направленности, идейной непримиримости в искусстве. Речь шла о принципах декоративного оформления, от которого мы требовали строгого реализма, а наш декоратор клонился в сторону театральной условности и при любом оформлении превращал сцену в театральный балаган. Он предпочел порвать контракт и уйти из дела, как только убедился в нашей к нему непримиримости. Несмотря на то, что сезон повсеместно вступал в свои права и наш декоратор оставался без работы, он пошел на это безоговорочно, а мы остались без художника, радуясь вместе с тем тому, что на нашем пути встретился принципиально убежденный работник.

С каждым днем прибывал состав труппы. Вместе с Марией Николаевной Комиссаржевской, которая проводила лето в Старой Руссе, приехала ее младшая дочь Ольга Федоровна. Их пребывание с нами было большой радостью и, кстати, ввиду нашего разрыва с декоратором, Ольга Федоровна оказала нам ценные услуги. Не откладывая в долгий ящик, она сразу же {119} принялась за огромный холст, который разложила в моей комнате по всему полу, и я не мог надивиться, как моя художница, не владея техникой декоративного искусства, справлялась с непосильной задачей, представляя собой комичный вид. Ольга Федоровна была очень миниатюрна и тонула в огромном декоративном холсте, который должен был изобразить зимний пейзаж для «Снегурочки».

Мы беседовали, когда в комнату вошел пожилой господин и, минуту задержавшись, с недоумением оглядел стоявшую возле меня маленькую женщину, похожую на японку, и обратился ко мне: «Давненько не видались мы, Пашенька! Как я рад видеть, что у вас все по-прежнему благополучно. Надеюсь, что Надежда Федоровна с вами?»

Минуту я всматривался в знакомое мне выражение близоруких глаз, и все стало мне понятно: «Михаил Юльевич! Бесценный наш учитель! Я ведь слышал о том, что Вы — в новгородской ссылке. Как же хорошо, что Вы вспомнили о нас. Позвольте Вас расцеловать, как бывало в гимназические годы. Но простите, простите, прошу Вас, познакомьтесь: Ольга Федоровна Комиссаржевская, не актриса, но в будущем готовится быть великолепным скульптором. Сестра двух актрис. Надежда Федоровна пробудет здесь всю зиму. Она, конечно, много слышала о Вас. Ужасно будет рада Вам». В это время вошла сама Надежда Федоровна: «Подумайте, какая нам удача. Здесь, в Новгороде, Михаил Юльевич! Знакомьтесь. Мой преподаватель химии, конечно, горячий поклонник Веры Федоровны, а теперь будем надеяться, что будет нашим частым театральным гостем».

Завязалась оживленная беседа об искусстве. Михаил Юльевич Гольдштейн был не только знатоком химии, но и первоклассным музыкантом, и как только мы рассказали о жалком состоянии музыкальной части театра и о беде, ожидавшей нас при постановке «Снегурочки», Михаил Юльевич с присущим ему темпераментом вызвался принять участие в музыкальном сопровождении спектакля. «Знаете ли, — сказал он, — что Николай Николаевич Мясоедов был бы нам очень в помощь, — он должен быть вам знаком через вашего брата[[108]](#endnote-94). Теперь он в Новгороде служит в суде. Тоскует без театра и, конечно, присоединится к нам. Тогда я возьмусь за орган, а ему предоставим вести партию рояля».

Михаил Юльевич и Николай Николаевич оказались для нас настоящей находкой. Наши идеи о расширении театрального кругозора в маленьких городах увлекли их.

Мы все больше находили сочувствующую нам молодежь. В поисках нужного нам декоратора и в неустанных хлопотах о нем Ольга Петровна отыскала нам, наконец, не человека, а золото. Особенность его состояла в том, что он был страстным экспериментатором и по призванию новатором. Идея изобретательства {120} питала его безгранично, и он все шире увлекал за собой круг нашей творческой молодежи. С такими людьми, как Г. С. Толмачев, можно было дерзать и находить[[109]](#endnote-95). Театральная жизнь при этом закипала все шире в самом театре, неприметно перекидывалась за пределы города, увлекая за собой людей не только театральных, передовых, но и связанных внутренним единством.

По нашей просьбе приехала на гастроли Полина Антипьевна Стрепетова. Ее пребывание в Новгороде представило собою явление выдающееся, в особенности потому, что она уже все реже соглашалась на свои выступления. Для нас она уступила и согласилась сыграть несколько любимых ролей и среди них «Около денег» А. Потехина[[110]](#endnote-96) и «Вторую молодость» П. Невежина[[111]](#endnote-97).

Первая встреча у меня со Стрепетовой произошла, когда я только что поступил в университет. Я тогда страстно увлекся студенческими спектаклями, в которых участвовали ближайшие мои друзья еще с гимназических лет: Н. Н. Михайловский, А. Л. Фовицкий, Вера Репина.

И как-то случилось, что я был ими включен в круг первых спектаклей, где участвовала Стрепетова. Я показался Полине Антипьевне подходящим исполнителем для роли Незнамова, и тут мне привелось провести со Стрепетовой работу, о которой, вновь встретясь с ней в Новгороде, я вспоминал с горячей признательностью[[112]](#endnote-98). Во всю жизнь не забыть мне квартиру Полины Антипьевны в первом этаже на Клинском проспекте, которая внушала мне своего рода ужас. Стрепетова представлялась мне необыкновенно требовательной ко всему, что касалось искусства хотя бы в самой малой степени. Обстановка ее квартиры, где мы репетировали, тоже внушала мне особое представление о громких успехах Стрепетовой, о которых я еще с детства был наслышан от моих родителей. В комнатах, увешанных венками, лентами, веяло живой славой гениальной актрисы. Все это как-то подавляло меня своей значительностью и в то же время удивительной простотой.

Полина Антипьевна сама была очень религиозна. Окружающим своих чувств никому не навязывала, но в ее комнатах повсюду висели лампады перед образами, и это еще более усиливало мою робость перед ней.

Занимаясь со мной, Стрепетова не диктовала мне своих интонаций, а терпеливо выжидала их появления от меня самого. Подолгу ли длились наши застольные репетиции, я не могу припомнить, но работа наша день ото дня осторожно и неприметно углублялась настолько, что мое волнение само собою утихало, уступая все более спокойной уверенности в себе. Когда, наконец, спектакль был завершен, меня не испугала даже та огромная страстность, с которой Стрепетова вела всякую новую сцену. Так, однажды на спектакле она порывистым движением {121} чуть не сдвинула мне парик на глазах у публики, нисколько не смутив меня этим. Но Стрепетовой я так и не осмелился раскрыть тогда правду о моем парике.

Встречали Полину Антипьевну в Новгороде всей труппой в полном составе во главе с Надеждой Федоровной. Сразу же после приезда она назначила первую репетицию в театре. Актерам это было необычно, как и многое другое в Стрепетовой. Тогда, например, считалось допустимым курение на репетициях. Меня это в то время еще никак не затрагивало. Надо было видеть, с каким возмущением обратилась ко мне Стрепетова по этому поводу. Тут же она учинила разнос актерам. «Вы что же, — спрашивала она, сверкая глазами, — так и в церковь входите, не снимая шапок? Чтобы этого больше не повторялось! Слышите?!»

После репетиции я проводил ее до гостиницы — маленькой гостиницы на манер подворья. По дороге Стрепетова зашла в часовню, где прохожие на пути к мосту ставили у иконы свечи. Полина Антипьевна пошарила в кошельке и, не найдя денег, обратилась ко мне. Но и у меня не оказалось денег. «Видно, мы с вами одного поля ягода, — смеясь, заметила она. — В антрепренеры никак не годимся. Ну, как богу будет угодно. Я, надо вам сказать, при первом приезде в город, непременно ставлю свечу. Видно, сегодня не судьба мне ее поставить».

Перед спектаклем «Около денег» Полина Антипьевна обязала меня изготовить сундучок, в котором должен был быть ее реквизит. Мне запомнилась одна из ее особенностей. Необыкновенно тщательно подбирала она нужный для ее сундучка замок — такой замок назывался личиной с музыкой. Его особенность должна была заключаться в том, чтобы он мог издавать необходимый звон при повороте ключа. Добыть этот звон было очень нелегко, и Стрепетова сама добивалась нужного ей эффекта.

После первого спектакля «Около денег» мы испытывали двойственное чувство. Мы понимали, какая великая актриса была перед зрителями, и в то же время сознавали, что ее истинного значения этот зритель как-то не воспринимает. Было ясно, что что-то лежит между внутренним значением актрисы и ее зрителем. В спектакле «Вторая молодость», в котором мы оба были заняты с Надеждой Федоровной, Стрепетова играла очень сильную роль, в которой обычно пользовалась выдающимся успехом. Мы видели, что наряду с ней мы не представляли собой сколько-нибудь действительного сравнения, и успех, выпадавший у публики на нашу долю, казался нам непостижимым и недостойным. Полина Антипьевна не могла не чувствовать того, что переживали мы вместе с Надеждой Федоровной. Обладая острым умом, она и без слов понимала, чем в то время жил зрительный зал, и видно было, что ей захотелось нас ободрить. Радуясь нашему успеху, она между выходами на сцену тихонько {122} говорила нам: «Не огорчайтесь за меня. Для современного зрителя я должна казаться чем-то прошлым, вчерашним днем, и, быть может, только отдельным зрителям я могу еще дать всю полноту душевных потрясений». И, говоря так, она улыбалась зрителям, а Надежда Федоровна, тронутая глубиной ее души, украдкой роняла слезы.

Трудное время наступило тогда для Надежды Федоровны. У Комиссаржевских было в обычае широкое гостеприимство. На беду Мария Николаевна захворала, и дома все было в сумятице. Лечащий врач внимательно следил за болезнью. Мария Николаевна рвалась в помощь дочерям, озабоченная, как бы приезжие гастролеры не отвлекали ее Надюшу домашними хлопотами. И как Ольга ни пыталась помочь приезжим, достойно развлечь и занять их, сумятица все усиливалась — Ольга не отличалась хозяйственными способностями, и главная нагрузка ложилась на Надежду Федоровну и на меня. Но случалось, приезжие гости вносили с собою столько обиходной простоты, что Мария Николаевна забывала о болезни и отдавалась их радостям.

Как много, например, вносила с собой талантливая актриса П. С. Яблочкина. В ней было столько жизни, искреннего веселья, неподражаемого юмора, что, приходя к Марии Николаевне, она заражала ее такой же энергией, какой была полна сама. Никогда не забуду сценку, которую репетировали в комнате Марии Николаевны. Надежда Федоровна играла гувернантку, худенькую девушку, запуганную и забитую до последней степени. Мария Николаевна неудержимо смеялась от одного только контраста между Надеждой Федоровной и Яблочкиной, которая с неподражаемой сочностью воспроизводила могучую фигуру прислуги, вносившей худенькую гувернантку с заснеженного двора прямо в комнаты. Эффект получался при этом на сцене в полной мере. Кто знает, не этот ли запас заразительного веселья помог врачу излечить больную? Так или иначе, в результате доктор однажды пришел к Надежде Федоровне и сказал ей: «Считайте, что Мария Николаевна с сегодняшнего дня здорова!» Боже мой, какой тут начался кавардак! Какая радость! Еще большая сумятица началась с той минуты, когда мы принялись готовить встречу Вере Федоровне. К условленному часу набралась куча друзей и поклонников, помнивших ее по гастролям в Старой Руссе и желавших во что бы то ни стало ее встретить.

Такого рода потребность была тем более неизбежной, что она отвечала общему строю, с которым Вера Федоровна приехала к сестрам и к матери. Пожалуй, даже можно сказать, что основная суть лежала во встрече Надежды Федоровны с сестрой. Обе они сильно и глубоко волновались возможным исходом успеха «Родины» Зудермана — опыта Веры Федоровны в работе над ролью героического звучания[[113]](#endnote-99). Помню, как, присутствуя {124} на спектакле Надежды Федоровны «Гроза», Вера Федоровна сказала ей с чувством глубокого сожаления: «Я никогда не смогу играть роль Катерины — это не мое дело».

Надежда Федоровна волновалась за исход предпринятого Верой опыта в гораздо большей степени, чем она сама. И близость между ними была особенно явственной и сердечной.

Странно, что мне трудно припомнить подробности, сопровождавшие этот спектакль, — оттого, может быть, что, играя роль пастора в пьесе «Родина», я впервые играл с Верой Федоровной и в состоянии такого волнения, по-видимому, не владел собой.

В канун спектакля мы наняли лихую тройку и отправились к знаменитому монастырю Спас-Нередица. Вера Федоровна увлекалась этой поездкой безмерно, а я радовался тому, как сестры наслаждались моей затеей и как все трое были счастливы от безумного бега лихих коней. Поздней ночью мы вернулись к Марии Николаевне, опьяненные поездкой и впечатлениями неповторимой древности. Каждая из сестер по-своему еще вдыхала удивительный аромат старины, и, казалось, в них пели голоса вещей птицы Гамаюн, сказочного Сирина и Алконоста — полные печали и неизбывной скорби.

Большими праздниками были для нас приезды в Новгород Веры Федоровны Комиссаржевской и Полины Антипьевны Стрепетовой. Но праздничность этих дней не заслоняла собой повседневный труд с будничными интересами и напряженными заботами. Увлекательность встававших перед нами задач ничуть не тускнела при этом.

(1955 – 1957)

### Тысяча девятьсот четвертый год (Из блокнота актера об Ибсене)[[114]](#endnote-100)

Двадцать лет отделяют меня от последнего представления «Привидений» Ибсена на сцене Передвижного театра[[115]](#endnote-101), и за эти последние двадцать лет не только не случилось мне самому играть ибсеновских ролей, но и возможность видеть их в исполнении других актеров представлялась как редкое исключение.

Между тем именно советский театр должен бы сказать об Ибсене то слово, которого так жадно искали когда-то по отдельности лучшие наши актеры и режиссеры. Было бы несправедливо утверждать, будто в их работе были одни только искания, — случались и крупнейшие победы; но самые счастливые из постановочных и исполнительских удач, разъединенные и {125} добытые ощупью, чаще вслепую, чем при помощи ясного понимания особенностей ибсеновского театра, не могли освободить от символического тумана горячую мысль, публицистическую страстность и образную пластичность драматической поэзии Ибсена.

Впрочем, ибсеновскую драматургию я не собираюсь подвергать критическому анализу. Это не моя тема; задача этих записок проще и незамысловатей — поделиться некоторыми из впечатлений, когда-то пережитых Н. Ф. Скарской и мной как исполнителями ибсеновских ролей и постановщиками ибсеновских пьес на протяжении многих лет.

Повторяю: двадцать лет отделяют меня от последнего представления ибсеновских «Привидений» на сцене Передвижного театра, но если бы прошло не двадцать, а тридцать, сорок лет, воспоминание об исполнении этой пьесы, о творческих ощущениях, связанных с этой постановкой, я сохранил бы, мне кажется, с не меньшей отчетливостью и свежестью, что и теперь.

Неизменной моей партнершей на протяжении четверти века оставалась Надежда Федоровна Скарская. Роль Фру Альвинг была одной из сильнейших и интереснейших в ибсеновском репертуаре этой артистки, игра которой отмечена была силой глубокой интуиции и тончайших переживаний, — участвовать с нею в исполнении ибсеновских пьес было такое же наслаждение, как играть музыку Грига.

Но Ибсен и сам по себе вошел в наш театральный обиход так прочно, что последующие десятилетия уже не могли изгладить глубокой борозды, проложенной в нашем сознании великим норвежцем наряду с другими великанами драматической поэзии и вместе определившими в нашей актерской кухне то самое важное, что только может быть в исполнительском хозяйстве актера, — его творческую культуру.

Для этого были, конечно, особые причины и первая из них — время, к которому относится наше сближение с Ибсеном в работе над его «Привидениями».

Это был 1904 год — канун 9 января.

Умер Чехов, объявленный Михайловским «безыдейным» писателем[[116]](#endnote-102). Тот Чехов умер и своей смертью положил начало росту переосмысленного художественного и общественного своего значения как классика русской литературы, как Чехова наших дней.

Умер в тот же год и сам Михайловский, а с ним вместе отошла в безвозвратное прошлое целая полоса идейных чаяний и устремлений русской интеллигенции.

Спустя четыре года Блок выразил ощущения многих: «Во всех нас заложено чувство боязни, тревоги, катастрофы, разрыва»[[117]](#endnote-103).

То же примерно время впоследствии имел в виду и Голсуорси, когда писал:

{126} «Старый век, который видел ростки индивидуализма в таком пышном цветении, закатываясь, угасал в небе, оранжевом от надвигающихся бурь»[[118]](#endnote-104).

Но мы в России, кроме оранжевого неба, видели и то, чего не видел островитянин Голсуорси: на фоне надвигающихся бурь мы видели не только закат века, но и гигантскую фигуру Горького, вставшую над мелким бесом старого мира как страстный и грозный буревестник.

Думаю, что не только люди того умонастроения, которое исповедовали Н. Ф. Скарская и я, но и подавляющее число {127} молодых людей нашего поколения видели в Ибсене писателя, мыслителя, публициста и поэта, который на свой лад ведет со сцены непримиримую борьбу с мещанством. Это не означало для нас прямого сближения Ибсена с Горьким, но все же несколько роднило в нашем сознании этих двух писателей общей для них обоих особенностью — уметь «пустить ежа под человеческий череп»[[119]](#endnote-105), заставить работать мысль, определив ей направление, достойное звания человека, хотя прогрессивное значение Ибсена иной раз приглушалось и далеко не всегда и не всем было ясно, что гений Ибсена вносит в нашу общественную жизнь частицу дрожжей, помогавших тому глубокому внутреннему процессу, который вел Россию от fin de siècle[[120]](#footnote-17) к 1917 году.

Но и в нашем увлечении Ибсеном, в потребности работать над его пьесами, в нашем сценическом истолковании его образов мы, по совести сказать, руководствовались требованиями нашего профессионального художественного чутья более, нежели силой одних только идейных запросов. Я думаю, что именно так пришли мы и к важнейшему этапу нашей театральной жизни. Я говорю об организации Общедоступного театра при Народном доме Паниной в Петербурге, о его театральной рампе, которая вплотную нас сблизила с рабочим зрителем и одарила творческой дружбой, на несколько десятилетий пережившей те счастливые встречи.

Сорок лет назад или немного более того необходимо было так же, как и теперь, питаться передовыми идеями века для того, чтобы суметь идти в ногу с массовым рабочим зрителем, а в некоторых отношениях быть впереди него; люди искусства, мы обязаны были искать отражения нового слова эпохи в художественной литературе. В западной литературе Ибсену, бесспорно, принадлежало одно из виднейших по значению мест, и если бы мы не заинтересовались им и не вступили бы в близкое знакомство, он бы сам первый к нам постучался.

Оглядываясь теперь на творческие истоки нашего пути в искусстве, я думаю:

Было бы неверно сказать, что всякий художник начинает с бездумности Чехонте прежде, чем сможет стать Чеховым и проникнуться сознанием своей ответственности перед народом и жизнью. Но для всякого из деятелей искусства, независимо от его масштабов, остается в силе, мне кажется, закон творчества, о котором по иному поводу чудесно высказалась еще полтора столетия тому назад мать нашего великого Льва Толстого — Мария Николаевна. В своем девическом дневнике она записала свою мысль так:

«Можно ли представить себе движения творческой юности дурного качества? Они хороши уже тем одним, что молоды, свежи и непосредственны»[[121]](#endnote-106). Но для того чтобы обратить их в зрелые, {128} сложившиеся, стройные принципы, нужно только своевременно определить для себя направление, в котором они могли бы последовательно развиваться; направление художественной мысли устанавливается разумом художника, о котором Толстой, в противовес уму ума, сказал: ум сердца.

При первой же творческой встрече между Надеждой Федоровной Скарской и мной для нас определилась неизбежность нашего творческого союза. Так случилось потому, что одинаковыми оказались требования, исходившие от ума сердца в каждом из нас по отдельности.

Непосредственным нашим творческим чувством, а вернее сказать, нашим творческим сознанием мы утверждали для себя наш закон искусства, и по этому закону следовало, что эстетическая задача мастера только тогда художественна, если одушевлена идейной направленностью. И потому все наши организационные задачи, все наши роли и их сценические решения, наши постановки и их репертуарный отбор были поисками эстетических норм, определявших художественное содержание нашего труда. И если бы нам вздумалось анализировать его теперь, с позиций нашего времени, было бы правильнее устанавливать его эстетические задачи, чем идейную направленность, потому что идеологическое содержание игранных нами ролей и спектаклей составляло неотъемлемую часть их художественно-творческих особенностей.

Вся та общественная обстановка, которая окружала нас в канун 1905 года, страстная вера в будущее и противоречия, порожденные этой верой, приводили к убеждению, что искусство дано человеку для того, чтобы с его помощью ускорять движение жизни к ее возможному совершенствованию.

Никто, конечно, кроме нас самих, не мог научить нас тому, как осуществлять этот долг искусства в нашей действительной, в нашей живой практике. С первых же шагов нашей деятельности перед нами вставал вопрос за вопросом и ответом оборачивался весь наш последующий путь, вплоть до того дня, когда пишутся эти листки воспоминаний.

… Так как художественное значение спектакля неразрывно слито с его идейным содержанием, то при вопросе о характере репертуара Передвижного театра сама собой утверждалась мысль о необходимости строить его на пьесах новейших авторов — русских и зарубежных.

Находить произведения новейшей драматургии было нелегко, но в отношении Общедоступного театра требовалась особая сноровка, чтобы отыскивать лазейки сквозь непреодолимые цензурные рогатки. К тому же и сами мы стесняли свой отбор повышенными требованиями. Укажу на три простейших условия: первое — бесспорность литературных качеств пьесы, второе — общедоступность психологического рисунка и третье — отсутствие пессимизма в разработке сюжета.

{129} Руководствуясь вторым и третьим из этих пунктов, художественный совет Общедоступного театра за десять театральных сезонов показал своему рабочему зрителю два крупнейших исторических полотна ибсеновской драматургии: «Борьбу за престол» — пьеса эта шла в постановке А. А. Брянцева при выдающемся исполнении И. И. Аркадиным роли Епископа — и «Фру Ингер из Эстрота» в моей постановке и в блестящем исполнении Скарской заглавной роли. Были поставлены также пьесы яркого социального звучания: «Доктор Штокман», «Столпы общества», «Нора» и «Строитель Сольнес»[[122]](#endnote-107).

Впоследствии, при неуклонном культурном росте массового рабочего зрителя, круг этих пьес был бы, конечно, значительно пополнен. Но в условиях дооктябрьских лет ограничительные требования должны были неуклонно соблюдаться.

В те давние годы случалось, что различные революционные организации обращались к Передвижному театру с предложениями уделить один из объявленных в городе спектаклей в помощь товарищам, пострадавшим в борьбе за революцию, и на другие партийные нужды.

С такими же просьбами обращались и отдельные актеры или даже целые труппы, попавшие почему-либо в бедственное положение. И те и другие нередко высказывали пожелание выделить для них одно из представлений именно ибсеновской пьесы. Предпочитали Ибсена, хотя и Дымовы, и Рафаловичи, и Миртовы брали тематикой и сборы делали[[123]](#endnote-108). Все же пьеса Ибсена казалась надежнее, очевидно, по соображениям особой популярности норвежского драматурга в России тех лет.

… Уже теперь, в наше советское время, мне пришлось слышать суждение одного из видных партийных работников о том, что Ибсен вполне понятен был только в Передвижном театре. Такого преувеличенного мнения держались и некоторые из непримиримых противников Ибсена. Я помню, например, как однажды пришел в Передвижной театр смотреть «Привидения» известный психиатр Бехтерев. После спектакля он зашел за кулисы и разразился гневной филиппикой против автора пьесы. Более всего укорял он Ибсена в том, что им допущено искажение действительной клинической картины заболевания, которому подвержен Освальд. С Бехтеревым был его ассистент, и он позволил себе вставить в беседу и свое слово:

— Я сидел, Владимир Михайлович, рядом с вами, я за вами наблюдал и видел, как вы украдкой вытирали слезы.

— Что ж из того? — вскипел снова профессор, — в слезах моих повинен не пресловутый ваш Ибсен, а актеры, игравшие пьесу.

Это было сказано сгоряча, в пылу запальчивости, вызванной узкопрофессиональным подходом психиатра к оценке художественного произведения. Реализм Ибсена, как мы его понимаем, выражается в обобщенном раскрытии глубоких, но действительных {130} явлений жизни, а не в обескровленной ее символизации и не в безыдейном натурализме. Этим, вероятно, норвежский поэт и близок рабочему зрителю.

Если в нашем исполнении участь Освальда и трагедия женщины-жены и женщины-матери, замкнутых в порочный круг буржуазной морали, могли волновать человеческое сердце, то это говорит о том, что нам посчастливилось раскрыть авторский замысел и найти ему должный сценический эквивалент, а проще говоря, поймать что-то самое существенное в особенностях ибсеновского реализма.

Но в то время в нашей жизни случилось еще одно важное событие, хотя и совершенно личного свойства, так что не следовало бы и упоминать о нем, если бы личная жизнь не переплеталась с нашей творческой биографией так тесно, что, оглядываясь на пройденный путь, не всегда отличишь, где кончается одна область отношений и где начинается другая.

Начать с того, что первая из наших встреч в жизни — Скарской и моей — совпала с первой нашей встречей в искусстве, а встреча в искусстве оказалась началом общего творческого пути, который развивался непрерывно и последовательно вместе с общим движением жизни и неотделимо от нашего в ней участия, так что можно сказать, что из одного источника исходили и совместная наша творческая деятельность с ее интересами и требованиями, надеждами и борьбой и наше отношение к действительности, наши личные «житейские» взаимоотношения.

Потребовалось не более пяти лет, чтобы мы совсем разучились отделять нашу жизнь в быту от работы в театре, и потому мы были искренне удивлены, когда близкие нам люди заговорили однажды с нами о том, почему бы нам не стать мужем и женой и тем самым оформить в общественном мнении наши отношения в быту с такой же ясностью, как они определились для посторонних людей в нашей театральной деятельности?..

Возразить было нечего. Оставалось позаботиться о том, чтобы процедура церковного брака наименьше отяготила нас, потому что все то, что обычно сопровождало свадебные церемонии, было нам не по вкусу.

Нашелся выход — сыграть свадьбу где-нибудь в окрестностях усадьбы Бухаровых, старинных друзей семьи Комиссаржевских, в уездной глуши, в стороне от железнодорожной станции Плюсса. И вышло так, что наша свадьба включилась в работу над «Привидениями» и принесла в нее свою особую тональность. Мне кажется теперь, что новый оттенок, которым окрасился при этом наш труд над постановкой пьесы Ибсена, заключался в усилении некоторых особенностей в эмоциональной природе образов, и притом наиболее характерных для ибсеновской драматургии: непреодолимая сила оптимизма одушевляла в равной степени и нас самих, и наши создания.

{131} — Оптимизм и трагический мрак «Привидений?» — спросят меня. — Как ухитряюсь я связать эти несовместимые качества между собой?

Об этом речь впереди. Я ограничиваюсь пока предположением, что интимные переживания артиста могут оказывать некоторое влияние на его сценические создания, а следовательно, и отражаться на восприятии зрителей, хотя я и готов допустить заранее, что в творческой кухне актера личное имеет гораздо менее уловимое значение, чем то, на которое я здесь указываю.

Впрочем, первая заповедь этого блокнота — беспощадность ко всяческой «литературе». Поэтому я позволю себе еще немного потеснить «моего» Ибсена ради интимно-личного, раз что они так прихотливо переплелись между собой в моей душевной памяти.

Усадьба Бухаровых Любенск приобретена впоследствии Римским-Корсаковым, а по смерти композитора обращена в музей его имени. По местонахождению она необыкновенно красива: старинный одноэтажный рубленый дом помещен на горе так, что со ступеней балкона и из окон комнат открываются окрестные цветущие дали. Вниз к полям, озерам и бескрайним лесам сбегает роскошный фруктовый сад. Прямая, как стрела, центральная аллея в узорчатых тонах хранит дыхание отцветшей усадебной романтики, но и веяние былого страшного крепостного уклада доносится сюда же от окрестных барских поместий, — в их окружении, замаскированный лесными чащами, Любенск и одинок и скромен: он богат не дворянскими традициями, а поэтической своей стариной. Нашим друзьям даже посчастливилось однажды самим откопать среди рухляди, десятилетиями копившейся на чердаках, акварельный портрет Лермонтова, как свидетельство дружбы поэта с владельцами Любенской усадьбы[[124]](#footnote-18). Их последние потомки уже на наших глазах жили здесь особняком от многочисленных соседей, любимые крестьянством, питая склонность к искусствам гораздо более, чем к деревенскому хозяйству. В доме жизнь текла артистически-беспорядочно, с присущим Любенску особенным душевным уютом.

И вот однажды старинные комнаты наполнились весенним гомоном, хоть на дворе в тот день январь готовил февральскую морозную встречу: из города приехали свадебные поезжане. И тут только стало известно, что сельский попик кем-то напуган или вдруг сам испугался неведомо чего и отказался венчать артистов… Что было делать? Был канун так называемого «прощеного воскресенья», если в тот день венчанье не состоится, свадьбу пришлось бы отложить на семь недель великого поста, {132} вплоть до пасхальной «красной горки»… С утра разогнали всех любенских лошадей в поисках покладистого «батюшки», и один за другим посланные возвращались, повеся головы, — все окружные попы, известные в Любенске наперечет, словно вступили в заговор: не станем венчать, боимся, с чего вдруг явились люди в деревенскую глушь из столицы? Ясно: документы не в порядке, повенчаешь, а потом придется отвечать…

В запасе от всех окружных священников оставался еще только один, и к нему, в одно из старинных барских имений, верст за двенадцать от Любенска, я и отправился сам. Тут мне вдруг посчастливилось. Но солнце стояло уже высоко к тому времени, как я уговорил сельского «батюшку», а условием он поставил — справить свадьбу до наступления темноты, чтобы таинственностью потемок не дать пищи людским толкам. И я понесся назад, к своим.

В доме поднялся содом. Хотя подвенечный наряд заменен был артистически сшитым, но обыкновенным светлым платьем, все же, сколько ни было женщин в доме, каждой хотелось помочь одеть невесту, и потому отъезд затягивался катастрофически. Мне справиться с моей фрачной парой оказалось куда проще. Тем временем в зале в красном углу разостлали ковер, столик накрыли белоснежной скатертью и по ней разместили иконы, хлеб-соль и зажженные восковые свечи, точь-в-точь, как на молебне в тургеневском «Дворянском гнезде», — только недоставало собачки. Дрожащими от волнения руками хозяйка дома, Александра Викторовна, посаженая мать, благословила нас старинной иконой и, разместившись на трех запряжках, свадебный поезд двинулся, наконец, в путь.

На дворе январь встречался с февралем и шел треск по всей округе; звенели бубенцы, узкая среди девственных сугробов дорога вилась то полем, то лесом, то кустарниками по перелеску. Ветки бьют по шубам, осыпают шапки снегом и подолгу качаются вслед — укоряют за сумасшедше-быстрый бег.

Солнце бьет еще в глаза, но уже вот‑вот оно на закате. Позади — высоко — чуть забелел месяц… Только бы не опоздать, вперед, вперед, скорее!..

{133} И не верится: это мы ли стоим перед церковным аналоем? Под ногами атласная венчальная дорожка, в руках зажженные венчальные свечи, над нами старинные венцы — своей тяжестью они клонятся, касаясь наших голов — у нас по одному только шаферу, и им не под силу долго держать на весу венчальные короны. В церкви мороз и мрак, его не осилить редким лампадам и свечечкам, потемки обступают плотно и из них неласково глядят на нас очертания белых надгробий — здесь храм-усыпальница прежних помещиков многих поколений, густо стоят мраморные холмики по каменным плитам церковного планшета.

Ух, хорошо из морозного церковного мрака вернуться к живой горячей жизни! — к звонкой перекличке поезжан, к любимому мерцанию в небе большого медвежьего ковша, к мыслям о театре, к прерванному спору об Ибсене, к мечтам о всенародном зрителе и о целой тысяче планов, таких же близких и манящих, как гостеприимный этот дом на холме, до которого вот уже рукой подать, — он ждет нас, и весело горят для нас в каждом из его высоких окон по две наивные стеариновые свечки… О, как греют сердце такие огоньки мыслью о человеческой руке, которая их для нас зажигала!

Наутро мы опять в Петербурге. То новое, что вошло в нашу личную жизнь, по-новому же осветило и нашу жизнь в искусстве. Все то, что казалось в ней простой необходимостью и возникало из обстоятельств и причин, которые не всегда было нужно, а чаще и невозможно бывало учесть и осознать, теперь собралось в один узел у нас перед глазами, в собственных наших руках, как начало всех начал на творческом нашем пути, со всеми его попутными художественными задачами. Одной из них и становилась работа над «Привидениями», как ответственный и важный этап, как генеральная репетиция к уже задуманной нами организации Передвижного театра, к встрече со всероссийской театральной аудиторией.

Приятно было приступать к этой работе так празднично, как мы ее начали. Приятно было чувствовать себя хозяевами, хотя бы и временными, приготовленных для нас двух нарядных и удобных меблированных комнат, в которых предстояло и жить самим, и репетировать «наши» «Привидения». Здесь мы располагали таким комфортом, какого не знали за всю нашу последующую жизнь.

Комнаты были изолированы от остальной части квартиры, помещавшейся в бельэтаже. Они были снабжены отдельным парадным ходом, полы устланы коврами, в которых тонула нога, зеркальные окна глядели на нарядную аристократическую Пантелеймоновскую улицу, по которой весело сновали барские запряжки под медвежьими полостями, с нарядными седоками и целыми охапками бездумного и счастливого довольства жизнью. И, глядя на него, хотелось верить в наилучшую мечту о {134} том, чтобы такая же нарядная, красивая и легкая жизнь досталась в удел всем тем, кто питает ее своим тяжелым трудом. И думая о людях этого труда, хотелось работать в нашем искусстве молодо и страстно, так работать, как требовал тысяча девятьсот четвертый год, глядевший на нас листочком отрывного календаря со стены нашей нарядной комнаты…

(1948)

## Полвека с Чеховым Лирический блокнот актера[[125]](#endnote-109)

В личной нашей творческой биографии — Надежды Федоровны Скарской и моей — Чехов получил особое значение. Оно отражает в какой-то степени влияние, которое писатель оказывал на все наше поколение. Вот почему мне и захотелось поворошить залежавшиеся воспоминания и поделиться некоторыми из них.

Начну издали.

С того, как я смотрел «Чайку» на сцене петербургского театра и что за этим последовало.

Когда разразилась премьера «Чайки»[[126]](#endnote-110), мне случилось видеть одно из ее последующих представлений. Говорили, что она было уже значительно подправлено против первого. К тому же и состав зрителей резко отличался от публики левкеевского юбилея. Были оживленные аплодисменты, но раздавался и смех — в таких местах пьесы, которые, казалось бы, ни при каких обстоятельствах не могут веселить публику. В кулуарах театра шли споры, слышались негодующие реплики по адресу Чехова, так же, впрочем, как и по адресу театра. По рядам зрителей бродило недоумение.

От того вечера я отделен теперь дальней дорогой длиной в полстолетия, но и сегодня у меня такое чувство, как будто только вчера я видел спектакль, которого никак не выкинешь из сценической биографии «Чайки».

К сожалению, я не способен следовать блестящему примеру, который дает мемуаристам Ю. М. Юрьев. В своих воспоминаниях[[127]](#endnote-111) он восстанавливает с поразительной точностью картину спектакля, давно уже и, казалось бы, навсегда утерянную.

Если на меня игра актера произвела впечатление и я хочу восстановить ее в своей памяти, я всякий раз убеждаюсь, что запоминаю не столько актерское исполнение, как зрительские впечатления, вызванные во мне искусством артиста.

{135} Даже исполнение Комиссаржевской[[128]](#endnote-112) хранится моей памятью как впечатление слишком обобщенное для того, чтобы позволить обрисовать ее игру конкретными чертами.

Но берусь заверить, что ходячее суждение о том, будто провал «Чайки» на императорской сцене был вызван дурным исполнением актеров, — неверно. Допустим даже, что отдельные актеры плохо играли, но ведь можно считать общепризнанным, что и в Художественном театре исполнительница роли Заречной играла дурно[[129]](#endnote-113), — почему так случилось, это вопрос особый и, кстати сказать, весьма любопытный, но на нем не место и не время сейчас останавливаться. Да и не одна только роль Заречной была плохо исполнена в Художественном театре: общеизвестно, что Чехов был не удовлетворен еще, например, и игрой Станиславского[[130]](#endnote-114), — однако вопреки таким исполнительским неудачам спектакль был все же донесен до зрительного зала, и массовый зритель как будто даже и не замечал никаких актерских неполадок.

Александринские же актеры играли свои роли в «Чайке» не хуже, чем в других спектаклях, а некоторые из актеров играли замечательно.

Начать хотя бы с Модеста Ивановича Писарева, который был, да так и доныне остается, непревзойденным доктором Дорном. В его игре видели живого человека, в котором профессионализм врача-акушера неожиданно сочетался с проявлениями артистической души; с откровенным цинизмом брал от жизни писаревский Дорн все, что она могла ему дать, и с неотразимой обаятельностью владел своим донжуанским списком, за который его должны были искренне ненавидеть былые соперники. Старый холостяк, без гроша в кармане, он казался детски-простодушным в самых опасных для него поворотах роли, и трудно было ему не простить наивную жестокость, с которой он отказывал людям в ответной любви.

Стихийный талант Варламова, я бы хотел сказать, варламовский гений, преобразил Шамраева в человека, о котором нельзя не вспомнить иначе, как о старом своем знакомом, носившем, однако, свое громоздкое тело по театральному планшету с почти обнаженным недоумением: как он сюда попал? Зачем он здесь? И что, собственно, полагается ему здесь делать?..

Я думаю, что, играя «Чайку», каждый из исполнителей должен был пережить в большей или меньшей степени варламовское недоумение: слишком неожиданно вскрывался глубокий внутренний разлад между испытанными, отстоявшимися формами сценического искусства и новыми требованиями чеховской драматургии. Ведь если даже на исходе своего творческого пути Станиславский сознавал, что он успел только едва наметить решение чеховской проблемы на театре, то где же было с ней справиться художественному сознанию той поры, когда русский {136} театр еще только вслепую взбирался на новые исторические пути?

В трудных и страстных исканиях того времени Комиссаржевская занимала особое место, сценическое искусство никогда не служило для нее самоцелью, как и для ее отца в прошлом, а позднее для ее сестры, Надежды Федоровны Скарской. Всем троим искусство было нужно и дорого как путь к душе зрителя, как необходимая для них форма общественного служения. Может быть, поэтому и случилось так, что Комиссаржевская и играла «Чайку» как бы по законам другого времени, на полвека вперед, как артистка нашей сегодняшней действительности.

Было бы неверно делать отсюда вывод, что Комиссаржевская опередила своих современников сознательным раскрытием новых канонов чеховской драматургии. В этом случае она овладела бы режиссерской концепцией чеховского спектакля, системой его образов. В действительности было иное: тот самый источник, который питал искусство Комиссаржевской непреодолимой потребностью творческих исканий, совпадал по своей эмоционально-идейной природе с требованиями чеховской драматургии.

В 1896 году, ровно полвека назад, я был студентом-первокурсником[[131]](#endnote-115) и начинающим актером-полупрофессионалом. Естественно, что многого я тогда не понял в пьесе, а то, что чувствовал, едва ли мог отчетливо и просто определить для себя самого. То, о чем говорило мне мое ощущение, являлось чем-то очень требовательно беспокоившим, словно чья-то рука бесцеремонно залезла в душу и очень тихо, но настойчиво ее ворошила. Чувство было такое, от которого рядовому зрителю должно было стать очень не по себе, — автор, мол, хмурится, чем-то недоволен и нас, зрителей, принуждает испытывать чувство неудовлетворенности, а чем именно — не указывает. И зритель раздражался, мне кажется, именно на эту неопределенность и в то же время настойчивость авторского зова к внутренней работе, которую он, зритель, должен проделать сам.

Комиссаржевская несла со сцены зрителю это требование как страстный призыв к глубокому, сердечному, человеческому разговору по душам. Но к чему было вести душевные речи петербургскому театральному потребителю? Да и на каком: языке смог бы он заговорить в искусстве? Случалось все же отдельным актерам, как и Комиссаржевской, отваживаться на попытки найти общий язык со зрителем, чтобы завести с ним речи по душам, но так же, как и усилиям Комиссаржевской — Чайки, каждой такой попытке зритель сопротивлялся последовательно и упорно — таков был исторический путь, определявший художественные потребности петербургского театрального потребителя. И оттого творческие усилия Комиссаржевской приводили на представлениях «Чайки» к трагическому сближению личности артистки с исполнявшейся ею ролью. Когда {137} Нина Заречная говорила устами Комиссаржевской о своей вере в призвание артиста, — этими словами говорила и Комиссаржевская в образе Чайки о своей вере в свое общественное призвание, и имя Чайки, Чайки русской сцены, утвердилось за Верой Федоровной навечно.

В Петербурге, играя «Чайку», Комиссаржевская томилась неясностью своей веры в неизбежность новых творческих путей в искусстве и в своих поисках металась над заколдованной традиционностью старого театра, как чайка над колдовским озером неразделимой любви. А в Москве уже близилось время, когда раскрылась тайна нового театра и нашелся ключ к секрету нового драматургического канона. Скромный, молчаливый, но еще не до конца разгаданный Чехов повел театр в дальний путь, который стал общей дорогой для всех актеров и зрителей нашего поколения.

Направление моей сценической работы определилось под преимущественным воздействием тех мыслей, которые вынесла Скарская из работы над спектаклем «Дядя Ваня» на сцене Художественного театра[[132]](#endnote-116).

Работая над ролью Сони, она входила в подробности режиссерского плана Станиславского, жадно всматривалась во всякую его мысль, вслушивалась во всякое его слово. Во многом она тоща ошибалась, но, когда потом она делилась со мной пережитыми впечатлениями, нам все же открывался мир возможностей, поражавших воображение.

Надежда Федоровна рассказывала, что она особенно сильно волновалась, репетируя в «Дяде Ване» взамен болевшей некоторое время Лилиной, в присутствии Антона Павловича. Волнение мешало ей наблюдать Чехова и запечатлеть в памяти такие подробности, которые могли бы добавить теперь что-либо своеобразное и значительное к тому, что закрепили в своих воспоминаниях о Чехове другие, старшие артисты Художественного театра.

Все же на одной из репетиций Надежда Федоровна набралась смелости и попросила Чехова дать ей указания. В ответ писатель заметил ей, что в сцене ссоры дяди Вани с профессором слезы Сони должны быть приглушеннее:

— Мне кажется, — оказал Чехов, — слезы надо давать легче. А вы как думаете?

— Я хотела беззвучных слез, пробовала дать их как бы «в себя», но Константин Сергеевич просил плакать сильнее.

— Ну… Я поговорю с ним.

И только.

Скупое замечание!..

Но, как и все авторские указания Чехова, оно отмечено одной общей особенностью: по одной какой-либо черточке в поведении или внешности действующего лица Чехов характеризует всего человека, все его внутреннее содержание в целом, как бы {138} приподнимая этим внешний покров с подтекста пьесы. Выходит, что чем скупее внешние формы исполнения, тем они содержательнее, а значит, и выразительнее, — вроде замечания Чехова о том, что Астров носит хорошие галстуки. Художественная выразительность, при скупости, т. е. чрезвычайной тонкости внешнего приема, обусловливается особенностями драматургической системы, которую Чехов как бы противопоставляет установившимся до него канонам.

Об истоках исполнительской культуры, с помощью которой актер создает свои сценические образы, можно говорить начиная еще с первых моих впечатлений от представления «Чайки» в 1896 г.

После того, спустя несколько лет, мне уже случилось самому играть в этой пьесе роль Треплева. Сохранилась даже дата этого знаменательного для меня события: 7 октября 1899 года. Это был первый профессиональный сезон, который я проводил в Минске, в антрепризе известной артистки Н. С. Васильевой. Демонстративно покинув Александринский театр из-за каких-то интриг дирекции, она временно перенесла свою деятельность в провинцию.

Васильева была актрисой большой культуры, острого ума и живого, подвижного темперамента, который помогал ей преодолевать косность, театрального академизма и испытывать интерес к деятельности московских новаторов. Внимательно изучив работу {139} москвичей, Надежда Сергеевна попыталась воспроизвести в своей постановке не только общую трактовку «Чайки», но и мизансцены Художественного театра.

Все же я тогда понимал пьесу не больше, чем когда смотрел ее на Александринской сцене, и по справедливости остался недоволен своим исполнением. Я действительно не мог еще играть Треплева по-чеховски.

В то самое время Н. Ф. Скарская, после ухода из Художественного театра, служила в Нижнем Новгороде, в антрепризе Незлобина.

Когда в разгар сезона для Скарской пришел срок артистических именин, неизбежной особенности прежнего театрального быта, Надежда Федоровна воспользовалась правом бенефициантки и потребовала постановки «Чайки», которая и была ею сыграна 21 декабря 1900 г.

Как же оценивался Чехов-драматург одним из крупнейших по тому времени провинциальных театров? Об этом можно судить хотя бы по тому примечательному факту, что спектакль был выпущен с двух репетиций, причем режиссер предоставил актерам кончать работу самим, потому что ему очень хотелось сходить в баню.

О чем это говорит? Не только об оценке чеховской пьесы театром, но и об отношении к Чехову массового зрителя, ведь именно массовый зритель определял самочувствие театральной кассы: работая над «Чайкой», театр, очевидно, был уверен в том, что пьеса не выдержит повторений. Стало быть, спектакль рассматривался как «проходной» — этим и определялось отношение к нему со стороны руководства. На этот раз театр просчитался. У публики бенефисного спектакля, подбор которой всякий раз четко определяется творческими особенностями бенефицианта, «Чайка» успех имела.

Известно, что успех артиста в спектакле не всегда совпадает с успехом спектакля, исполняемого артистами. Случается, например, что все компоненты спектакля занимают внимание критика, все, кроме актеров; они, впрочем, тоже приходят на память рецензенту, но в последнюю очередь.

Недалеко ходить за примером. Вот формулировка из статьи о спектакле об Иване Грозном в одном из театральных журналов последних дней:

«Вместе с режиссурой и постановочной частью много сделал и актерский коллектив»[[133]](#endnote-117).

Плохо, если актер пройдет мимо такого отзыва. Он не может быть равнодушен к месту, которое занимает в зрительском восприятии спектакля. Еще хуже, если он напролом рвется на глаза зрителю, даже при том условии, если это делается с помощью утонченных, изысканных приемов.

Что делать? Овации, вызовы, сочувственные отзывы, восторги, цветы и записочки — все то, что в сознании артиста определяет {140} меру его успеха, заключает в себе притягательную силу, преодолеть которую бывает не легко. Какой актер не любит успеха? Разве успех не служит единственно реальным откликом зрительского сознания на игру актера? А ведь только чувству зрителя и его сознанию вверяет себя театральная сцена. За последним занавесом каждого спектакля навсегда исчезает произведение театрального искусства, и только зыбкий след остается в душе современников — зрителей. Между тем искусство, как путь общественного служения, лежит обычно в стороне от большой дороги к славе; чувство нового ведет артиста всякий раз еще нехожеными тропами поисков и одушевляет художника суровой требовательностью к себе и к выполнению своего общественного долга. На этом пути стремление актера к успеху становится опасной для него угрозой. Так же точно, как и безразличие к тому, нужно ли народу то, что предлагает ему театр своим искусством?

Так в наши дни. Но так повелось исстари.

Вот почему и успех Скарской в нижегородской «Чайке» не мог греть ее актерского сердца. Театр, в котором личный успех артиста не служил выражению художественной ценности всего спектакля в целом, — такой театр не мог стать ее театром, и по окончании сезона надо было заново решать вопрос, где и как применить свои творческие силы.

В то же время, работая в театре Васильевой, я не подвергал строгому анализу своих актерских ощущений. Юность, природная жизнерадостность, новизна впечатлений и незаурядный успех у не слишком строгой провинциальной публики кружили голову, и только постепенно в душе отлагался горький осадок — это накапливалось чувство неудовлетворенности, скоро перешедшее в сознание невозможности длить творческую обывательщину.

Как складывалась жизнь членов труппы, в которой я тогда служил? Те, кто обладал натурой одаренной, пылкой, живой, вкладывали в свою игру из вечера в вечер немало одушевления, творческого подъема и испытывали потребность в постоянном: искусственном взвинчивании нервной системы — много пили, иногда по ночам ездили к девицам, играли в карты, заводили романы, к которым вся труппа проявляла тот или иной интерес. Когда однажды я получил первую в жизни записку от какой-то гимназистки с назначением мне свидания, наша «комическая старуха», узнав об этом, поспешила наделить меня целой кучей дружеских советов на тему о том, как актеру надлежит в таких случаях действовать, как использовать романическое приключение в интересах своего актерского «успеха», вызовов и аплодисментов. К счастью для себя, я оказался к этой науке нерадивым учеником, а сколько товарищей погибали, становясь жертвами такой погони за популярностью! К примеру, один из актеров труппы Васильевой оказался кокаинистом, {141} и немало актеров и особенно актрис погубил он, привив им привычку нюхать кокаин, чтобы особой приподнятостью исполнения нравиться публике.

Понятно, что при такой погоне за успехом опустошалась душа актера и с творческими задачами актер справлялся поверхностно, отыгрываясь общими местами, нервным подъемом, случайными взлетами творческой интуиции или, наоборот, техническими приемами. Исполнение пьесы одновременно несколькими одаренными актерами такого типа создавало некий ансамбль, совершенно, однако, бессильный перед задачами, поставленными эпохой и театром Чехова.

Сама собой напрашивалась мысль о том, что жизнь перегоняет театр, что пришла срочная необходимость для каждого актера определить нужные ему условия его сценической деятельности, такие, которые позволили бы ему идти в ногу с передовыми людьми и ответить на новые требования искусства.

Тут и было решено между Скарской и мной: объединить наши поиски и наши усилия и совместно искать новых форм театральной работы с тем, чтобы ремесло актера превратить в орудие идейного, передового искусства.

Наш первый эксперимент этого рода задумали мы осуществить в стороне от привилегированных условий столичных театров, в гуще рядовой, массовой интеллигенции. Наш выбор остановился, по чистой, впрочем, случайности, на далеком Елизаветграде, где мы и провели первый сезон нашей общей работы, став во главе организованного нами театрального коллектива. Тут впервые сдружили нас с нашим зрителем четыре слова Чехова, о которых пойдет ниже речь. Эпиграфом к тому, как это случилось, может служить заметка Чехова: «Жизнь кажется великой и громадной, а сидишь на пятачке»[[134]](#endnote-118).

Два года, проведенные в антрепризе Васильевой, не научили меня пониманию чеховской драматургии.

Я убедился в этом, когда однажды разрезал свежую книжку «Русской мысли», испытывая тот особенный трепет, который знаком каждому поэту двадцати трех лет от роду перед тем, как увидеть в печати свои новые стихи.

Раскрыл нужную страницу, но только мельком взглянул на нее: с соседнего листа кинулся в глаза заголовок из двух слов: «Три сестры»[[135]](#endnote-119). Кое‑как присев на первый попавшийся стул, я пустился в чтение…

Боже мой! Я ничего не понял из того, что видел перед своими глазами, — точь-в-точь Лопахин, которому в следующей пьесе Чехова предстояло начать свою роль с такого же признания. Прочитал и ничего не понял. Совсем ничего. Не мог себе представить, как может исполняться на сцене такая пьеса, в чем ее содержание, какому драматургическому канону подчинен ее текст? Почему первые строчки составляют начало пьесы, а последние — ее конец?

{142} На театр Чехова открыла мне глаза Скарская.

Из своего пребывания в Художественном театре она вынесла высокую оценку творческих исканий Станиславского, но не закрывала глаз и на его режиссерские крайности. Напротив. И то и другое в равной мере помогало ей составить собственное суждение о требованиях, которые предъявляет к актеру чеховская пьеса. Для той внутренней работы, которая, возникнув однажды, уже не может не расти и развиваться, еще не пришла тогда пора критического анализа и выводов. Я определил бы ее теперь как душевные раздумья, а они-то по преимуществу и решают самые сложные проблемы нашей творческой практики.

Никогда не забыть мне часов, проведенных над экземпляром «Дяди Вани» с записями репетиционной работы Станиславского.

Увлекал глубокий смысл его замечаний, а в то же время непосредственное чувство сопротивлялось очевидной диктатуре режиссерского метода и подсказывало веру в возможность и право актера на творческую свободу. Оставалось отважиться на то, чтобы собственными силами добиваться построения спектакля как целостного художественного произведения, в котором творческая инициатива актера не подавлялась бы организующей волей режиссера. На неторный и длительный путь вступали мы в те далекие дни и не могли тогда еще себе представить, сколько этапов предстоит нам преодолеть, чтобы поиски нужного нам решения привели нас к строгому, ясному выводу.

На первых порах не теоретические проблемы привлекали наше внимание. Нас волновали организационные задачи вопросами насущными, незамысловатыми, но практически важными. Они вели нас с железной последовательностью к убеждению, что исполнительское мастерство ценно не само по себе, а лишь в меру того общественного значения, которым одушевляются творческие задачи актера.

Конечно, не все то, о чем в нашей сегодняшней театральной практике мы судим как об истинах, не требующих доказательств, казалось тогда настолько ясным, чтобы составить вполне устойчивую программу действия. Даже в вопросе о том, с какой пьесы правильнее всего начать наш организационно-театральный эксперимент, мы ориентировались как бы ощупью. Естественнее всего оказалось остановиться на пьесе «Дядя Ваня», с которой мы связывали первые, еще смутные поиски своего театра. Будущее оправдало наш выбор.

Афиша с чеховской пьесой явилась идейно-эстетическим манифестом. Она сказала первое и решающее слово в сплочении вокруг театра всей прогрессивно настроенной части населения и сразу же определила неизбежность борьбы с его отсталыми обывательскими группами.

{143} Чеховская пьеса, включенная в обычный для того времени эклектический репертуар, не терялась в нем, она, как свежий воздух, оздоравливала театральные кулисы. С неумолимой очевидностью вскрывала она бессилие старого театра сказать новое слово узаконенными приемами актерской техники или общепринятыми средствами актерского «нутра».

Мы только не умели составить для себя ясного представления, в чем же именно заключалась художественная сила чеховских пьес. Полвека назад литературная критика оценивала Чехова искаженно, а общепринятый прием сценических истолкований — «по Художественному театру» — трудно теперь признать вполне совпадающим с особенностями чеховского театра. И все же ни литературно-критические оценки, ни минорное звучание спектаклей не действовали подавляюще ни на зрителей, ни на актеров. Напротив, окрыляли на труд во имя лучшего и непременно светлого будущего.

Пришло время, и оказалось, что достаточно было всего нескольких слов, чтобы с большой точностью выразить смысл того впечатления, которое все мы выносили из театра после представления чеховской пьесы. Сказал их Горький в своих воспоминаниях о Чехове.

Вы помните?

«Ум автора, как осеннее солнце, с жесткой ясностью освещает избитые дороги, кривые улицы, тесные, грязные дома, в которых задыхаются от скуки и лени маленькие, жалкие люди…»

«… Мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек… и… сказал:

— Скверно вы живете, господа!»[[136]](#endnote-120)

Четыре только слова, а ими точно определялась сила чеховского театра; человеку в нем становилось стыдно за окружающую действительность и за себя самого, но из-за слов укора проступала вера в будущее, как солнце сквозь пелену левитановского облачного неба.

Я думаю теперь, что именно этими четырьмя словами можно с приблизительной точностью выразить строй тех мыслей и чувств, которыми искусство последующих поколений определило основное направление художественных идей в позднейшем искусстве вплоть до первого революционного взрыва народных сил.

Разумеется, имя Чехова не было литературным знаменем, вокруг которого могли бы сплотиться революционно настроенные силы страны.

Напротив. Длительная связь Чехова с Сувориным, идейная обособленность, критическая оценка Михайловского, утвердившая за Чеховым репутацию писателя, равнодушного к кричащим противоречиям жизни, — все эти как будто признаки аполитичности {144} писателя поддерживались так же и на театре «настроенчеством» чеховских спектаклей, и эту общепризнанную их особенность, «чеховщину» Чехова не под стать было соскрести с чеховского театра нашему не окрепшему тогда и только еще прорезавшемуся художественному сознанию.

Чем же все-таки становился для нас Чехов в действительности?

Я не взялся бы ответить на такой вопрос с позиций современного научного литературоведения. Листки моего блокнота — свидетели личных впечатлений, начиная с тех времен, когда мы еще только приступали к освоению художественных задач, поставленных перед нами жизнью. Только ощупью, наподобие чеховского «вечного студента», — и в этом «ощупью» {145} была подкупающая правда чеховского персонажа, — шли мы навстречу будущему и, как на полотне репинской картины «Какой простор!», захваченные водоворотом назревающих событий, мы терялись в наплыве новых чувств, новых мыслей, новых задач, поставленных новой эпохой. Так именно и казалось нам: какой простор! И — здравствуй, новая жизнь!

Трудным этапом в решении сложных задач новейшей драматургии явилась постановка «Трех сестер». Творческий энтузиазм наших актеров позволил нам осуществить эту постановку в первом же сезоне.

Как ни эскизна была наша работа над замечательной пьесой Чехова, как ни мало были мы к ней подготовлены, именно она легла в основу нескольких редакций, в которых последовательно развивалась первоначальная режиссерская концепция, вплоть до 1924 года.

{146} Тогда же задуман и сыгран был Н. Ф. Скарской образ чеховской Маши, послуживший эскизом к последующей многолетней ее работе над этой ролью.

Я не берусь восстанавливать здесь режиссерскую экспликацию постановки и не могу рассказать о том, как именно толковалась в ней артисткой роль Маши, но одна из зрительниц елизаветградского спектакля указывает на эмоциональную окраску исполнения; она кажется мне характерной для тех требований, которые предъявляет Чехов своему актеру.

«Я вернулась из театра, — пишет наша корреспондентка, — под сильным впечатлением… Чувствую, что не усну, пока не… поблагодарю… за тот восторг, в который привела меня Ваша художественная игра. Вы тонко поняли Машу и… не… сыграли, а скорее прострадали эту роль…»

Выражение «прострадали» очень точно определяет весь строй того спектакля, который вела за собой Скарская своим исполнением роли. Актеры действительно вкладывали в игру то творческое увлечение, которого требуют от театральной сцены ее лучшие традиции. Они говорят о том, что актер не имеет права выходить к зрителю «пустым». Чеховский актер, начиная с Комиссаржевской, прибавил к этому еще один новый завет — на сцену чеховского театра надо выходить к зрителю с тем, чтобы говорить с ним по душам. Вот почему в исполнении Маши, выстраданном Скарской, элегический строй левитановской России освещался страстной верой русского человека в его прекрасное будущее, и это чувство переполняло собою актрису и, хлынув через край ее души, захватывало зрителя и подчиняло себе его потрясенное сознание.

Артисты такого творческого склада не умеют ограничивать щедрости чувства, которым одушевляют свое исполнение. Оно требует от них неограниченной затраты также и физических сил. Вот почему приходится немало дивиться, с какой последовательной закономерностью восстанавливается в них нарушенное равновесие.

Это явление заинтересовало однажды одного из театральных врачей. Он попросил у Скарской разрешения исследовать ее физическое самочувствие при исполнении роли на сцене. Оказалось, что за время спектакля артистка теряла в весе, и потеря эта была настолько значительной, что поддавалась вполне точному учету.

Что же ограждает нас, актеров, от полного истощения сил, физических и душевных? Я думаю, что творческая «отдача» артиста компенсируется за счет ответной волны, идущей на сцену из зрительного зала. Успех совершенно необходим актеру не только как дань его честолюбию, но прежде всего как живительный обмен творческих сил в недрах театрального организма.

Так и в работе над пьесами Чехова мы не только гордились {147} достигнутым нами успехом. Мы, конечно, гордились им, но прежде всего мы вооружали им свое искусство, свои намерения, свою волю.

В следующем театральном сезоне, в Новгороде, открывались мы также «Дядей Ваней».

Спектакль получил резонанс общественного скандала, настолько Чехов противоречил театральным традициям новгородского «кассового» зрителя. Мало того. Я помню, как приглашенный мною декоратор из бывших актеров (неудачников) отказался делать комнатный павильон со встроенными дверями и окнами. Подобный реализм он почитал изменой «театральности» театра; по его мнению, все на сцене должно носить печать условности, а потому и двери должны быть традиционно-театральными. Их полагалось писать на холсте на подрамниках, состоящих из двух узких дверных створок. При появлении актера обе половинки должны были сами собой раскрываться (с помощью невидимой, а чаще видимой руки помрежа). При уходе со сцены актер эффектным ударом руки распахивал обе створки и исчезал, предоставив помощнику закрыть за ним дверцы, когда и как тому вздумается.

Мой декоратор долго спорил, сердился, кричал, бранился, доказывал непреложность своих художественных убеждений и, ничего не доказав, бросил работу и уехал совсем из города, не начав даже сезона.

{148} Так мы и остались без декоратора на весь сезон, и пришлось нам, группе энтузиастов, осваивать новую специальность, но зато без новых помех обставлять спектакли так, как нам было нужно.

Любопытная подробность. Работая в Новгороде, мы испробовали систему гастролей. В числе наших гостей были артисты разнообразных масштабов — П. А. Стрепетова и провинциальная артистка О. П. Карина, В. Ф. Комиссаржевская, сыгравшая у нас роль Магды в «Родине», незадолго перед тем исполнявшуюся на нашей сцене Н. Ф. Скарской, а вслед за Комиссаржевской — петербургская П. С. Яблочкина и М. М. Петипа, но ни один из перечисленных артистов не включил в свои гастроли чеховских пьес.

И другая подробность. Местная газета редактировалась и издавалась небезызвестным провинциальным актером Н. И. Мерянским. Прекрасный актер в репертуаре Островского, он исповедовал театральные убеждения, близкие упомянутому нами актеру-декоратору Чумаку. Но если Чумак демонстративно покинул город, то Мерянский сидел в нем крепко и усердно обстреливал нас за наши новшества из своей газеты, каково же было наше удивление, когда в одном из номеров мы прочли заметку, напечатанную крупным и жирным шрифтом:

«Подробный отчет об исполнении в местном театре драмы в четырех действиях А. Чехова “Три сестры” мы поместим в будущем номере. Заметка нашего корреспондента отмечает более чем добросовестную игру артистов под режиссерством г. Гайдебурова, что весьма нас радует к концу сезона»[[137]](#endnote-121).

Приведенная заметка примечательна тем, что Мерянский не принадлежал к числу таких газетных работников, которые проводят в печати какую-либо из идей, не выражающих общественного мнения. Если вспомнить, как холодно отнесся Новгород к пьесам Чехова в начале сезона, то отзыв Мерянского свидетельствует о необыкновенной эволюции вкусов новгородцев за один только театральный сезон. Быть может, 1903 год, даже в глухом провинциальном Новгороде, должен быть отмечен как дата, характеризующая поворот хотя бы к относительному признанию чеховской драматургии даже в наиболее глухих уголках России?

Признаюсь, долю победы мы отнесли к заслуге театра как пропагандиста и двинулись дальше в погоню за синей птицей театра, которому высокая мысль и свободный актер служили бы полновластным и непреложным законом, двинулись *в поисках путей к всенародному театру*.

Вот так же, как перелистываю я странички моих записей, листок за листком, листок за листком — справа налево, так и наша театральная жизнь переворачивалась этап за этапом, все влево и влево — от узких индивидуальных интересов к широким зрительским массам, ближе и ближе к людям труда, простым {149} и требовательным. Таков был приказ эпохи, и нельзя было не следовать ему.

Смысл работы в условиях провинциального театра был нами исчерпан. Стало ясно: вопросы внутреннего содержания в искусстве неотторжимы от проблем формы. Нельзя всерьез думать о поступательном движении театра, если одновременно не решать по-новому принципов его организации. Жизнь в новом доме начинается после того, как постройка закончена. Но если умолкает в театре стук топора в руках строителей — актеров, значит, на планшет театральной сцены пришла творческая смерть.

Это надо было понять, а признав однажды такой вывод правильным, невозможно стало принять отстоявшиеся формы театрального быта, внутритеатральных взаимоотношений и прежде всего самих основ организации театра как предприятия, стандартизованного раз навсегда и на все случаи театральной деятельности актеров.

Но выводы приходят позже, их опережает живая действительность. Потребность творчески в нее включиться и привела нас к организации Передвижного театра, а за два года до того — Общедоступного театра при Народном доме Паниной в Петербурге. Так мы и вели параллельную работу в обоих театрах вплоть до начала войны четырнадцатого года[[138]](#endnote-122).

Но прежде чем началась деятельность двух этих театров, наш творческий дневник пополнился еще одной страничкой, связанной с артистической поездкой по маленьким городам Украины. Наши гастроли были прерваны страшным погромом, разразившимся в Кишиневе, — это был 1903 год. Мы пережили отклики погромного кошмара вместе со своими зрителями — той частью нашей театральной аудитории, которую составляли евреи. Единственное, чем мы могли откликнуться на их горе и чем выразить свое чувство негодования и стыда, — разделить траур, охвативший еврейскую общественность. Мы решили прекратить спектакли и временно «осесть» в Прилуках, тогда маленьком городке Полтавской губернии. Быстро освоившись с жизнью прилучай, мы получили предложение помочь созданию летнего городского театра, привлекли к работе двух-трех украинских актеров, благо приехали они в родные хаты на летний отдых, пополнили труппу местными любителями, и вот все эти разнородные элементы без всяких видимых усилий спаялись в одну дружную творческую семью. Играли мы вплоть до самой осени на правах товарищества, не имели ни одного внутритеатрального конфликта и ни одного разногласия по вопросам репертуара; ни разу не соблазнились постановкой так называемых «кассовых» пьес — наши афиши украшали имена или классиков, или таких современных драматургов, какими были тогда Горький и Чехов. Избранные пьесы были все уже играны ранее основными исполнителями, спектакли давались всего три раза в неделю, так что репетиций доставало на то, чтобы исполнение {150} было достаточно гладким и дружным, даже при том условии, что для каждого спектакля требовалась всякий раз новая пьеса. Единственным исключением явилось повторение «Дяди Вани», и оба представления дали каждое по полному сбору. Это было удивительно: городок был глухой, население малочисленное, и потребности его в искусстве самые ограниченные. За все лето, например, в городе не побывало ни одного концертанта и только однажды на одной из улочек вырос дощатый балаган и в нем появился механический гастролер в виде граммофона. Он был укреплен на деревянном столбике, врытом в землю перед простыми скамьями без спинок, также врытыми в земляной пол балагана. Пластинки, надо отдать справедливость, оказались приличного качества, и в кассу предпринимателя щедро сыпались медяки — за вход на концерт надо было платить всего пять копеек с персоны. Изголодавшись по музыке, с каким наслаждением слушали мы граммофонные пластинки — они еще были редкостью полвека назад. Я и сейчас помню, как граммофонная труба — тогда еще граммофоны были вооружены могучими гофрированными раструбами — пела голосом популярнейшего тенора А. М. Давыдова цыганский романс «Отойди, не гляди…». В его исполнении особенно знаменита была концовочная пауза. Остряки утверждали, будто между двумя «отойди», которыми оканчивался романс, можно было сходить в буфет, выпить, закусить и, возвратясь, услышать заключительное драматическое восклицание певца: «Отойди!..»

Наше летнее пребывание в Прилуках окончательно уверило нас в своевременности театрального «передвижничества», которое одно оказывалось в силах объединить перед рампой Передвижного театра массового всероссийского зрителя и служить живой связью между ним и художественной культурой центров.

Прошло два десятка лет. И каких лет! С приходом революции {151} Лиговский народный дом, в котором играл Общедоступный театр, организованный нами в 1903 году, преобразился в рабочий клуб. Его зритель стал новым хозяином жизни и поставил перед советским театром задачу стать не только общедоступным, но и всенародным.

Передвижной театр, организованный нами в 1905 году, зажил в советские годы новой, кипучей творческой жизнью. На его «Палестре»[[139]](#endnote-123) — так в античном мире именовалась площадка для массовых упражнений в искусствах — сосредоточилась экспериментально-творческая работа. Здесь наши актеры, молодые и старые, встречались и работали заодно с начинающей молодежью — ученики нашей театральной студии получали на «Палестре» необходимые актеру-мастеру знания и технику; но одновременно с обучением молодежь воспитывалась «Палестрой» как художники, которые должны знать, на что и как им направить в будущем их техническое вооружение. По прохождении положенного курса большая часть студентов включалась в число полноправных сотрудников театра.

На новых путях Чехов не покидал нас. Не теряя связи с нашим зрителем, заброшенным далеко от культурных центров, Передвижной театр нес ему живое чеховское слово как неотъемлемую часть своего репертуара.

Среди постановок чеховских пьес — и в репертуаре самого театра, и в личной нашей творческой биографии, Надежды Федоровны и моей, — особое и очень своеобразное место занял «Вишневый сад»[[140]](#endnote-124). До Октября с наибольшим успехом Передвижной театр играл «Иванова» и «Трех сестер»[[141]](#endnote-125), и роли Сарры и Маши Скарская по праву могла считать крупнейшими достижениями своего искусства. Меньше всего любила она и меньше всего удовлетворялась своим исполнением роли Раневской, но именно эту роль, и только одну эту из всего былого чеховского репертуара, ей привелось играть в октябрьские годы.

Я же, как режиссер спектакля и неизменный в нем партнер Надежды Федоровны, особенно ценил и любил созданный ею образ Раневской. Всякий раз, играя роль Пети Трофимова, я терял ощущение житейской, психофизической индивидуальности артистки, какой знал ее в повседневной жизни, и всецело отдавался иллюзии, видя перед собою живую Раневскую, которую я, как Петя Трофимов, знал до мелочей, так же, как и я, Гайдебуров, в действительной жизни знаю Скарскую. И вот меня, Петю Трофимова, — я хорошо это помню, — в особенности трогала и волновала и возмущала в той Раневской, которую играла Скарская, черта какой-то бессознательной обреченности, переходящей в некую самоутверждающуюся, торжествующую беспомощность.

Исполнение роли Пети Трофимова я отношу к числу наиболее сильных своих актерских работ — единственную удачу среди многих ролей, сыгранных мною в чеховских пьесах. Ни одна {152} из них не давалась мне вполне, и только ролью «вечного студента» овладел я легко, без «мук творчества», без мудрствований, непосредственно и целостно.

Не испытывал я тяжести раздумий, сомнений и внутренних противоречий и в режиссерских своих работах над чеховским репертуаром. Как режиссер в пьесах Чехова я чувствовал себя легко в среде близких мне, хорошо знакомых людей, в кругу простых, ясных и понятных мне чувств и мыслей, сценические формы спектакля как бы просились мне под руку, сами по себе никогда меня не интересуя и служа лишь средством выражения авторского замысла.

Ни одной сколько-нибудь обстоятельной, принципиальной статьи не находится в ворохе театральных рецензий, посвященных «Вишневому саду» в Передвижном театре. Впрочем, одна из них дает некоторое понятие о спектакле в целом, как он давался в 1918 году. Рецензент отмечает, что:

«… Опыт “денатуралистической” постановки особенно любопытен наряду с сделавшейся классической постановкой москвичей.

Декоративная сторона спектакля сведена к минимуму. Первый акт показан на фоне белой стены — с горящей печью в стороне и небольшой драпировкой сбоку. Второй — на широком фоне закатного неба, ярко горящего и постепенно потухающего. Третий — в схематически нарисованной гостиной — с музыкой за сценой и с движущимися тенями танцующих, видимыми в открытую дверь. И последний — в обстановке первого акта.

Упрощение декоративного элемента в пьесах глубоко психологического содержания — прием чрезвычайно ценный и плодотворный. Он сгущает силу переживаний, экономизирует и обостряет внимание зрителя, устремляя его к самому существенному…

… “Вишневый сад” можно было (и должно было) освободить от того утомительного и по существу бесполезного (а тем самым и вредного) детализма, который привил пьесе театр Станиславского. Но освобождая пьесу от некоторых черт места и времени, Гайдебуров переступил черту, которой переступить не следовало, — и тем самым освободил пьесу не только от этих черт, но и лишил ее незримого, но необходимого действующего лица — аромата древнего, умирающего, благоуханного “вишневого сада”»[[142]](#endnote-126).

Я готов был в какой-то степени признать это замечание справедливым. Я и откликнулся на него, но только много позже.

В 1939 году, при постановке «Вишневого сада» в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького, я задался целью как бы синтезировать весь тот опыт, который мною вынесен из творческих встреч с драматургией Чехова. Тогда-то {153} я и сгладил некоторые крайности прежних моих чеховских постановок.

Спектакль в БДТ имел успех у зрителей и заслужил высокую оценку со стороны знатоков театра — проф. С. С. Мокульского, проф. В. Н. Всеволодского-Гернгросса, членов приемочной комиссии. Признаюсь, отзывы их были мне очень приятны, как приятным бывает всякое признание творческой удачи. Приятно и вспомнить о них, тем более, что они оказались оценкой последней из моих режиссерских работ над проблемой чеховского спектакля. Но сам я оцениваю тот мой «Вишневый сад» все более критически. Перед самим собой я признаю теперь ошибочным одушевлявшее меня намерение подвести итоговую черту последовательному движению интерпретации пьесы Чехова на сцене Передвижного театра. Ни одна творческая работа на театре не может опираться на ретроспективность художественных установок, и ни один режиссер {154} ни при каких обстоятельствах не вправе рассматривать свои постановочные задачи в отрыве от исполнительских задач актеров. Всякий новый спектакль на советской сцене должен быть устремлен в будущее и говорить свое новое неповторимое слово, отражая в искусстве задачи своего века.

Случись мне взяться за постановку «Вишневого сада» еще раз, я бы все начинал для себя сначала, каждый шаг, пройденный мною когда-то на пути раскрытия сценического образа пьесы, точно так, как и в исполнительской моей работе, когда я как актер возвращаюсь к одной из ролей, однажды уже игранных мною.

В этом убеждении укрепили меня и московские впечатления, в особенности от одного из чеховских спектаклей. Ими я и хочу закончить мои заметки. Можно только еще упомянуть об опыте театральных композиций, посвященных в 1920 году Чехову как повествователю-поэту. Одна из программ носила такое заглавие: «Под знаком Чехова»[[143]](#endnote-127).

С первых дней революции нас, «передвижников», волновала мысль о возможном предназначении советского театра как колыбели новой драматургии под сенью театральных кулис, на театральном планшете, освещенном театральной рампой.

Инициатива, казалось нам, должна исходить от самого театра, и не кто иной, как только актеры, могут создать условия, наиболее благоприятные для появления нового драматурга.

Не ограничиваясь одними мечтами, мы приступили к делу и наметили несколько мероприятий как своего рода «предварительных действий». Все они в своей совокупности должны были привести, как нам тогда казалось, к желаемой цели. Одно из них было подсказано затруднениями в репертуаре, которые испытывал в то время советский театр.

Классика казалась не ко времени. Широкое распространение получил взгляд на пьесы классического репертуара как на явление вредное, уводящее внимание зрителей от актуальных вопросов и дел, выдвинутых новой эпохой. Но, думалось, быть может, не ко времени пришлись пьесы классических писателей, их темы, действующие в них лица, а не писатели сами по себе? И нам представлялось интересным и поучительным познакомить нового зрителя с авторами отвергаемых пьес, с их идеями и с теми их упованиями, которые нашли свое осуществление в новой, революционной действительности.

Так возникла мысль: средствами сценического искусства создать творческие портреты некоторых из классиков литературы и театра. Четыре из них осуществить мы успели. Это были театральные композиции, посвященные Тургеневу, Комиссаржевской, Чехову и Некрасову. Особое место было отведено театрализованному концерту как первой попытке дать сценическую характеристику творческому образу Владимира Ильича Ленина[[144]](#endnote-128).

{155} Тургеневу и Чехову, каждому в отдельности, посвятили мы по две работы. И все же все четыре программы расценивались нами как только первоначальные, пробные эскизы. Законченными портретами сочли мы только «Мессу памяти Комиссаржевской» и в особенности вечер о Некрасове — «Зеленый шум». Наша оценка нашла подтверждение в отзывах такого знатока некрасовской поэзии, как проф. В. Е. Евгеньев-Максимов, и Анатолия Федоровича Кони. В письме своем ко мне этот выдающийся общественный деятель так определял значение нашего опыта:

«… Некрасов становится понятен и близок слушателям и зрителям гораздо более, чем могли бы дать самые разработанные публичные лекции или статьи», — замечает Кони[[145]](#endnote-129).

На идейный и художественный смысл театрализованных концертов типа «Зеленый шум» указывает в своем обширном отзыве также и проф. Евгеньев-Максимов. Принципиально важным является его указание на то, что спектакль о Некрасове способствует распространению в обществе здорового взгляда на поэзию Некрасова, а также и «справедливой ее оценки»[[146]](#endnote-130).

Отсюда естественно вытекал следующий вывод важнейшего значения: если построение спектакля, основанное всецело на цитатах из произведений избранного автора, может получить резонанс не только эстетического или иллюстративного, но и идейно-публицистического значения, то это означает, что мысль актера, создающего сценический образ, — будь то отдельная роль или целый спектакль, — не ограничивается пределами текста, произносимого со сцены. Она может быть выражена также и средствами сценического мастерства. Это как бы сверхмысль театрального представления, его художественная идея, и доводится она актером до сознания зрителя как вполне конкретное содержание сценического подтекста.

Опыт спектакля о Некрасове позволил нам дерзнуть на еще более сложную задачу — при помощи литературных и музыкальных цитат раскрыть творческий образ Чехова, создав творческий портрет писателя как художественное произведение чисто театрального искусства.

Никакого конфликта, ни внутреннего, ни внешнего, мы не вводили в нашу театральную композицию «Под знаком Чехова». Лишенная действия, обязательного для всякого театрального представления, наша новелла заключала в себе некое внутреннее движение, по характеру близкое лирически повествовательному канону чеховской драматургии. На этот раз с нашей сцены Чехов уже не говорил зрителям прежних своих магических четырех слов. Он рассказывал о том, как сложна, как противоречива природа человеческой души. И о том, как не может не быть прекрасной и высокой человеческая жизнь. И уходя из зрительного зала и сходя с театральных подмостков, каждому — я уверен в этом — хотелось покруче вмешаться в самую гущу {156} жизни, чтобы самой действительностью оправдать тихую веру, сияющую в музыке чеховского слова, — я не нахожу другого, менее избитого выражения. Не сочтите за дешевый парадокс утверждение, что и мысль и чувство людей заключают в себе не только логический смысл, но и мелодическое звучание. Эту музыку чеховского слова мы и избрали ведущей темой нашего спектакля. Чеховского спектакля. Разговора по душам между сценой и зрителями.

Новая наша затея потребовала коренной ломки веками установленных канонов концертно-исполнительского жанра, а это очень трудоемкая задача. Нельзя достаточно надивиться и нарадоваться даже теперь, спустя четверть века, тому живому интересу, с которым В. И. Павловская-Боровик, ныне декан вокального факультета Ленинградской консерватории, и талантливейшая пианистка С. С. Полоцкая-Емцова откликнулись на предложение участвовать в эксперименте не только смелом, но озорном, предосудительном во мнении академически настроенных музыкантов.

Какой увлекательной ни казалась музыкально-концертная проблема, ею не исчерпывалась идея нашего театрализованного концерта. Основное, ради чего мы прибегали к его разработке, была потребность дать художественное выражение строю чеховской мысли, раскрыть перед зрителем то, чего никак не выразить словами, но о чем нельзя не сказать: да, это — Чехов.

Почему потребность эта вылилась в форму именно вокального театрализованного концерта? Творчество ли Чехова послужило источником нашего замысла или же замысел наш возник, окреп и вырос на чеховских образах, на потребности найти им {157} соответствующий музыкально-художественный эквивалент, — я не мог бы ответить с полной ответственностью ни на один из этих вопросов.

Идейный стержень концерта определялся репликой чеховского «вечного студента»: «Кажется, будто деревья спят и видят во сне то, что было 200 – 300 лет тому назад, и тяжелые виденья томят их».

Возникающему из этих слов образу было подчинено эмоционально-смысловое единство вокальных номеров программы. Точно так же оформление концертной площадки, как места действия артистов-исполнителей, служило единой художественной идее вечера, и внутреннее его движение поддерживалось — не то слово! — динамикой света, в текучести своей родственно-близкого музыкальной природе звука.

Общему художественному замыслу подчинено было также и исполнительское поведение концертанток, то есть, следовательно, то, что в просторечии называется «игрой» артиста. В этом пункте наши оппоненты из числа особенно правоверных музыкантов находили повод для толкований, порождавших всякого рода недоразумения. Конечно, мы не выдвигали антихудожественной задачи обыгрывать текст исполняемых романсов. Дело заключалось в необходимости объединения содержания и формы концертного исполнения в строгом их подчинении основной художественной идее вечера. И тогда обнаружилось с неопровержимой ясностью, что музыка, как и всякий другой вид искусства, ценна не самодовлеющим своим значением как музыки для музыки; что в руках художника-реалиста она служит интересам действительности, способом воздействия на человеческую психику и силою этого воздействия может и должна содействовать преображению действительности так, как этого требует высшее для своего времени человеческое сознание.

Стало очевидным, что в природе музыкального, как и всякого другого вида искусства нет места отвлеченному, самодовлеющему исполнительскому мастерству, или, выражаясь смелее, обнаженная виртуозность в искусстве антихудожественна: она должна всецело подчиниться требованиям идейного замысла исполняемого произведения.

Придет время, и современные концерты будут вспоминаться, как наивные архаизмы, и странно будет доказывать, что все составные части концертной программы должны подчиняться объединяющей их художественной идее, а наполнение — включать все возможные компоненты музыкально-эстрадного представления.

Возможно, впрочем, что в области музыкально-концертного исполнения еще останутся жить и в далеком будущем отголоски былой отсталости, как они оказываются возможны в наши дни в области театрального искусства. Сошлюсь на суждения, которые еще совсем недавно высказывались по поводу театрально-концертного {158} исполнения «Чайки» на сцене Камерного театра[[147]](#endnote-131).

Необычный подход к сценической интерпретации чеховской пьесы эпатировал значительную часть театральной общественности. Что-то непредусмотренное помешало правильному восприятию всего исполнения в целом, и интереснейшая работа театра, представлявшая эскиз постановки, вместо того, чтобы развиваться и дорастать до полноценного театрального представления, стала глохнуть, сворачиваться и похоже, что уже совсем сошла со сцены театра.

Меня лично, так же как и Н. Ф. Скарскую, опыт Камерного театра радовал прежде всего жизнеутверждающим истолкованием чеховской лирики, которому Комиссаржевская положила гениальное начало. Его утверждению и развитию посвятил свои работы Передвижной театр на всем своем пути, вплоть до 1928 года. Лаконизм и утонченность сценической формы, которую впервые наметили мы в своих работах, как бы отразились теперь театром на Тверском бульваре. Впервые в чеховском репертуаре за истекшие четверть века красочное движение театрального света, веяние музыкальной гармонии и творческая тайна артистической мысли вступили в магический союз и создали отдельные куски спектакля незабываемой выразительности.

Когда-то А. Я. Таиров делал первые свои шаги как режиссер-постановщик и начинающий профессиональный актер под моим непосредственным наблюдением и руководством[[148]](#endnote-132), и мне случилось однажды предоставить ему возможность взяться за экспериментальную работу над одной из чеховских пьес. Она тогда потонула в хаосе музыкального сопровождения, и нельзя было довести этого опыта до конца потому прежде всего, что в нем невозможно было отыскать начала. Мысли — вот чего недоставало той работе, мысли, которая в искусстве решает все. Теперь, на сцене Камерного театра, мысль, как белая Чайка с раскинутыми крыльями, осенила собою постановочный замысел, и с логической последовательностью на сцене возникал образ спектакля как творческое раскрытие внутреннего движения пьесы.

Концертная форма в качестве постановочного замысла в применении к пьесе Чехова может производить впечатление некоторого излишества, как излишней крайностью уже общепризнаны теперь лягушки, комары и сверчки для чеховского театра, при его подчеркнуто реалистической трактовке. Действительно, в чеховском спектакле нетерпимо все то, что перекликается с основами старого театра — жирной загримированностью, грубой вещественностью оформления, олеографичностью освещения. Между тем спектакль Камерного театра вопреки некоторым своим крайностям предопределил такие исполнительские условия, при которых отпала малейшая возможность {159} «подделок под образ»; исключилось и бесформенное переживание, при помощи которого не только не построишь спектакля, но и не сыграешь ни одной роли.

Поставленный в условия необходимости раскрыть авторский текст средствами сценического образа, спектакль не может не заговорить языком человеческой души. Полвека назад разговор по душам составлял непременную потребность только некоторых, по-особому настроенных артистов. Но то, что на сцене Александринского театра было задано Комиссаржевской как страдание, советской сцене дается как победа. Кусок исчезнувшей жизни обретает на ней новое существование. Театральная сцена являет зрителям людей прошедших поколений, и они входят в современное сознание как живая и волнующая действительность. Старая пьеса освещается при этом новым значением, так, как если бы встретился давний испытанный друг и заговорил о борьбе с рутиной, застоем, мещанством, о несбыточных надеждах неразделенной любви и о суровых законах искусства.

Тихий, скромный, издавна любимый голос в чеховском театре говорит с такой чудесной задушевностью, что старые понятия и привычные слова должны отозваться голосом сегодняшней нашей действительности, а стон подстреленной чайки пронестись по театру в одном строе с общенародной, страстной нашей верой в лучшую из побед — в нашу победу во имя идей великого советского гуманизма, гневной кары и справедливого возмездия мрачному злу мира.

(1946)

## Наша Комиссаржевская[[149]](#endnote-133)

Советский театр свято чтит память о творческом пути артистов, вошедших в историю родной культуры как неотъемлемая часть ее могучего потока, как неповторимая ценность в золотом фонде народного художественного богатства.

Коротка жизнь произведений сценического искусства: ни воспоминаниям, хотя бы и самым волнующим, ни легендам, ни преданиям не дано воссоздавать действенную силу, которой обладает игра актера на сцене и приносит ему славу. Но и после того, как кончится его жизнь в мире театральных кулис, вызванные им однажды художественные впечатления продолжают свою особую, самостоятельную жизнь. Актер и зритель ведут через рампу разговор по душам, и хотя неуловимо их творческое общение, все же оно за один короткий вечер оставляет неизгладимый след. Трудно проследить его отражение — оно живет в победоносных силах общекультурного прогресса, в поступательном {160} движении все новых и новых дерзаний, в неистощимой смене великих революционных задач, освещающих людям путь «вперед и выше». Сила сценического гения, пройдя через чувства и сознание зрителей, вливается неприметной струей в океан жизни, и можно сказать, что в этом слиянии искусство актера благословляется таким же долголетием, насколько живучи идеи и цели, которыми он, актер, одушевлял созданные им сценические образы.

На памятном вечере, организованном театральной общественностью в честь девяностолетия со дня рождения Веры Федоровны Комиссаржевской[[150]](#endnote-134), среди присутствующих раздалось восклицание: «Какой чудесной тайной художественного воздействия обладала замечательная артистка, если спустя сорок — пятьдесят лет все еще так памятны впечатления, вынесенные зрителями от ее игры, и теперь они делятся ими, уже убеленные сединами, с прежним, неостывшим юношеским жаром, — ничуть не померкла яркость и свежесть их былого чувства…»

Но еще изумительнее, как нам кажется, что ряды горячих поклонников артистки продолжают пополняться неофитами из числа тех, кто по своему возрасту не мог испытать на себе как зритель артистического обаяния Веры Федоровны. Еще и в наши дни среди современной молодежи поддерживается живой интерес к искусству знаменитой артистки, так давно сошедшей с театральных подмостков. Не слабеет спрос на книги, ей посвященные, не редеет круг молодых лиц на вечерах и докладах о ее творческом пути, не гаснет желание украсить стену своей комнаты ее портретом, а могилу на ленинградском кладбище — живыми цветами, и не остывает особая теплота, с которой проявляются все эти знаки внимания к художественной деятельности, о которой не осталось ведь никаких материальных свидетельств, как остаются у всех других искусств. На протяжении десятилетий, в которые имя Комиссаржевской уже не украшает собой театральных афиш, его притягательная сила продолжает ощущаться новыми поколениями, и образ артистки остается таким же привлекательным и радующим сыновей и внуков, каким когда-то был для их дедов и отцов. Это настолько общеизвестно, что едва ли самый даже придирчивый из литературных редакторов заподозрит нас в преувеличении. Но наши современные театралы унаследовали от своих предков еще одну традицию: волнующий интерес к личной жизни и судьбе Комиссаржевской.

Впервые мне случилось наблюдать живейшее проявление такого интереса много лет назад, при выступлениях Веры Федоровны на сцене Старорусского курортного театра. В то лето 1896 года, перед поступлением в Александринский театр, Комиссаржевская выступала перед курортной публикой с труппой Незлобина. Она еще не была знаменитостью, еще даже не пользовалась известностью, но как-то само собою вышло, без помощи {161} рекламы и особых «гастрольных» ролей, что именно эта скромная по виду артистка стала центром внимания зрителей, даже при очень сильном составе незлобинской труппы.

Вера Федоровна интересовала публику не только исполнением доверенных ей ролей, она возбуждала интерес и привлекала горячие симпатии еще и как личность, как индивидуальность, и еще как одна из дочерей знаменитого петербургского оперного тенора: рассказы о выдающемся сценическом таланте О. П. Комиссаржевского, об исключительной красоте его голоса еще передавались от поколения к поколению тех, кто хотя бы стороной интересовался искусством театра и музыки. Удивительно ли, что в толпе курортников, целыми днями отдыхавших или круживших «на музыке», то и дело слышались упоминания имени артистки. Сочувственные отзывы об ее игре перемешивались с действительными, а то и вымышленными подробностями ее еще короткой биографии, и могло казаться, что впечатления зрителей от игры Комиссаржевской, как правило, не ограничивались вечерами, проведенными в театре, а уносились в повседневную жизнь и становились ее неотъемлемой частью. И как-то само собой вошло в курортный обиход называть артистку заочно не по фамилии, а дружески, как близкую знакомую, — «Верой Федоровной». Когда же пронеслась весть о приезде в гости к дочери самого Федора Петровича, не стало конца рассказам из семейной хроники Комиссаржевских.

Дача, которую занимала Вера Федоровна, выходила на улицу боковой стеной балкона, и, чтобы не привлекать назойливого внимания прохожих, балконные занавеси бывали всегда плотно задернуты. Но вот однажды вечером, когда Вера Федоровна была свободна от спектакля, возле дачного балкона Комиссаржевской образовалась маленькая людская запруда. То затихая, то усиливаясь и умножаясь, группа курортников бурлила в лад с приливами и отливами жизни в маленьком домике за балконными занавесями. Нетерпеливые, выждав некоторое время, отходили прочь вниз по уличному косогору, поросшему травкой, а на смену являлись новые любопытные.

— Что здесь такое?

— К Вере Федоровне отец приехал!

— Какой отец?

— Вы что? С неба упали? Какой отец!.. Комиссаржевский, знаменитый был певец.

— Обожает дочь.

— А дочь его обожает.

— Слышите, какое у них там веселье!

— За стол садятся. Аппетитно посуда позвякивает.

— Выпивают, должно быть.

— Как не выпить. Верно, давно не видались. Артистка. Все, в разъездах, бедная.

— Не в том дело, что не видались, а уж такие люди.

{162} — Хорошие, говорят, люди.

— Люди людьми, но, главная вещь, артисты оба замечательные.

— Как это вы говорите: «артисты — главная вещь». Ведь и артисту душа надобна.

— Тише… За гитару взялись… Слышите?.. Сама, может быть, петь будет. Пожалуйста, не мешайте, тише!..

Эта сценка при всей своей незначительности отражает собою довольно распространенное явление: жизнь выдающихся артистов за стенами театра представляет для зрителей некоторый дополнительный интерес, и только отпетые филистеры могут их осуждать за это, — личные особенности сказываются на художественной деятельности людей и помогают верному пониманию их искусства, наиболее своеобразных его сторон. Но еще и в наши дни случается, что законный и разумный этот интерес перебивается пошлым обывательским любопытством. Оно порождает слухи. Слухи превращаются в легенды, и тогда личная жизнь артиста не только не раскрывает лица художника, но порождает суждения, искажающие его творческую природу.

Интерес к личной жизни Комиссаржевской с годами не слабел, а крепчал и ширился. Отдельные страницы ее прошлого привлекали, к сожалению, преимущественно обывательское внимание, и под влиянием так порождаемых слухов исподволь складывалась легенда, будто сердечная травма, однажды испытанная артисткой, определила раз и навсегда строй ее творчества — в каждой из своих ролей она будто бы повторяла на разные лады все ту же личную тему. Уверовав в такую нехитрую концепцию, женщины и девушки, сами прошедшие через некоторые жизненные испытания, хватались за них, как за право на сближение с артисткой, и являлись к ней с требованием особого к ним сочувствия, внимания и даже дружбы.

Встречались и такие романтически настроенные посетительницы, которые находили особый вкус в том, чтобы чувствовать себя жертвами своей женской доли. Одна из них явилась однажды к Вере Федоровне «за благословением»: она почувствовала себя обязанной идти на сцену с тем, чтобы принести в дар театру и зрителям свое «разбитое сердце». Каким негодованием откликнулась Комиссаржевская на эту претензию!.. Она допускала, что в жизни каждого человека возможны тяжелые душевные ранения, но убеждена была в том, что искусство требует от артиста не психических изломов, а физического и морального здоровья. Случаются и отступления от этого требования, но только преодолевая их, артист добывает себе право на высокое звание актера-художника, на общественное внимание к своему искусству.

Комиссаржевская отрицала положительное значение страдания в творческом процессе. Художник становится тем значительнее, чем выше строй впечатлений, черпаемых им из окружающей {163} его действительности. Так говорила артистка в те годы, когда идеи московских новаторов еще с трудом пробивали себе путь к общественному признанию, а первые артистические успехи самой Веры Федоровны озарялись радостью творчества, как бездумной и увлекательной игры художественного воображения, и представляли собою как бы вариант к литературной биографии Чехова, начатой им с заразительно веселых миниатюр Чехонте, так полюбившихся читателям.

Будущая артистка еще с детского возраста испытывала безотчетную потребность схватывать на лету острохарактерные черточки быта и, воспроизводя их на свой лад, разыгрывать одна или вместе с сестрой жанровые импровизации. Так, например, впервые попав из петербургской квартиры Комиссаржевских в вышневолоцкую усадьбу Шульгиных[[151]](#endnote-135), девочка-подросток быстро завела дружбу с дедушкиным поваром, старым Никитичем.

«… Тотчас заметив, что старик по-особенному курит из своей трубочки, — рассказывает Н. Ф. Скарская, — Вера поскорей сдружилась с ним и уже с этого дня забегала к Никитичу всякое утро: поболтать, справиться, что будет к обеду, и как бы мимоходом выпросить трубочку, — на одну только минутку! — и тянуть, тянуть из нее удушливый дым, пока не начнет тошнить. Невозможно было удержаться: Никитич курил не просто, а с особенным присосом, таким неповторимым, что Вере хотелось перенять его манеру курить во что бы то ни стало. Она любила бегать по саду в костюмчике мужского покроя и, перенимая ухватку старого курильщика, была уморительна».

А вот еще несколько строк из записок Надежды Федоровны, рисующих ее сестру подростком в дни сурового перелома в семейной жизни родителей.

«… Полутемная квартира, в которой ютилась наша мать, как будто соскользнула со страниц из “Бедных людей” Достоевского. Потом квартиру “из Достоевского” сменило жилье близ железнодорожного товарного двора на Гончарной улице. С оглушительным грохотом прыгали по булыжникам ломовые телеги, вполпьяна толкался неизвестный народ, в порывах ветра одичало носились по тротуарным плитам клочки соломы, сена и пыли, как жалкое подобие деревенского “перекати-поля”. Мы смотрели из окна нашей сумрачной комнаты на прохожих, усевшись на подоконнике точь‑в‑точь, как в счастливые дни нашей деревенской жизни. Но какая во всем плачевная разница! Унылый городской пейзаж нагонял унылые думы. Бедная мамочка! Как бы ей помочь выбраться из тяжелой нужды? “Я бы, Вера, на твоем месте пошла в Александринку, прямо к директору. У тебя всегда наготове твоя старая дева "Пынгадар". Ты, честное слово, замечательно показываешь, как она кокетничает и воображает, что всякий готов в нее влюбиться…”

Фантастическим прозвищем “Пынгадар” сестра наделила {164} созданный ее воображением персонаж под непосредственным, вероятно, впечатлением от импровизации Ивана Федоровича Горбунова, близкого друга нашей семьи и Вериного любимца. Ее сатирические импровизации в образе “Пынгадара” не выходили, конечно, из круга доступных ей в те годы наблюдений, но в их художественное отображение она и тогда уже вкладывала всю силу некоторых особенностей своего таланта: одной из них, как известно, было необыкновенно точное раскрытие таких жизненных явлений или, иначе сказать, таких проявлений действительности, которые, оживая вдруг на сцене в ее исполнении, поражали своею типичностью и образностью. Такими же качествами бывали отмечены и дилетантские, даже еще полудетские импровизации сестры.

В трудные дни, которые пришлось переживать маме и нам, детям, с уходом отца из дома, я ухватилась за “Пынгадар”, как яркий аргумент в пользу поступления сестры на театральную сцену: сердце разрывалось, глядя, как она мучилась сознанием нашего бессилия помочь матери!

— Ты представь твою “Пынгадар” директору, — говорю я в своем агитационном азарте, — тебя сразу же примут в труппу, ты прославишься и заработаешь много денег…

Вера тяжело вздыхает:

— А интриги? Ты забыла? Папа как ненавидел дирекцию за то, что она интригует? Сариотти говорил, что и сами артисты готовы заклевать всякого, кто не умеет себя отстаивать.

Теперь вздыхаю я.

— Где же тебе отстоять себя? Значит, заклюют…

— Ну, мы еще подумаем об этом… А пока, Надя, знаешь что? Я сберегла немножко денег, купим Chocolat mignon?

— Наш любимый! А уж потом будем действовать».

Неожиданное решение девушки-подростка кажется теперь не случайным. Из личных встреч с артисткой, из рассказов ее родных можно видеть, что целительное и глубокое дыхание жизни, к которому страстно стремились на рубеже двух столетий — назовем хотя бы Ибсена с его «Привидениями» — лучшие люди в борьбе с мертвящими путами мещанской морали, составляло неистощимую особенность Веры Федоровны от дней детства до последнего года ее жизни, когда она писала сестре: «Я пришла к большому решению и, как всегда верная велениям в себе художника, подчиняюсь радостно этому решению. Я открываю школу, но это не будет только школа. Это будет место, где люди, молодые души, будут учиться понимать и любить истинно прекрасное… Для этого сохранен во мне до сих пор мой дух молодым и жизнерадостным…»[[152]](#endnote-136)

Найдется ли хоть кто-нибудь из числа современных нам театралов, не слыхавший о том, что Комиссаржевская обладала редчайшим по красоте голосом, унаследованным ею от отца? Что перед очарованием этого голоса не могли бы устоять даже {165} самые непримиримые недруги артистки — у кого из деятелей сцены не бывало непримиримых и злых противников? И, наконец, что по силе обаятельности голос Комиссаржевской можно было поставить в один ряд только с голосами Шаляпина и Качалова. Голос Комиссаржевской воплощал собою чистое золото ее сердца, как душу ее искусства, как музыку ее души.

У Тургенева, вы помните, есть рассказ, который назван писателем песнью торжествующей любви. Музыкой своей души Вера Федоровна убеждала в том, что вся она была сама, как песнь торжествующей любви и жизни, и сила ее любви рождала в артистке радостное изумление перед невыразимым богатством жизни. Отсюда брала истоки необычайная сила интереса даже к «мелочам» жизни и искусства, отсюда и ответное влечение действительности, то есть людей, какими бы они ни были, хороших и дурных, простых и образованных, детей и стариков, безразлично от их возраста, к хрупкому живому существу, несущему в своем искусстве заряд интереса к жизни, необычайного по внутренней насыщенности. Отсюда — глубина переживания артисткой ролей во всем многообразии присущих им особенностей. Отсюда сила юмора, равная силе драматических переживаний, по пословице: как аукнется, так и откликнется.

Чем зрелее и сознательнее становилось искусство Комиссаржевской, тем ярче проявлялась в нем потребность говорить людям о том, что жизнь может и должна совершенствоваться усилиями самих людей, и оттого все последовательнее научалась Комиссаржевская ненавидеть все то, что мешает или противоречит такой деятельности людей. Идейной направленностью своего искусства Комиссаржевская как бы отвечала Горькому в его усилиях помочь жизни двигаться вперед и выше. Не случайным, конечно, было и творческое сближение артистки с Горьким, как не случайна была и договоренность ее с писателем о создании сообща театра[[153]](#endnote-137), о котором, как известно, Вера Федоровна страстно мечтала, еще находясь на подмостках казенной сцены, когда огромный успех легко мог бы загасить ее мечту.

В воспоминаниях Н. Ф. Скарской есть немало зарисовок из детских дней ее сестры. Приведем еще такую подробность.

В усадьбе, приобретенной Комиссаржевскими, был пруд, в котором водились лягушки в необыкновенном изобилии. В борьбе с ними применялось уничтожение лягушечьей икры — ее вылавливали сачком и выгружали на траву под солнцем. Сестры задумали проделать такую же процедуру, как и взрослые, благо они разбрелись на отдых.

«Мы очень скоро устали, — вспоминает Надежда Федоровна, — и присели отдохнуть на берегу, вдруг Вера вскочила с травы. Я насторожилась: наверно, придумала что-нибудь необыкновенное, но что именно? Что? Напряженно жду разгадки. Наконец проникновенным голосом Вера говорит мне:

{166} — Если человек чего-нибудь очень захочет и твердо поверит в то, что сможет это сделать, он непременно сделает. Вот, например, Христос ходил по водам, потому что верил. И ты тоже можешь стать на воду и пойти по ней, но если только ты скажешь себе, что веришь. Хочешь, попробуй сейчас?

В Верином голосе, в ее глазах, во всей ее фигурке столько затаенного ожидания, что мне не пришлось долго раздумывать. Раз что Вера этого хочет, я встаю с места, спускаюсь к воде, медленно вхожу в нее и громко повторяю: “Я верю, я верю, я верю…”

Дно топкое, я чувствую, что вязну, стараюсь выбраться на твердое место, вязну еще больше, падаю в воду, беспомощно барахтаюсь и уж не говорю, что верю, а со страха кричу и плачу, — мне ведь всего шесть лет от роду! Сестра напугана сильнее, чем я сама, но у нее хватает самообладания помочь мне выбраться на берег, своими руками снять с меня промокшее платье, обувь и чулки и разложить все это на солнце, рядом с лягушечьей икрой… Желая меня утешить, она примиряюще говорит: “Значит, ты не до конца поверила…” Мне совестно, что я поверила “не до конца”, а сестра немножко сконфужена, но тут же, едва отдышавшись и взглянув на мое заплаканное лицо, мокрые волосы, на струйки воды, все еще сбегавшие с них, на весь мой печальный вид, залилась смехом. Вера смеялась так заразительно, что нельзя было не засмеяться вслед за нею.

Тем и кончилось неудачное хождение по водам».

Попытки юной Комиссаржевской делать невозможное возможным возобновлялись не однажды. С годами музыка ее души все явственнее говорила о том, что человек может и должен быть всесильным. Не потому ли Чехов чувствовал в Комиссаржевской гораздо больше, чем хорошую, даже превосходную актрису, и считал ее гордостью Петербурга, ценною на свою особую стать? Нельзя не вспомнить и об историческом значении встреч Комиссаржевской с Горьким. Говорить о прямой зависимости сцены от литературы значило бы повторять общеизвестные, избитые трюизмы, но в раздумьях об искусстве Комиссаржевской невозможно миновать этот общеизвестный тезис и трудно не коснуться вопросов не только о влиянии на артистку двух великих художников слова, но и о воздействии артистки на них силою неповторимых особенностей ее искусства. Воображению писателей присуща ведь исключительная впечатлительность по отношению к явлениям действительности, а творческий образ Комиссаржевской обладал отнюдь не меньшей яркостью, чем самые значительные из впечатлений, отраженных на страницах книг Чехова и Горького; мы говорим не о конкретных образцах, созданных этими великими писателями, но о самом строе чувств и мыслей Горького и Чехова, отражавших в своем, литературном творчестве живую действительность.

{167} Свои взгляды на искусство как на общественное служение, требующее от актера точного, реалистического отображения жизни и обязывающее к широким, глубоко правдивым художественным обобщениям, Вера Федоровна подкрепляла самым решающим из возможных для нее аргументов — своей игрой. Наивысшая сила этой аргументации сводилась, по существу говоря, к торжеству жизнелюбивого реалистического искусства, к решительному, во весь голос, утверждению прав человека на счастье, к провозглашению безграничности сил женщины в ее борьбе не только за свое личное счастье, но и за счастье каждого человека на земле.

В литературе, посвященной Комиссаржевской, справедливо отмечается, что в лучших ее сценических образах современники видели резкий протест против буржуазного общества, выражение бескомпромиссного требования свободы.

Ошибочно было бы думать, однако, будто артистке были свойственны интонации трибуна или трагическая поступь пушкинского пророка, обращавшего свой голос к людям с тем, чтобы жечь глаголом их сердца. Комиссаржевской было в высшей степени присуще стремление посвятить себя и свое искусство целиком борьбе против «жестокости, равнодушия и лицемерия буржуазного общества», борьбе за свободу, но если позволено прибегнуть к помощи литературных цитат для характеристики эмоционального строя в игре замечательной артистки, мы бы обратились к Чехову. В рассказе о себе «Неизвестного человека» есть признание, как нельзя более близкое звучанию творчества Комиссаржевской:

«Сладкие мечты жгут меня, и я едва дышу от волнения. Мне страшно хочется жить, хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна, как свод небесный».

Каждая из ролей Комиссаржевской являла собою образ такого настроения души, каждая из ее ролей была песнью торжествующей любви к жизни наперекор всем тем страданиям, которые выпадали на долю женщины. Одна из важных особенностей игры Комиссаржевской в том именно и состояла, что своим искусством артистка давала истолкование страданию как позорному извращению закона жизни, по которому жизненный путь людей должен и может быть невыразимо прекрасным.

Каждой из своих ролей Комиссаржевская говорила зрителям: «Человек создан для счастья, как птица для полета»[[154]](#endnote-138). Но когда прекрасная земля нашей Родины окуталась удушливым туманом и во всех уголках жизни обозначилось тлетворное дыхание идейного кризиса, тяжелые дни наступили для Комиссаржевской. Революция ушла в подполье. Горького взяла тюрьма. Чехов умер. На кого опереться? Как найти в сгустившихся сумерках нужный путь к благородным целям искусства?..

Тяготение к людям, к человеческому обществу проходило красной нитью через всю жизнь Веры Федоровны.

{168} Тяга Веры Федоровны к общению с людьми поддерживалась в ней безоговорочным доверием к людям, верой в людей. Кому бы из окружающих ни доверялась она в личной своей жизни, как, впрочем, и в вопросах искусства, она доверялась и доверяла вполне и до конца. Присущие ей человеческие качества требовали от нее этого доверия, были внутренней ее потребностью, прямо противоположной дикарскому закону, по которому человек человеку становился волком.

С годами случалось все чаще, что отдельные лица, овладевавшие ее доверием, приносили ей все более тяжелые разочарования. Множились при этом и противоречия, выход из них становился особенно тяжел в тумане страшных лет, наступивших после поражения первой русской революции.

Один из современников, вспоминая Комиссаржевскую в роли Ларисы из «Бесприданницы» Островского, описывает исполнение ею сцены первой встречи Ларисы с Паратовым.

«Вера Федоровна стоит, опустив глаза, не смея взглянуть на Паратова. Отвечает чуть слышно. А контральтовый голос ее особого, неповторимого тембра ежесекундно меняет полутона, окраску звука, прерывает мелодию неожиданными паузами, с изумительной музыкальностью и нюансировкой передавая сложнейшую гамму чувств Ларисы, чувств, звучащих в женщине в минуту ее высшего поэтического озарения. Паратов спрашивает: “Так вы не забыли меня?.. Вы еще… меня любите? Ну, скажите, будьте откровенны”. Вера Федоровна почти беззвучно отвечала: “Конечно, да”. Взглянула на Паратова — и… *ослепла*. Словно увидев пред собою Пушкина, Шопена или Чайковского».

Свои последующие воспоминания мемуарист заключает замечанием:

«Вера Федоровна играла не измену, не обман Паратова, но *крушение идеала*. Вместо *идеала человека*, вместо живого Пушкина, Шопена, Чайковского она увидела перед собою подлеца, спекулянта, лицемера, героя пошлости и ничтожества»[[155]](#endnote-139).

С этим нельзя не согласиться. К сказанному можно только добавить, что «крушение идеала», как оно раскрывалось в игре Комиссаржевской, отражало еще и личную трагедию артистки в ту пору, когда творческие искания в искусстве стали особенно тяжелой и трудной задачей в практике каждого большого и честного актера. Среди туманов, окутавших тогда жизнь русских людей, Вера Федоровна приняла протянутую ей руку, как живительную возможность выйти с такой опорою на путь нового искусства, каким оно должно было бы стать в изменившихся условиях общественной жизни, но трудно ли было сбиться в те дни с верной дороги, если не только одинокая, хотя и великая артистка, но и мощный коллектив прославленных новаторов театрального искусства сбивался с пути и платился за это тяжелыми ошибками? Между тем сама Вера Федоровна нашла в {169} себе достаточно сил, чтобы оттолкнуть мнимую помощь и вынести свой беспощадный приговор реакции, временно захлестнувшей театр. Таким приговором явился отказ Веры Федоровны от сценической деятельности вслед за тем, как она исполнением ролей Беатрисы в пьесе Метерлинка и Зобеиды Гофмансталя декларировала и вновь утвердила свою верность идеалам правдивого, реалистического искусства[[156]](#endnote-140).

В свое время находились люди, которым хотелось видеть в героическом решении Комиссаржевской акт творческого самоубийства. Приговору этих судей недоставало, однако, оценки «самоубийства» артистки, жизнеутверждающего и победоносного, какой была добровольная смерть Катерины, по гениальному истолкованию Добролюбова. Поистине, «отречение» Комиссаржевской явилось светлым лучом в темные годы общественного упадка и измены.

Когда началась последняя гастрольная поездка Веры Федоровны, ее успех превзошел все ожидания. Зритель стал между артисткой и ее отречением от сцены, и трудно теперь решить, чем бы окончился удивительный поединок, внезапно прерванный черной оспой. Комиссаржевской не стало.

На всем пути от Ташкента до Петербурга гроб с ее телом служил как бы вещественным символом той силы притяжения, которую воплощало в себе искусство артистки. Старый Давыдов, поглощенный общим движением масс, сказал тогда:

— Я никогда не верил в бессмертие. Я не мог понять этого слова. Но теперь, на похоронах Комиссаржевской, я понял, что значит бессмертие. Теперь я знаю, что бессмертие существует.

(1955)

## М. Г. Савина Из впечатлений современника[[157]](#endnote-141)

Всероссийское театральное общество оказало мне честь, предоставив свою трибуну для участия в чествовании памяти знаменитой русской артистки Марии Гавриловны Савиной.

С этим громким именем навсегда связан классический афоризм, удивительно точно определивший основную черту в душевном строе Марии Гавриловны как подлинно русской артистки.

Поводом послужил какой-то случай, по которому одна из дооктябрьских газет опубликовала маленькие творческие декларации {170} нескольких выдающихся артистов и артисток того времени. Савина прислала газете всего три слова:

«СЦЕНА — МОЯ ЖИЗНЬ».

Тремя этими словами она сумела выразить самое заветное, что хотел бы сказать каждый истинный артист о своем сценическом призвании. Так проявилась кровная связь между Савиной и всей актерской громадой.

Мария Гавриловна запечатлела эту связь еще и в другом своем афоризме, обращенном ею к первому съезду актеров. Выступая перед провинциальными тружениками сцены, Савина сказала о себе:

«Я С ВАМИ ИЗ ОДНОЙ ДЕРЕВНИ»[[158]](#endnote-142).

Зиновий Григорьевич Дальцев напомнил об этом афоризме Савиной делегатам одной из недавних конференций ВТО и не мог бы найти более метких слов для характеристики Марии Гавриловны как общественного деятеля.

В сегодняшний памятный день здесь, в стенах советского Дома актера, снова собрались односельчане Марии Гавриловны Савиной, как и в тот раз, когда с ними говорила сама артистка, но какие невероятные перемены успели произойти с тех пор в общей нашей актерской деревне! Как порадовалась бы Мария Гавриловна успехам нашего всероссийского общеактерского творческого колхоза, как бы гордилась тем, что в наших богатых урожаях жива щедрая доля ее разумных и любовных забот.

Нас, свидетелей кипучей деятельности Савиной, осталось не так уж много, и мне горько сознание, что мои личные впечатления не могут претендовать на должную объемность и разносторонность.

Моя сценическая юность относится к тому времени, когда группа будущих актеров-профессионалов во главе с Качаловым, тогда еще только подававшим надежды Васей Шверубовичем, состояла в студентах-любителях.

Многие из нас знали не только из зрительного зала, но и по личным встречам Писарева, Давыдова, Далматова, Павла Ленского, Васильеву, Стрепетову и, конечно, Комиссаржевскую, которая была уже кумиром молодежи. Слава Савиной жила как-то в стороне от нас. Так случилось потому, может быть, что мы принадлежали к младшим поколениям театральных зрителей и об Александринской сцене савинской эпохи имели не очень ясное представление. В наше время тесная связь Марии Гавриловны с кругом передовых литераторов уже несколько ослабела, и ценителями ее искусства оказывались главным образом те, кому было дорого неподражаемое мастерство Савиной само по себе, то есть блеск профессионального совершенства, пронесенного через всю творческую жизнь замечательной артистки, даже вопреки беспощадной репертуарной деградации, когда на {171} Александринской сцене воцарилась безыдейная литературная «крыловщина»[[159]](#endnote-143).

Между тем мастерство Савиной не только не снижалось, а напротив, поднималось на все большую высоту.

В семье моего отца, имевшего литературные связи с Тургеневым, имя Савиной было окружено ореолом тургеневской актрисы, так было еще долго и после смерти писателя. Но почему-то среди избранных фотографий в домашнем альбоме моей матери хранился только один портрет Савиной — в роли деревенской девушки из «Ночного» (когда-то была в ходу такая одноактная комедия Стаховича[[160]](#endnote-144)).

Снимок был замечателен своей живостью, естественностью и яркостью, но, несомненно, с такой же выразительностью исполнялись Савиной и другие прославленные роли из пьес Островского и Тургенева; значит, не это обстоятельство выделяло Савину в роли из «Ночного». Мне думается, что воображение зрителей волновала сила контраста масштабов савинского мастерства.

Молодые поколения позднейших дней стали свидетелями такого же успеха Савиной, усиленного контрастностью с ролями ее основного репертуара. Так, например, случилось при появлении выдающейся артистки в драме Льва Николаевича Толстого «Власть тьмы» в роли Акулины[[161]](#endnote-145).

Нужно ли напоминать о непреложном законе прежнего театрального обихода, в силу которого актеры крепко держались каждый своего амплуа? Савиной удавалось не только удерживать, но и укреплять свой авторитет первой актрисы Александринского театра даже в случаях неожиданного для всех и дерзкого нарушения общепринятых традиционных амплуа.

Группа молодежи, к которой в свое время принадлежал и я, хоть и не вполне была свободна от налета некоторого верхоглядства, с которым молодые люди высказывают иной раз свои суждения, но в этом случае с полным основанием видела в Савиной образец артистического профессионализма. Все мы изумлялись искусству Марии Гавриловны вести сценический диалог, как тончайшее кружевное плетение, или умению ее создавать социальные характеристики такой сатирической силы, как это, например, было при исполнении ею роли Марьи Антоновны[[162]](#endnote-146). Мы изумлялись в Савиной и тому искусству, с каким она умела нести свою славу через непроходимые, казалось бы, дебри придворно-чиновничьего театрального уклада, и в этом искусстве находили непревзойденный образец профессионализма, не только изысканного, но еще и воинствующего.

Так мы полагали в свое время. Но и теперь, размышляя о творческом образе Савиной, я не мог бы отделить в нем истинно художнического призвания от искусства вести борьбу за торжество этого призвания в суровых условиях повседневной действительности, такой, какой она была в савинскую эпоху.

{172} Русскому актерству, даже тем из его представителей, которые достигали савинской масштабности, артистические победы доставались недешево. Стоит только представить себе те, по выражению Найденова, полные ведра невыплаканных слез, тот яд неизжитой горечи, а также и всю силу порожденного ими сарказма, которые однажды вырвали у Савиной горестное признание:

АКТЕРУ НАДО ИМЕТЬ ТАЛАНТ  
НЕ НА СЦЕНЕ, А ЗА КУЛИСАМИ.

Об этом третьем афоризме великой актрисы почему-то не принято упоминать, словно из боязни набросить тень на ее память. Но только жалкая филистерская трусливость может внушить подобное опасение, если только ему нашлось бы место и в наши дни.

В словах Савиной, хлестких, как удар бича, и убийственных, как щедринская сатира, звучит беспощадная характеристика целой эпохи. Актер был в то время одной из самых терзаемых жертв предреволюционного безвременья, и Савина обратила на актера всю силу своего не осуществленного в семейной жизни материнского чувства.

Савиной был чужд приторный сентиментализм. Она умела быть беспощадной даже и к актеру, если этого требовал ее артистический долг. Когда однажды Савина сочла, например, недопустимым присутствие в составе труппы Александринского театра одного из актеров, она, как бы невзначай, обмолвилась таким замечанием по его адресу:

«Ну, посудите сами, допустимо ли такому актеру быть на сцене? Ведь кто-то сидел у него на лице — так оно и осталось!»

(Я, впрочем, не знаю, как определила дальнейшую судьбу злосчастного актера уничтожающая характеристика Марии Гавриловны.)

Не принято было касаться и отношения Савиной к Комиссаржевской и, значит, тех нареканий, которые с разных сторон доходили до Марии Гавриловны по этому поводу. Могла ли на самом деле Савина отнестись безразлично к успеху Комиссаржевской, который шел рядом с савинским успехом и даже грозил заслонить его от самого дорогого, что только может быть для каждого истинного артиста, — от близости к молодежи? Перед лицом такой опасности Савина боролась. Боролась, как могла и умела. В этом не было ничего исключительного. И об этом не стоило бы вспоминать. Но вот чего нельзя забыть.

Однажды Вера Федоровна опасно заболела. Близился кризис, и врач предупредил близких о том, что наутро может наступить конец. Надежд на счастливый исход болезни у врача не было никаких.

{173} Савина узнала об этом. Пользуясь особыми связями, артистка добилась того, что на помощь больной явился какой-то необыкновенный врач, и действительно, кризис миновал благополучно. Вмешательство Савиной этим не ограничилось. Для того чтобы лучшие врачебные силы совершенно восстановили здоровье Веры Федоровны, Мария Гавриловна присоединила к обаянию имени Комиссаржевской силу своего личного авторитета и как бы из своих рук вернула зрителям их любимую артистку.

Впоследствии, когда по какому-то поводу готовился к печати литературный сборник, посвященный деятельности М. Г. Савиной, ее муж Анатолий Евграфович Молчанов обратился ко мне с предложением выступить со статьей, посвященной отношениям, существовавшим в действительности между двумя знаменитыми артистками. По-видимому, этого желала также и сама Мария Гавриловна. По каким-то причинам статья эта тогда осталась ненаписанной, и я рад возможности теперь, хотя бы всего в нескольких словах, коснуться этой темы.

Отзывчивость, с которой Мария Гавриловна отнеслась к болезни Комиссаржевской, не составляет в биографии Савиной исключения: свидетельством этому служит то самое Всероссийское театральное общество, в гостеприимных стенах которого мы сегодня чествуем память Савиной.

Наша общественная организация, единственная в своем роде, достигла расцвета в годы Советской власти. На умножение этого расцвета направлены все силы и помыслы нашей общей любимицы Александры Александровны Яблочкиной. Но навсегда памятны и самозабвенные труды Марии Гавриловны Савиной, положенные в основание Всероссийского театрального общества и Дома ветеранов сцены, как мероприятий, беспримерных в истории всей мировой театральной общественности.

(1954)

## Что вспомнилось… (Из набросков ко второй книге воспоминаний)[[163]](#endnote-147)

1887 год. «Тетка Чарлея». Роль Джека[[164]](#endnote-148).

Петербургский зал Кредитного общества против Александринского театра. Оформление Лейферта — знаменитая костюмерная, где был отдел проката декораций и устройства сцен для любительских спектаклей. Лейферты (отец и два сына) памятны {174} также по театральным зрелищам на масленичных «балаганах», где их постановки отличались роскошью и выдающейся техникой. С костюмерной Лейфертов нам приходилось иметь дело вплоть до революции[[165]](#endnote-149). Лейферты обслуживали костюмами спектакли Общедоступного театра. Некоторые постановки Передвижного театра обшивались по костюмной части также Лейфертами с большим знанием стиля, с профессиональным мастерством и точностью в исполнении принятых на себя обязательств.

У Лейфертов имелся филиал мастерских в Киеве. Мы имели случай убедиться в качестве работы этого отделения, поручив выполнение костюмов для «Черных масок» Л. Андреева киевскому филиалу[[166]](#endnote-150). Эскизы костюмов выполнялись художниками киевской мастерской по материалам к оформлению К. С. Петрова-Водкина. Заказ был выполнен безупречно.

Возвращаюсь к спектаклю «Тетка Чарлея». Спектакль был организован Павлом Николаевичем Орленевым «с благотворительной целью», сам он играл роль мнимой тетки с непередаваемым блеском, заразительно весело, неотразимо обаятельно, с изящной и неистощимой изобретательностью. Играл и ставил пьесу как фарс, нигде, однако, не изменяя строго реалистическому жанру. Ни один из головокружительных трюков, которыми он смешил до слез даже нас, исполнителей, не вводился им в спектакль ради трюка — все было обосновано внутренней необходимостью и убеждало своею правдивостью, вопреки бесшабашной, казалось бы, экстравагантности.

Принимая посильное участие в помощи организации спектакля «Тетка Чарлея», я явился однажды в Малый театр в Петербурге (в просторечии он именовался тогда «суворинским») на свидание с Орленевым в назначенный им час, но застал Павла Николаевича в работе. Артист находился в зрительном зале, стоя в рядах кресел, и вел репетицию одноактной пьесы И. Щеглова «Красный цветок». В зрительном зале находились еще какие-то люди, на которых я не обратил тогда внимания. Окончив сцену, Орленев поднялся на планшет и повел репетицию дальше, уже со своим участием в роли Неизвестного. Тогда же он спел вставную песенку на слова Некрасова «Повидайся со мною, родимая», аккомпанируя себе на гитаре. Я эту песенку, кстати сказать, сразу же запомнил, подобрал аккомпанемент и тоже пел, играя впоследствии много раз Неизвестного в пьесе Щеглова, имевшей успех у публики…[[167]](#endnote-151)

Роли свои Орленев делал, конечно, самостоятельно и свои гастрольные спектакли ставил сам, горячо увлекаясь работой с актерами. Когда он начинал работать над своей ролью, то, по-видимому, одновременно разрешал и более широкие, постановочные, композиционные задачи. Брался за них Орленев, не соблюдая последовательного их ряда. Он выхватывал из пьесы — так же, как и из своей роли — отдельные куски, то хватаясь {175} за конец, то выхватывая их из середины пьесы, репетируя ее начало иногда при самом конце работы.

Прежде чем приступить к работе, он успевал «заболеть» ею, и только тогда возникал в нем творческий процесс, которому Павел Николаевич отдавался со всей страстностью своей артистической натуры. Поэтому он не умел или не хотел регламентировать ни личного своего труда, ни участия в нем остальных артистов, занятых в работе. В поездках, случалось, он работал в вагоне и по ночам, как и во всякое время дня. Мысли свои он записывал где случится: на манжетах рубашки, на папиросных коробках. Образ роли вырисовывался перед ним, по-видимому, в тесной зависимости от сценического построения действия, он, несомненно, владел в высшей степени творческим ощущением образа спектакля в целом.

… Роль Счастливцева в «Лесе» А. Н. Островского я впервые играл в очень своеобразном спектакле для крестьян в усадьбе Мягковых возле костромского села Селища, что напротив города Костромы[[168]](#endnote-152). Хозяйкой усадьбы была Елизавета Константиновна Мягкова, сестра Н. К. Михайловского. Обитатели старинной усадьбы крепко держались народнических убеждений: земля была давно роздана крестьянам, с которыми поддерживалась крепкая связь, — одна из дочерей Мягковых, Анна Геннадьевна, учила и лечила крестьян, и взрослых, и ребят.

В летние месяцы в усадьбу съезжалась учащаяся молодежь, случалось, затевались импровизированные концерты, приезжие пели городские песни, а слушатели из крестьян в ответ певали свои, селищенские песни. Костромичи отличались большой музыкальностью и легко на слух перенимали новые для них мелодии, перекладывая их на два‑три голоса.

Однажды затеялся спектакль, выбрали «Лес». Во дворе усадьбы выстроили сцену, соорудили самодельные декорации и костюмы. Пополнили свой состав любителями из города. У крестьян спектакль имел большой успех. Народ настолько был заинтересован, что выстоял на ногах весь спектакль — сидеть было не на чем. Это счастливое начинание продолжения не имело: крамольная затея была пресечена губернатором…

В 1898 или даже в 1899 году шла «Василиса Мелентьева» — студенческий спектакль с участием Л. Б. Яворской[[169]](#endnote-153). Молодежь не желала ее участия, но из каких-то соображений Лидии Борисовне необходимо было испробовать свои силы в «боярской» роли, и случай показался ей подходящим. Этого было достаточно, чтобы талантливая артистка добилась своего.

Вскоре я имел и другой случай, чтобы убедиться в настойчивости Яворской. Она организовывала концерт, посвященный {176} памяти Некрасова, и по ее капризу оказалось, что я должен написать для этого случая стихи и сам читать их на вечере[[170]](#endnote-154). Я отказался. Тут Яворская зазвала меня к себе, в особняк Барятинского на Лиговке, она была в это время уже замужем за князем. На помощь себе вызвала Буренина — того самого, которому поэт Минаев посвятил четверостишие:

По Невскому бежит собака,  
За ней Буренин, тих и мил…  
Городовой, смотри, однако,  
Чтоб он ее не укусил.

Видя мое «упорство», Яворская кончила тем, что легла на пол у порога комнаты и заявила, что не выпустит, пока я не соглашусь исполнить ее просьбу. И что же? Стихи были написаны и прочтены мною на концерте. Стихи получились гнусные, прочитал я их скверно, но непонятная прихоть должна была быть выполнена во что бы то ни стало! Такова была Яворская — и в большом и в малом.

Виднейшее место в труппе Общедоступного театра в первые годы его деятельности занимала Евгения Александровна Семенова. Это была выдающаяся провинциальная актриса, дебютировавшая на Александринской сцене, но там не оставшаяся.

Е. А. Семенова на каждом из спектаклей, в котором она участвовала, была не только в безукоризненной «форме», но и на высоком уровне творческой взволнованности. Обладая не только выдающимся дарованием, но и огромным опытом и зрелой техникой, она относилась к моей режиссуре, еще почти юношеской, с подчеркнутым вниманием и нередко перед выходом, пробуя требуемую ей тональность речи, шептала мне: «Хорошо ли так будет? Не низко ли?» Эти ее заботы о правильном звучании роли особенно знаменательны потому, что простота и правда были всегдашней основой ее игры. Но простоту и правду она не смешивала с обыденностью и правдоподобием. Ее исполнение отличалось яркостью и красочностью, необыкновенной силой выразительности и интонационной точностью.

Основное ядро исполнителей на сцене Общедоступного театра составляла артистическая молодежь, и для нас, этой молодежи, творческое общение с Евгенией Александровной было поучительно, плодотворно и необыкновенно приятно: никогда никого из нас она ничему не «поучала», а напротив, общалась с нами, как равная с равными, верила в нас и любила в нас то будущее, которого сама была уже лишена.

1904 год. Гастрольная поездка по России с «Привидениями» Г. Ибсена с Н. Ф. Скарской в роли Альвинг. Я впервые играл {177} Освальда. Участвовали Н. П. Чернов, Г. С. Толмачев, Е. Р. Мятлева.

Впервые осуществлена работа без помощи суфлера, блестяще себя оправдавшая. Ансамбль много раз отмечался зрителями, однажды определившими свое впечатление так: «Это не игра, а комнатный разговор, случайно подслушанный».

Выдающимся успехом пользовалось исполнение Н. Ф. Скарской роли Альвинг не только у зрителей, но и у Орленева, который заключил вслед за тем с нами обоими договоры на работу во вновь организовавшемся, или, вернее сказать, задуманном им театре. На свои средства он заново переоборудовал помещение на Невском, в доме Елисеева, где теперь театр «Комедия». Мы сохраняли за собою право на работу в Общедоступном театре, а Орленев обязывался участвовать в ней параллельно с выступлениями в своем театре. На меня возлагались обязанности актера и режиссера. Первой постановкой должны были идти «Привидения» в постановке Орленева с таким распределением ролей: Альвинг — Скарская, Регина — Назимова, Освальд и Энгстранд — Орленев и я, играя обе роли в очередь, пастор — Александровский. Второй премьерой — «Ради счастья» Пшибышевского, для которой я вскоре подготовил детальный план постановки.

Проект этот распался ввиду непредвиденного выезда Павла Николаевича в Америку. От предложения присоединиться к заграничной поездке мы уклонились и горячо отговаривали от нее самого Орленева. Наши опасения подтвердились: поездка, как известно, была неудачна, Орленев потерял в ней Назимову, которую горячо любил, сам он попал в тюрьму, израсходовав все свои сбережения.

Комедия А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» шла в Общедоступном театре в моей постановке (1904 г.). Я играл роль Елеси. На первом представлении Надежда Федоровна отсутствовала по болезни, а на спектакль пришел К. С. Станиславский[[171]](#endnote-155). Поднялся на сцену, сказал мне несколько теплых слов, а затем, как сообщила С. В. Панина, очень хвалил ей мое исполнение и режиссуру. Впоследствии Константин Сергеевич предлагал мне через Л. Я. Гуревич и С. В. Панину руководство одной из его московских студий при ее возникновении…

В 1906 году в Передвижном театре была поставлена пьеса К. С. Петрова-Водкина «Жертвенные». Пьеса Кузьмы Сергеевича, как и другие его литературные труды, свидетельствует о незаурядной одаренности. Но до массового зрителя его пьеса не доходила, она была слишком необычной по форме, по своему {178} философскому содержанию, без занимательной внешней интриги. Время репетиций послужило тесному сближению художника с некоторыми из артистов театра и с нами обоими. В нашу дружбу третьим лицом включилась Мария Николаевна Комиссаржевская, которую Петров-Водкин звал с нежностью «бабусей».

Когда 4 апреля 1939 года ленинградская общественность отмечала память скончавшегося незадолго перед тем художника, воспоминания о наших встречах воскресли в нас с новой силой. Вот беглая запись того немногого, что я сумел рассказать собравшимся:

«Тридцать три года тому назад Кузьма Сергеевич читал Надежде Федоровне Скарской и мне свою пьесу из жизни художников. Она носила интригующее название “Жертвенные”, но в репертуаре Передвижного театра продержалась всего два сезона. Реалистически построенная, она озадачивала зрителей своеобразием языка и некоторыми другими особенностями формы, о которых автор заявил решительно и твердо. Начинающий драматург наш не владел еще вполне особенностями своего стиля, но стиль этот давил на автора, и потому, вероятно, Кузьма Сергеевич так задорно отрицал критический реализм классиков, в том числе Чехова и Горького, видя в них завершителей старого реалистического направления в литературе, а новаторства этих замечательных писателей Кузьма Сергеевич из того же озорного задора замечать не хотел. Между тем сам Петров-Водкин в своей пьесе дал яркую характеристику растерянности, распада, даже разложения части интеллигенции того времени. Мало того, Петров-Водкин с прозорливостью подлинного художника отразил своей пьесой чувства неизбежного и спасительного подъема новой революционной волны, но придал этой уверенности обобщенный образ грозы и ливня, разразившихся за окном мастерской художника. Заключив свою пьесу гимном грозе и буре, автор поставил своих героев как бы сторонними созерцателями нового революционного подъема, но сам художник не остался пассивен на переломе собственного пути как художник-живописец.

Даже в пору наиболее сложных своих исканий, в октябре 1908 года, Кузьма Сергеевич писал: “На пороге моего театра написано: отсюда не уходят вошедшими”[[172]](#endnote-156). И еще: “Возмущение духа ибсеновского должно углубиться возмущением духа и тела — перестройкой всего здания”. И дальше: “Прогресс — единственное, что окрыляет светлую душу на подвиг”. В свете этих высказываний первое драматургическое произведение художника значительно опередило появление его крупных живописных полотен, подчеркивая стремление, одушевлявшее Петрова-Водкина с первых же шагов его художественной деятельности, стремление помогать своим искусством идти человечеству вперед.

{179} Такой же идейной направленностью отмечено и другое лирико-драматическое произведение Кузьмы Сергеевича — “Дьявол”. По-видимому, в обеих своих пьесах, написанных для театра, художник ставил перед собою те же задачи, которые одушевляли его на путях и перепутьях как живописца. В 1922 году, продолжая в письме прерванную устную беседу о судьбе своих пьес, Кузьма Сергеевич писал: “Как с "Дьяволом" и "Жертвенными"? Может быть, от меня что-либо надо?” — подразумевая здесь желание дорабатывать оба эти произведения. И хотя к 1928 году Кузьма Сергеевич потерял прежний интерес к ним, его увлекала мысль о третьем драматургическом произведении его юности, о лирической пьесе, носившей поэтическое название “Звенящий остров”. Но и этот, временно пробудившийся интерес заслонили новые живописные замыслы, в которых нашли свое утверждение монументальные образы нашей эпохи…»

Мои личные воспоминания о С. А. Найденове связаны с моей студенческой работой профессионала-любителя в саратовском театре «Сервье»[[173]](#endnote-157), где Найденов — тогда еще актер Алексеев — служил на ролях героев и любовников. Я помню его в роли Краснова. Главным режиссером в театре был Кондратий Яковлев, очень нежно относившийся к Найденову. Как мне кажется, Найденов-Алексеев не был рожден актером и сам испытывал болезненную неудовлетворенность своей работой на сцене. В жизни он был склонен к лирическим, надрывным настроениям, любил читать стихи на грустном распеве, сам писал стихи и прозу…

1908 год. Первая редакция роли Гамлета[[174]](#endnote-158). Первая режиссерская работа А. Я. Таирова под моим руководством.

Над «Гамлетом» я начал работать еще за четыре года до этого совершенно «бескорыстно», то есть не думая о том, когда и при каких обстоятельствах мог бы я начать играть эту роль. Начал с изучения текста и его разработки смысловой и стилистической по всем имевшимся в моем распоряжении переводам трагедии. Одновременно зрела идея образа роли… Решился я доверить постановочную работу начинающему режиссеру потому, что видел в предпринятой постановке эскизную работу, своего рода «пробу пера», для которой мне казалась подходящей свежесть мысли, фантазии и творческой воли Таирова при первых его шагах как режиссера, — таков был мой метод обучения молодых постановщиков, — я давал им трудные задачи, принимая на себя исполнение основной роли, чтобы со сцены, изнутри спектакля, направлять режиссуру моего ученика и помогать {180} ему в его работе.

Первый, эскизный вариант постановки «Гамлета» на сцене Передвижного театра еще нес на себе груз традиционности, от которого мы решительно отказались во втором варианте. Тогда режиссура была поручена мною А. П. Зонову, пришедшему к нам после кончины В. Ф. Комиссаржевской[[175]](#endnote-159). Работа над вторым вариантом длилась целый год и не прерывалась во время переездов театра из города в город. Фехтование штудировалось нами по разным городам под руководством различных фехтмейстеров (военных), но главнейшую работу осуществил полковник Болтунов в Тифлисе — ему принадлежал первый вариант дуэли. Там же, в Тифлисе, в 1911 году художник Тиц дал композицию оформления, которое оставалось без изменения вплоть до 1927 года. Тут образ Гамлета окончательно осознался и окреп как молодой, страстный, глубоко мыслящий сын своего века, стоящий на рубеже Ренессанса. Всем полетом мысли — в будущем, и силой окружающей действительности прикованный к прошлому. Резко изменился облик — облегчился, посветлел, поумнел и в то же время внутренне окреп, {181} возмужал. Действенность Гамлета с того времени занимала в моем сознании все более решительное место.

В 1927 году постановка несколько модернизировалась, ее красочность оказалась подчеркнутой, контрастно подчеркнутой.

С 1911 года тень отца Гамлета навсегда исчезла с нашей сцены — бутафорская ее театральность не уживалась с глубиной, полетностью и реалистичностью гамлетовской борьбы. По тем же причинам выпала сцена похорон Офелии с дракой в ее могиле. А сцена дуэли, напротив, все росла в своем значении, как образ *победоносной* гибели принца.

Поразительна емкость внутреннего содержания образа. Сколько бы его ни играло актеров, сколько бы ни раскрывалось в нем новых возможностей, интерпретаций, идейных поворотов, новелл — всего этого хватит до скончания века, если даже каждый новый спектакль одного только исполнителя будет открывать ему все новые и неожиданные перспективы и возможности.

Мое исполнение роли Подколесина в «Женитьбе» Н. В. Гоголя[[176]](#endnote-160), как мне кажется, не переживало никаких модернизаций. {182} Для меня суть роли составлял не жанр, а философия, житейски претворенная; до такой степени житейски, что я остро ощущал эпоху и быт, вплоть до краски пола под ногами, которой на самом деле, конечно, не было, до запаха кухни в квартире Агафьи Тихоновны. И в то же время вся моя художническая натура отвергала в роли «типажность»: вся она сосредоточивалась во мне, внутри меня. Бегство — это ужас перед внезапно развернувшейся картиной обывательской беспросветности, воображение душила картина смятой двуспальной кровати, но ужас этот походил скорее на испуг да еще и детский какой-то по внутренней своей природе. Да, когда я сейчас стараюсь дать себе отчет в своей игре, я чувствую, что наивное простодушие, детскость — вот сила, которая руководит нутром Подколесина…

В 1927 году в спектакле Передвижного театра «Бетховен» (пьеса М. Жижмора) я сыграл заглавную роль[[177]](#endnote-161). Спектакль этот пользовался выдающимся успехом. Пьеса эта одновременно ставилась в Одессе (М. Ф. Астангов — Бетховен) и в Москве (П. Н. Орленев — Бетховен).

Успех нашего спектакля сблизил нас, как это часто бывает, с автором пьесы. Удивительно, что последующий роспуск Передвижного театра не разъединил нас с Жижмором, напротив, дружба наша год от году крепла. Но увы, ей не под силу оказалось излечить писателя от болезни, которая в России свела многих талантливых людей в преждевременную могилу.

Образ Бетховена я искал в себе с необычайной напряженностью всех своих творческих сил и способностей, а работу выполнил в кратчайший срок, помнится, в течение одного месяца. Погрузился в литературу, письма. Глаза — вот что помогало проникнуть в глубину образа: я как-то очень конкретно ощущал глаза Бетховена, неуловимость их цвета и их огненность. Долго мне мешал грим. Все портреты, а их я собрал множество, опровергали один другого. Тогда меня осенил образ люцернского льва. Когда я перенес его черты в свой грим, эффект получился поразительный. Единодушно было мнение о необыкновенном сходстве моего грима с образом Бетховена, как он рисуется воображению всякого, кто любит бетховенскую музыку.

Бетховена я не играл, а пылал им, все в нем было для меня огонь и лава. В работе не было сомнений, колебаний, раздумий, я был устремлен вперед и вверх в какой-то стихийной одержимости…

… Зима 1943 года. Воинской части предстояло идти в наступление. Стоял трескучий мороз. К передовой линии подошла концертная бригада. Начались выступления. Артисты соревновались в желании как можно ярче передать чувства самоотверженной {183} любви и мужественной силы, которыми Родина вооружала своих защитников. Пришел черед и для циркового номера. Перед людьми в шинелях, подернутых инеем, выросла стройная фигура оголенного человека: циркач приступил к работе, одетый только в поясное трико, как полагается по законам арены. Артист не позволил себе нарушить требований профессиональной этики, хотя бы даже с риском для собственной жизни. Ни в армии, ни в тылу никого не удивил такой поступок, в нем видели естественное желание артиста еще больше укрепить стойкое воодушевление бойцов и этим выполнить свой долг перед ними.

Любой актер должен уметь отдавать зрителю все, что есть в искусстве прекрасного, возвышенного, достойного своего народа. В Малом театре старики говорят: *актер не смеет выходить на сцену пустым*.

За всю нашу долгую актерскую жизнь мы вынесли глубокое убеждение, что подлинный художник сцены может вырасти только тогда, когда он в своей личной и творческой жизни руководствуется требованиями всем понятного кодекса театральной этики, когда в нем живет несгибаемая душевная сила, ум живой и наблюдательный, сердце, богатое разнообразными впечатлениями. Злейший враг творчества — равнодушие, нигилистическое отношение к святости дела нашей жизни — к искусству. Подлинному художнику всегда ненавистен оголенный профессионализм, этот отход актера от вдохновенного процесса познания внутренней жизни героя.

В истории театра не трудно сыскать множество образцов преданности актера прогрессивной природе сценического искусства, принципиальности, глубокого понимания требований профессиональной этики. С еще большим основанием можно это утверждать, говоря о нашем, современном театре. Примеров немало. Во всяком случае, гораздо-гораздо больше, чем действительно отвратительных поступков, сообщения о которых нет‑нет да и появятся на газетных полосах. И здесь отрадно видеть, что ошибки и пороки отдельного человека вступают в непримиримое противоречие со всем духом, со всеми сложившимися традициями в советском театральном коллективе.

Высокая требовательность товарищей по сцене здесь выступает как моральное качество советских людей, как проявление их духовной силы, страстного стремления к непрерывному росту и совершенствованию.

В этой требовательности заложена и огромная вера в человека, вера в то, что здоровый советский театральный коллектив всегда сумеет охранить свой театр от всего нечистого, жалкого и ничтожного и утвердить в нем чистые, благородные принципы советской морали и этики.

# **{****185}** II. Отряд сражающегося искусства

## **{****187}** На далекой окраине[[178]](#endnote-162)

23 ноября 1903 года представлением «Грозы» открылись спектакли при Лиговском народном доме, более тогда известном под именем Народного дома графини Паниной. С тех пор газетные отклики о его театральных представлениях — не весьма, впрочем, многочисленные — неизменно начинались словами: «На далекой окраине…», хотя Народный дом отстоит от центральной Знаменской площади всего в получасе ходьбы[[179]](#endnote-163). Принимая в расчет петербургские расстояния, «далекую окраину», очевидно, следует понимать более в психологическом, нежели топографическом смысле. И в самом деле, одного зловония Лиговки, тогда еще не засыпанной, было достаточно, чтобы путь к нашему району казался лишенным приятностей и потому гораздо более длинным, нежели действительное его расстояние. Расслабленная конка напоминала путника, предпринявшего тяжелое и долгое путешествие, на которое он, однако, решился, хотя и с отчаянием, но и непреоборимым упорством; недаром наша линия едва ли не последней уступила место красногремящему трамваю. Мертвецки пьяные человеческие туши украшали по праздникам окрестность, и те, что еще не пали в борьбе с алкоголем, услаждали слух обывателей образцовой российской словесностью. Извозчичьи дворы, притоны, дома, наполненные угловыми жильцами, склады скупщиков и оптовых торговцев придавали особый характер этой части города, жившей своими обычаями, законами, своим бытовым укладом. И теперь здесь сохранились многие черты идиллического захолустья, но в то время даже коренные петербуржцы не подозревали, что получасовая прогулка привела бы их в особый мир города, где, например, на масленой неделе толпы народа в терпеливом и важном умилении выстаивали три дня подряд двумя шпалерами вдоль улиц квартала, определенного общественным мнением как место масленичного катания, когда содержатели извозчичьих дворов соперничали своими откормленными шведками и праздничными кафтанами с рысаками местного купечества и богатейшими мехами и неподдельными бриллиантами.

{188} Здесь, на углу своеобразных Растеряевой и Замоскворецкой улиц и протекала наша художественная работа.

Самый первый и самый острый вопрос, вставший перед нами, был вопрос о репертуаре. Едва ли могли воспользоваться чьим-либо опытом в этом отношении, если бы и имели его перед собой. Деятельность народных театров в России казалась еще более случайной и разрозненной, чем сейчас, питаясь преимущественно так называемым «народным» репертуаром. В убогой литературе того времени, посвященной теоретическим вопросам народного театра, выделялись даровитые книжки небезызвестного беллетриста и драматурга Ив. Щеглова, утверждавшего также мелодраму и «балаган» в народном театре, как истинно художественное его содержание. Однако нашему сознанию слишком определенно претил репертуар нелитературный, безыдейный и художественно бессодержательный, чтобы мы могли увлечься такой проповедью.

Итак, нам представлялась единственная возможность — дать себе ясный и честный отчет, с чем шли мы в искусство, кто бы ни был наш зритель, и это внутреннее содержание облечь в форму тех или иных драматических произведений, которые сами по себе являются для всякого театра как бы нотами его души. Красота, правда, страдания и радости жизни, чудодейственный смех, власть тьмы и свет, сияющий во тьме, дно жизни и тянущийся от него путь к звездам — все это находило свое выражение в неисчислимом богатстве драматической литературы, и если работа наша на сцене сводилась к решению основной художественной задачи — сотворчества актера и зрителя, то есть вопроса о том, как сделать это богатство достоянием чувств и мыслей наших зрителей, то на первых шагах нас останавливал более примитивный и конкретный вопрос: что из всего этого разрешит сказать российская цензура? Много задумываться, однако, над этим вопросом не приходилось — мы обязаны были руководствоваться списками пьес, «одобренных» к представлению на «народных сценах», а в списки эти не входила добрая половина произведений Пушкина, Островского, весь Писемский, но зато в изобилии значились мелодрамы и фарсы, безобиднейшим из которых, кажется, был «Ниобея»[[180]](#endnote-164).

Это было для нас время мучительных блужданий между трех сосен «народного» репертуара, и только неустанными хлопотами и работою нескольких лет удалось сначала расширить круг литературных произведений этих цензурных списков, а затем, как театру общедоступному, перейти на общую цензуру…

В то время как выковывался наш репертуар между молотом цензурных давлений и наковальней наших художественных намерений, создавалась и естественная эволюция наших сценических приемов игры и постановок. Вопрос о репертуаре не исчерпывался юридической возможностью ставить те или иные пьесы, надо было как-то сделать их достоянием нашей аудитории, {190} найти общий с нею художественный язык и, только найдя его, решать вопрос о целесообразности включения в репертуар той или иной пьесы. Но, как при составлении репертуара, так и при воплощении его на сцене, важно было удержаться на той границе, которая отделяет необходимость считаться с умственным и эстетическим развитием публики от подлаживания, потакания ее неразвитым и примитивным вкусам.

Всякий художник вправе быть верным самому себе, вправе быть не понятым своими современниками, вправе творить для далекого будущего; только актер без живого общения со своим зрителем или отметается от действительной жизни, или занимает в ней место отвлеченного теоретика, отступая от своей собственной природы. Вместе с тем театр не может, как всякое подлинное искусство, не идти впереди своего века, ибо наиболее жизненный нерв его заключен в раскрытии еще не разгаданных художественных тайн. Следовать голосу аудитории или личным своим вкусам было бы одинаково ошибочно.

Художественный вкус, как начало глубоко субъективное, не может вообще служить ни установлению взаимного понимания сцены и зрителя, ни мерой художественных ценностей. Пришлось поэтому не только искать объективных признаков пригодности пьес для «народного» репертуара и мер к постепенному повышению художественных запросов аудитории, но и найти для себя такой художественный язык, говорить на котором мы могли бы с полной искренностью, но и без боязни быть не понятыми нашими зрителями. В сущности это был путь постепенного освобождения от принижающих кавычек вокруг эпитета *народный*, который естественно связывался с именем нашего театра, того театра, который на самом деле должен был стать, как и всякий истинно художественный театр, театром *общедоступным…*

До всяком случае для нас стремление к выявлению общечеловеческой сущности того, что составляло наше искусство, служило тем мостом, который позволял быть впереди аудитории, не теряя в то же время живой с ней связи, и освобождал от неизбежной диктатуры вкуса или, что еще хуже, от обращения театра в некую опытную станцию. В то же время мы обогащались целым рядом наблюдений, которые укрепляли в нас разработку методов систематизации репертуара и художественных приемов в сценическом его воплощении.

Мы убедились, например, что постановка таких пьес, как «Хрущевские помещики», «Женитьба Бальзаминова», «Сцены из “Мертвых душ”»[[181]](#endnote-165), не удовлетворяли наших зрителей из числа тех, кто искал у нас ответа на свои духовные запросы. «Это впору смотреть только холостой молодежи», то есть легкомысленным людям, — вот оценка пьес слушателями вечерних классов Лиговского народного дома. Много лет спустя, на занятиях в Рабочей студии[[182]](#endnote-166), я убедился в однородном отношении {191} «Мещанами» захватывала и «зажигала» слушателей, группа, штудировавшая «Женитьбу Бальзаминова», быстро охладевала к работе и, не повторяя вышеприведенного мнения, но, напротив, стараясь расширить сатирический элемент пьесы до общечеловеческого значения, все же оказалась слабее своих товарищей.

Вероятно, под впечатлением подобных неудач и создалось увлечение мелодрамой как репертуаром, наиболее привлекательным для широких масс. Поставили и мы несколько пьес мелодраматического характера: «Свекровь», «Каширская старина», «Быль молодцу не укор»[[183]](#endnote-167). Внешнее возбуждение публики на представлении таких пьес действительно достигало высокой степени. В особенности это должно быть отнесено к «Свекрови», которую у нас играла актриса большого таланта — Евгения Александровна Семенова, у нас же праздновавшая 40‑летний юбилей своей исключительной по скромности и чистоте художественной деятельности. Но когда наряду с перечисленными пьесами шли «Плоды просвещения», «Ревизор», «Геншель»[[184]](#endnote-168), казалось, целая пропасть отделяла нас от мелодрамы, и уж перешагнуть через эту пропасть мы органически не могли. Ясность образов, красота языка, благородство мысли в общей гармонии приобретали исключительную художественную ценность также и в сознании нашей «народной» публики. Мы видели, какую бурю восторгов вызывали в русском рабочем Бомарше и Мольер, как пушкинские «отрывки» привлекали к себе глубокое внимание зрительного зала[[185]](#endnote-169) вопреки ходячему утверждению о несценичности этих пьес.

Аудитория наша подвергалась не однажды резким изменениям, лишая нас возможности вести вполне правильную работу в смысле ее последовательности и стройности. Но была в этом явлении и положительная сторона — оттенение и осмысление для нас разницы в отношении зрителей к искусству. К сожалению, не представляется возможным дать исчерпывающие примеры {192} различного отношения разных групп зрителей к разным формам сценического художества. Но если принять во внимание, что собственно сценическое мастерство всегда было связано для нас с тем устремлением, о котором мы говорили, то показательны примеры различных категорий пьес, поскольку нам удалось их подметить. Таких групп мы отметили три: оставшиеся не понятыми *всей* аудиторией (например, «Доктор Штокман» Ибсена, «Много шума из ничего» Шекспира, «Холостяк» Тургенева[[186]](#endnote-170), — последние две пьесы, вернее сказать, не заинтересовали публику), затем принятые передовой группой посетителей и не понятые более серыми массами — «Горе от ума» и «Мещане»[[187]](#endnote-171) и, наконец, безусловно принятые *всей* аудиторией, как «Ревизор», «Коварство и любовь», «Тартюф», «Роза Бернд» Гауптмана, «Власть тьмы»[[188]](#endnote-172) и все пьесы трагического репертуара.

Я позволю себе заключить приведенные примеры страницей из отчета по сезону 1911/12 г., представляющей собой сводку впечатлений от работы над произведениями Льва Толстого, который занимает такое исключительное место в истории развития русского искусства, русской мысли и русского общества.

«Когда художественная работа, — писали мы, — ограниченная рамками театрального сезона, закончена, когда живые впечатления, радости и неудачи переходят в воспоминание о них, — остается общее впечатление, из которого само собой выступает самое яркое, существенное, — охлажденное прошлое, таящее в себе ростки нового будущего: так в рождественские гадания жгут бумагу на блюде и смотрят, какая тень от охлажденного пепла ложится на освещенном экране.

Несомненно, над общим впечатлением от данного периода владычествует тень Толстого. Четыре произведения великого писателя вошли в наш репертуар[[189]](#endnote-173); три из них посвящены крестьянской жизни. Существует мнение, что пьесы из народного быта мало удовлетворяют требованиям народной аудитории, зрители которой ищут в театре того, чего нет в их жизни повседневной. Может быть, это и верно, поскольку не относится к области чувств, страстей, сильных и ярких переживаний духовной красоты, яркой борьбы, не зависящих, разумеется, от того или иного быта, той или иной формы произведения. Мы, со своей стороны, не разделяем упомянутого взгляда, и последние опыты в деятельности крестьянских театров, все больше, кстати сказать, привлекающих к себе внимание культурных, общественных и, главное, художественных сил, укрепляют нас в нашем убеждении. Мы полагаем поэтому, что дело не в поверхностных обобщениях, а в силе таланта, определенном духовном строе автора и его произведения, в силе эмоциональности, органически необходимой театру, и — это, конечно, самое существенное в общей художественной настроенности исполнителей — в силе и характере их дарований. И любопытно, как отнеслась наша аудитория к четырем произведениям Толстого.

{193} “Власть тьмы” не только как пьеса, но и как спектакль (то, как она представлена), завоевала себе в Общедоступном театре прочные симпатии, и из года в год драма эта собирает почти полный зал зрителей — явление и само по себе не лишенное значительной доли убедительности.

“Первый винокур”, соединенный в одном спектакле с комедией “От ней все качества” (и с той и с другой пьесой публика знакомилась впервые), вызвал к себе явное равнодушие. Возможно, что одной из причин этого был неудачно выполненный замысел режиссера — сказочный примитив и в постановке и в исполнении “Винокура”; хотя на этот раз сценки именно бытовые минутно зажигали аудиторию. Гораздо оживленнее принята была комедия “От ней все качества” той исключительно малочисленной для нашего театра публикой, которая собралась в этот вечер. Между тем как на представлении драмы “Живой труп” театр ломился от посетителей.

“Живой труп” произвел на нашу аудиторию такое захватывающее впечатление, что, кажется, ни у кого из близко стоящих к нашему Народному дому лиц не осталось сомнений в том, что эта драма должна лечь в основу народного репертуара наряду с пьесами “Власть тьмы”, “Ревизор” и лучшими произведениями Островского.

Народная аудитория не только благодарная почва для художника-сеятеля, но и наименее предвзятый из всех критиков — тот евангельский ребенок, через которого охотно говорит истина: и он произнес свое суждение по поводу посмертной драмы Толстого, возбудившей столько противоречивых отзывов профессиональных критиков.

Едва ли “схема”, “черновой набросок” только лишь задуманной автором драмы способен был бы овладеть всецело вниманием бесхитростной аудитории, которая при малейшей неискренности в исполнителе или авторе встречает веселым смехом самое драматическое место пьесы.

Второе представление “Живого трупа” пришлось к концу масленой недели, когда значительное число наших зрителей настроено настолько легкомысленно, что только огромное эмоциональное напряжение способно приковать внимание аудитории {194} к сцене, от которой праздничная, навеселе собравшаяся публика прежде всего ждет повода к смеху и веселью, далеких от какого бы то ни было художественного плана, мы бы сказали, веселья и смеха утробного. Но и в этот раз нам привелось быть счастливыми свидетелями, с каким энтузиазмом было принято теми обездоленными жизнью людьми, которым прежде всего хотел служить гениальный писатель, — его великое, по нашему разумению, наследство…»[[190]](#endnote-174).

Общедоступный театр к концу своего десятилетия имел в своем репертуаре почти все крупнейшие произведения и русской и зарубежной драматической литературы, многие произведения новейших авторов. Посетитель именно Общедоступного театра оказывался первым русским зрителем, услыхавшим с русской сцены не только современные новинки литературы, но и некоторые из произведений Байрона, Бьёрнсона и многих других классиков[[191]](#endnote-175). Нам важно указать на то, как именно складывался этот сложный репертуар, что напрасно было бы искать в нем стремлений пользоваться театром как живой иллюстрацией литературы, истории, общественности или как школьной кафедрой. Нам кажется небесполезным показать, что за внешней его пестротой таится единое течение естественной художественной эволюции — театр сказал своему зрителю не то, что надумал сказать, а то, в чем стремился воплотить, общаясь с коллективной душой зрительного зала, мелодию своей собственной творческой души.

Мы уже указывали на то, что вопрос о репертуаре был для нас непосредственно связан с вопросом, *как* сделать его достоянием нашей аудитории. Таким образом, многое из вышеизложенного может служить ответом на этот второй вопрос. Нелишним, однако, будет вспомнить, что русский театр за минувшее десятилетие переживал ряд глубоких потрясений. Революция, внесенная в жизнь театра Станиславским, как одним из основателей и руководителей Московского Художественного театра, сломила прежнюю непоколебимую уверенность в совершенстве и непреложности однажды установившихся приемов игры и постановок. Но, совершив такой сдвиг, гениальный режиссер не смог, однако, утвердить в какой-либо новой точке непоколебимое здание и, достигнув вершины натуралистического совершенства, пошел дальше в поисках новых достижений. Если теперь, когда уже так много создано общепризнанных ценностей в новом театре, еще уцелели ряды поклонников сценического академизма, то в среде молодых, сознательных сценических деятелей, к которым при своем возникновении обратился Общедоступный театр, не было сомнений, что будущее ждет от них нового строительства. На этом пути едва ли возможно, за редкими исключениями, пользоваться содействием «готовых» актеров или прибегать к помощи гастролеров с известными, импонирующими даже городским низам именами.

{195} Правда, каждый шаг труппы «без имени» в театре, который еще только должен был создавать себе ту или иную репутацию, легко мог возбуждать в окружающих сомнения, недоверие, а может быть, и осуждение. Правда и то, что от пестрого, более или менее случайного состава довольно большой труппы нельзя было ждать желательного единодушия и идейности, вследствие чего отдельные ее элементы, устремляясь в сторону наименьшего сопротивления, пытались свести театр на путь подражания готовым, хотя бы и новым формам и, встречая отпор, должны были сменяться новыми сотрудниками. В конце концов случилось так, что, придя к нашей эстетически неподготовленной публике без готовых форм, все новое, что создавали мы для себя в нашей работе, мы создавали вместе с нашей аудиторией. Вместе с нею театр рос, креп, находил себя.

Вспоминается представление «Василисы Мелентьевой» в один из самых первых наших театральных сезонов[[192]](#endnote-176). Успех у зрителей и пьеса и исполнители имели большой, но очень далекий от художественных эмоций. Среди аплодисментов и оглушительных свистков (высшая степень одобрения) к ногам актеров падали бутылки с водкой, очевидно, принесенные с собой в карманах на спектакль запасливыми зрителями. В сценах, где Василиса кокетничает с Грозным или где он любуется ее красотой, исполнителям приходилось выслушивать циничные замечания и интимные советы опытных донжуанов с Обводного канала. Поцелуи на сцене подхватывались дружным причмокиванием в зрительном зале. Исполнение пьесы пришлось прервать (как и в других двух-трех случаях) и со сцены обратиться к зрителям с соответствующим моменту «словом».

Но «слово» само по себе не удовлетворяло прежде всего нас самих. Хотелось с нашими слишком «непосредственными» зрителями прийти к таким формам театральных представлений, которые сами по себе втягивали бы аудиторию в художественные переживания, и вот, в то время как за стенами нашего окраинного театра шла война натурализма с символизмом, быта и стилизации, на нашей сцене, в скромной тишине, все они нашли себе нужное место в разработке наиболее простых, ясных, выразительных и прежде всего искренних художественных форм.

Необходимо при этом указать на организацию и значение своеобразной «театральной комиссии», послужившей существенной опорой нам в нашей сценической работе, которая сама по себе была замкнута, как и всякое искусство, в круг чисто художественных интересов.

При возникновении своем комиссия эта имела в виду разработку организационно-хозяйственных вопросов и только отчасти вопросов репертуара. Кроме представителей сцены, в заседаниях ее принимали участие С. В. Панина и педагогическо-административный персонал Народного дома. Лица, в него {196} входившие, задолго до постройки Лиговского народного дома работали среди народных низов, и этот опыт нередко оказывал нам неоценимые услуги. К тому же занятия в вечерних классах с многочисленными учениками и ученицами, наиболее постоянными посетителями чайной, столовой и в особенности библиотеки и читальни, позволяли им улавливать тонкие оттенки в настроениях нашей аудитории, ее истинную восприимчивость и вытекающие из нее подлинные возможности.

Таким образом, то обобщая разрозненные мнения, замечания, впечатления, то разлагая массовые настроения зрительного зала на конкретные явления, труды этой комиссии попутно выявляли, формулировали интуитивные подходы к воплощению намеченного репертуара, которые чаще всего бессознательно намечаются в горячке сценической работы. Здесь обозначались берега, не стеснявшие, а углублявшие течение нашей работы и определенно выводившие нас к руслу общечеловеческого, а не узконародного искусства. Единственное ограничение, кстати сказать, которое создала эта комиссия для включения пьес в наш репертуар, определялось формулой трех требований: ясности психологического рисунка, литературности и отсутствия беспросветного пессимизма.

Иногда совещательные собрания отличались многолюдством — в них принимал участие весь состав труппы. Бывали моменты, когда некоторые из участников собраний, непосредственно с искусством театра не связанные, казались элементом, задерживающим свободный полет творческих намерений сцены, но он играл здесь такую же роль, как части часового механизма, сдерживающие движение главной пружины, — попробуйте их отнять, и освобожденная сталь раскрутится, ослабнет и обратится в безжизненный материал, в бездеятельную «возможность».

Благотворные последствия наших собеседований привели к пожеланию, высказанному нами еще в отчете за 1905/06 г., о созыве периодических всероссийских съездов деятелей народной сцены, которые положили бы начало прочному, разумному и не *случайному* развитию русского народного театра. К сожалению, только через десять лет суждено было впервые осуществиться этому пожеланию[[193]](#endnote-177), но, как известно, опыт таких съездов не дает повода сомневаться в огромном их значении.

В сущности, наши маленькие совещания могли быть уподоблены миниатюрным, домашним, так сказать, съездам. Но другая организация, чисто художественная и развернувшаяся во всероссийском масштабе, с еще большим основанием может быть уподоблена своеобразным съездам, на которых скрещивались, преломлялись и обобщались вкусы, потребности и возможности представителей всероссийской публики — всех званий и состояний. Мы имеем в виду деятельность Передвижного театра. Объединенный с театром Народного дома общностью художественного {197} руководства, артистических сил, художественными стремлениями, он имел совершенно исключительное значение в развитии скромного театра на далекой петербургской окраине, и сколько-нибудь полного и правильного освещения его деятельности не может быть без изложения того идейного обоснования, на котором в постепенном своем развитии Передвижной театр пришел к слиянию с Общедоступным.

Я позволю себе прежде всего привести страничку из писаний своих того времени, посвященных организации нашего передвижничества.

«Когда в Москве впервые заговорил Художественный театр, за границей мейнингенцы, Антуан, Вагнер, Ибсен уже одержали блестящие победы над старым искусством, — указывали мы. — Идя впереди толпы, они сумели создать себе из передовых ее элементов свою публику. Вряд ли нужно останавливаться на том, что деятельность Станиславского, как новое явление в жизни русской сцены, тесно связана с новаторскими явлениями западного искусства. Голос московского театра, смутивший на первых порах многих своей неожиданностью, в сущности звучал перед обширной, уже вполне подготовленной аудиторией. Новые песни слагались в литературе, живописи, поэзии и музыке. Новые силы уже бродили в тесном кругу рутины, заключавшей русский театр, и — быть может, не всегда определенно и сознательно — требовали выхода на свежий воздух свободного развития. Художественный театр вступил на первую тропу, ведущую к широкому простору освобожденного искусства.

Не критика пути, им избранного, интересует нас сейчас. Нам интересно отметить отражение деятельности Станиславского на русском театре и его публике. В самом деле, за короткое сравнительно существование Художественного театра образовалась определенная школа режиссеров. Идея ансамбля, — как гармоничного сочетания в сценическом творчестве не только авторского материала, артистического искусства, но и звуков, красок, света, — уже проникает в публику. Нарождаются молодые театры, пробуждаются от долгого сна старые, и пусть еще многие из них, упрямо цепляясь за обломки своих поверженных богов, слабеющими голосами поют свои старые скучные песни перед всегда достаточно многочисленной частью отсталой публики… Искусство пошло вперед и возвращаться к старому не может.

И все же много свежих артистических сил до тех пор томится в суровой обстановке старых кулис. Время для действительного возрождения театра, по-видимому, еще не наступило. Для этого недостаточен тот сдвиг, который свершился в области чисто художественной. Необходим одновременный процесс обновления всего бытового уклада в современном театре, потребно разрушение того застенка, который представляют для него {198} предпринимательские формы театральных организаций. В сущности, и в столицах и в провинции дело обстоит одинаково, если не принимать в расчет редких счастливых исключений. Но условия, в которые попадет театр в провинциальном городе, делают особенно показательной органическую связь внутреннего содержания театрального искусства, его художественных возможностей с чисто деловыми, организационными формами.

Много ли театральной публики в среднем, а часто и большом провинциальном городе? На много ли представлений одной и той же серьезной пьесы может рассчитывать труппа, затратив на тщательную ее постановку много сил, времени, денег? Зрительный зал, вместивший в своих креслах публику всего города в пять вечеров, требует новых пьес, новых костюмов, декораций, чуть ли не ежегодно нового состава труппы; в результате — актеры разнообразнейших направлений, вкусов, приемов в две‑три репетиции создают “ансамбль” и, несколько сыгравшись к концу сезона, разъезжаются по разным городам… А театр требует от предпринимателя солидного оборотного капитала, обыкновенно в наличности не имеющегося, так как капиталист, равно как и общественные организации, лишь в редких случаях вкладывает деньги в театральное предприятие, заведомо рискованное и бездоходное… Тут ставятся пьесы, пишутся афиши и рекламы как угодно и какие угодно, лишь бы они “веселили кассу”; тут идет вопрос не об идеалах искусства, а о спасении “животов”, хотя бы ценою художественного развращения и публики и артистов…

Кончается сезон, и тянутся в провинцию вереницы гастролеров. В лучшем случае посредственный антураж, гонка спектакля к отходящему в 11 – 12 часов ночи поезду, обстановка, приспособленная из местных декораций… И опять развращение “большой” публики и неудовлетворенная жажда искусства в первых ее рядах. Между тем запросы к лучшему, к свежему у зрителя, страстное желание творческой работы у артистов растут с каждым годом: и “четвертая стена” и “игра спиной” — с одной репетиции — и закулисные голоса “по Станиславскому” не удовлетворяют, не разгоняют сумерек предпринимательского театра — одинаково провинциального и в провинции и в центрах.

Новое вино в старых мехах — новое искусство в старых формах. Очевидно, необходимо создавать такие формы, в которые можно было бы влить струю свежего искусства, независимо от того, в Петрограде или Полтаве будет оно звучать людям. Отсюда и возникла идея Передвижного театра, передвижного потому, что прежде всего он не должен принадлежать ни столицам, ни определенному уголку провинции»[[194]](#endnote-178).

Руководили нами при самой организации Передвижного театра мысли и чувства, нашедшие себе отражение в отчете за первый год передвижничества. Мы исходили из того основного {199} положения, что театр есть идея, группирующая вокруг себя в одно целое творчество автора, исполнителей, режиссера, художника… Деятельность же театра есть сочетание двух элементов художественного творчества — созидания и исполнения. Это было бы очевидно, если бы, например, данному кругу исполнителей надо было самому написать текст для своих «ролей». В противном случае возможно исполнение без всякой предварительной работы — случайное разыгрывание пьесы по ролям, что может составлять одну из задач драматического искусства, но не в состоянии создать драматического театра, как сочетания в одном художественном целом ряда искусств. Таким образом, только после того, как совершена сложная отливка драгоценного художественного сплава, именуемая постановкой пьесы, творчество исполнения оживляет мертвую, но более или менее совершенную форму, и только тогда театр как идея, зародившая в себе сложную жизнь, есть живое искусство.

Как нет театра без исполнения, так нет исполнения без зрителя. Как бы ни были отвлеченны побуждения художника к творчеству, оно одушевляется общением с окружающим миром, и в этом общении — жизнь всякого искусства.

Поэтому: первым, последним и необходимым элементом театра есть зритель.

Но если всякое произведение искусства есть выражение своего времени или даже эпохи, то зритель, как элемент театрального искусства, должен воплощать в себе возможно шире, полнее и отвлеченнее поколения, создающие свою эпоху.

Аудитория, выделенная узкой общественной группой или прикрепленным к данному городу населением, при постоянном общении с данным театром неминуемо подчинит его себе, а подчинение целого одной своей части влечет за собой резкое нарушение художественности. Избежать этого театр может легче всего при условии своего *передвижения*. Поглощая влияние неограниченной аудитории, раскинувшейся всюду, где звучит русская речь, русский театр останется вне зависимости от художественного и нравственного уровня отграниченных друг от друга групп населения, не будучи, вместе с тем, оторванным от жизни, от той почвы, соками которой он питается.

Как и в Общедоступном театре, вопрос репертуара явился для нас одним из существеннейших. Репертуар — это лицо театра, получающее выражение от идей, которые составляют сущность данных драматических произведений. В то же время — это кровеносная система организма, по которому циркулирует кровь в биении эмоционального пульса его художественного содержания.

Передвижной театр, при всей органической связанности с Общедоступным, не мог, однако, повторять того пути, каким шел он к выработке репертуара «на далекой окраине». В противном случае он свел бы свое передвижничество к гастролям, {200} хотя бы и повышенного типа, но не был бы той организацией, которой недоставало нам для полноты выражения своих художественных намерений в окраинной нашей работе. Поскольку организационные приемы явились в Передвижном театре отличными от Общедоступного, постольку определялось и расхождение точек их репертуара; если они и лежали в одной художественной плоскости, то все же не совпадали между собой, не могли совпадать. Но к возможному достижению такого совпадения стремились мы в постепенном сближении деятельности этих театров.

Внутреннее содержание пьес, как это ни странно на первый взгляд, определялось для нас той же формой передвижничества. Имея дело с исключительно широкой аудиторией, Передвижной театр не может являться к ней с фактами, случаями, анекдотами из жизни, не может рисовать характеры, портреты, что обычно составляет темы так называемого бытового театра. Та беседа, которая может быть уместна за чайным столом, недопустима как богослужение. Те пьесы, которыми обычно потчуют наши столичные и провинциальные театры каждый «свою» публику, посещающую «свой» театр, как журфикс хороших знакомых, немыслимы в театре, который существует вне «общества», претендуя на общение с Человеком. Далее. Чисто технические особенности Передвижного театра, именно как «подвижного», исключают из репертуара всю громоздкость «обстановочных» пьес, придавая ему характер интимности, «камерности». Не имея в своем распоряжении большого числа исполнителей, театр предпочитает сжатость, пожалуй, известную схематичность произведений, что придает его репертуару как бы строгость, смягченную этой его интимностью. Подобные особенности, вытекая не из прихоти составителей репертуара, но из существа театра, в сознании многих зрителей наших не исключали мысли о возможности «политической» или «общественной», в узком смысле этого слова, окраски деятельности «передвижников».

Те принципы, которые на первых шагах деятельности Передвижного театра определили для него выбор пьес, в дальнейшем легли в основу самого сценического искусства, им разработанную. Художественная опрощенность, о которой говорит в своей книжке один из сотрудников театра и его ученик А. А. Брянцев[[195]](#endnote-179) и в которой он ограничивает вопрос формулировкой тех приемов опрощения театральной декорации, что естественно вошла в наш театральный обиход, эта опрощенность, говорю я, проникала собой год от году и глубже и законченнее всю художественную основу нашего мастерства. В то же время деятельность Передвижного театра, расширяясь, вызывала численный рост артистического состава, представлявшего собой как бы единый художественный организм, и давала ему в распоряжение уже усложненный творческий аппарат.

{201} Вот почему, нам кажется, мог осуществиться тот сдвиг в репертуаре, который сблизил оба театра между собой. Художественные потребности нашего сценического творчества подсказали нам новые организационные методы, новые же организационные приемы раскрыли перед нами те формы выражения, которых искало для себя художественное содержание нашего искусства. Вместе с тем и русло, по которому шла деятельность Общедоступного театра, все более углублялось, очищалось и приближалось к одному общему, основному течению нашей работы. Новый опыт, новые приемы игры и постановки, выработавшиеся в передвижничестве, проникали собой театр на Прилукской улице и убедили нас в том, как искусственна резкая грань, которая обычно проводится между интеллигентской и народной аудиториями. До тех пор пока сохраняется деление искусства на искусство для простого народа (народные театры) и для *чистой публики* (театр без специальных эпитетов), и те и другие будут страдать каждый своими, присущими им специфическими немочами. И только театр Человека способен просто и безбоязненно излечить современные театральные болезни, которые дают себя знать под общим и довольно безграмотным наименованием *кризиса современного театра*, длящегося второе десятилетие[[196]](#footnote-19).

Работа в Общедоступном театре учила нас, как можно сохранить верность своим художественным стремлениям, не отрываясь от реальных требований жизни. Опыт передвижничества учил нас тому же в борьбе с ложным театральным эстетизмом, с одной стороны, и городской обывательщиной — с другой. И если мы испытывали на себе благотворность общения с различными типами театральных аудиторий, то скоро мы убедились, как существенно важно взаимодействие различных элементов в среде самих зрителей. Чем ближе к десятилетию Общедоступного театра, тем заметнее становился прилив более и более культурной публики как из числа сознательных рабочих, шедших к нам через весь город с других, действительно далеких окраин, так и городской интеллигенции из центра. Помню, иные боялись этого вторжения к нам «посторонней публики». Но скоро мы поняли всю благотворность этого явления — в интересах именно «наших» зрителей. И вот почему. Театр как художественное целое есть сочетание весьма разнообразных элементов, один из которых, как мы уже указывали, есть Зритель. Акт художественного творчества, дающего содержание Театру, не ограничивается искусством Исполнителя, Зрителем же публика становится тогда, когда аудитория и сцена сливаются в общем художественном единении, то есть когда действительно совершается то, что составляет художественную задачу театра.

{202} Но театр, и не только народный, нередко бывает вынужден попутно *учить* публику самой возможности быть Зрителем, и для этого есть разные пути. Постепенный переход от простейших к более сложным художественным восприятиям сам по себе уже служит могучим к тому средством. Подготовка аудитории к представлению, введение в него с помощью вступительного слова — как средства художественного, а не учительствующего воздействия на аудиторию также служило нам к введению зрителей в настроение спектакля. Наконец, влияние на отсталые элементы аудитории ее передовых рядов.

И эти передовые ряды зрителей заполняют собой тот провал, который образовался бы между простонародным зрителем и театром, если этот театр не захотел быть только забавой для народа, но, как подлинное искусство, шел впереди зрителя.

Прилив широких масс публики не может не отразиться самым положительным образом и на качестве исполнения. Большая аудитория дает возможность многократного повторения пьес, и только такая повторность представлений позволяет надлежащим образом сосредоточиться артистическим силам на постановке и исполнении. С другой стороны, зрители, привыкая видеть в репертуаре повторные спектакли, учатся находить вкус и смысл смотреть по два, три раза одну и ту же пьесу в одном сезоне — явление, о котором в начале нашей деятельности мы могли только мечтать, а в дальнейшем позволившее нам работать над пьесами и их исполнением так, как того требовала наша художественная совесть и как это было возможно в Передвижном театре.

Таким образом, указанное взаимодействие зрителей служит решению целого ряда практических задач, которые встают на путях такого сложного художественного организма, каким является театр. И если перед нами одной из задач было найти способ художественного воздействия на аудиторию, при котором невозможно было бы повторение такой непринужденности со стороны части зрителей, какой ознаменовалось памятное представление «Василисы Мелентьевой», то ближайшей и самой действительной помощью здесь явились сами зрители.

Пример упомянутой распущенности кажется особенно ярким в условиях простонародной непосредственности. Между тем и интеллигентскому партеру примеры такой же обывательщины не чужды, хотя и в припудренном виде.

Чем, в самом деле, лучше кушать конфеты и шоколад во время действия, нежели щелкать семечки? Если последнее хуже тем, что производит шум, что так часто наблюдается в театре «народном», то в интеллигентском театре это возмещается обычаем опаздывать к подъему занавеса или разговаривать о своих делах с соседом по креслу. Если аплодисменты в народной аудитории легко обращаются в спорт, в интеллигентском театре рукоплескания есть символ разложения театрального {203} действия на взаимные любезности «талантов и поклонников». И одинаково оскорбительны как для тех, так и для других, раз дело здесь не в искреннем эмоциональном исступлении, которому поклоны артистов, кстати сказать, как раз и не нужны.

Между тем в самом процессе сценического творчества атмосфера зрительного зала играет существенную роль. В лучшем случае, когда эта атмосфера создается живым общением сцены с аудиторией, сознательно откликнувшейся на зов именно данного театра, такого, как он есть, необходимо соблюдение некоторых внешних условий, и самым существенным из них является тишина в зрительном зале, в особенности при начале каждого действия, когда намечаются первые тона, иногда самые тонкие и значительные, когда впервые ощущаются неуловимые нити между душой зрителя и сценой, когда каждый шум способен разбить надолго внимание и надолго спугнуть вдохновение. Исходя из этих соображений, наблюдая интересы не только художников, но и самих зрителей, вслед за Передвижным и Общедоступный театр обращался к публике с предупреждением о том, что по поднятии занавеса вход в зрительный зал безусловно не допускается. Справедливость требует отметить, что такой порядок вызывал нередко бурные протесты со стороны «культурных» посетителей и принимался с полным сочувствием {204} всей остальной массой зрителей сознательных, то есть культурных без кавычек.

Другое наше установление — относительно отмены обычая, согласно которому зрители вызывают артистов на поклоны, так же принято было Народным домом по примеру Передвижного театра. Ни недоразумений, ни понижения энтузиастического начала в атмосфере театральных представлений, ни ослабления силы эмоции отмена выходов исполнителей на рукоплескания зрителей у посетителей Народного дома не вызвала; но зато у попадавших в театр уличных отбросов она отняла повод обращать аплодисменты и вызовы в своеобразную форму хулиганства. Между тем в общении театра со всероссийским обывателем подчас создавались и явные недоразумения, по поводу которых нам приходилось указывать, что выходы исполнителей на вызовы до последнего действия пьесы нарушают целостность впечатления не только у зрителя, но и у исполнителей, что, изменяя этой традиции, театр отнюдь не хочет сказать, что отрицательно смотрит на самые аплодисменты, если они выражают непосредственный подъем чувства в зрительном зале, но далек от преднамеренного или насильственного изгнания их из стен своих. Когда затем аналогичное постановление сделал МХТ, то у него создалось такое же недоразумение, нашедшее себе отражение на страницах столичной прессы.

Мы назвали свои очерки первыми итогами. Но под первым из них — беглым обзором десятилетней жизни нашей за Обводным каналом — мы не можем подвести последней черты. Постепенно сближаясь, два русла нашей художественной работы объединили ее одним течением, сразу вошедшим в полосу бурь и стихийных катастроф. Величайший сдвиг общественного самосознания, который совершился при этом, обогатил нас такими наблюдениями и опытом, которые до того нельзя было предвидеть самому смелому фантазеру. И только в непосредственной связи с этими новыми формами общения нашего театра с жизнью возможен единственно верный итог того, о чем мы пытались здесь рассказать.

(1913 – 1918)

## Отряд сражающегося искусства[[197]](#endnote-180)

В давнюю пору, на рубеже двух столетий, мы оба, рука об руку, вышли на поиски своего пути в искусстве. Жизнь исподволь поднималась навстречу живительным потрясениям 1905 года. Не дружным еще и не твердым казалось это движение, но оно уже обогащало поколения, к которым принадлежали и мы, {205} наступательным, боевым одушевлением. Под его горячим дыханием рождались смелые надежды. Широкие замыслы пленяли воображение новаторским размахом. Наблюдая театральную жизнь как ее живые участники, откликаясь на призывный голос эпохи, мы вовлекались в жаркие споры о новом театре, о новом искусстве, о новом человеке. Наши творческие задачи вступали в повседневные противоречия со старым театральным укладом, с обветшалыми формами сценической деятельности. Ареной наших столкновений оказывалась при этом не только окружавшая нас действительность, — мы сами, наше искусство, наше мастерство, наша мысль были приведены в состояние непрестанного поступательного движения. Когда же для нас определилась неизбежная необходимость творческой встречи с бескрайней, всероссийской демократической театральной аудиторией, мы вплотную подошли к необходимости коренного пересмотра организационных принципов театрального дела, к идее театрального передвижничества. Новая направленность сценического искусства подсказывала новые формы театральной деятельности, и хоть они еще и лишены были твердого теоретического обоснования, хоть им недоставало четко обрисованных контуров и вполне ясных перспектив, все же первоначальные творческие искания в обычных условиях российской провинции лишились в наших глазах прежнего значения и смысла. Не колеблясь и не останавливаясь перед риском остаться без работы на новый зимний сезон, мы приняли решение перебраться в Петербург, чтобы там добиваться сочувствия и помощи в осуществлении нашего замысла.

В Петербурге нам посчастливилось. Мы получили предложение организовать театр рабочего зрителя при Лиговском народном доме. Новизна, беспрецедентность дела, задуманного руководством Народного дома, не отпугнули нас и не отвлекли от первоначального нашего решения. Напротив. Непредвиденное своеобразие художественных требований, которые предъявила нам в нашей новой деятельности рабочая аудитория, внесло недостававшую до тех пор ясность в сложные проблемы передвижничества. Внутренняя связь между театрами — одним, только что осуществленным, и другим, еще ожидавшим необходимых ему организационных возможностей, — обозначилась не только как счастливая случайность, но и как многообещающая возможность. Не потому ли мысль о театральном передвижничестве пришлась по душе тем из наших новых друзей, кто близко стоял к Лиговскому народному дому? Среди них нашлись доброжелатели, обладавшие материальными средствами, из которых они смогли выделить денежную сумму, хотя и очень небольшую, но позволявшую приступить к организации Первого Передвижного драматического театра[[198]](#endnote-181). Трудно было поверить в такую удачу, но она пришла, и тогда для нас наступило время действовать.

{206} Задачи, одна другой сложнее, вставали перед нами. Нелегко представить себе теперь, как мы с ними справлялись.

Организационные и технические требования переплетались с разработкой новых художественных принципов, с установлением первого круга пьес Передвижного театра и поисками личного состава, первой группы «передвижников». Как-то само собой получилось, что все они были очень молоды, хотя некоторые из них успели получить профессиональное и даже высшее, университетское образование в другие только впервые вступили на профессиональную сцену; одни были вооружены значительным артистическим опытом, другие оказывали только посильную помощь сценическому ансамблю от случая к случаю, совмещая артистические выступления с организаторской или технической работой, которую они считали своим настоящим призванием. И всех нас объединял обязательный для «передвижников» принцип трудового самообслуживания. Это означало, что актеры, к примеру, сами должны были распаковать и отутюжить свои костюмы, а по окончании спектакля их уложить снова, должны были суметь самостоятельно загримироваться и одеться, прийти на спектакль не позже точно установленного часа и вовремя, без обычной опеки быть готовыми к выходу на сцену. Помрежа в распространенном толковании этого слова в Передвижном театре не было вовсе — был помощник режиссера по общему руководству многообразной жизнью театра, приемом его имущества и отправкой его в следующий маршрутный город. Но подробности сценической обстановки, с которыми бывает непосредственно связана жизнь актеров на сцене, составляли предмет внимания и заботы каждого из нас по отдельности. Один из сотрудников, как мы именовались на афише, оказался великим мастером на изобретение разборной мебели, и он своими руками сооружал ее, добиваясь не только портативности, но и возможного снижения веса своих изделий. «Когда же в пути, — вспоминает один из “передвижников”, — приходила в ветхость какая-нибудь часть меблировки, например, разборное кресло, а местные столяры не брались сделать новое в короткий срок, кто-нибудь из товарищей, не исключая и главного режиссера, разыскивал в незнакомом городе сговорчивого столяра и сдавал ему в работу одну только деталь с тем, чтобы в нескольких последующих маршрутных городах выполнить остальные, и кресло восстанавливалось заново».

«А знаете ли вы, как изготовлялся мелкий инвентарь, цветные скатерти, диванные подушки? Вышивались или накладывались аппликации руками актрис, независимо от положения, которое они занимали в актерской своей работе. А вот одна из ведущих актрис отыскивает на местном рынке тарелки со старинным рисунком и старинные бокалы, нужные новому спектаклю при его подготовке в пути. Она счастлива своей удачей, и вместе с нею радуются все другие участники общей работы…»

{207} Хозяйственные руки и зоркий глаз актеров не упускали ни одной мелочи на сцене, и все они появлялись перед зрителем всегда в образцовом состоянии, на каждом спектакле, как на премьере.

«Наших актрис, — читаем мы дальше, — нимало не тяготила обязанность укладывать в упаковочные ящики прекрасные искусственные цветы и комнатные растения после того, как миновала в них надобность. Заглянув на сцену в антракте, хотя бы, например, в спектакле “Маленький Эйольф”, вы могли увидеть главного режиссера, исполнителя центральной роли: он только что снял песочного цвета костюм Альмерса и уносил со сцены все то, что по предварительной разверстке составляло его заботу. Ни суетни, ни криков. Сосредоточенное внимание, любовное отношение к своему делу царит среди сотрудников, занятых участием в перестановке во время очередного антракта.

Термин “сотрудники” перекинулся впоследствии из Передвижного театра в общетеатральную практику и получил иное значение: им стали называть прежних статистов. Мы же все были действительно сотрудниками общего, культурного, нужного дела»[[199]](#endnote-182).

И в самом деле, все мы, и, может быть, особенно «передвижники» первых призывов, твердо стояли на том, что основу нашего искусства составляло не только исполнительское, актерское мастерство, но еще и построение всего спектакля в целом. Ход спектакля, со всеми необходимыми в нем перестановками, представлял собою образец слаженности, непринужденности и вызывал живейший интерес со стороны технических работников местных сцен, которые поначалу обычно встречали нас «в штыки». Оно и понятно: наш приезд связывался ими с необходимостью дополнительного и необычного труда. От местных рабочих требовалась расчистка сцены от ее обычного оформления, а затем и помощь для нового, невиданного ими сценического оснащения. Между тем, как уже было сказано, мы не могли позволить себе роскоши располагать собственными техническими кадрами, за исключением единственного театрального плотника, на которого ложились обязанности технического инструктажа на местах. Он один из нас всех оставался непричастным к искусству, да и то сыграл однажды на сцене Общедоступного театра роль одного из любопытствующих в горьковских «Мещанах» — {208} с подвязанной щекой! — нет, не сыграл, а неподражаемо создал подлинно художественный образ и произнес единственную фразу роли: «Господин, она у вас булочку украла!..» с такой неповторимой экспрессией, что у каждого из занятых в том спектакле навсегда остался в памяти неизвестный обыватель, выхваченный Горьким из самой жизни. Был этот рабочий сцены, по фамилии Лимонников, выходцем из новгородского купечества и горьким пьяницей, а впрочем, прилагал все усилия к тому, чтобы этой слабостью ничуть не осрамить «своего» театра, который он любил, ценил и, главное, уважал.

Эти три качества служили, пожалуй, основой, объединявшей нас всех, сотрудников, вокруг идеи театрального передвижничества, как мы ее понимали и как проводили в жизнь.

Всех нас, первых «передвижников», было всего пятнадцать человек, включая упомянутого Лимонникова и еще нашу кассиршу из начинающих актрис, впоследствии, кстати сказать, заслуженную артистку Ленинградского театра им. Пушкина[[200]](#endnote-183). Столько именно и требовалось для четырех пьес, составивших наш первый репертуар. Нелегко было его составить так, чтобы его камерность не шла в ущерб тому идейному содержанию и такой эмоциональной насыщенности, которые нам хотелось воплотить на нашей сцене. Добились мы желаемого, как нам кажется, потому только, что твердо поверили в необходимость выступить не с громоздкой организацией людей, пришедших на службу ради заработка или же для удовлетворения потребности в честолюбивом артистическом самолюбовании. Мы были убеждены в том, что театр «передвижников» с самого своего возникновения становится на путь, где для него будет неизбежным активнейшее участие в борьбе между новым и старым, и что эта борьба потребует всяческих житейских самоограничений, которые легко и радостно примет на себя только круг людей, связанных между собой мужественной верой в свое идейное призвание и для всех общим чувством своей внутренней сплоченности и неуязвимого единства. Этим сознанием бывает силен только тот театр, который представляет собой живой организм, и растить его казалось нам возможным, начиная только с самого тесного круга людей, искренне готовых отдать свои силы на выполнение любых трудовых процессов, необходимых театральному обиходу, в том числе и тех, какие обычно брезгливо уступают так называемому техническому персоналу сцены. Деление на творческих и нетворческих участников сценического действия представлялось нам по существу своему ложным и оскорбительным по отношению к неактерам, занятым на театральной сцене, и лучший аргумент мы нашли в установлении принципа трудового самообслуживания артистов, которое решились проводить возможно последовательнее, шире и смелее.

(1954)

## **{****209}** На фронтовых спектаклях в предоктябрьские дни[[201]](#endnote-184)

«Передвижников» нередко упрекали в мнимом пристрастии к аскетизму, не замечая или не желая замечать, что только ценою многообразных самоограничений они были в силах отвоевать себе творческую свободу, да и то в таких только границах, какие были возможны по тому времени, да еще, пожалуй, чуть-чуть сверх того. Нужно ли доказывать, что эти вынужденные лишения не служили сотрудникам Передвижного театра самоцелью? Каждый из «передвижников» цедил полученную им возможность идейного служения искусству и был готов к любым условиям труда.

Поездка на фронт, конечно, предъявляла повышенные и даже особо строгие требования к ее участникам. Но когда артистов наиболее привлекает в их искусстве его идейный смысл и значение, организационные усилия театра устремлены в двух, по преимуществу, направлениях — к смелому расширению круга своих зрителей и к самому тесному творческому общению с ними, в особенности при наиболее значительных и острых поворотах истории. «Передвижники» находили поэтому творческое удовлетворение в своих театральных встречах с фронтовиками и разговор о своем артистическом подвиге считали несостоявшимся.

Впрочем, подвиг творчества завещан Пушкиным каждому поэту, а значит, и каждому артисту-художнику. Как бы актер ни был одержим жаждой высокого служения искусству, в повседневном быту он остается неизмеримо ниже тех требований, которые сам предъявляет своему вдохновению каждый день в работе над ролями, и каждый вечер за гримировальным столом артист должен находить в себе силы стать выше себя самого, преодолеть свою житейскую ограниченность. Этому «подвигу» «передвижники» стремились быть верными всякий день своей творческой жизни и, как сказал бы Гоголь, во всякий миг минуты стремились без помощи каких бы то ни было котурнов достичь высот пушкинского подвижничества.

На календарном листке: 1917, 22 сентября…

Из глухого мрака выплывала тихая станция. Состав, груженный военным снаряжением, замедлил ход и, вздрогнув в последний раз, остановился на вторых путях. В хвосте поезда сияли свежей краской три пассажирских вагона. Тотчас же из вокзальных дверей высыпала беспорядочная кучка солдат, и все пустились бежать к вагонам. Раздался предупреждающий окрик:

{210} — Посадки нет.

— Как так — нет? Ты кто такой? Отодвинь его в сторону, — послышались возбужденные голоса солдат, напористо наседавших на штатского.

— Я командированный, с театром на фронт еду.

— Тебе, стало быть, нашлось место в вагоне? И нам найдется. Вали, ребята! Возьми его за грудки…

— Рукам воли не давай. Драться я и сам умею.

— Что за вагон такой?

— Все три вагона бронированы культурно-просветительным отделом военного министерства. Понятно? Здесь живут артисты.

Из соседнего вагона вышел комендант. Вслед за ним кто-то из технических работников, схватившись за поручни, свесился с вагонной площадки и глядел вниз, на кучку людей в полосе света.

— А вы кто сами будете? Тоже артист?

— Да, тоже артист. Певец я. Товарищи едут играть фронтовикам спектакли, а я буду петь. И балетная артистка с нами. Знаменитая. Она будет танцевать. Под музыку, — да, да, конечно. Нам с нею в помощь музыкант взят.

— Артисты… Вот оно какое дело… Откуда же вы?

— Из Петрограда. На Северо-западный фронт, через Ревель.

— Дошло до вас. Погнали, значит?

— Нет, своей волей.

— Вроде добровольцев. Много ли всех вас?

— Тридцать два человека.

— Не мало.

Тут поезд тронулся. Дорожные люди едва успели вскарабкаться в вагонный тамбур. Солдаты молча пропустили мимо себя нарядные вагоны, — не переговариваясь между собою, не бранясь, не досадуя, — они что-то додумывали про себя и молчали.

Когда артисты устраиваются в вагонах на житье, они создают вокруг себя особый дорожный уют. Может казаться, что уже давно для этих людей началась вагонная жизнь и они прочно вошли в нее. В одном из отделений вагона ответственный дежурный, пользуясь минутными остановками поезда, заносит во фронтовой дневник театра торопливые, но уверенные строки.

«Мы двинулись в путь непогожей осенью. За спиной — всеобщие проклятия войне. Не последуют ли они и на фронт за нами следом? Позади — голодный тыл. Падение трона и вспыхнувшие было надежды на будущее тоже позади.

Впереди фронт. Впереди — цвет нации, люди от восемнадцати до сорока лет, которых согнали, как бессловесный {211} скот, на бойню. Находятся люди, которые говорят, что правы те, кто слышит голос истинного патриотизма в лозунгах за войну “до победного конца”. Что же будем ждать, с чем встретимся мы лицом к лицу на фронте? Что дадим людям фронта, что им скажем нашим искусством?

Сейчас минутная остановка на маленькой станции… Шарлоттенгоф. Вдоль путей тянется лес, местами он сменяется заградительными насаждениями, ельником, растянувшим свои ряды далеко-далеко, как по нитке. Все вокруг нас простое, будничное, с детства знакомое. А впереди? Что впереди?..»[[202]](#endnote-185)

В соседнем вагоне, в отделении коменданта поезда, даже поздняя ночь не гасит споры о моральных ценностях, о капитализме, о влиянии внешних условий на развитие идей. Все это ново, заманчиво, важно и в то же время кое-кого пугает. По-новому раскрывается неясный прежде мир. Огромный мир идей, понятий, требований, на которые надо дать самому себе, своей совести прямой и четкий ответ. Сейчас, когда театр двинулся на фронт, невозможно стало для самого ленивого духом человека повернуться на другой бок со сладкой надеждой — переспать трудное время.

В общий, перебойный разговор врезался чей-то голос. Ничем особенным он не отличался, был негромок и не напорист, но каждый обрывал свою речь на полуслове и обращался в слух. Голос рассказывал о том, как Красная гвардия в Ревеле обратилась к коменданту крепости с требованием выдать оружие красногвардейцам. Комендант согласился, но поставил условием, чтобы все получившие оружие были заперты в крепости для ее защиты до последней возможности. Ни один из рабочих после этого за оружием не пришел.

— Из трусости? Ошибаетесь. Красногвардейцы — народ не из трусливых. Но они — против войны, как и все большевики, как большевистски настроенные массы.

Вспыхнули новые споры, как пламя от костра, когда в него подбросят сухого хворосту. Поднялись расспросы, послышались недоумения — как же так? Выходит, что патриотизм — тоже понятие классовое? Что этого, оказалось, орешка не каждый в силах раскусить, не поперхнувшись. Взялись, однако, попробовать, а от такой гимнастики люди растут быстро, от одного спора до новой встречи, от сегодня до завтра.

Завтра, завтра… Завтра все, что еще неясно, станет яснеть, как ночные туманы на утренней заре. Завтра — первая встреча с людьми, которые решают и решат, какая перевесит чаша весов в судьбе искусства, в судьбе театра, в судьбах всей родины. Завтра, завтра…

«Завтра» началось опозданием с доставкой декораций из вагонов в ревельский матросский клуб — главнокомандующий Северным фронтом проводил в нем важное совещание.

{212} Когда на сцене появился, наконец, театральный багаж и собрались актеры, в зрительном зале было уже пусто. В неуютной полутьме громоздились безалаберные груды стульев. Возле сцены на полу валялись только что внесенные со двора рейки, еще мокрые от дождя. В чьих-то слишком торопливых или неумелых руках истерически мигал газовый фонарь; на мгновение освещалась сцена и свисавший одним краем откуда-то сверху бордюр из великолепной натуральной зелени, должно быть, остаток садовой декорации местных любителей.

Кто-то кому-то прокричал, что с началом выйдет задержка часа на полтора; но уже замелькали неприязненные одинокие фигуры не то будущих зрителей, не то досужих служащих. Грянула музыка. «Передвижники» остолбенели — на их спектаклях подобных вольностей не допускалось.

Настроение актеров падало. Вспыхнувшие было чувства огорчения, негодования, недоумения быстро уступали тупому равнодушию. Сырой, холодный воздух прохватывал насквозь назойливой дрожью.

Нервное состояние актрис разрешилось вдруг смехом. В тесноте гримировочной уборной затеялись танцы. Один из актеров похоже представлял циркового наездника на воображаемой лошади. Так дотянули до начала спектакля.

Публики собралось мало, сто пятьдесят человек. Слушали внимательно, но не смеялись — только снисходительно улыбались. Почему? Озабочены ли зрители событиями в стране так, что их не интересует никакое искусство, то ли обкормлены всяческими развлечениями до отказа и мудрено их расшевелить гоголевской «Женитьбой»?.. Слышались, впрочем, громкие сожаления об отсутствии танцев в антрактах, словно «передвижники» не ближе стали к фронту, чем были в Петрограде.

И становилось от этого горько на душе.

В том же клубе спустя несколько дней, 29 сентября, шел концерт. Он состоял из трех отделений: в первом выступала балетная артистка, вторым шло вокальное отделение. В заключение читались рассказы Чехова.

Уже в предшествующие дни танцы и пение завоевали сочувствие матросов. Но и чеховские рассказы пришлись им по душе. Чтение слушали в напряженной тишине, то и дело, впрочем, нарушая ее раскатистым хохотом. Старались сдержать себя, один другого урезонивал, но разражались новыми и новыми каскадами смеха, пока рассказ не приходил к концу. Тогда раздавались аплодисменты нестерпимой звонкости и силы. Тут же от толпы слушателей отделился матрос и попросил артиста отойти с ним в сторону. Польщенный чтец расположился отвечать на похвалы скромной самокритикой, но вместо ожидаемых любезностей услышал жестокий критический разнос.

Претензии матроса били прямо в лоб и притом отличались очень четкой аргументацией. Он требовал такой передачи чеховских {213} рассказов, чтобы из-за внешне смешного текста явственно проступала и доходила до сознания слушателей картина жизни, вызывая в них протест и осуждение, и вместе с тем чтобы росла в них уверенность в том, что жизнь, такая, как показана Чеховым, должна быть сметена с лица русской земли и что непременно будет сметена социальной революцией. Исполнение артиста, по мнению матроса-критика, такому требованию не удовлетворяло. Комические положения и потешные слова, увлекательно прозвучавшие в чтении, получали в восприятии слушателей самодовлеющее значение и смазывали агитационную силу, заключенную в чеховском показе современной ему жизни. Между тем ни терпимого к ней отношения, ни снисходительности оценок у нынешних фронтовиков не может и не должно быть. Чтение поэтому не может служить на пользу революции и даже приносит ей прямой вред.

Таков был общий смысл рассуждений матроса, и мысль отвечать критикой на критику не шла на ум чтецу. Матрос, казалось ему, был одним из тех людей, которые на фронте проводили в жизнь дело огромного исторического значения, и поэтому артист счел более правильным вдуматься серьезнее в прослушанный отзыв.

В чтении рассказов Чехова «передвижник» не чувствовал себя новичком и не внове было ему встретиться со слушателями и театральными зрителями низкого культурного уровня. Такой опыт он приобрел, принимая близкое участие в работе Общедоступного театра в Петербурге, представлявшего собою весьма своеобразную художественную организацию.

Предреволюционная рабочая печать, уделяя внимание вопросам литературы и искусства, подвергала уничтожающей критике модные тогда разновидности упадочничества, в том числе и театрального. Одно из исключений составляла деятельность петербургского Общедоступного театра, о котором большевистская печать не раз давала благожелательные отзывы. Спектакли этого театра давались при Лиговском народном доме. Театральную публику составляли люди самого пестрого разбора, начиная от неграмотной уличной массы — люмпен-пролетариата. Посетители эти, впрочем, заполняли зал по преимуществу на бесплатных воскресных утренниках, для которых программы составлялись из наиболее доступных общеобразовательных чтений с «туманными картинами» да из бесед, сопровождавшихся литературно-музыкальными иллюстрациями. Собственно театральными зрителями были рабочие — молодежь и «старики», сходившиеся на спектакли со всех рабочих окраин, знаменитых петербургских «застав». Верхушку составляли слушатели «вечерних классов», или, иначе сказать, рабочего университета. Идейный и культурный уровень этих зрителей был очень высок. Из них составлялся актив, деятельность которого была многообразна и плодотворна. Они вели неослабное наблюдение за зрительным {214} залом во время спектаклей, оказывая при этом заметное воспитательное воздействие на неорганизованные зрительские массы. Принимали деятельное участие в обсуждении театрального репертуара, его качества и доходчивости. Представители актива входили в число членов всех тех совещаний, которые созывались по инициативе руководства Домом. Издавали гектографированный художественный журнал, помогали устройству своих, как тогда говорилось, «любительских» вечеров, концертов и спектаклей.

Нельзя сказать, чтобы большинство рабочих, посещавших мероприятия Народного дома, принадлежало к тем или иным политическим партиям. Все же число партийных рабочих было значительным, и в группе активистов их присутствие было очень заметным. Их критические, подчас даже резкие выступления внимательно выслушивались руководством Дома, с ними считался и его педагогический персонал. Не меньше интереса проявляли и актеры к мнениям и отзывам своих зрителей-активистов[[203]](#endnote-186). Случалось возникать страстным спорам, разгорались, бывало, горячие дискуссии, но если они выходили за рамки деловых совещаний, то словесные турниры перекочевывали куда-нибудь в укромный уголок, под сень театральных кулис или в коридоры при гримировальных уборных. Но нигде в стенах Дома не допускалась борьба политических партий и политическая пропаганда, чтобы не привлекать внимания жандармов и при всех условиях сохранить Народный дом как базу для культурной работы и для особых, экстренных мероприятий — таким было решение самих рабочих. Нужно ли напомнить о том, что историческое выступление В. И. Ленина под именем Карпова состоялось там же, в Народном доме Паниной, как обычно называли Лиговский народный дом?..[[204]](#endnote-187)

Свежий ветер Февральской революции поколебал постепенно подгнивавшие устои прежней революционной романтики, и если в час беседы с большевиком-матросом один из «передвижников» еще не улавливал руководящую мысль своего критика, то уже вскоре после этого стало ясным, что выстрел «Авроры» потряс фронт даже раньше, чем прогремел над Зимним дворцом. Проявилось это потрясение и в критическом разносе матросом внепартийного искусства: наступало время для решения конкретных общенародных революционных задач всеми возможными средствами, в том числе и средствами самого художественного творчества.

Вскоре «передвижники» почувствовали еще определеннее вступление в эру большевизации своего искусства и поняли начало сложнейшего процесса внутренней своей перестройки, процесса длительного и противоречивого. Становилась очевидной необходимость воспитания в актере новых творческих качеств, активизации его творческой воли. Сказалась при этом неизбежность упорной и длительной работы над выращиванием {215} новой, революционно-творческой молодежи и решительного пересмотра «стариками» прежних привычных путей в искусстве.

В тот же самый день в армейском клубе должна была идти комедия Островского «Не все коту масленица». Один из тамошних солдат (как потом уже не раз случалось) оказался наслышан о «передвижниках» и помянул добром родной нам Лиговский народный дом. В клубе, возле печки, зашла речь о спектаклях приезжей столичной труппы.

— Так, говоришь, без суфлера?

Истопник отозвался утвердительным междометием. Последовал новый вопрос:

— Как же так — без суфлера? Тяжело ведь?

— Эка голова! Тебе говорят: *передвижной театр*. Понимать надо.

— Передвижной?

— Ну да. Поставят на рынке два стола и — пожалте.

— Представляют?

— А то как же?

— О?

— Вот те и «о»… У меня в Питере закадычный дружок был, все их личности знал по Панинскому дому, они тоже там по зимам игрывали, вот он и ходил смотреть их всякое воскресенье. Знаменитые, говорил, артисты.

В это самое время «знаменитые артисты» и техники театра появились в клубе: с 10 утра до 4 часов дня все они бывали заняты приготовлением к вечернему спектаклю. Часть местных людей принялась приводить в порядок помещение. Другая, очень большая группа солдат оставалась в стороне и проявляла признаки большого волнения. Ожидали прибытия главнокомандующего Северным фронтом генерала Черемисова. Всем было заранее известно, что именно наболело у каждого за последнее время, какие события требуют ясного освещения и авторитетного вмешательства, но авторитетен ли генерал? Судя по отрывочным замечаниям, которые то тут, то там доносились до рабочей группы «передвижников», едва ли возможен был утвердительный ответ. Но Черемисов — начальник, и его ждали не для разъяснений, а требуя, как начальника, к ответу. Никто не верил, что Ригу нельзя было отстоять, но одни таили это про себя, а другие громко, вслух заявляли, что падение Риги вызвано продажностью командования.

Изменник ли Корнилов? На этот вопрос только один из пятидесяти мямлил нечто неопределенное, а остальные отзывались со страстным негодованием, с неимоверным озлоблением: да, да, да — тысячу раз да! Корнилов — подлый изменник делу народа. И люди, готовясь к встрече с главнокомандующим, внешне сдерживали себя, но внутри у них все бурлило.

Одна из артисток взялась помочь распространению художественной литературы среди зрителей-солдат. Театр запасся {216} большим количеством книг, начиная от произведений Пушкина и кончая Горьким. Спрос на литературу фронт проявлял громадный. На этот раз стол с книгами разместился в фойе, или, проще сказать, в клубной столовой. Там же должна была проходить встреча солдат с высшим начальством. Представительнице Передвижного театра разрешили присутствовать. И вот генерал в сопровождении командира полка Станкевича прибыл. Его появление было встречено мертвым и хмурым молчанием. Он вошел в круг — новый всплеск безмолвного, но грозного недоброжелательства. Председатель собрания все же предложил приветствовать командующего. К удивлению, кое-кто зааплодировал. Генерал благодарил, просил забыть, что перед собравшимися их начальник, не бояться его и считать его своим товарищем. «Только в тесной дружбе с солдатами, — продолжал он после короткого, но неловкого молчания, — командованию удалось на днях разбить немцев в одном важном сражении. Не пошли бы солдаты рука об руку с командным составом, не было бы и победы».

Командующий приостановился. Безмолвно смотревшие на него в упор сотни глаз не предвещали ничего доброго. Станкевич поспешил на помощь. Чем и как думал он исправить положение? Лишь полное непонимание настроения масс могло внушить ему надежду на то, что призыв к доверию Временному правительству сможет изменить характер собрания. Но в ответ на патетический возглас начальника о том, что только доверие правительству Керенского может спасти Россию, посыпались возражения, и имя Корнилова стали склонять на все лады. Послышались возбужденные крики и даже угрозы. Поднялся общий, точно предгрозовой гул голосов.

Кто-то из клубных работников посоветовал артистке, забывшей о своих книгах и оказавшейся возле солдат, оставить собрание. Не дожидаясь ее согласия, ее проводили к выходу. Как совещание проходило дальше и чем оно кончилось — «передвижникам» осталось неизвестным. Но, к их удивлению, бурное настроение армейцев не сказалось на их внимании к спектаклю. Островский захватил зрителей полностью, и реакции были не менее активны и ярки, чем на других представлениях той же пьесы.

Через два дня ее играли в так называемой «батарейной казарме», неподалеку от Ревеля. В какой обстановке проходил спектакль, можно судить по краткой записи в дневнике театра. На страничке рядом — заметка о том, как накануне, часам к семи вечера, на Ревельском вокзале скопилась толпа матросов тысячи в две с половиной. Немало было сверх того женщин, девушек и стариков, пришедших на проводы. Перрон и прилегавшие к нему платформы оказались запружены народом. Быстро темнело. Воздух казался тяжелым от сырости. Под ногами хлюпала грязь. Не отрываясь, смотрели артисты сквозь {217} оконные стекла вагонов, и каждый испытывал одинаковое чувство жути и боли и за матросов, и за их родных. Моряки отправлялись на остров Эзель, и завтра же свежее подкрепление должно быть брошено в бой. Кто-то начал напутственную речь. Казенные, стертые слова призывали людей к сплоченности. Человек кричал, надсаживаясь, о том, что матросы первыми в Ревеле стали на защиту революции и что теперь их долг спасти родину от внешнего врага. Недружное, жидкое «ура» тотчас же потонуло в мощном вихре возгласов: «Долой!» Под бурный, хор озлобленных, протестующих криков бесшумно подполз темный поезд. Его быстро загрузила матросская масса, и вагоны тихо, как будто нехотя тронулись куда-то в темноту. С вагонных площадок донеслось такое вымученное «ура», что на душе у артистов стало еще тяжелее…

… Дождь льет не переставая. Приятно войти в теплое помещение. Кое‑где в полумраке с трудом можно различить отдельные группы солдат, вяло ожидающих начала представления. Другие бродят по казарме без цели и без дела. Третьи возятся на сцене с занавесом — линялые полотнища вздрагивают, но не двигаются с места. Так проходит с полчаса, не больше, — и зрительный зал вдруг оживает. Послышалось гуденье огромной толпы — собралось до двух с половиной тысяч артиллеристов.

Когда спектакль «Не все коту масленица» уже начался, солдаты все еще прибывали. Входили потихоньку, боялись спугнуть внимание зала и помешать игре артистов. Всюду: и вдоль стен и позади скамеек — лица солдат, сосредоточенно смотревших на сцену и плотно прижавшихся один к другому. С воли все еще втискивались новые зрители. Кто-то споткнулся, кто-то возбужденно, но ласково прикрикнул на него:

— Постойте, вы! Как интересно-то!

Кто-то из вновь вошедших проворчал: «Ну, уж интересно…», а сам не только остался смотреть, но еще немного протиснулся вперед, чтобы лучше видеть.

Когда Агния крикнула в окно Ипполиту: «Трус!», в зале вспыхнули аплодисменты, их остановили нетерпеливые возгласы: «Чего вы! Погоди! Постой!», и лица по-прежнему смотрели сосредоточенно и серьезно.

Стоявшим позади скамеек было из-за спин очень плохо видно, что делалось на сцене, и вот откуда-то появились бочки, на них легли доски, а на доски сели и встали счастливцы. Один шустрый солдатик ухитрился взобраться на колонку, подпиравшую потолок, и, крепко обняв ее, уперся ногой в ржавый гвоздь, да так и повис над зрительным залом. Даже в антрактах он не сползал со своего места. Зрители выказывали явное недовольство перерывами, нетерпеливо хлопали в ладоши и требовали продолжать спектакль.

Третье действие вызвало восторженную реакцию. Когда Ипполит получил наконец свои деньги от Ахова, общее напряжение {218} разразилось оглушительными взрывами аплодисментов и радостными торжествующими криками.

Не обошлось и без курьеза, отмеченного на очередной странице театрального дневника. Во время действия в последнем акте кто-то в зале громко крикнул: «Товарищи, тише, послушайте мое слово!» Громкий смех, которым солдаты казнили Ахова, оборвался. В наступившей тишине, напряженной и вопросительной, не слышно стало даже солдатского кашля. Что скажет неизвестный?.. А он, выждав, сказал просто: «Нет ли тут каптенармуса Семенова?»

Едва отзвучала последняя реплика, один из солдат поднялся на сцену и, обратясь к присутствующим, сказал: «Позвольте от имени первого и второго полков выразить горячую благодарность за то, что в нашу жизнь, серую, как наши солдатские шинели, вы, артисты, внесли удовольствие и радость».

Эти слова признательности и привета казались непосредственным и искренним откликом на голос искусства. А все же в солдатском слове не открылась вся полнота чувств, которые рвались из народной души в ответ на добровольный и бескорыстный труд артистов. Действительный отклик солдатской массы содержал в себе не только благодарность. В нем прежде всего вложен был жесткий и строгий наказ, записанный в одном из солдатских ответов на театральную анкету: «Поезжайте в окопы к нашим товарищам, но не играйте им, а скажите, что пора кончать войну, довольно проливать человеческую кровь!»

Снаряжаясь в путь, «передвижники» подготовили специальный вопросник, разработанный, как потом обнаружилось, не слишком умело и ясно по самому характеру поставленных вопросов, особенно если учесть, что значительную часть зрителей составляли полуграмотные или совсем неграмотные люди, взятые на войну, как говорилось, «от сохи».

Все же театром было собрано свыше четырех тысяч вопросных листков, составивших богатейший материал для характеристики умонастроений солдат царской армии.

«Давайте народу искусство, как оно есть, не снизывая его». Это требование, написанное человеком, несильным в грамоте, но державшим карандаш в руке уверенно и твердо, отвечало самому существу художественно-репертуарных установок «передвижников». Но только ли об одном искусстве могла идти речь на встречах с фронтовыми зрителями?.. Характерны приписки на иных из солдатских анкет: «Не смущайтесь, что кашляем во время действия. Это следствие окопов».

На анкетные вопросы: «О ком из людей, которых представляли сегодня, хотели бы вы поговорить? Согласны ли вы или нет с его поступками?» — следовали ответы, написанные каракулями, но твердо и решительно: «Согласны с большевиками, с Лениным!»… А в бегстве Подколесина зрителям виделось {219} предупреждение о возможности бегства Временного правительства!

Случалось, что целые пачки анкет содержали отзывы о спектаклях не только отрицательные, но содержали даже резкую брань по адресу театра и его руководителей. Говорилось без обиняков: вы хотите отвлечь нас от избирательной работы, нам вас не надо, долой войну, долой Керенского. Да здравствуют большевики!

Сперва такие ответы озадачивали исполнителей, слышавших дружный одобрительный смех на комедийных спектаклях. Но чем дальше, тем яснее становился глубокий подспудный смысл ответов, подобных, к примеру, таким (цитируем по сохранившимся анкетам):

«Товарищи артисты, хороши ваши спектакли, но лучше всего нужен мир. Да здравствует мир народный! Долой войну!»

«Чувствительно благодарим за все. Просим продолжать. Только теперь надо стараться не о театрах, а надо мир. Да нужно просвещение. Темно в народе».

А то и просто:

«Получили от игры неудовольствие и обиду. Я бы вам посоветовал посмотреть нашу игрушку на передней линии… Ваша пьеса очень хороша, да не в это время».

Подобные ответы заставляли серьезно задуматься: события становились все грознее, в стороне от них никто не мог оставаться, не рискуя скатиться к тем, кто хотел бы повернуть вспять колесо истории, «передвижникам» была бы не с руки такая роль. И на очередной страничке их фронтового дневника дежурный записал:

«События все стремительнее ведут к развязке тот застой, который оказывается неизбежным при сохранении в России власти Временного правительства. Когда мы сегодня собрались, чтобы играть для фронтовиков “Телля” Рене Моракса, пришло известие, что два полка отказались выступать. Бойня, видимо, идет к концу»…

«К вечеру начались события. Явился озабоченный комиссар: может ли состояться очередной спектакль? Известия, поступающие из Петрограда, день ото дня все грознее. Посовещались в местном Совете рабочих и солдатских депутатов и сообща решили, что играть безусловно необходимо. В течение трех лет царская армия была лишена культурных впечатлений, и воля серошинельных людей, которых рабочая партия зовет к свершению великих исторических подвигов, почерпнет новые силы от живого прикосновения к искусству. Мы верим, что так должно быть, что так именно и есть на самом деле».

Разрабатывая впоследствии анкетный материал, А. А. Бардовский пришел к выводу, что «передвижники» не ошиблись[[205]](#endnote-188). Общепринятые эстетические термины непригодны для характеристики понимания искусства солдатами, как оно отражено ими {220} в анкетах на фронтовых спектаклях. Это не утилитарный, но и не эстетский взгляд на искусство театра. Основной мотив анкет: была тьма, стало светло.

«Величайшая моя просьба, — говорится в одном из солдатских ответов, — идти там, где темнота и бедность. И освещайте и увеселяйте тех, кто не видел и не слыхал красы искусства, — это мы, русские воины. Очень мало из нас видели что-нибудь научного. Сейчас мы все в кучке — не медлите ни минуты, а делайте все для нас возможное: ведь в нас хотят уничтожить все — спасайте».

Десять часов утра, 19 октября. Бруссы.

Актеры как-то по-особенному сдержанно-спокойны.

Первый спектакль в «настоящем театре на фронте».

В штабе начальника дивизии из предложенного репертуара остановились на «Женитьбе». Но спектакль задерживается. Идет собрание. Большевики шумят. Что именно происходит, какие вопросы обсуждаются, кто и как выступает — ничего из этих волнующих подробностей в круг артистов не доходит: они заняты своим делом, им надо быть в полной готовности, им надо начать спектакль по первому требованию и в безукоризненной форме.

Из‑за наскоро переброшенной занавески, отделяющей женскую группу, в настороженной тишине раздается приглушенный голос «невесты»:

— Вам не страшно, товарищи?

— Почему же «страшно»? — подчеркнуто спокойно отзывается Кочкарев, и на его не совсем уверенный голос между двух половинок занавески сваха поспешно выставляет загримированную, накрытую повойником голову:

— Как же не страшно? Ужасно страшно… Дадим ли мы то, что нужно здешним людям?..

Из‑под плеча свахи глянули вострые глазки. Артистка, из всей труппы самая маленькая ростом, всегда взволнована большими вопросами искусства, морали, глубоких жизненных задач… Жевакин отставил руку с растушевкой в сторону, да и застыл, как перед аппаратом фотографа. Анучкин повернулся лицом к занавеске, а тяжелая туша Яичницы медленно поднялась с места, пока девичий голосок тихонько звенел:

— Нам ведь надо донести до солдат наше искусство так, чтобы все самое лучшее, что мы храним в нем, широкой волной смыло неприязнь, без которой не могут подойти к нам эти люди, столько раз и так жестоко обманутые…

И опять в кругу гоголевских персонажей наступила тишина, оттеняемая приливами и отливами бушующего солдатского собрания.

Актеры, не занятые в спектакле, сосредоточенно пробирались к «театру». Трудно поверить, что они на фронте. Кругом смерть, а люди так героически спокойны, тверды и мужественны! {221} Им все слышнее всплеск голосов, крики, необыкновенное волнение и шум толпы возле помещения «театра». Среди солдат мелькает фигура председателя полкового комитета Авраама Николаевича Клотца. Заметив актеров, он кинулся к ним:

— Вообразите, неприятность! Всех наших помещение вместить не может, а попасть на первое представление хотят все без исключения. Кое‑как несчастливцев удалось вытеснить за двери, и вот они теперь бушуют здесь. Уж не знаю, как мы проберемся к вашим на сцену… Давайте, попробуем!

В артистических уборных возникла новая паника: среди вытесненной из помещения толпы нашлись счастливцы, прижатые к стенам здания, — они исхитрились и вытащили паклю между бревнами и досками. В «артистических уборных» стало видно, как образовались широкие пазы и из них на артистов пристально смотрят глаза тех, кто так жадно хочет видеть хоть что-нибудь из происходящего в «театре». Но в помещении скопилось столько солдат, что никакие призывы к тишине не действуют, и спектакль начинать невозможно. Когда все же занавес поднялся, первые слова со сцены потонули в общем шуме. Занавес, дрогнув, вновь опустился.

Клотц выходит с увещеванием перед спущенным занавесом и устанавливает относительный порядок…

Вслед за первым представлением пьеса без всякого перерыва идет вторично — вся пьеса с начала до конца. И тут удается создать уже совсем иной порядок: солдаты поверили, своими глазами убедились в том, что никто обойден не будет, никому не нанесут обиды, очередь установится непререкаемо и справедливо, и все успокоились. Так были сыграны подряд три представления… На участников спектакля обрушился неописуемый восторг зрителей. И когда артисты возвращались на ночевку через густой лес прямой, как стрела, дорогой, каждому хотелось запомнить навсегда каждую мелочь по этой дороге, каждое дерево, каждую проволоку на попутных заграждениях. Навсегда увезти их и сохранить в своей памяти.

(1957)

## Нашим будущим зрителям[[206]](#endnote-189)

С 1903 года, когда в Народном доме С. В. Паниной впервые открылся занавес Общедоступного театра, и далее, с 1905 года, когда одновременно с этой окраинной деятельностью Н. Ф. Скарской и мною был основан театр Передвижной, с тех пор оба театра, объединенные единым художественным руководством и общностью артистических сил, все теснее сочетались в один неделимый творческий организм.

{222} Без зрителя нет театра, и, привлекая к своей сцене зрителя, *создавая* его себе, мы руководствовались одной только потребностью — художественного общения с *человеком*, то есть стремлением раскрыть вечночеловеческое и истинно человеческое в обывательском, житейском, повседневном. Двери нашего театра были открыты для всех, как бы кто ни был одет — в рабочую ли блузу, в крестьянский ли зипун, в немецкое платье или в блестящий мундир. И оставались с нами не те, кто причислял себя к той или другой общественной, политической группировке, а те, кто хотел, кто был способен искать духовного общения с миром человеческих чувств, единства человека с человеком.

Теперь, когда мы вспоминаем пройденный нами путь на протяжении полутора десятка лет, и радостной и значительной кажется нам эта связь театра Народного дома Паниной с широкими пространствами России, которые изъездили мы с Передвижным театром вдоль и поперек, от Вологды до Тифлиса, от Варшавы до Владивостока. Значительной и радостной потому, что вся кажущаяся пестрота и разнородность публики, проходившей перед нами и через нас, светилась изнутри единым светом, объединяясь им и обобщаясь, и свет этот разгорался от общения искусства с жизнью, той жизнью, которая своей видимой внешней правдой говорит — человек человеку волк, но под влиянием искусства познает иную, высшую правду, заглушённую житейским обиходом, — человек человеку брат.

Я говорю это не для красного слова. Я говорю так потому, что не могу этого не чувствовать, и если бы мы перестали чувствовать это, то и самая художественная наша деятельность потеряла бы для нас свой смысл и радость, нам нечего было бы делать в театре, оставалось бы только бросить его как ненужную, пустую и обманную забаву. Но так как театр для нас не забава, а такое дело жизни, которым осмысляется и оправдывается наша жизнь в нашем сознании, то мы и продолжаем посильно свой художественный труд, и не только продолжаем его, но нередко чувствуем потребность отвечать людям на разные и в разное время обращаемые к нам вопросы о том, как {224} именно понимаем мы дело театра и чем руководствуемся сами, руководя таким большим, сложным и ответственным художественным делом.

Вспоминается мне, как путешествовали мы с «Антигоной» Софокла. Трагедия имеет от роду ни много ни мало 2400 лет. Теперь бы, пожалуй, люди житейского разума попрекнули бы — вот сколько есть запрещенных царской цензурой пьес, а они эдакое старье играют! — и усмотрели бы в этом отсталость и недемократичность современного театра. Между тем представления софокловой трагедии повсюду сопровождались таким горячим и молодым душевным подъемом, переживания древних казались до такой степени современными и животрепещущими, что невольно думалось: что, если бы теперь могла бы быть написана такая вещь? И в самом деле цензура бы ее не пропустила…

По-видимому, именно такое впечатление произвела эта пьеса на одного мелкого служащего с волжской конторки, с которым нам довелось разговориться после представления. Время было тяжелое — разгар реакции после 1905 года; человек и спрашивает: «Вы, — говорит, — давно это представление по России возите?» — «Два года», — отвечаем.

— Ну, коли еще года два беспрепятственно поиграете, гляди, до новой революции доживем.

«Антигону» мы сыграли свыше ста раз[[207]](#endnote-190), но вторая революция наступила значительно позже, чем предсказывал конторщик. Думаю, что преувеличил он и значение этих представлений в развитии общественных настроений. Не обманулся он только в одном — в определении тех *чувств*, которыми жива поныне древняя трагедия, ибо не в *содержании событий* и *слов* находим мы самое ценное, что отличает театр от других видов человеческого творчества, а в способности его, в его призвании *возмущать человеческий дух*. В повседневности он бездействен, подобно болоту, пребывающему в мертвой недвижности, и огоньки, блуждающие по нему в ночном сумраке, не озаряют нужных ему путей и не греют его. Только в душевной неуспокоенности, в святой тревоге духа источник мыслей и дел, которыми сильна человеческая жизнь. Потому и сила и смысл художественных впечатлений измеряются душевной взволнованностью, возбуждением в человеке собственного творчества, ему свойственных мыслей, ему уготованных дел.

Не ждите же от нас поучений, живых картинок по истории литературы и театра. На новом этапе нашего художественного пути будьте нам спутниками и братьями по искусству духа, ведущему человечество к высшему озарению, которое доступно человеку, — озарению душевных глубин, молчаливых, священных и общих всем людям, достойным имени человека.

(1918)

## **{****225}** Организация народных театров[[208]](#endnote-191)

Вопрос об организации народных театров настолько широк и сложен, что исчерпать его в то короткое время, каким располагаем мы, совершенно невозможно. Придется ограничиться только рассмотрением некоторых основных положений и путем практических занятий, которые мы поведем здесь с вами, наметить путь, каким можно подойти к осуществлению задачи, то есть устройству народного театра. Сейчас этот вопрос остро выдвинут жизнью, и очень важно решить его определенно, наметить общий план работы и впоследствии исходить уже из этого плана.

Говоря о народном театре, надо помнить, что вопрос о нем тесно связан с еще более широким вопросом, вопросом об искусстве вообще, о подходе к нему и об использовании его в целях культурно-просветительных.

Тут прежде всего нам приходится столкнуться с двумя основными точками зрения на искусство, и нам необходимо разобраться в них. Одни говорят, что искусство есть искусство и не может играть служебной роли по отношению к культурно-просветительным начинаниям, а другие говорят, что искусство важно, главным образом, в этих целях. Это противоречие позволительно назвать недоразумением, и можно сказать, что правы те и другие, только обе точки зрения страдают недостаточной определенностью и потому кажутся противоречащими одна другой. Конечно, искусство есть искусство, то есть оно вполне свободно, и его природа не может быть искажаема ради каких бы то ни было преднамеренных целей; но, с другой стороны, оно не висит в воздухе, оно тесно связано с жизнью, творимой человеком, и, как одно из могучих средств воздействия на душу человека, не только может, но должно быть также тесно связано и с общим планом культурно-просветительной работы.

Роль театра в этом отношении гораздо сложнее других родов искусства, потому что в театре имеется два момента творчества: один — искусство писателя, дающего материал для драматического представления, и другой момент — исполнительское творчество. Соединение этих двух творческих моментов влечет за собою на практике целый ряд недоразумений, которые в корне вредят делу.

Исполнительское творчество есть творчество самостоятельное, хотя и проявляется в тесном сотрудничестве с автором. Если мы назовем творчество писателя преображением того материала, который он черпает из жизни, то творчество исполнения назовем преображением того материала, который получен от автора. Только при этом условии мы получаем художественное впечатление от театрального представления, потому что только тогда имеем дело с живым творчеством.

{226} Я определяю художественность театрального представления по самой природе его исполнения, а не только по качеству наличных сил исполнителей. Если данные наполнители художественно обработали литературный материал, то я скажу, что это художественное исполнение; если же мы видим исполнение механическое, то это будет, так сказать, репродукцией. Та же разница, что между картиной художника и прекрасной открыткой, снятой с этой картины: одно — произведение искусства, другое — ремесла. Надо не забывать, что это существенный признак в определении понятия художественности, от которого нам и придется идти дальше.

Перед нами встает вопрос: на чем можно построить схему сближения народа с театром, какими мерами можно демократизировать, популяризировать искусство? Практических решений этого вопроса у мае нет. Но поскольку я работал в области культурно-просветительной и поскольку знаком с этим делом на местах, я представляю себе такую схему. Я считаю прежде всего необходимым вовлекать народные массы в процесс творчества. Только таким путем мы можем ознакомиться с нашими народными силами и помочь им проявиться в исполнительском творчестве. Помощь эта может выразиться разными способами.

Один — это так называемое инструкторство в чистом его виде, причем от инструктора требуется чрезвычайная культурность и специальное знакомство с техникой театрального дела.

Другой вид инструкторства — режиссура, то есть придание местным организациям уже профессиональной режиссерской силы.

Третий вид инструкторства — это привлечение к участию в работе вместе с народными, не искушенными еще силами такого исполнителя, который вместе с ними прошел бы через творческое горнило и вместе с ними вышел бы оттуда к исполнению произведения. К сожалению, этот вид инструкторства на деле дает малые результаты, так как приходится пользоваться имеющимися местными актерскими силами, которые очень часто бывают не на высоте задачи, и тогда их участие в работе только повредит делу. Важно привлечение подлинных художественных сил к участию в спектаклях, и это вполне возможно: художественный мир так же отзывчив, как и всякий другой. Стоит кликнуть клич, и мы получим первоклассные артистические силы, которые приедут на места и от своей работы получат громадное нравственное удовлетворение. Если это еще не осуществляется, то только благодаря отсутствию организации.

Наконец, есть еще и четвертый вид инструкторства — в форме показательных спектаклей. Организация передвижничества в планомерном широком масштабе — это мечта, с которой мы, и авральные «передвижники», начали нашу деятельность пятнадцать лет тому назад и осуществить которую мы не могли в том объеме, о каком мечтали. Теперь мы находимся в таких условиях, {227} когда для культурной работы делается все — стоит только проявить инициативу на местах, и в центрах будут организованы подлинные художественные группы; а может быть, и существующие театральные организации могли бы отдать известное количество времени широким массам, устроив художественные праздники на местах. До сих пор единственным принципиальным возражением на это являлись заявления о необходимости иметь постоянные театры на местах, а не только четыре-пять постановок в год. Это возражение не имеет никакого значения, так как подлинно художественный театр может вести дело именно при четырех-пяти новых постановках в год, не более; если он даст большее число, то это будет уже не художественным творчеством, а плохой штамповкой театральных представлений.

Повторяю, этот вид инструкторства возможен только при инициативе на местах, и пока эта инициатива не проявится, нельзя и надеяться на развитие местного театрального дела, которое, как и раньше, будет обречено на прозябание.

Есть и еще один способ вовлечения народных масс в процесс театрального творчества — это организация местных театров, которые представляли бы из себя группы будущего передвижничества и, не рассчитывая на центры, создавали бы свои местные центры. И к этому, несомненно, приведет жизнь. При централизации народ как бы обескровливается, все его живые лучшие силы неудержимо стремятся к центру. Благодаря этому в центрах все скучено донельзя, а на местах опытных людей нет, потому что как только люди обнаруживают свои способности, так они автоматически начинают с мест как бы высасываться и переводиться в центры. Так было всегда, и только теперь возможна такая обстановка, при которой люди смогут оставаться на местах и захотят работать у себя.

Эти организационные перспективы я не выдаю за нечто абсолютное, я могу вам дать только то, в чем лично убежден, а вы уже сами должны решить, насколько это правильно, насколько необходимо это осуществить.

Я высказал самые общие положения, и если бы нам теперь же пришлось расстаться навсегда, вы могли бы сказать, что идете в жизнь с тем же багажом, с каким пришли сюда. Но, во-первых, я надеюсь, что эти основные положения способны возбудить в вас самотворчество, натолкнуть на целый ряд самостоятельных решений, а во-вторых, изо всей широты вопроса вы можете сконцентрировать ваше внимание на том, что вам самим покажется нужным; тогда мы сделаем что-то действительно реальное, а не только принципиальное.

В прошлом году Н. Ф. Скарской, мне и еще некоторым из наших товарищей по театру привелось работать в рабочих студиях, и впечатления, вынесенные из нашего общения с рабочими массами, кажутся мне настолько знаменательными, что о {228} них я не могу не упомянуть хотя бы в двух словах. Я и мои товарищи по этой работе пришли к заключению, что нет опасности втягивать людей в искусство, опасности в том смысле, что это может сбивать их на путь профессионализма. К весне, когда нам удалось провести до конца три группы занимавшихся в студиях, рабочие одного из эвакуируемых заводов говорили нам, уезжая: «Теперь мы, испытав на себе, что такое творчество, поняв, что и нам свойственно творчество так же, как и другим, мы едем на Волгу с сознанием необходимости строить культурную жизнь, и первое, что мы начнем делать, это строить не жилища, а школы». Они не сказали — «строить театр», а сказали «строить школы». Но ведь мы с ними о школе не говорили, мы не учительствовали, а только старались показать им, какие творческие возможности таятся в каждом человеке. Эти слова их дали нам огромное удовлетворение, самое большое из тех, какие мы вынесли из нашей работы. Ведь это есть сущность всего, и тогда нельзя сомневаться в смысле общей нашей работы, к которой приступаем теперь и мы с вами, на которую откликается новая, под ее воздействием пробудившаяся творческая сила, — значит, это дело есть дело общей жизни, есть общее творческое начало. Это творческое начало должно вспыхнуть, как пожар, и спалить до конца все то мещанское, неподвижное и мелочное, чем заполнена наша жизнь. И на этом чистом месте могут действительно появиться новые зеленые ростки настоящего народного творчества. У нас теперь имеется опыт, показывающий, что без подлинного народного творчества нам дальше жить нельзя, и поэтому так важно в эту пору страшного напряжения и строительства жизни немедленно приступать и к художественной работе на местах.

Этот приведенный мною пример, может быть, скажет вам больше, чем могу я оказать вам сам по себе. Может быть, пример этот натолкнет вас на собственные выводы, подскажет вам, как подойти к делу, чтобы оно дало творческие ростки.

Переходя к вопросу о репертуаре, вопросу чрезвычайно важному, основному, я должен сказать, что он интересен при всех видах организации театрального дела на местах, хотя подход к нему будет несколько различен в зависимости от того, будем ли мы иметь дело с местными силами или с театром профессиональным.

Когда перед нами встает вопрос, что именно играть, то сразу является тысяча препятствий к правильному его разрешению. Прежде всего, наличие такого-то количества сил уже предопределяет, что нам нужно выбрать пьесу, отвечающую числу исполнителей и их индивидуальным особенностям. Но ведь наша задача не только в том, чтобы наилучшим образом поставить спектакль, а и в том, чтобы сделать его орудием культурно-просветительной работы; значит, мы должны каким-то определенным образом подойти к содержанию будущего нашего {229} представления. Благодаря этому наше внимание невольно концентрируется на том, что данная пьеса говорит, то есть мы подходим к вопросу о литературном содержании текста.

На основании личного опыта, личных наблюдений могу сказать, что удача в искусстве обеспечена только тогда, когда мы считаемся с искренностью того художественного аппарата, который будет проводить спектакли, и когда намерения этого аппарата соответствуют его возможностям. Если у меня есть силы и средства сказать то, что я хочу сказать, то я буду победителем в своем стремлении к слиянию с массой, и победителем не случайным. Казалось бы, какая может быть воинственная позиция между зрителем и исполнителем? Казалось бы, что они идут друг другу навстречу. На самом деле это не так.

Элемент борьбы всегда есть в искусстве, и поэтому не случайно мы называем театр — игрой. Игра заключается не только в том, что играют представление на сцене, но и в том творческом процессе, который происходит между исполнителями на сцене и зрителями. Когда нет этого единоборства, нет и искусства. Мы знаем тысячи примеров, когда публика охотно посещает спектакли, но посещает их с такой же эмоцией, с какой посещает баню. Здесь нет того, что волновало бы, сердило, заставляло бы думать и спорить, создавало бы центр духовной жизни, и поэтому такое дело нельзя назвать делом живым. Напротив, всякое явление, которое вызывает споры, создает и адептов и противников, есть живое начало. Поэтому искусство всегда имеет врагов и искусство без врагов не искусство; осознав это однажды, на всю жизнь освобождается человек от страхов, подобных тому, который внушается мыслью: «а вдруг как публика на эту пьесу не пойдет?» Ну, и господь с ней — она потом придет.

Как известно, в городах, в центрах поднялся сейчас клич спасать культуру, и один из товарищей наших назвал это очень ярко — «крестовым походом за культуру». Эти настроения проникли и в деревню, и деревня правильно решила, что лучше всего вводить культуру через театральные представления. И действительно, нет такого городка, такой станции, где бы не образовалась сейчас культурно-просветительная комиссия и не ставились бы спектакли. Но надо сказать, что результаты этих отдельных шагав в большинстве случаев вызвали в массах разочарование. Ведь театр очень опасная вещь: он нагляден, ярок; когда местные люди, жаждавшие ощущения жизни, самих себя, увидали театр, они, может быть, инстинктивно, бессознательно, ставили общекультурные требования, я бы сказал, требования типичности. Но все те вещи, которые давались, в огромном большинстве случаев были бесцветными. Сыгран спектакль более или менее хорошо; после спектакля потанцевали — тоже неплохо, но после спектакля не остается никакого впечатления, «ничего не остается», и вот это «ничего» не может быть скрыто. {230} Тут вина была в общем подходе — как ставили, как к задачам постановки подошли, что хотели вложить от себя в данное театральное представление. В области театра зритель необыкновенно чуток к тому, что скрывается за словами, за действиями — из чего все возникло; задумано ли это холодно, от ума или, может быть, от желания горячего, но не творческого; или же это явилось необходимым выражением того, что вы в себе ощутили. Вы чувствуете потребность это сделать и этим заражаете окружающих своих сотрудников, а потом этим же заражаете и аудиторию. Тогда и аудитория испытает то творческое возбуждение, которое она определить не может, ко у зрителя заблестят глаза, загорятся щеки, и ночью, когда он проснется, какие-то новые мысли охватят его. Художественное дело делать как дело в обычном понимании этого слова — нельзя, потому что тогда в результате получится крах.

Говоря о репертуаре, обращаю внимание ваше на то, что содержание текста имеет громадное, но особое значение; содержание спектакля, художественное содержание его, не есть содержание только лишь литературное; пьеса, в печатном виде производящая одно впечатление, в воспроизведении сценическом может дать совершенно другое. Вы должны это помнить и верить в то, что вы дадите, вы должны видеть дальше, чем окружающие.

О том, как подойти к вопросу о репертуаре с точки зрения чисто культурно-просветительной, речь будет впереди, но заранее предупреждаю вас, что вы не скажете после нашей беседы: «Теперь я знаю, какие пьесы надо ставить». Всякий, кто дал бы вам такой материал, наверное, обманул бы вас, потому что нельзя предсказать вперед того, что надо будет сделать, как нельзя сказать, в каком настроении мы будем с вами, встретившись через час на каком-нибудь углу и заведя беседу.

Выбор пьесы — вопрос труднейший и сложнейший, потому что для этого вам необходимо знать не только самого себя, но и тех исполнителей, которые у вас будут. Вам необходимо также знать и вашу аудиторию, потому что общение публики с театром есть специальный, отдельный творческий акт. О нем, однако, постоянно забывают. А между тем, как смотрит зритель на то, что я ему даю, как мы обмениваемся впечатлениями, и есть самое главное. Нельзя не знать, хотя бы в общих чертах, свою аудиторию. Затем вам нужно знать все средства, какими вы располагаете, потому что если ваши задания не отвечают вашим возможностям, то как бы они ни были прекрасны, они не годятся никуда…

В этой первой вступительной беседе нашей я попытался поставить перед вами лишь некоторые вопросы общего порядка. Но я прошу вас помнить при дальнейшей нашей работе, в особенности же при работе практической, что никакие мероприятия, всяческие технические приемы, средства художественного изображения {231} сами по себе ничто. В основе должно лежать только накопление потребности общаться с людьми, общаться с ними так, чтобы действительно дойти до нутра наших зрителей. Без такого воспитания в себе этого чувства общности вашей с человеком все технические приемы ваши будут мертвыми, они не зажгут души зрителей творческим огнем искусства.

В переживаемое нами время к репертуару предъявляются нередко особые требования, и я хотел бы поговорить с вами о том, в чем заключается сущность так называемого революционного репертуара. Необходимо установить известные общие принципы для того, чтобы можно было в любой момент дать исчерпывающее определение революционности репертуара.

Недавно один из рабочих Сестрорецкого завода сказал по поводу постановки в Народном доме «Князя Игоря», что по теперешнему времени следовало бы ставить какие-нибудь новые революционные вещи. Такая точка зрения имеет довольно широкое распространение, и потому чрезвычайно важно сразу же разъяснить, в чем тут дело… Итак, что мы назовем революционными пьесами? Должно ли действие происходить непременно в эпоху революций и должен ли автор сам быть революционером для того, чтобы данная пьеса вызывала в зрителях революционное настроение? Нет, это не является необходимым условием. Поясню примером. Есть пьеса «Волки» Ромена Роллана, где действие происходит в эпоху французской революции. В пьесе говорится о свободе народа и о борьбе за эту свободу. А по-моему, эта пьеса по существу наиболее контрреволюционная, какую я знаю. Почему? Потому, что автор, исходя из основного мотива, что «человек человеку волк», очень талантливо изображает атмосферу сплошной озлобленности, сплошного ужаса, причем показывает, что мы имеем дело с лучшими побуждениями людей; но, исходя из этих лучших побуждений, каждый оказывается волком своему соседу… Какое впечатление может произвести такая вещь на массы? Такая пьеса, как «Волки», может вызвать эмоции, отвращающие от революционного движения, желание отойти от «опасных» волнений, забиться в свой уголок и спокойненько там сидеть. Мы всегда должны считаться с этим внутренним откликом зрителей, с тем резонансом, который может дать индивидуальная человеческая душа.

С этой точки зрения я считаю, что такая бытовая пьеса, как «Не все коту масленица» Островского, в которой рисуется повседневный случай, как купец держит своего племянника в приказчиках, эксплуатирует его в качестве родственника, как, пользуясь своим богатством, властью и значением, отбивает у него невесту и как создается борьба между ними, вызывает действительно революционное настроение. На почве этой простой {232} повседневной темы развиваются эмоции, при которых самая серая масса поднималась до подлинного революционного энтузиазма. И мы по совести должны признать, что эта пьеса таит в себе громадный революционный пафос.

Из этих примеров я хочу сделать вывод, что, судя о революционности театра по его пьесам, вы должны подходить к этому вопросу не с точки зрения литературной темы, а ее эмоционального содержания, с точки зрения внутренних ощущений, эмоций, с точки зрения душевного подъема, который может вызвать то или иное представление.

Если мы оглянемся назад и просмотрим весь путь, который проделало искусство в жизни человечества, то увидим, что задача его была совершенно необычайной. Это были своего рода, подпочвенные воды, которые всегда размывали старые устоя. Поэтому, когда мы видим, например, Мольера, дававшего свои представления в королевских дворцах и осыпанного милостями королей, то отлично понимаем, что тут происходит; происходит нечто подобное тому, как если бы поток вдруг ушел в землю и там в тишине и полумраке проделывал бы свою разрушительную работу размывания старых устоев, а потом опять вырывался бы на вольный воздух. В истории театра мы видим постоянную смену этих явлений — искусство то как бы уходит в почву в известные периоды народной жизни и там размывает старые устои, то в периоды революционного взрыва вырывается наружу. Но и в том и другом фазисе оно делает одно и то же дело. Поэтому ясно, что каждое искусство есть искусство только потому и только тогда, когда оно пробуждает к жизни человеческий дух… Мы уже говорили о том, что искусство должно быть пленительным и что оно всегда таит в себе элемент борьбы. Борьба эта заключается в том, чтобы нарушить неподвижное состояние человеческого существования, то душевное спокойствие, которое мы находим в мещанстве, где, в сущности говоря, ничего человеку не нужно. Например, у Островского в одной пьесе купчиха Белотелова рассказывает о себе: «Вот посижу, поговорю, потом пойду в беседку, там посижу, потом приду сюда». Это самая ужасная жизнь, с которой приходится бороться; это, можно сказать, самое опасное и вредное, что только может быть. Это враг всего живого, всего яркого, выразительного, всего двигающего мир вперед. И искусство только тогда воспринимается, когда оно умеет взбаламутить всю эту болотную гладь, когда возмутит человеческий дух, когда взволнует его до самого нутра, когда вызовет то, что называется эмоцией, чувствованием, возбуждением, когда пробудит потребности, какие не ощущаются человеком в обычной жизни, потребности его духовной жизни, стремления вперед. Только тогда оно дает на этой почве определенные конкретнее задачи, идеи, лозунги, только тогда оно воспринимается и претворяется в жизнь. Иначе всякие лозунги будут мертвы. Вы можете что {233} угодно говорить, как угодно эти лозунги формулировать, но они будут лишены результатов, лишены практического осмысления, если только не будут восприняты стихийно-духовными силами человека, всегда по природе своей революционными. Поэтому всякое искусство, всякое произведение искусства, если оно не ведет к такой взволнованности, — не искусство и, конечно, тогда оно не революционно.

Меня спрашивают, нужно ли идти навстречу желанию масс видеть в своем театре веселый репертуар. Конечно, все то, что я оказал сейчас, относится и к этому вопросу. Бывает смех и смех. Можно поставить фарс, который вызывает смех, и «Ревизора», который идет под сплошной смех, но вы сами понимаете, какая разница между тем и другим смехом. Смех, пробуждающий, я бы сказал, эмоции взволнованности души, есть всегда художественный смех. Бояться веселых вещей только потому, что они веселые и ввиду этого, может быть, нехудожественны, нельзя. Смеха мы видим мало в жизни, и, как все редкое, он имеет особое моральное воздействие на зрителей. Смех — это то солнце, без которого жизнь невозможна. Я бы сказал, что смех особенно необходим на нашей хмурой земле, где климат и бытовые условия ведут к унынию, к отсутствию подлинного веселья. Когда смех связан с элементом сатиры, тогда он говорит сам за себя, но сатира бывает иногда в скрытом состоянии и в таком случае является в неблагодарном виде для непосредственного восприятия масс. На это особое явление мы натолкнулись при постановке «Женитьбы» перед непосредственными, неискушенными зрителями, из которых некоторые смотрели впервые театральное представление. Эмоциональное воздействие на массы «Женитьба» произвела огромное. В каких бы условиях мы ни играли, всегда мы слышали разного рода остроумные замечания. Вся аудитория втягивалась в действие, помогала исполнению. Но бывали и упорные, особенно «старики», которые хотя никогда и не бывали в театре, но составили о нем свое мнение. Помню, мы раз играли в солдатской аудитории, и когда строили сцену среди нар, то лежавшие там так называемые «старики» не захотели даже сползти оттуда и говорили, что это баловство, что оно ни к чему им не нужно, пусть молодежь смотрит. Когда начался смех, перешедший затем в грохот, которым откликалась аудитория на то или иное остроумное положение, выдвинутое Гоголем, некоторые из самых упорных — на карачках, чтобы не очень заметно было, — стали выползать со своих нар. И все же, несмотря на эту непосредственную горячность восприятия, зрители заполнили анкету после спектакля совершенно неожиданным образом. От безграмотных, которым мы предложили особыми знаками обозначать положительное и отрицательное отношение, в большинстве случаев мы получили отрицательные знаки. В письменных ответах выражалось определенное недоумение. Многие {234} спрашивали: «Что же делать с этим?» Некоторые не без остроумия благодарили за науку и писали: «Поеду вот в деревню жениться, так тоже из телеги выскочу»; а иные даже с большим озлоблением откликались на представление. Например, в период Октябрьского переворота, когда у всех была насущная потребность разобраться в новых условиях жизни, особенно недружелюбно относились к этой пьесе. Что же нужно делать в таких случаях, чтобы аудитория правильно оценила пьесу?

Здесь мы подходим к новому элементу громадного значения — делать или не делать и как делать вступление к театральному представлению. Найдутся люди, которые скажут, что вступительная лекция необходима, и другие, которые найдут, что она ни в каком случае не требуется, так как искусство само должно давать эмоции, иначе это будет уже не искусство. Я скажу, что истина посередине. Оглядываясь на историю театра, мы видим, что в период, когда приходилось устраивать театральные представления на площадях перед массами, нередко пользовались прологами к театральному представлению. Но разница между прологом и лекцией, то есть учебой, заключается в том, что лекция, учеба, выдвигает определенные тезисы и часто искусственно связывает их с представлением, а пролог есть часть самого действия. Выработать форму театрального пролога, который ввел бы зрителей в действие так, чтобы помочь ему почувствовать то, что он сам потом увидит, чрезвычайно важно, но научить этому вас я не могу, не могу сказать, как дважды два четыре, как это делается. В каждом отдельном случае вам придется проделать эту работу особо, потому что в каждом отдельном случае будет разный подбор аудитории, будут разные пьесы. При постановке пьесы чрезвычайно важна внутренняя сторона представления; поэтому важно угадать, в чем и какие затруднения могут обнаружиться для непосредственного восприятия аудитории, и так поставить пролог, чтобы перед зрителем была живая связь пьесы с прологом, чтобы в нем были зачатки действия, интерес эмоции… Итак, в громадном большинстве случаев к прологу прибегать возможно. Конечно, если совсем не будет среди исполнителей людей со специальной артистической жилкой, не получится в результате ничего целого. Но я убежден, что такие люди найдутся, что такую жилку раскрыть возможно, потому что нет ни одного народа столь одаренного в области искусства, в области театральных выступлений, как русский народ. Недаром русский театр, выступивший на арену позднее всех, целым рядом своих отдельных артистических сил и своей театральной организацией оказался впереди всей Европы.

Я останавливаю ваше внимание на вопросе о прологе потому, что часто удельный вес культурно-просветительного воздействия театра полагают в придании ему учебного элемента; считается, что если театральное представление сопровождается {235} лекцией, оно имеет культурно-просветительную цель, не сопровождается — не имеет этой цели. Это совершенно неправильная, формальная, фальшивая точка зрения. Искусство по самому существу своему должно быть признано или не признано культурно-просветительной силой — вот какова истинная точка зрения.

Когда мы имеем дело с массой, населением, как с исполнителями, мы должны помнить, что не собираемся делать артистов из массы. Мы хотим, с одной стороны, сблизить эту массу с искусством, а с другой — попользовать искусство в целях культурно-просветительных. Надо стремиться к тому, чтобы театральное представление было делом всех по возможности, то есть чтобы каждый знал, что это и для него доступно, что и он может приложить свои силы. Никогда в таких случаях не надо бояться, что плохо сыграют. Наша задача заключается не в том, чтобы дать художественный результат, чтобы с внешней стороны спектакль был хорошо и искусно выполнен, — наша задача заключается в том, как подойти к созданию представления. И когда мы так подойдем к вопросу, то уже очень близко подойдем к устройству народных праздников, потому что народный праздник только тогда праздник, когда он, во-первых, захватывает всю массу населения, втягивает ее как действующее лицо и когда, во-вторых, сущность праздника сводится к театральному действию… Такое втягивание в театральное представление массы будет уже подготовкой к большому празднику, будет взаимно знакомить организатора с массой, масса будет знать, с кем она имеет дело, будет ощущать сущность театрального действия, будет домогаться художественности и т. д. Затем понемногу определится тот элемент, который, действительно, имеет призвание к театральному искусству, а это опять-таки очень важно, потому что тогда может образоваться кружок людей, не захвативших преимущественного права выступать, а завоевавших это право своими специальными способностями. Надо только помнить, что подготовка к спектаклям должна быть длительной, а сами спектакли должны ставиться редко, и всеми силами надо бороться с взглядом на то, что самодеятельный кружок — это такой кружок, который постоянно или по крайней мере очень часто ставит спектакли.

… Распределив роли, надо приступать к работу, надо, чтобы не участвующие в самом представлении привлечены были к устройству театрального помещения, приготовлению костюмов, чтобы по возможности все были заняты. Тогда, действительно, создается радостное настроение и каждый такой спектакль является большим праздником. Я приведу один пример, наиболее показательный.

В одной деревушке Обераммергау[[209]](#endnote-192) есть обычай ставить театральные представления. Когда-то это имело религиозный характер, затем характер этот изменился и, несмотря на участие {236} духовенства, стал чисто мирским. Спектакли устраиваются там один раз в десять лет, принимает в них участие все население, праздник продолжается несколько дней и представляет значительный интерес. Местное население, вся деревня целиком, участвует в этом празднике. Роли распределяются заранее, в большинстве случаев они переходят из поколения в поколение в одной семье. Эти празднества дают также и материальные выгоды, потому что на них съезжается много иностранцев. Соседняя деревня, видя это, решила также устроить свой театр. Один мой знакомый присутствовал на открытии этого театра и рассказывал мне подробности. Был выстроен великолепный театр, приглашен режиссер из Мюнхена, заказана специальная историческая пьеса с ярко национальной подкладкой. Организаторы стремились к созданию чего-то в высшей степени художественного и торжественно все провалили. Провалили потому, что затея была искусственно надумана, стремились только сделать спектакль, но, так как артистов-то не было, художественные результаты получились самые жалкие, тогда как в Обераммергау представление являлось выражением народного духа. Если бы и соседи Обераммергау подошли к театральному представлению не с тем, чтобы создавать театр, а создать народный праздник, то, конечно, и у них был бы успех. Весьма существенно здесь то, что, хотя в Обераммергау дают представления один раз в десять лет, весь округ живет этими представлениями. Если и вы будете устраивать два‑три раза в год свои представления, к которым будете готовиться всем миром, то, конечно, они будут иметь гораздо большее значение, чем ежедневные представления «Теща в дом — все вверх дном»…[[210]](#endnote-193) Поэтому я всеми силами рекомендую вам стремиться к тому, чтобы театральное представление было связано с народной массой, чтобы оно было большим народным делом, к которому народ готовится, к которому будет притянуто все население. Не надо бояться, что оно, это серое, полуграмотное население, может быть, мало способно, не развито в театральном или художественном отношении и что благодаря тому спектакль будет нехорош. Он будет хорош постольку, поскольку будет захватывать всех участников.

Мне раз пришлось совершенно случайно ставить детский спектакль[[211]](#endnote-194). Детская литература вообще небогата, особенно по театру, а та пьеса, которую мне дали, была невозможнейшей галиматьей. Передо мной стоял вопрос — что же мне делать? Отказаться от участия, не дать радости детям, не дать воспользоваться моим присутствием как специальной силой или пойти напролом? Я выбрал последнее.

Весь центр тяжести перенес я с содержания пьесы на действие, ввел многое от игры. Дети изображали гномов, но гномы обращались в пни, что изображалось тем, что дети становились на корточки, другие садились на них, как на настоящие пни. {237} Это, как и другие незамысловатые выдумки, вызывало много веселости у исполнителей, и так как нет детей, которые не любили бы играть, то дети и увлекались игрою. Я ввел много участвующих, устроил шествие среди публики — в конце действия детям нужно было спуститься со сцены и идти через зрительный зал. Это было так необычно, что возбуждало крайнее любопытство и интерес… Не могу сказать, чтобы дети проявили особые театральные способности, было два‑три человека несомненно способных, но были и явно неспособные в театральном смысле, без художественной жилки; но благодаря тому, что здесь весь центр тяжести был сведен на игру, а, повторяю, играть дети все любят, то недостатки пьесы затушевались. Несмотря на то, что среди зрителей были не только папеньки и маменьки, всегда склонные восхищаться своими детьми, а было немало посторонних людей, спектакль вызвал восторг как среди публики, так и среди исполнителей, причем нужно заметить, что и дети и публика были действительно «народные».

Никогда не нужно бояться, повторяю, что спектакль выйдет в специальном смысле слабым, лишь бы только было серьезное, добросовестное и вдумчивое отношение, лишь бы дело было сделано до конца. Не нужно задаваться никакими грандиозными планами, а нужно, чтобы все шло от души, от энтузиазма, от радости.

Сейчас поднимался вопрос об устройстве у нас праздника 7, 8, 9 ноября. По этому поводу я должен сказать, что то, что я называю народным массовым праздником, неприменимо в данном случае: неприменимо массовое шествие, массовая демонстрация, в которую действительно втянуты массы. Здесь, конечно, нужно в иной плоскости решать вопрос, приближаясь к тому, что мы называем литературным вечером или утром.

У нас, руководителей Передвижного театра, всегда было отвращение к обычной форме концертной программы, когда на эстраду выходит человек во фраке, исполняет какой-нибудь номер, раскланивается и уходит; затем выходит другой, проделывает то же самое и т. д. И вот мы поставили себе такую задачу: каким образом устроить вечер, объединенный общностью какой-нибудь темы, или идеи, или настроения? Мы решили положить в основу какую-нибудь тему или идею и эту основу одеть в плоть художественных отрывков. При этом мы представляли себе эстраду не как кафедру, на которой выступают отдельные лица, а как место общего действия всех участников концерта. Для того, чтобы пояснить вам мою мысль, я скажу, как у нас разрешен вопрос о программе тургеневского чествования[[212]](#endnote-195). Это будет не то, что образец, — это было бы слишком громким названием, — это один из опытов, во всяком случае, он может служить примерной программой, которую можно критиковать, можно исправить, но от которой, может быть, можно пойти…

{238} Как же организовать чествование Тургенева? Мы сказали себе, что будет слишком мало для такого писателя, если мы ограничимся демонстрацией его театральных произведений, тем более, что театральное писательство Тургенева представляет только одну грань в его творчестве, что нужно сюда приобщить и другие стороны его художественного наследства. Исходя от обычного расчленения произведений Тургенева на какие-то элементы в связи с тем, насколько они имеют отношение к театральному делу и к другой области, области лекционной, мы раздробили чествование на два отдела — первый отдел днем и продолжение его вечером. Дневному отделу мы придаем характер культурно-просветительный, вечернему — чисто эмоциональный — овеять зрителей настроением тургеневского слова. Культурно-просветительная задача нашего чествования заключается не в том, чтобы познакомить с Тургеневым — в течение двух часов ознакомить с писателем нельзя, а в том, чтобы заронить в присутствующих потребность ознакомиться с ним, вызвать в них эмоции, определяющиеся внутренним содержанием вещей этого писателя, внутренними его переживаниями.

Не так давно устраивалось чествование Короленко[[213]](#endnote-196). Оно заключалось в том, что выступали ораторы, которые говорили о Короленко, а затем демонстрировали творчество самого Короленко двумя-тремя отрывками. В результате Короленко как такового не было, а было только мнение о Короленко такого-то, суждение о Короленко такого-то и т. д.

Утреннюю часть чествования памяти Тургенева наметили мы следующим образом: прежде всего условились строить программу не как нечто отвлеченное, а представить себе, как все это должно быть выполнено в действии. И вот мы рисуем себе такую обстановку: стоит обелиск в стиле тургеневской эпохи с барельефом Тургенева, траурно задрапированный, освещенный; от него спускаются ступени, получается просцениум впереди мест, между зрителями и самим театральным действием. Этот просцениум отделен от места, где находится обелиск, двумя, в стиле этой эпохи, столбами с занавесом, который можно закрывать среди действия.

Первое отделение начинается с чтения стихотворения за занавесом, в полумраке, стихотворения, которое включает в себя восклицание: «Умер великий Пан!» На этом восклицании мы прерываем стихотворение; исполнители, находящиеся в зрительном зале, откликаются ответным восклицанием, которое есть у Тургенева: «Жив великий Пан!», и устремляются на эстраду, бросая в аудиторию цитаты из произведений Тургенева о силе жизни, о воскресении жизни, молодости, вечности и т. п. Затем они сходятся у обелиска и, расположившись непринужденно по ступеням, начинают делиться воспоминаниями о тургеневском творчестве. Эти воспоминания, сами по себе отдельные, связаны между собой. Один говорит: «Помните, как хорошо сказано у {239} Тургенева», и цитирует это место, другой вспоминает что-нибудь яз его произведений, третий произносит выдержку из своего любимого стихотворения в прозе. Все исполнители живо перекликаются, все они действуют, каждый вспоминает ту страницу или сторону, которая ему дороже всего у Тургенева. Таким образом обрисовывается ярко писатель и вместе с тем появляется какая-то непосредственная близость между исполнителями. Воспоминания эти кончаются одним отрывком, в котором есть нечто, что сближает его со стихотворением, которое было прервано. «Да, жив великий Пан», — говорит один из исполнителей, и после этого продолжается чтение прерванного стихотворения, которое кончается широко и красиво, сопровождаемое музыкой. Отделение должно продолжаться не свыше сорока минут — очень важно не растягивать программы.

Второе отделение предоставляется оратору, который должен повести беседу о Тургеневе, а те отрывки, которые ему нужны как иллюстрации, все исполнители со своих мест читают или изображают. Дальше, заключительная часть является инсценировкой произведений Тургенева.

Я должен отметить, что при инсценировке — и мы этот способ применяли в самой разнообразной аудитории — не нужно ни грима, ни костюмов, ни аксессуаров, нужно только действие. Могу указать попутно на программу о «Русской сатире»[[214]](#endnote-197), где связан целый ряд образцов русской литературы, целый ряд драматических моментов, которые исполнители разыгрывают в своем житейском обличье. Однажды такое театральное исполнение без обычных театральных приемов произвело на аудиторию настолько сильное впечатление, что нам стали говорить: «Зачем же так много затрачивают на декорации и костюмы, когда и без этого можно так хорошо и просто все исполнить?» Имейте это в виду и проверьте на опыте такой способ.

Итак, возвращаюсь к тургеневскому утру. Второе отделение кончается этим отрывком, сильным, эмоциональным, возбуждающим душевный подъем.

Третье отделение посвящено ряду отрывков из крупных тургеневских произведений, взяты диалоги из них. Они располагаются так, чтобы установить между ними известным образом внутреннюю связь. Например, предполагается поставить смерть Базарова без специальных костюмов и грима, но в действии. Помните, что самое главное не одна литературная часть, а литературная часть, связанная с действием. А что же дальше? Как приступить к следующему отрывку? Мы выбираем отрывок из «Странной истории». Вы помните там на балу странную девушку, которая говорит, что для достижения действительного совершенства, достижения достойной жизни, названия человека нужно полное самопожертвование, полное самоотречение. Она говорит, и странно слышать ее слова среди грома музыки и танцующих пар.

{240} Мы берем этот отрывок и строим его таким образом: сначала изображается картина бала, музыка, танцующие пары, которые закрывают собой первую картину смерти Базарова; затем из среды танцующих выходят люди, которые ведут между собой диалог.

Так, связывая ряд действий между собой непосредственно, мы изображаем целый ряд отрывков.

Первый отрывок — Лиза из «Дворянского гнезда», затем смерть Базарова, «Странная история», сцена с Уваром Ивановичем в «Накануне», и заключаются перечисленные сцены стихотворением «Русский язык», которое изображается в форме апофеоза.

Вот вам примерная программа, схема. Я не хочу сказать, что это пример для буквального подражания, но хочу сказать — вот одна из возможностей, вот подход к созданию театральной программы. Я не могу сказать, чтобы такая работа была легка, но при известной начитанности и хорошей памяти всегда в компании пяти — десяти человек можно наметить общую тему и легко добраться до нужных и подходящих отрывков. Иногда приходится потратить на это немало времени, приходится перечитать многое, но в результате получается нечто целое и живое. В «Мастерской»[[215]](#endnote-198), кроме программы о «Русской сатире», намечалась тема «Жизнь человеческая». Изображалась жизнь, как она есть, жизнь человека. Взято детство, юность, первая любовь, возмужалость, любовь зрелая (как в рассказе Толстого «Тихон и Маланья»), полный расцвет жизненных сил и любви, затем переход к старости и смерти, как к успокоению. Еще тема: «Голоса восстания» — борьба за лучшее будущее человечества. Я мыслю себе разработку этой темы таким образом. В первой части будут даваться индивидуалистические дерзания, богоборчество; как образец можно привести сцену с Соней Мармеладовой; Раскольников поклоняется Соне как человеческому страданию. Вторая часть — революционное движение; тут материал огромный. Третья часть — революция духа, революция в области духовной жизни.

Я думаю, что можно подойти приблизительно с такой схемой и к предстоящим торжествам. Тут тема широкая, тема о народном освобождении, ее можно провести через несколько преломляющихся слоев: сначала индивидуальное освобождение, потом освобождение масс, затем свобода духовная. Мне кажется, что в этом преломлении можно бы создать нечто очень яркое, очень живое, причем сюда можно бы включить музыку, можно бы связать с музыкальными отрывками. Для того чтобы договориться до основной темы и затем дать на эту тему каждому хотя бы что-нибудь, надо собраться и поработать, а затем нужно выбрать маленькое организационное бюро; этому бюро вы будете передавать весь материал, и оно из этого материала может создать определенную схему, в которой будут все участвовать. {241} Затем можно перейти к театрализации. Вот что я могу рекомендовать в данном случае. Я не говорю о подробностях, потому что в тех или других случаях все это может видоизменяться, но тут обязательно должна быть внутренняя связь между всем изображаемым. Есть очень хороший прием, который я вам советую иметь в виду, при помощи которого можно очень удачно связывать отрывки, это так называемый хор, то есть те люди, которые являются как бы посредниками между зрителями и исполнителями. Они могут делать заявления, давать цитаты, они резюмируют то, что было представлено, связывают исполненные отрывки с последующим. Это прием чрезвычайно простой и необычайно удачный и живой, приобретается характер беседы, связь с исполнителями, потому что эти люди — хор — могут обращаться и к исполнителям.

Итак, когда мы говорим об организации театральных представлений, нужно помнить, что центр тяжести лежит не в спектакле как таковом, а в выступлении театрализованном, и такое выступление, такой вечер или утро могут иметь огромное культурное значение.

… В конце курса вы хотите получить примерный каталог репертуара начинающего театра. Видите ли, я не сумею выставить вам такой исчерпывающий каталог, потому что, как я уже говорил, такой примерный каталог, такой примерный план едва ли будет помощью, так как весь вопрос тут будет заключаться в тех условиях, в которых вы окажетесь. Но сейчас я укажу вам на то, что в этой области имеется. Есть каталог, изданный «Секцией содействия устройству фабричных и крестьянских театров». Это издание очень живое, я очень рекомендую его. Из всех существующих изданий обращаю внимание на следующее: «Сборник рецензий пьес для народного театра». Их существует два. Там берутся пьесы, которые возможны для любительских постановок, и делятся на три категории: 1) допустимые пьесы, 2) желательные пьесы и 3) пьесы образцовые, как они их называют, причем каждая пьеса в большинстве случаев кратко охарактеризована. Затем там дается указание на количество ролей в пьесе и содержание пьесы. Это каталог, конечно, не образцовый и требует критического к себе отношения. Не верьте на слово вообще никому, не верьте на слово и мне, но принимайте к сведению все, чтобы затем проверить все на практике… Упомянутый каталог во всяком случае дает кое-какой конкретный материал и составлен он достаточно серьезно. Затем, в Комиссариате просвещения готовится к изданию 1‑й том примерного репертуара. Там работают большие культурные силы, и единственный недостаток этой работы заключается в том, что эти силы не связаны с театром органически; при выборе пьес возможны суждения скорее литературные, нежели театральные, но во всяком случае там есть и театральные силы, и, конечно, такой сборник будет иметь немалое для нас значение. Должен {242} обратить внимание вот на какое обстоятельство: в такого рода списки всегда входят пьесы классические, на первом месте стоят такие пьесы, как «Горе от ума», которые нельзя не включить, но которые, я бы сказал, нельзя ставить или следует ставить с крайней осторожностью уже потому, что они требуют огромней профессиональной выдержки, исполнительской техники, специальных знаний, определенного дарования и пр. Здесь возникает именно потребность соразмерять ваши намерения с вашими средствами. Это не значит, как часто говорят, что нужно ставить легкомысленные вещи, которые будут по силам. Суть не в том, чтобы это была легкомысленная вещь, а в том, чтобы эта вещь отвечала наличию данных средств. То, что называют теперь легкими вещами, просто дребедень, которая никому не нужна, и не такие вещи могут сблизить массу с театром в смысле исполнительском. Никогда не ставьте таких пьес, которые оторваны от жизни, от жизненных явлений. Но, например, такая пьеса, как «На бойком месте» Островского, всегда пользуется успехом[[216]](#endnote-199), и даже в пору определенного устремления в политику всех рабочих сил мы играли ее всегда с успехом. Говорят, что люди не любят пьес из своей повседневной жизни, а хотят видеть что-то другое, им совсем неведомое. На это я могу сказать, что тут вопрос не в том, какая это жизнь, а в том, как эта жизнь выражена, есть ли в ней начала романтизма, красочности. Например, пьеса «На бойком месте», несмотря на то, что она взята из жизни деревни, и в деревне всегда будет иметь большой успех, потому что вызывает эмоции очень яркие. Когда мне приходилось писать о репертуаре в специальной книге о народных домах[[217]](#endnote-200), я подробно останавливался на этом вопросе и как пример приводил «Власть тьмы». Мы постоянно видим, что «Власть тьмы» не имеет успеха в деревенской среде, по крайней мере, на первых порах. Почему это? Да потому, что зрители, глядя на события пьесы, видят только внешний облик, то есть видят пьянство и распутство Никиты, что они ежедневно видят вокруг себя; видят преступление, но такое обычное преступление, которое они почти каждый день встречают в своей среде. А для восприятия другой стороны, для восприятия всей эстетической сущности и той титанической внутренней борьбы с властью тьмы, борьбы между тьмой и светом человеческого озарения, к которому приходит Никита, — для восприятия этой стороны зрители не подготовлены, это проходит мимо них. Поэтому нельзя сказать, что вообще эта пьеса не годится, она — украшение всякой сцены, и деревенской в том числе, но при известной подготовке, когда зрители приучаются смотреть не только на внешние события, но и понимать, какие выводы они могут сделать, и понимать разницу между эстетическим содержанием представления и содержанием внешним, литературным содержанием пьесы. Таким образом, здесь вопрос заключается просто в известной последовательности при выборе пьесы, что {243} дело не в том, из какой среды взят этот сюжет, а в том, чтобы бы сюжет пьес имел обаяние новизны для аудитории. Но тут он ударял по вниманию — чтобы был неожидан, нов. Затем необходимо, чтобы имелось налицо совпадение двух начал — эмоционального и работы мысли, чтобы совпадение это было естественное, чтобы ни одна сторона не превалировала над другой. Вот почему «Женитьба», в которой преобладает сторона эмоциональная, на первых порах не удовлетворяет. В совпадении этих двух начал и заключается тайна эстетического наслаждения. Чтобы получить это наслаждение, получить художественное впечатление, нужно, чтобы действующие лица и события были общечеловеческими, нужно, чтобы их легко было воспринять каждому человеку. Чрезвычайно важно познакомиться с данной аудиторией, чтобы соблюсти это условие новизны событий и идей, но всегда необходимо начинать ознакомление с театром с реальных сюжетов. Я это говорю на основании своего опыта и наблюдений. Зритель естественно связывает свое бытие с тем, что ему показывают со сцены; потому, когда мы на первых порах поставили «Снегурочку», большинство зрителей испытало полнейшее разочарование. Аудитория говорила: «Что это нам показывают? Где такие цари бывают? Это сказка какая-то». Мы понимаем всю прелесть сказки, но для того, чтобы и зрителю понять ее, нужно, чтобы она была символом, нужно, чтобы была живая связь с насущными вопросами — тогда сказка получает осмысление. Я помню другой пример. Когда шла драма «Коварство и любовь» Шиллера, одна девушка полумещанского типа горько плакала и говорила: «Вот это любовь, а мой Петруха что делает». Ее захватило, и она сравнивает виденное с тем, что неведомый нам Петруха делает… Важно, что такая любовь ее поразила, вызвала определенные эмоции. Вопрос не в том, что пример романтической любви взят из другой среды, а в том, что показано было явление, тесно связанное с сущностью жизни. А с другой стороны, зрителя поражает и то, что он до сих пор не видел такого проявления любви, хотя любовь сама по себе с жизнью тесно связана, и это дает ему эмоциональное потрясение.

Итак, я говорю, что сюжет должен быть реальный, новый, психологически ясный и простой. Единственное ограничение, которое должно быть принято во внимание, — вычеркивайте без сожаления все то, что носит ярко пессимистический характер. Почему? Потому, что все пессимистические настроения связаны всегда с порою формирования человека. Пессимистическое настроение свойственно более всего юношескому возрасту. Это самое обычное настроение в возрасте 15 – 16 лет, когда в человеке складывается его будущее миросозерцание. Этот момент чрезвычайно опасен. В сущности говоря, самое острое время человеческой жизни бывает не тогда, когда он приходит к мысли, что в жизни все «суета сует», а во время формирования. Поэтому, {244} когда мы имеем дело с такого рода аудиторий, в которой вырабатывается психическое сознание, нужно быть особенно осторожным, чтобы не надломить его. Это единственное ограничение, которое надо иметь в виду; избегайте всяких пьес с ярко пессимистическим настроением. Затем скажу еще, что последовательное развитие аудитории будет зависеть от такта и чуткости руководителей, тут нужно самим понять, как подойти к постепенному расширению рамок эстетического восприятия.

Самое важное — правдивость изображения; если вы дадите народу каких-то артистов, которые хотят только показать свое уменье, то народная аудитория сейчас же это почувствует.

Я позволю себе перейти теперь к выяснению практических мероприятий — организации и технике устройства театральных выступлений. Прежде всего, необходимо иметь в виду, что подготовка к спектаклю в целях культурно-просветительных займет немало времени; можно заранее сказать, что более двух-трех постановок в течение зимы осуществить нельзя. Самое нормальное количество — две постановки: одна, скажем, зимой, к рождественским праздникам, и другая — к весеннему времени, к пасхе. Как же начинать дело?

До сих пор стремились к созданию кружка, который специализировался бы на исполнении местных любительских спектаклей. В результате мало выходило толку: творческой связи с театральными представлениями у посетителей таких любительских спектаклей не получалось. Как же втянуть широкие круги зрителей в это дело? Я бы указал на путь, не всегда осуществимый, но, тем не менее, весьма желательный — начинать с маленького митинга. Нет необходимости, чтобы непременно сам инициатор предполагаемого спектакля выступал на этом митинге; всегда, я думаю, под руками найдется лицо, более или менее подходящее для этой цели. Надо найти умеющего говорить человека, которого можно соответствующим образом настроить, подготовить, чтобы он в своей беседе рассказал публике о том, почему хорошо и нужно устраивать театральные праздники, чтобы заранее разбить возражения, которые, несомненно, могут возникнуть, особенно со стороны стариков, что мы, мол, до сих пор без этого жили и дальше обойдемся. Стремления к новым формам бытовой жизни свойственны молодежи. Значит, во-первых, надо заняться пропагандой этой затеи, чтобы она проникала в массу, а затем можно открыть запись заявлений о желании участвовать. Если на первых порах таких желающих окажется мало, тогда можно привлечь к делу деревенскую интеллигенцию. (Это относится также и к мелким городам, и к заводам.) Думаю, что удачно поставленный митинг даст сразу достаточное количество желающих, потому что после выяснения сути работы должно отпасть свойственное большинству чувство конфуза, боязнь, что плохо выйдет, так как тут весь {245} центр тяжести перенесен будет не на то, что выйдет, а на то, что хорошо бы попробовать это дело. Затем, когда у вас есть уже контингент желающих участвовать, необходимо, чтобы эти участники внесли от себя предложения относительно желательных к постановке пьес. Ввиду того, что книжный рынок представляет сейчас большие трудности и, вероятно, долго еще будет в таком положении, необходимо, чтобы давали не только названия пьес, но и самые пьесы. Эти полученные предложения инструктору надо обсудить самому, а затем сделать общее обсуждение, причем, конечно, руководителю придется выяснить самому себе отчетливо и ярко свою точку зрения показать другим, почему те или иные пьесы более желательны. Так как в большинстве случаев у будущих исполнителей не найдется в запасе известных им пьес, то инструктору следует ознакомить их с несколькими пьесами по его предложению и остановиться на той из них, какая вызовет наибольшие симпатии. Напомню еще раз, что при выборе пьесы вы должны определить, почему данная пьеса является наиболее подходящей; она должна сочетать в себе наилучшим образом следующие элементы: 1) эмоциональность, то есть легко действовать на чувства, 2) содержательность. Для того чтобы приучить зрителя к театру, заставить оценить его пользу, необходимо, чтобы зритель уважал этот театр, а уважать его он будет в тех случаях, когда пьесы содержательны, потому что для всякого пробуждающегося сознания чрезвычайно важно сознательное участие в этом деле, важно усвоить и смысл пьесы, и эмоциональное содержание будущего-представления, важно, чтобы разум в этом участвовал, чтобы ясны были роль и значение театра в культурной жизни. Поэтому элемент содержательности чрезвычайно существен и необходим; 3) пьеса должна соответствовать средствам исполнителей. Конечно, зависит от руководителя суметь направить прения так, чтобы убедить всех прочих участников стать на его тачку зрения, чтобы, таким образом, все сошлись на той пьесе, которая является наиболее подходящей, целесообразной для постановки. Это займет не одно собрание, а несколько. Несомненно, будут горячие разговоры и споры, некоторые поссорятся, откажутся от участия, но вы этим не смущайтесь, это полезно, потому что отпадает наиболее неуживчивый элемент, который к общественной работе плохо подходит, и если такой элемент отпадает, то от этого только лучше и дружнее пойдет работа в дальнейшем. После того, как выбрана пьеса, нужно приступить к распределению ролей. Можно предложить каждому прочитать что-нибудь вслух, чтобы усвоить внутренний характер каждого, свойства голоса, силу голоса, недостатки произношения — один имеет привычку слишком торопиться, другой слишком затягивает.

Еще лучше для правильного распределения ролей прибегнуть к устройству импровизаций.

{246} Затем, когда роли распределены, можно приступить к подготовительной работе к самому спектаклю.

В театральном быту принято работать по роли, то есть выписывать текст каждой роли отдельно, но мы держимся другого обычая, мы считаем, что необходимо составлять полные списки пьесы, чтобы каждый участник мог читать пьесу в целом, чтобы он видел пьесу с самого начала, чтобы он смотрел на свое участие в пьесе как на часть целого. Это технически трудно, потому что требует переписки большого количества экземпляров или покупки необходимого количества пьес; но новые издания уже рассчитаны на большее количество экземпляров и потому будут дешевле. Пока остается переписывать. Это хотя и трудно, но придется, и это надо считать необходимым условием правильной работы. Основная задача постановки пьесы заключается в том, чтобы создать центр, ту общую идею представления, которая объединяет всех отдельных участников. Затем надо показать, что каждая роль в пьесе есть органически необходимый элемент для раскрытия основной идеи произведения.

Руководительница нашей студии, Н. Ф. Скарская, очень наглядно и характерно объясняла, занимаясь с рабочими, как каждая роль подпирает собою основную идею пьесы и не дает ей упасть, подобно тому, как спицы в колесе не дают упасть втулке. Втулка есть основная идея, обод — весь спектакль, а спицы — исполнители; каждая спица, то есть каждый исполнитель, есть связующий элемент круга, или всего спектакля, с данной пьесой, с той основной идеей, из которой он исходит. Ведь, действительно, если вытащить одну или две спицы, то дерево колеса не выдержит и скоро лопнет. Так и в спектакле. Это надо помнить, потому что иначе получается не спектакль, а собрание отдельных сцен; внимание зрителей распыляется, не сосредоточивается на основном, и они не могут уловить основную идею. Затем нужно произвести читку пьесы. Здесь, попутно, надо исправлять неправильности в чтении, неграмотные ударения, неправильное произнесение отдельных слов, что на практике часто встречается. Читка создает уже начало той связи, той оценки в исполнении, которая имеет важное, основное значение. Читкой нужно воспользоваться для того, чтобы показать, насколько слова являются не самоценной частью театрального действия, а только необходимым внешним выражением внутреннего чувства, то есть что к словам нужно подходить постольку, поскольку они необходимы нам для выражения нашего чувствования. Когда мы читаем, то читаем осмысленный текст, когда мы играем, то создаем цепь чувствований и вызываем ответные чувствования, которые вызывают и нужные слова. Вот почему необходимо ставить художественные произведения: в них слова взяты как раз те самые, которые нужны, которые связаны именно с данным чувствованием человека, которое и есть основа театрального {247} действия. В нехудожественном произведении слова притянуты автором из только им предполагаемой связи.

Если вы попробуете проверить это на практике, то увидите, что если идея понятная и чувствование естественное и тоже понятное, то чуткий исполнитель, отступая несколько от текста, скажет своими словами если и не совсем точно, то, во всяком случае, очень близко к словам автора; вам останется только в мелочах сделать исправления, ко вы ясно увидите, что потребность в словах у исполнителя будет та же, какая была у автора, тут будет совпадение. Поэтому никогда нельзя допускать, чтобы текст заучивали наизусть, нужно, чтобы текст запоминался в процессе работы.

По опыту своему я могу вам сказать, что запоминание всей массы пьес для нас, играющих без суфлера, никакого особого труда не составляет. Мы играем, переживая те или другие чувствования, которые отражаются в тех или иных словах, и совершенно незаметно выучиваем их. Если вы попросите меня сказать вам текст роли Гамлета, то, может быть, я и не в состоянии буду этого сделать, потому что не запоминал его для чтения в аудитории, а работал как артист сцены, и когда я начинаю играть, когда начинаю переживать вместе с другими, тогда я этот текст сейчас же вспоминаю, как нечто само собою вытекающее из моих переживаний. Когда я запомнил текст в процессе самой работы, то, при возобновлении игры, я его никогда не забуду. В том случае, когда роль заучивается сама по себе, легко может получиться, что исполнитель просто докладывает или читает свою роль, тогда как, если она заучена путем внутренней работы на репетициях, у исполнителей складывается уже естественный разговор, собеседование; у вас уже сказывается ясное желание вызвать на такой-то ответ своего собеседника, возразить ему, следовательно, тут будет непременно элемент чувства, так же как и элемент логической связи.

Следующая задача — распределение действия в движении. Опытный режиссер, имея в виду своих исполнителей и соображаясь с их исполнительскими средствами, представляет себе заранее действие, намечает основные пути этого действия, а затем, когда исполнители начинают вести диалоги, отмечает все то явно отрицательное, что проявляется ими в действии, или пустые места, ничем ими не заполненные. Таким образом выясняются пробелы, выясняется, что в одном случае исполнитель передал в движении, в пластике свои чувства, а в другом — не передал; обычно бывает так, что не передал, потому что недоощутил и не дал себе отчета в том, что должен чувствовать, сорвался, потому что начал читать, говорить, а не играть. Таким образом оценивая исполнителей, игру их, разрабатывается пьеса во всех ее деталях, и в то же время определяются и взаимоотношения действующих персонажей в движениях по самой сцене.

{248} Особое значение для игры имеют обстановка и декорация. Если вы, например, хотите передать зрителям какое-то действие, происходящее в этом зале, где мы с вами сейчас беседуем, то ваша задача заключается в том, чтобы сконцентрировать внимание зрителей на действии, происходящем в зале, а не на зале, случайно вмещающем в себе данное действие. Для этого не следует точно воспроизводить обстановку по тому, какой она бывает в жизни или в ремарке автора, но на основании этих ремарок и опыта жизни нужно почувствовать обстановочную сторону пьесы, ее настроение, и в форме декорации дать только то, что необходимо исполнителю, что оправдывается ходом действия, вызывается художественными потребностями исполнителя.

Приведу такой пример. Если у нас на сцене поставлен стол, с тем чтобы кто-либо из исполнителей мог опереться на него, когда это исполнителю нужно для внешнего проявления его переживаний, то присутствие этого стола уже оправдано; если же он стоит только в виде украшения, то его совсем не должно быть: стола как такового, не оправданного ничем, на сцене не должно быть, так же как и всякого другого предмета, как и декорации, как бы она сама по себе красива ни была. Это не картинка в книжке. На сцене должны быть только те предметы, которые вызываются содержанием пьесы или необходимостью исполнителей проявить свою игру с помощью данного предмета.

… Теперь перейдем к вопросу о некоторых вспомогательных средствах исполнителя. Грим, костюм и парик — это те три элемента внешней выразительности, без которых обычно люди не представляют себе театра. Но в промежутках времени, отделяющих эту нашу беседу от предшествовавшей, осуществился наш праздник и дал нам возможность убедиться на опыте, что и без них можно обходиться в театральной игре. Когда мы хотим дать не только театральную игру, но и внешнюю образность, то прибегаем к упомянутым вспомогательным средствам, но, повторяю, с ними надо обращаться с величайшей осторожностью, чтобы не превратить всего дела в ряжение.

Помню, был я как-то в одном Народном доме в Крыму, где играли местные любители. Среди исполнителей нашелся любитель даровитый, который, однако, перенял от профессионалов-актеров манеру гримироваться самого плохого сорта, перенял приемы грима самые грубые. В тот день, когда я был в театре, играли драму, в которой тот исполнитель постепенно из жизнерадостного юноши превращается в несчастного человека, судьба которого оказывается очень трагичной. По ходу пьесы он даже кончает самоубийством. Что же делал этот молодой человек для изображения той драмы, которая с ним происходила? С каждым актом он все больше и больше прибавлял себе пудры на лице и все больше и больше ставил себе синяков, так что, когда, наконец, приблизился момент самоубийства, перед нами {249} был уже не человек, а какая-то кукла, потерявшая всякий человеческий облик. Подобного рода манера гримироваться, к сожалению, свойственна очень многим. Известно, что на сцене подводят глаза, потому что они тогда приобретают выразительность, блеск; и вот мы видим, что под ресницы кладут гримировальным карандашом нелепый черный шнур, а иногда еще менее опытные исполнители наведут себе и вокруг всего глаза черноту, парализующую всякую выразительность лица и способную только насмешить зрителя.

Не надо, гримируясь, создавать из своего лада определенный облик, а следует лишь помочь ему передать свойственные такому лицу чувства. Если вы, например, будете изображать Плюшкина, бойтесь создавать себе как бы законченное, нарисованное «плюшкинское» лицо, так как такое нарисованное лицо уже не поддается игре, а ведь мы со сцены воспринимаем образ Плюшкина не только из того облика, который вы нам покажете, а из всего действия, создаваемого игрой исполнителя. Чрезвычайно важно сохранить гибкость, выразительность лица и поэтому надо с величайшей осторожностью видоизменять естественные его формы. Мне надо, например, изображать Иоанна Грозного, которого я себе представляю непременно нахмуренным, с мрачно сдвинутыми бровями; я сделаю себе такие брови, проведу на лице резкие черты, и вот у меня на всю пьесу Грозный остался с одним застывшим выражением. Это неправильно, и такой грим парализует те человеческие движения, ту смену впечатлений, которые свойственны лицу Грозного точно так же, как и лицу каждого другого человека. Поэтому не надо соблазняться эффектами грима, а твердо помнить, что задачей грима является борьба с условиями освещения, пространства и что грим производит усиление или смягчение тех индивидуальных особенностей лица, которые нам важно выделить или ослабить для выполнения данной роли.

Надо помнить, что в театральном представлении пространство играет большую роль, а потому мелкие черты лица надо всегда стараться оттенять, сделать их более резкими, более крупными. Наоборот, слишком крупные, резкие черты лица надо посредством искусной гримировки смягчать. Необходимо, например, придать носу такую форму, которая поможет созданию того образа, который мне желательно дать зрителю. Можно изменить форму носа при помощи грима, можно, наконец, даже наклеить нос, но тут действовать нужно очень осторожно, и поэтому, где только возможно, надо обходиться без наклейки. Точно так же, если можно обойтись без подводки глаз, обходитесь без нее, не считайте эту подводку чем-то необходимым. Если у вас на лице есть какие-нибудь выпуклости природные или же вызванные болезнью, то их надо убрать. Темный цвет дает углубления, белый — выпуклости, и с этим вы должны считаться при гримировке. Если я, например, хочу, чтобы у меня {250} скулы выступали яснее, то я эти места посветлю. Если вам надо дать образ человека с высоким мыслящим лбом, который нам представляется с выпуклостями лобных костей, то найдите и оттените соответствующие места на лице исполнителя. Соотношение красок играет тут, конечно, большую роль, но этому научиться можно только из практики.

… Ближайшее отношение к гриму имеет парик. Ближайшее потому, что от цвета парика зависят основные тона лица. Любители обыкновенно считают, что они не актеры, если не переменили своих волос на парик, но это заблуждение, и при всяком удобном случае надо стараться обходиться без парика. Следует, конечно, менять прическу, но париком надо пользоваться только в случаях большой необходимости. Художественные парики встречаются очень редко, стоят очень дорого, и поэтому, обыкновенно, употребляются парики рыночные, аляповатые. Образовались штампы, которых слепо придерживаются. Так, например, Добчинский — лысинка, височки, кок и т. д., а между тем у вас иногда образ Добчинского другой в голове. Конечно, вы должны считаться с тем временем, к которому относится пьеса, но каждый образ желательно оживить, между тем, именно в этом отношении, всякий гример — враг актера, так как обычно он делает из внешнего образа исполняемой актером роли трафарет.

Вопрос о костюме настолько сложен, что бегло затрагивать его не представляется целесообразным. Можно только сказать, что так же, как и в парикмахерском деле, в выработке театральных костюмов, к сожалению, образовались столь убийственные штампы, что предпочтительнее не пользоваться готовыми костюмами, а создавать их на местах из имеющегося материала…

(1918 – 1919)

## Театр нового зрителя (Из опыта работы колхозно-совхозного театра)[[218]](#endnote-201)

### Колхозный театр

17 декабря 1933 года в Ленинграде в нарядном зале Дома крестьянина в Смольном впервые поднял занавес Театр имени Леноблисполкома[[219]](#endnote-202). Он был задуман как подарок города Ленина социалистической деревне и приурочен к XVII партсъезду. Установка была дана на зрителей колхозного актива с тем, однако, {251} чтобы к его культурному уровню всеми возможными мерами был приравнен массовый колхозник.

Репертуар театра должен был быть разносторонним, содержательным и ярким. Колхозный активист хочет знать не только все то, что относится к его работе. Он также интересуется тем, как живет и работает Советская Армия, как империалисты готовят новые войны, как демократические народы отстаивают во главе с Советским Союзом мир. Колхозный зритель хочет увидеть в живых сценических образах яркую картину того, как боролся прежде и как борется теперь зарубежный пролетариат за дело своего освобождения. Великое классическое наследие также не может не волновать строителей социализма на селе — пьесы классического репертуара включались в спектакли наряду с произведениями советских писателей.

Составить примерный тематический перечень репертуара дело не мудреное; на нем не стоило бы останавливаться, не стоило бы даже и упоминать о нем, если бы в то время не ставился бы очень остро вопрос о том, не должен ли колхозный театр строить свой репертуар исключительно на колхозной тематике, то есть на пьесах, которых или совсем еще не существовало, или почти не было.

Вопрос этот вел к решениям еще более широкого значения: должны ли колхозные театры ставить себе и решать задачи узкого, местного, так сказать, провинциального масштаба? Или же они должны рассматриваться как один из равноправных отрядов общесоветского театра? Могут ли они в своей работе не интересоваться общими для всех советских театральных деятелей художественно-творческими идеями и не проявлять одних с ними стремлений? Не скажется ли пафос советского искусства в том, что художественная ценность отдельных образов и целых спектаклей станет безотносительной к организационным и в первую очередь экономическим трудностям колхозных театров?

Ввиду подобных вопросов репертуарная «декларация» получила принципиально важное значение.

Театр имени Леноблисполкома лихорадочно готовился к открытию. Актеры предвкушали радость первых творческих встреч с колхозным зрителем и нетерпеливо гадали о точных адресах тех «площадей», где, по слову Пушкину, им предстояло расставить театральные подмостки.

Руководители приступали к составлению точного графика предстоящих спектаклей, им тоже нужно было знать, в каких «точках» Ленинградской области имеются подходящие помещения — клубы, школы или другие общественные здания.

Режиссеры спешили установить с возможной точностью, какие существуют предельные границы игрового пространства для спектаклей на колхозных сценах и где можно получить нужные сведения.

{253} Расспросы бывалых людей не приносили пользы. Никто из них не вел записей об условиях работы там, где они представляли особый интерес. Никого не привлекала задача обобщить свои наблюдения и сделать из них полезные выводы. Надо признаться, что впоследствии Театр им. Леноблисполкома также не использовал опыта своей работы, и те сведения с мест, которые у него накопились, пошли в конце концов прахом: пролежав мертвым балластом в архиве театра, они за время блокады Ленинграда бесследно исчезли.

В Управлении, которое ведало делами областного искусства, можно было получить точные сведения о том, как театры выполняют свой финансовый план, на сколько «точек» рассчитано установленное количество спектаклей, но никто не знал, какие театральные помещения имеются в районах, какого они размера и что они собой представляют. Никто из Управления не мог сказать, почему коллективы избегают некоторых «точек» из числа обозначенных на географической карте области, и никто не мог объяснить, с какими из числа местных организаций надо договариваться о предлагаемых спектаклях. Бухгалтерскому методу руководства давалось видимое предпочтение — схематические сводки и голые цифры оказывали решающее влияние на судьбу театральных коллективов. И вот, когда организационным принципом в деятельности районных театров оказалась система «скользящих» гастролей, она получила в Управлении полное признание. На самом деле эта система страдала серьезными недостатками. «Скользящий» актер для колхозников и для обитателей районов оказывался всегда только случайным гостем и исчезал из глаз местного населения так же бесследно, как неожиданно появлялся. Иногда бывало так, что к жителям какого-нибудь поселка «соскальзывал» коллектив настолько беспомощный во всех отношениях, что по нему зрители составляли самое невыгодное впечатление обо всем театральном искусстве в целом. И вот, если вслед за слабым коллективом являлся театр, достойный высокой оценки, он не мог уже рассчитывать на доверие зрителей, его первое выступление встречало холодный прием и предвзято-враждебное отношение. В конечном счете хорошие, интересные спектакли брали верх, но едва только устанавливалась живая связь между актерами и зрителями, как театру приходило время сниматься с места и чаще всего никогда больше сюда не возвращаться — так требовала схема скользящего движения коллективов по области.

На пути актера, работающего в колхозном театре, встречалось немало препятствий, которые приходилось одолевать только артистическим трудом, не щадя ни сил, ни здоровья. Да, такие трудности были, и потому за каждой цифровой справкой в отчете любого колхозного театра можно увидеть живых людей и действительные условия их работы. Когда, к примеру, Театр {254} им. Леноблисполкома отчитывался в том, что за шестинедельный срок работы им обслужено двадцать две точки в семи областных районах, то это означало, что для того, чтобы выступить перед своими зрителями, актерам пришлось добираться до семи различных райцентров, побывать в семи колхозах, в трех МТС и четырех других организациях. При этом случалось, что надо было попасть в Лужскую губу на катере с большого судна «Горняк». В тот день волнение было так сильно, что катерок бросало по воде, как щепку, и пересаживаться с «Горняка-» на катер было непросто — приходилось спускаться по веревочной лестнице с высоты примерно второго этажа. Мужчинам одолеть такую задачу не так трудно, как женщинам, — у одной из актрис узкая юбка запеленала колени, и в беспомощном положении она повисла на руках, едва ступила ногою на веревочные перемычки. В то время как актрисе помогали выпутаться из беды, ей грозила опасность быть раздавленной между «Горняком» и катером. Но и на берег добираться было тоже нелегко: доски на трапе так обветшали, что трещали под ногами; вперед идти страшно, но и остановиться нельзя — того и гляди провалишься, а внизу вода, до берега далеко и только, как говорится, «до царствия небесного рукой подать».

На берегу ждали новые трудности, начиная с получения нужного транспорта. Еще не успев ступить ногой на землю, актеры с замиранием сердца кричали встречавшим:

— А где же грузовики? Или за нами пришлют лошадей?

— С минуты на минуту ждем подвод. Но беда!.. из необходимых нам двенадцати подвод пока удалось раздобыть всего шесть.

Все же назначенные спектакли состоялись тогда наперекор всяческим препятствиям и неполадкам, так что путешествие актеров к колхозникам на «Горняке» и на катере не пошло прахом. В ту поездку, которая ни в чем не представляла исключения из общих условий работы театра, было обслужено 16178 зрителей, в числе которых было 4185 жителей райцентров, сельсоветских активистов 100, также 100 районных активистов; в праздник МЮДа и в другие дни театр посетили 1150 молодежных зрителей, 6373 колхозника, 395 сельскохозяйственных рабочих и служащих МТС, 80 пограничников, 1300 сельских учителей, 800 школьников и 600 железнодорожников.

Но и за этими цифрами надо видеть конкретные факты, в которых, как в зеркале, отражены быт и условия художественного труда в колхозных театрах.

Взять хотя бы такой пустячный эпизод.

Ленинградская область. Первое июня. День спектакля. С утра снег и град. Перед зданием бывшей церкви толпа: желающих попасть на спектакль больше, чем тех, кому посчастливилось пробиться в зрительный зал. Сцена занимает крошечное пространство, отводившееся прежде под алтарь. Из‑за тесноты {255} устанавливать декорации почти невозможно, но актеры гримируются тут же, для них другого места нет. Помещение не отапливается, оно насквозь промерзло, грим на лицо не ложится, пальцы не слушаются, но к середине спектакля от скопления народа жара становится такой, что со стен, сначала только запотевших, вода льется видимыми струйками. Вещи становятся мокрыми. Трудно дышать. Кружится голова. Когда спектакль окончен, актеры сразу же попадают на мороз: они размещены по квартирам за два‑три километра от места работы, а на завтра с утра назначена репетиция и вечером спектакль в том же помещении и, значит, в тех же условиях.

После одной из таких поездок кто-то из слабонервных актеров решил бросить работу в колхозном театре, бежать от него куда глаза глядят!

— Разве это искусство? Разве совместимо представление об искусстве с подобными условиями художественного труда?..

Но кто-то другой из актеров, выражая мысль всего коллектива, твердой рукой добавляет несколько слов от себя к отчету о спектаклях:

— Плохо работать в таких условиях, но ничего не поделаешь, надо. Пройдет еще несколько лет, и повсюду будут хорошие дома культуры с удобными и просторными сценами, и тогда-то мы поработаем на славу!

Разумеется, никакой оптимизм не дает оснований к тому, чтобы легко устранимые трудности не преодолевались и испытывали актеров на выносливость и стойкость. Но трудности все-таки существовали, и в силе оставался вопрос, заданный в минуту слабости «забастовавшим» актером: можно ли действительно назвать искусством то, что колхозные театры показывали зрителю в специфических условиях тогдашней своей работы?

Вместо ответа мы попросим читателя оказать внимание простенькой картинке, взятой из живой действительности, ничем не приукрашенной и ничуть не преувеличенной.

Среди голого поля, между разбросанных тут и там болотцев, расположилось несколько сараев, похожих на те, которые вырастают возле кирпичных заводов. Это заброшенные колхозные птичники. Один из них предоставлен под спектакль. По-видимому, здесь устраивались собрания или бывали артистические выступления — в одном конце очень длинного и приземистого помещения расположилось подобие эстрады, без занавеса. На песчаном полу что-то вроде мест для зрителей. Сарай так придавлен низкой крышей, что маленький стол на четырех ножках, необходимый актерам по ходу действия, загромождает эстраду не только вдоль и поперек, но и в вертикальном измерении: из ямы, которой представляется сарай с высоких подмостков, зрителям кажется, что стол доходит актерам до подбородков. Двигаться вокруг стола невозможно. Откуда и как появлялись актеры и куда они исчезали, этого никто не мог {256} понять, потому что раскрашенный холст, из которого многоопытный театральный машинист создал «нейтральную драпировку», ходил ходуном при всяком движении актеров на сцене.

В помещение просачивался с воли тусклый свет сквозь длинные, плоские оконца, они плотно заслонялись спинами зрителей, так что никакого другого затемнения не требовалось. Народу набилось в сарай необыкновенно много, и нельзя было понять, откуда взялись все эти люди. Вокруг птичника, куда только хватал глаз, виднелись одни только болотные кочки — не было никаких признаков жилья.

Театр в то время был уже вооружен двумя (!) грузовиками, и один из них мог превращаться в электростанцию. С его помощью перед сценой зажглись огни и овладели вниманием зрителей до тех пор, пока не открылся занавес и не началось представление пьесы «Не все коту масленица».

Спектакль был необыкновенным по трудностям, которые приходилось преодолевать исполнителям тут же, на глазах у зрителей. В нем отсутствовали элементарные условия, которые признает для себя необходимыми даже самый невзыскательный, самый нетребовательный, самый покладистый из актеров. Спектакль был замечательным по мастерству актеров и по тем результатам, которых они добились.

Нельзя было не видеть политического смысла в проделанной актерами работе. Нельзя было усомниться в ее общественном значении. В производственном же отношении сам гобой напрашивался такой вывод: чем эмоциональнее художественные впечатления зрителя, чем он непосредственнее, чем менее умудрен в вопросах искусства и в требованиях к нему, тем сложнее исполнительская задача — быть в своем искусстве правдивым, убедительным и интересным, то есть найти прямой путь к человеческому сердцу, укоротить расстояние от художественного образа к чувствам и мыслям зрителя, не позволяя им остыть и рассеяться.

Выходит, что актер колхозного театра может в совершенстве владеть впечатлениями зрителя, не прибегая к помощи постановочного искусства.

Актер колхозного театра должен нести авторскую мысль так, чтобы она овладевала зрителем неприметно для него, без всяких усилий с его стороны, без помощи внешних условий — для этого требуется поистине виртуозное мастерство, и советский актер, приходя на сцену колхозного театра, вооружен этим мастерством в полной мере.

Среди повседневной своей работы актеры Театра им. Леноблисполкома находили множество живых примеров наглядного роста культуры колхозного театра и каждую мелочь из таких наблюдений отмечали как свой личный успех. Так, например, наблюдая один и тот же район в течение двух лет, актеры находили у местных колхозников рост сознательного отношения {257} к культурной работе и возрастающую заботу о достойном оформлении общественных зданий. В одном из колхозов бывшая церковь отличалась мрачным видом; ее сумели превратить в очень уютный дом культуры, окруженный садом. Бывшую конюшню так украсили, оборудовали с таким пониманием дела, что она стала походить на вполне благоустроенный театр. На одном из артельных общих собраний в повестку дня было включено обсуждение только что просмотренных спектаклей, на другом — вынесено пожелание о присуждении звания заслуженной артистки одной из достойных актрис Театра им. Леноблисполкома[[220]](#endnote-203).

Следует особо подчеркнуть высокий авторитет, которым наделяет колхозный народ советского актера. От него требуется поэтому деятельность гораздо более разносторонняя, чем только участие в спектаклях.

Полтора-два десятка лет тому назад никто еще не мог даже и помышлять об организации колхозных лекториев. И вот актеры колхозных театров, сойдя со сцены и сняв грим с лица, превращались в живые лектории — они принимали на себя разнообразный инструктаж сельского населения. Самих артистов предварительно инструктировали специалисты перед каждым выездом из Ленинграда. Инструктаж бывал кратким, но актеры дополняли его самостоятельным трудом над приобретением нужных знаний. Некоторым из артистов удавалось справиться с этой задачей, и они оказывали конкретную помощь по художественной самодеятельности, проводили работу с детьми, давали указания по организации яслей и советы по борьбе с полевыми вредителями, делали сообщения по общественно-политическим вопросам.

Среди советских актеров в ходу излюбленное выражение — строить театр. Это значит, что актеры хотят видеть в своем художественном труде не одно только ремесло. Они ставят перед собою более широкие творческие задачи, чтобы перед ними всегда были открыты дали, которые нужно еще завоевать, до которых необходимо еще дотянуться.

### На культбазе

В 1935 году по северо-западной системе рек курсировала Культбаза, организованная Леноблисполкомом совместно с Политотделом Северо-западного речного пароходства и Северо-западным баскомом речников. Руководство этим плавучим Домом культуры предложило Театру им. Леноблисполкома обслуживать речной транспорт, лесосплавщиков, рыболовецкие и сельскохозяйственные колхозы и остальное население по маршрутным точкам культбазовских рейсов от Ленинграда до Череповца.

{258} По обычаю, принятому в Театре им. Леноблисполкома, решения по всем значительным вопросам принимались руководством совместно с коллективом. Но на этот раз обсуждение не ладилось. Неясными казались особенности тех задач, которые пришлось бы принять на себя работникам театра на борту «баржи», как называли попросту Культбазу. Поэтому мнения выступавших страдали неопределенностью и никак не склонялись ни в ту, ни в другую сторону. Перспектива полугодового плавания привлекала новизною обстановки, но отпугивала замкнутостью жизни, неизбежной в условиях непрерывного пребывания «на воде», — никто не мог себе представить всего разнообразия, богатства впечатлений, с которыми связана была работа Культбазы для каждого из ее участников.

Однако представитель водников не только сумел убедить коллектив в необходимости принять предложение Культбазы, но и заронил в нем искру энтузиазма, которым была проникнута деятельность всех работников баржи. Круг их работы был широк и многообразен, а авторитет — непререкаем. Культбаза не только учила, помогала, критиковала. Она еще и воспитывала. Это ее неотразимое и благотворное влияние ощущал на себе каждый из членов театрального коллектива с первого дня пребывания на барже и во все время пребывания на ней в течение трех навигаций подряд.

Расставив свои подмостки на барже, театр оказался в особом качестве, отличавшемся неповторимым своеобразием художественной деятельности и ее разворотом не только вширь, но и вглубь.

Работа театрального коллектива отличалась своеобразием также и по своим организационным формам. В них были налицо все преимущества театрального стационара, но обогащенные еще и ценными особенностями передвижничества. Качество исполнения при этом поднималось на уровень, возможный только в обстановке постоянной сцены, и спектакль доводился до зрителей в совершенной художественной сохранности.

Культбаза привозила театральный коллектив на места своих стоянок, и выходило так, что спектакли давались как бы на дому у зрителей — театр оказывался гостем, но гостем не случайным, а знакомым по прежним рейсам и потому долгожданным. А бывало это примерно так.

Солнце близится к закату. Люди на Культбазе волнуются, надо успеть к пристани по расписанию засветло, а баржа тянется томительно долго. На речной глади видно ее очень издалека, и оттого жители поселка, собравшись пестрой толпой на берегу, испытывают чувства особенно нетерпеливого ожидания. Они провели зиму в глубоких снегах, далеко от железной дороги и не раз поминали добром коллектив Культбазы, наказы специалистов, включенных в его состав, советы и критику по всем вопросам местной жизни. И вот с новой навигацией на виду {259} у поселка — знакомые очертания баржи, окрашенной, как всегда, в светло-зеленый цвет с ослепительно белым верхом и балконами, опоясывающими судно. Оно медленно движется вдоль темнеющих берегов реки и словно нежится в лучах заходящего солнца… По балконам баржи простучала перебивчатая дробь человеческих ног и затихла — все население Культбазы заняло места на носовой ее части, и люди живыми гроздьями свесились через перила балконов, чтобы еще издали разглядеть очертания построек на берегу, знакомом по прежним плаваниям.

Баржа не самоходна, и паровой катерок, приняв чалки с трехэтажного речного гиганта, ведет его через силу, одолевая всего пять-шесть километров в час. Когда до поселка стало уже рукой подать, с базы в рупор стали упрашивать катерок: прибавь, голубчик, ходу!.. И казалось, что катер в ответ запыхтел и чаще и сильней, — ведь так хочется верить в то, чего сильно желаешь…

Наконец, последний поворот остался за кормой, и на барже уже готовы приветственно замелькать навстречу пристани фуражки и кепки. Киномеханик завел пластинку перед микрофоном, и праздничный марш понесся вдоль реки к поселку. Навстречу по берегу ринулась пестрая толпа людей — молодых и старых, высоких и низеньких, толстых и тонких, но одинаково похожих на стаю ребят, которые вырвались из толпы вперед, — их всех сравнял между собою азарт встречи. Люди из поселка что-то кричали людям, стоявшим на балконах баржи, радостно смеялись и махали руками и шляпами… С берега приветствовали знакомых работников Культбазы, с баржи узнавали на берегу лица, запомнившиеся еще по прежним встречам с нашим коллективом.

Трудно было понять, как культбазовцам удавалось помнить поименно такое множество людей по всем рейсовым стоянкам. Удивительно и непонятно, как можно было быть в курсе такого огромного количества местных дел, запомнить столько всяческих неполадок и успехов, достижений и ошибок, как умели работники Культбазы… Какой авторитет они должны были завоевать {260} для того, чтобы всюду на пути стать людьми своими, нужными всем и понятными!

Актеры учились у этих своих товарищей умению поднять на уровень больших общественных задач все то, что этого заслуживало, стремились подражать им в том, чтобы и свою и чужую работу одушевлять чувством единства всех творческих сил народа и каждый участок общего дела увязывать с широкими перспективами общенародного строительства…

Как бы поздно ни подходила баржа к пристани, в тот же час на ней начинался рабочий день, если только на берегу люди не легли спать. Зрительный зал до отказа заполнялся народом, и случалось, что непосредственно за киносеансом давалась новая постановка театра, слух о которой опередил базу и разжег в зрителях нетерпеливый интерес.

Кроме спектаклей, на базе бывали и дневные концерты на берегу, в каком-либо примитивно сколоченном помещении, при входе в которое был прилажен наскоро изготовленный плакат с программой концерта. Такого рода концерты пользовались особым успехом у местных зрителей.

… Контора, превращенная в концертный зал, казалась переполненной народом, но отовсюду еще подходили люди, втискиваясь в толпу как-нибудь бочком, поднимались на носки, то и дело поглядывали на пустовавшую еще эстраду, мельком здоровались с соседями, то отделываясь одними только кивками, то обмениваясь несколькими фразами, то бросая радостно взволнованные слова нетерпеливого ожидания… Но вдруг, будто стая птиц, громко хлопая крыльями, пронеслись под потолком, низко нависшим над людскими головами, аплодисменты, и народ словно подался весь вперед, шире открылись глаза и даже рты пооткрывались, как будто хотели проглотить слова вступительного конферанса.

Программа была невелика — чеховский водевиль, злободневная сценка и пение под баян. Все номера программы были интересны и хорошо исполнены, но все же ничего особенного собою не представляли. Оставалось еще одно, заключительное выступление, и его, по-видимому, ждал народ в зале с особенным любопытством.

Когда на эстраде появились исполнители последнего номера, им горячо зааплодировали — так сказать, в кредит, — было заметно, что люди знали, чего можно ждать от этого выступления, и аплодисменты звучали как нетерпеливое поощрение: дескать, давай-давай, товарищи, давно вас ждем!

Артисты не остались в долгу. В сопровождении баяна они исполнили сатирические куплеты на местные темы. Веселые четверостишия разоблачали вольные и невольные грехи того самого производства, на территории которого проводился концерт. Тот, кто не бывал на подобных выступлениях, не представляет себе ни с чем не сравнимых силы и остроты куплета, {261} высмеивающего, «невзирая», все, что заслуживает гласного осуждения.

Говорят, что на людях и смерть красна, но смех бывает, кажется, страшнее смерти. Артисты Культбазы знали случаи, когда публично осмеянный головотяп подавал заявление по месту своей работы с просьбой о переводе его в другой район — так было стыдно показываться людям на глаза…

Но главная сила этого артистического выступления определялась тем, что критика недостатков производства усиливала волю трудящихся на новые достижения, помогая производственному коллективу сделать новый шаг вперед и, следовательно, выполняя основную задачу, поставленную народом перед искусством.

Надо сказать, что выступление с «производственным номером» отличалось мастерством наполнения, и оттого могло казаться, что для самих артистов оно являлось шуточным делом. Между тем, подача куплета, как известно, требует большого искусства, а подготовка номера артистами представляла еще и особые трудности. Происходило это так: по прибытии Культбазы к месту очередной стоянки срочно добывались данные о работе предприятия, которое заслуживало публичной критики. После тщательной проверки полученных сведений они подвергались литературной обработке, подбиралась музыка, а иногда и заново сочинялась, и номер разучивался и включался в программу концерта, назначенного на производстве.

Разумеется, такие художественные задачи, как злободневные куплеты, составляли исключение в репертуаре театра, но по остроте политической направленности они полностью соответствовали тем общим целям, которые объединяли собою деятельность актеров в театре нового зрителя. Оттого и мера художественных требований к своему искусству росла у актеров в соответствии с обострением зоркости, с помощью которой им удавалось разуметь смысл великого строительства, отраженного кажущейся только незначительностью и обманчивой повседневностью окружавшей их действительности.

«Чувство локтя» со всеми людьми созидательного труда поднимало в актерах такие силы, которых при других условиях могло бы и не сыскаться.

Актрисы шли на берег, собирали вокруг себя ребят, не занятых делом, вели с ними беседы и придумывали для них игры, вкладывая в эту заботу о «чужих» детях столько сердечного тепла и творческой изобретательности, что их хватило бы на незаурядное исполнение большого сценического образа. Выступали перед школьниками с чтением отрывков из классической и советской художественной литературы и старались усилить в них интерес к книге, тут же вовлекали их в самостоятельные выступления, попутно давая советы, делая указания, возбуждая охоту к творческим соревнованиям. На борту Культбазы организовывали {262} детские утренники, сочиняли для этого особые номера программы, организовывали выступления самих ребят, премируя лучшие номера детской самодеятельности. И все это проделывали с такой увлекательной непосредственностью, против которой не устоять было и взрослым, приходившим на утренники со своими ребятами.

Находились среди актеров мастера и по части устройства массовых народных гуляний. Тут во всю ширь разворачивались артистическое воображение и изобретательская сноровка, умноженные срочностью, неизбежной в условиях кратких рейсовых стоянок. Однако времени хватало еще и на ознакомление с организацией работы местных клубов, на их критику и консультирование.

Совместно с руководством актеры организовывали зрительские конференций по своему текущему репертуару. Вот здесь-то и выявлялась завидная меткость суждений посетителей Культбазы о спектаклях.

Жители водницких центров, колхозники-рыбаки и работники лесосплава по большей части удалены от железной дороги. Они не часто бывают в крупных центрах области и редко видят спектакли, особенно сильных театров. В полной мере это относится и к глубинным сельскохозяйственным колхозам. Почему же мнения этих людей о пьесах, спектаклях и актерах-исполнителях бывали гораздо умнее некоторых суждений, которые высказывались иногда за массового зрителя его мнимо авторитетными опекунами?..

Вспоминается, например, как при постановке мольеровского «Тартюфа» пришлось выслушивать немало возражений против включения пьесы в репертуар колхозного театра. И что же? Сами колхозники, знакомясь с ее постановкой, проголосовали за комедию Мольера, и общая ее оценка как бы подытожилась однажды в очень своеобразном отклике зрителей на спектакль.

Как-то на Культбазе большая группа колхозников смотрела «Тартюфа». После спектакля состоялось его обсуждение. Руководство театра не скрыло от зрителей возражений, которые высказывались против включения пьесы в репертуар. В ответ председатель одного из колхозов, резюмируя мнения присутствующих, высказался в таких примерно словах:

— Нам судить, конечно, трудно, — заявил он. — Мы люди простые. Но можем сказать, что очень благодарны театру за эту постановку. У нас в колхозе давно идет неприятность между колхозниками: одни хотят закрыть на селе церковь, а другие, особенно старики, противятся — вот и не могли прийти к соглашению в этом вопросе. Посмотрели теперь вашу постановку. Были те, кто против закрытия церкви, и те, кто требует, чтобы церковь закрыть. По окончании представления, прежде чем идти на совещание, я спросил у стариков: ну, отцы, как теперь думаете? Переглянулись. Выходит, говорят, что церковь {263} закрывать надо. Больно этот Тартюф на нашего попа походит.

Об успехе «Бориса Годунова» Пушкина и о провале мрачных предсказаний этой постановке нами было уже сказано, и возвращаться к этой теме мы не будем.

Но среди произведений советских авторов, включенных в репертуар Театра им. Леноблисполкома, была пьеса, которая с точки зрения критики того времени не заслуживала внимания и не получила поэтому никакой оценки — ни отрицательной, ни сочувственной. Пьеса называлась именем маленького советского народа «Чау-Чу» и была написана для колхозного театра ленинградским писателем, ныне умершим, Иваном Краттом. Равнодушия критиков колхозники вместе с остальными зрителями Культбазы не разделяли, пьеса пользовалась положительным успехом.

Трудно утверждать, какого мнения о пьесе держались горожане, также не раз смотревшие пьесу Кратта, но мнение одного из них стало известно театру. И принадлежало это мнение народной артистке СССР Екатерине Павловне Корчагиной-Александровской. В споре колхозников с критиками она приняла сторону колхозников.

Обстоятельства, при которых «тетя Катя» увидела спектакль и высказала свое суждение о пьесе, были не совсем обычны, к о них хочется сказать несколько слов.

Екатерина Павловна тогда только что отпраздновала свой сорокалетний юбилей[[221]](#endnote-204). Среди бесчисленных подношений был скромный подарок также и от Театра им. Леноблисполкома. Долго и горячо обсуждался вопрос, что именно поднести юбилярше. Корчагина-Александровская была одной из тех больших артисток, которые не забывали колхозного зрителя и наведывались к нему, делясь своим искусством. Поэтому решили сделать настольную женскую фигурку, одетую в тулуп колхозницы, и в руки ей положить такое приветствие:

Тетя Катя!  
Тебе тулуп мы преподносим  
И просим  
От имени колхозного театра Леноблисполкома:  
В тулупе нашем чувствуй ты себя как дома,  
Когда, надев его в мороз,  
Поедешь ты на радость всем колхозникам в колхоз[[222]](#footnote-20).

Поздравление казалось слишком простоватым, но весь театральный мир знал юбиляршу за веселого и простого человека, нисколько не располагавшего к парадностям. Поэтому было принято единодушное решение отправить представителей коллектива на юбилей с куклой и самодельными стихами.

{264} Случилось так, что депутация из зрительного зала на сцену не попала и вручить юбилярше подарок не смогла. Только спустя несколько дней «тетя Катя» заметила колхозницу в тулупе с записочкой — кукла как-то удачно высунулась из груды адресов и подарков, доставленных артистке на дом, и обратила на себя ее внимание.

И вот, в ответ на поздравление, ближайший свободный вечер Екатерина Павловна провела в кругу актеров колхозного театра на спектакле, который по какому-то случаю давался в Ленинграде. Так она и познакомилась с пьесой Ивана Кратта «Чау-Чу». Спектакль Екатерина Павловна сочла интересным по содержанию и оригинальным по форме. Итак, «тетя Катя» оказалась одного мнения с колхозным зрителем в оценке спектакля и пьесы, которая ярко рисовала жизнь маленького народа на далеком севере и захватывала борьбой простодушных звероловов против заморских хищников.

Если успех «Чау-Чу» все же можно отнести к явлениям только местного значения, то этого нельзя сказать о таком общепризнанном произведении, как «Платон Кречет» Корнейчука. Между тем колхозный зритель не только разделял всеобщий успех пьесы, но в ее оценку вносил долю своеобразия, о котором актеры могли составить себе некоторое представление из личных встреч со своим зрителем, а не только в общении с ними через рампу.

Один из ленинградских критиков относил центральный образ пьесы к типу людей-одиночек, преданных науке и потому сосредоточенных, погруженных в себя и застенчиво прячущих от окружающих чувство лирического отношения к жизни, если оно может быть свойственно хотя бы только некоторым из них, потому что наука есть история жертвенного пути, на котором ученые теряли все свои силы, а нередко и жизнь.

Колхозный зритель думал иначе. В советском ученом он видел родного брата Водопьянову, Шмидту, Марии Демченко, Стаханову. Все они полны яркого и живого интереса к жизни и творчеству. Как все советские рационализаторы производства, {265} как все экспериментаторы, они разделяют со всеми простыми людьми нашей эпохи и нашей страны неутолимую пытливость мысли, которая когда-то была гениально воплощена в художественном образе гетевского Фауста; но если герой поэмы Гете не в силах преодолеть исторической своей обреченности, то советские Фаусты одержимы потребностью неустанного движения вперед ради реальных достижений и таких завоеваний, которые нужны не только им самим, но и всему человечеству.

Своими аплодисментами наш зритель голосовал вместе со зрителями всех советских театров за пьесу украинского драматурга, за советское искусство и за собственную жизнь, которая в разумных руках сама становится произведением искусства.

(1946 – 1950)

# **{****267}** III. В поисках образа

## **{****269}** Об искусстве актера[[223]](#endnote-205)

### О том, что значит учить роль

Что такое искусство актера? Вот вопрос, который никогда не теряет новизны. Театр призван служить верному отражению жизни, и подобно тому, как видоизменяется жизнь, так бесконечно обновляется сценическое искусство. Его законы требуют подвижности, изменчивости форм, с помощью которых актер создает образы живой действительности.

Потому и техника актера, то, что в наши дни называется мастерством, а в старину с трогательным простодушием именовалось искусством, также подчинена требованию подвижности. Уметь играть актер должен всегда по-новому, сегодня иначе, чем вчера, в одной роли по-иному, чем в другой. Не стало былой устойчивости исполнительского кодекса с требованиями амплуа, правилами сценического поведения и стандартизованными формами спектакля. Взамен на сцену ворвался поток новых запросов, стремительный, как достижения современной науки, и неустойчивый, зыбкий, как загадочная гармония новейшего симфонизма.

Оттого, может быть, высказывания старинных мастеров театра об искусстве кажутся теперь несколько упрощенными и в своем простодушии одинаково наивными и мудрыми.

Под стать актерам наших дней скупость на слова, сдержанность. Можно подумать, будто актерам действовать на сцене больше по душе, чем говорить о своем искусстве. Но кому бы и говорить об искусстве актера, как не самим актерам? Это бесспорно. Но именно потому все внимательнее вслушивается актер в движение времени. Он поверяет ход своих дней и дел по общему движению жизни. Случается, забегает вперед или вдруг отстанет, а то и совсем остановится. Каждому свое. Но поверяя сегодняшний день жизни искусства по его вчерашнему дню, актер предугадывает то, что его ожидает назавтра.

Хорошо жить мыслями в будущем. Хорошо, оглядываясь на давнее прошлое, слышать в нем голос вечного. Хорошо в современных явлениях искусства находить отголоски прошлого, с тем чтобы отделить в них вечное от случайного и отмирающего. {270} Вопрос о том, что такое искусство актера, соприкасается со всем этим. Но он заключает в себе и противоречия, потому что противоречиями отмечается вечное движение вперед, от старого к новому. О некоторых из них здесь и идет речь.

Мастера советского театра не раз высказывались по вопросам сценического искусства. Если бы эти выступления были анонимны, то и при таком условии не составило бы труда разделить выраженные в них взгляды по трем основным группам. Одна определяется традициями Малого театра, другая — «системой» Станиславского и третья заключает в себе суждение «диких», не связанных ни с одной из названных школ: такова, например, творческая беседа Николая Федоровича Монахова[[224]](#endnote-206), артиста небезызвестного, самородка, прошедшего путь от эстрадного куплетиста до актера драмы со званием народного артиста. Он играл роли разнообразнейших жанров — от легкой комедии до шекспировской и шиллеровской трагедии — и пользовался в них выдающимся успехом, так же как в свое время и в опереточных ролях.

Как видно, творческая биография Монахова своеобразнее всех возможных своеобразий, из числа тех, которыми различаются между собою деятели театра. Но внимание привлекают не только их особенности. Есть в них нечто общее, и эта общность взглядов представляет особый интерес, потому что говорит об общности противоречий, которые бытуют в творческой жизни современного театра. У Монахова они проступают с наибольшей определенностью. Это объясняется признанием, с которого Монахов начинает свою творческую беседу: инвентарь его творческой кухни в решительном беспорядке. Почему? «Установить границы понятий — работа и творчество — я не берусь», — признается артист и еще раз подчеркивает: «Я никогда не мог оказать себе, что вот тут кончается работа, а тут начинается творчество». Легко догадаться, что в дальнейшем Монахов говорит именно о том, что интересует современную актерскую мысль, — о путях *работы* актера, потому что в искусстве актера нет двух раздельных понятий — работа и творчество, а существует только одно, слитное, — творческая работа. В своей работе над ролью он признает необходимым начинать с того, чтобы выучить текст наизусть. Выучив роль, Монахов обдумывает ее и всю пьесу в целом и в этой работе устанавливает основы своего исполнительского замысла.

Примерно так же говорят о своей работе над ролью многие из современных артистов. Но меня, актера, также искушенного в своем ремесле, эти признания озадачивают. Я хочу сказать, что на самом деле так не бывает. Производственно-творческий процесс гораздо сложнее. Изолированной работы актера, оторванной от всего коллектива, солирующей, как у чтеца, в театре нет и быть не может.

В сложном театральном организме должно быть приведено {271} в движение множество противоречивых творческих сил, я то единство, которое составляет основу театрального представления, достигается в процессе постановочной работы: в нее входит как одна из составных частей работа актера над ролью. У творческого артиста эта работа непременно самостоятельна, но ни в каком случае не обособленная, — работа актера над ролью связана с работой театра над пьесой, а работа над пьесой ставит в прямую и нерушимую связь творческий замысел актера с творческой волей коллектива и, прежде всего, с режиссерским замыслом постановки.

В старину бывало иначе. М. Г. Савина, как известно, репетировала «под секретом» — приходила на сцену и что-то про себя шептала. Ни партнер, ни режиссер не знали, что именно произносит артистка. Она делала переходы, иногда усиливала шепот, чтобы дать партнеру реплику. И только. Но, вспоминая о творческой практике Савиной, нельзя забывать и о том, что знаменитая артистка сумела для себя создать такое положение в театре, когда она была себе режиссером и подчиняла своей воле построение спектакля и все его компоненты. Когда она выходила на публику, ее встреча на сцене с другими выдающимися актерами превращалась в арену соперничества блестящих мастеров. Что же удивительного в том, что на репетициях Савина тщательно засекречивала от своих конкурентов все то, чем увлекала зрителей на спектакле?..

Потребовалось немало лет, чтобы создать новое понимание задач спектакля. Театральное представление стало законченным художественным произведением при непременном условии, если игра актеров направлена к одной общей целя: выразить те художественные намерения, ту мысль, ту идею, которая одушевила театр при выборе исполняемой пьесы. Былое соперничество актеров получает при этом новое качество — творческое соревнование, и прежняя отъединенность в работе актеров, изолированность друг от друга, если бы она и нашла себе место в современном театре, явилась бы одним из самых порочных пережитков давнего театрального прошлого.

Но как бы могло это случиться в действительности?

Как бы, казалось, легко я просто: актер изучил пьесу, определил в ней место своей роли, истолковал для себя ее идейное и художественное содержание и является в театр на репетицию с готовыми итогами своей домашней работы.

Но в то же самое время из других дверей в театр входит режиссер. По обязанности постановщика он тоже изучил пьесу к определил в ней место всякой из ее ролей. Одновременно с режиссером за репетиционный стол садится еще много других актеров, участников работы, и почему бы каждому из них не явиться также со своим истолкованием идейно-художественного содержания пьесы и определением своего в нем места сообразно собственному пониманию и вкусу? Ведь каждый из них следовал {272} бы при этом рецепту изолированной работы среди всех других творческих сил театра.

Нет надобности специально доказывать, что при таком методе столкнулись бы не только противоречивые истолкования пьесы, но и проявились бы трактовки ролей, взаимно исключающие друг друга.

Как избежать такой опасности? Как в то же время обеспечить за актером его творческую самостоятельность?

Вот вопрос, который обычно обходится в рассказах актеров о методе своей исполнительской работы.

Вот важнейший вопрос среди насущнейших проблем исполнительского искусства, взамен которого настойчиво выдвигается требование начинать с того, чтобы дома наедине выучить текст роли наизусть.

Именно так говорила мне однажды одна из почтенных старых актрис:

— В нынешнее время только и слышишь: работать над ролью. А как мы, бывало, в старину, — выучим роль назубок да и идем играть ее на сцену.

Я слушал и про себя думал: э, нет, почтеннейшая, говорите вы, да не договариваете, грешите, кокетничаете. И в давнее время мало было знать роль, чтобы с одним только знанием текста идти на сцену. Вы не только учили текст, вы его изучали, затрачивали труд сложный и кропотливый, решали исполнительские задачи силой большой творческой инициативы, работой упорной, настойчивой и смелой.

С тех пор немало воды утекло. Разгорелась борьба за переход театра на новую, высшую ступень сценического искусства. Пришло время режиссерской диктатуры. От актера решающее место в театре перешло к режиссеру, и тот исторически закономерный этап был для своего времени явлением глубоко прогрессивным.

Каждый актер, окрылявший свою работу идейными стремлениями, каждый передовой артист, дышавший опьяняющим воздухом нового общественного и художественного сознания эпохи, намеренно приглушал в себе свое творческое «я» во имя победы нового коллективного «мы», хотя и неясно видел свое место в будущем те аире единой творческой воли.

Теперь, в наши дни, голос театральной общественности все громче и настойчивее выдвигает новое требование — вернуть актеру его творческую самостоятельность, восстановить ведущее место актера среди всех других компонентов, которые образуют театр как коллективное искусство. Но как это сделать?

Не так давно в Москве состоялся делегатский съезд членов ВТО[[225]](#endnote-207). Актеры в своих выступлениях согласно отмечали своевременность мер, которые необходимо принять для активизации творческой инициативы в деятельности периферийных театров {273} и особенно среди театральной молодежи. Эта мысль встретила Единодушную поддержку среди мастеров московских театров и общественных деятелей столицы. Горячую речь произнес С. М. Михоэлс, указав на глубокую связь советского театра с народом и одушевленность творческих стремлений актера любовью к Родине. Но, выдвигая требование развивать в современном театре ум и душу, талантливый артист почему-то счел нужным противопоставить их развитие исполнительской технике, как будто ум я душа актера отделимы от его тела. В искусстве актера тело, и это похоже на азбучную истину, инструмент его души и его ума, и для того, чтобы настроить этот инструмент, для того, чтобы свободно владеть им, необходима техника. Возражать против этого немыслимо.

Особый вопрос — какими средствами актер может достигнуть нужной ему техники. Об этом можно спорить. Об этом, вероятно, нужно спорить. Но не вопросы техники живо, до боли волнуют сегодня общественное мнение. Театральный мир волнуется тем, что и душа и ум в актере гаснут, потому что недостаточно питаются творчески; театральный мир волнуется тем, что за актера мыслит режиссер.

Вслед за первым требованием Михоэлс выдвигает второе: он хотел бы, чтобы актер своим искусством, как и поэт, по завету Пушкина «творил добро народу». Но замечательный наш оратор Михоэлс совершенно ничего не говорил о том, как нужно организовать творческий процесс в театре, чтобы актеру был открыт путь к осуществлению на сцене свободной доброй воли артиста-творца. Об этом Михоэлс не говорит, может быть, за недосугом. На той же конференции Михоэлсу вторил А. Я. Таиров, горячо ратуя за необходимость искать на театре новые формы для нового содержания искусства. Его мысль и остра и увлекательна: новое революционное содержание создает для себя новые небывалые формы общественного и государственного устройства, появляются новые, огромного значения и содержания понятия — Советы, Советское государство, совхозы, колхозы и так далее, то есть жизнь вырабатывает новые формы, в которые вкладывает новое содержание. Возникает законный вопрос: почему же театр отстает от жизни? Почему театр, составляющий часть действительности, живет в старых формах, которые, очевидно, не могут вместить нового содержания? Почему театр не ищет для себя новых, в истории искусства не виданных еще по своей новизне форм, наподобие того, как создала для себя государственная и общественно-политическая жизнь нашей страны?

Мысль, не вызывающая возражений. Но в ней есть одна червоточина. Дело в том, что в условиях нынешней театральной действительности искать новые формы в театральном искусстве станут режиссеры. Процесс поисков будет односторонним. А актеры? Актеры окажутся только инструментом, с помощью {274} которого режиссерские искания можно будет претворить в сценические произведения. И, таким образом, яркий по своим задачам творческий процесс поисков должен быть ущербным. Я говорю это так решительно потому, что, объединяя в своей практике длительный путь режиссера и актера, я не верю в плодотворность одностороннего творческого процесса в сценическом искусстве.

{275} Тот, кто дает себе труд внимательно вдуматься в работу над Постановками спектаклей, как она осуществляется на практике, в живом ее движении, тот, кто критически я зорко отнесется к тому, что будет проходить перед его глазами, тот убедится, как далек современный актер от возможности без помехи осуществлять естественное право на свободу творчества даже в том случае, когда он испытывает потребность в ней. Такой наблюдатель не сможет не заметить того, как бывает заглушено в современном актере чувство исполнительского авторства, то есть деятельного творческого процесса, активного отношения к задачам сценического искусства.

Внимательному и беспристрастному наблюдателю представится не один случай, когда он станет свидетелем режиссерских реплик вроде:

«Вы только выучите роль, дорогой мой, этого я за вас сделать никак не могу. А в остальном положитесь на меня. Все, что нужно, мы за вас сделаем».

Если этот приказ выслушивает мыслящий актер, он готов бы взбунтоваться, да понимает, что истерикой не переборешь постановочной системы, когда она накрепко вяжет творческую волю актера. Исполнитель роли, если он опытный производственник, не затрудняет себя гамлетовским вопросом: если все, что составляет искусство актера, берет на себя режиссер, что же остается на долю актера, кроме заучивания текста наизусть? Он молча заслушивает своего художественного руководителя и без возражений вызубривает роль, чтобы не услышать ледяного замечания:

«Вам не нравится мой метод работы? Пожалуйста, голубчик, я вас не удерживаю в нашем театре».

Трудно себе представить, но это непреложный факт, что наряду с безмолвствующими актерами существуют упрямцы, которые в современных условиях театральной действительности исповедуют свои взгляды на свое искусство.

Они твердо убеждены в том, что правильная организация коллективного творческого труда выдвигает требование ни в каком случае не заучивать текста до поры, пока роли не будут «сделаны» актерами.

Они верят, что по ходу работы сами собой обнаружатся отдельные куски текста, упрямо неподатливые, — в свое время их и придется подучить.

Эти смельчаки утверждают, что вообще роль существует не для того, чтобы ее заучивать, — она сама уложится в памяти, когда наступит нужный срок. Текст служит к тому, чтобы найти в нем и вскрыть источник слова, овладеть тайной его рождения.

Эти неподатливые люди приносят к репетиционному столу свои, творчески выношенные замыслы. Объединяют их между собою, подчиняя постановочной идее режиссера. Мысль, рождающая {276} образ спектакля, организует путь общей их работы и определяет каждому из исполнителей его место в будущем-спектакле.

Эти актеры знают, что слова роли мертвы до тех пор, пока артист не вложит в них творческую мысль как автор сценического образа роли.

Эти актеры знают также и то, что роль и пьеса — это литература. Образ спектакля и образ роли — театр, создание искусства актеров-авторов, объединенных организующей волей режиссера.

Так должно быть. Так бывает в действительности.

Жизнь этих актеров не распадается надвое — по одну сторону рампы искусство, по другую — действительность. Искусство и действительность интересуют их в равной мере, и потому эти актеры с большим вниманием выслушали Михоэлса на съезде членов ВТО и сделали свои выводы из его выступления.

Им случалось встречать на своем актерском пути самые противоречивые методы режиссерской работы. Некоторые из них очень осложняли их творческие задачи, но также и помогали крепнуть чувству творческой независимости я отстаивать ее, притом с помощью веяний раз новых приемов, отвечающих особенностям художественного руководства.

Они следят за литературой, я однажды им, конечно, попалась на глаза заметка в одной из книжек журнала «Театр», в которой говорилось о невыполнении театрально-производственных планов. Они внимательно прочли ее и снова перечитали, такими неожиданными показались ям выводы автора. В заметке говорилось:

«На темпах подготовки спектаклей часто сказывается и недисциплинированность режиссеров и актеров. Порой актеры, как ни странно, позволяют себе явиться на репетицию, не выучив текста роли или музыкальной партии. Привычка работать только по указке режиссера прикрывается подчас мнимо-творческими соображениями. Артист, видите ли, может утерять темп я глубокое восприятие будущего сценического образа, если он *предварительно* (курсив мой) заучит текст роли»[[226]](#endnote-208).

Какое, в самом деле, любопытное противоречие! Автор заметки требует от актера, чтобы текст роли был выучен в кратчайший срок, по-монаховски. Это рекомендуется во имя творческой активизации актера, ради его освобождения от излишеств режиссерской опеки; торопит актера и режиссер скорее учить текст роли, но с целью прямо противоположной той задаче, о которой говорятся в приведенной выдержке.

В чем причина такого недоразумения? Как могло случиться, что одна и та же мера рекомендуется с целью добиться прямо противоположных результатов?

Возможно, что источник этого противоречия содержится в смещении различных понятий, которые вкладываются в представление {277} об актере, его творческой природе и его исполнительских задачах.

Казалось бы, не может вызывать сомнения мысль о там, что актер, как и всякий художник, не может быть не одушевлен в своей деятельности идейно-художественными намерениями, которые и определяют путь его творчества, то есть прежде всего содержание и характер всякого из создаваемых им произведений. Однако актером именуется и такой производственник, который не располагает решительно никакими намерениями. Но он может владеть техникой — современная педагогическая наука достигла такой высоты, что может научить технически хорошо играть даже и такого актера, который лишен природного дарования, то есть способности к творчеству. Случается, что такого типа актер, который вместо творческих намерений владеет лишь техникой ремесла, нужнее режиссеру, нежели самостоятельно мыслящий артист-творец, артист-художник. Так случалось в силу крайней необходимости на том историческом этапе, когда новое художественное сознание в обстановке острой борьбы пробивало себе путь на театральную сцену и режиссерская диктатура получала в театре смысл и значение передовой, прогрессивной силы. Время миновало, но пережитки остались. Как известно, режиссеры символистского, а позднее эстетско-формалистического театрального течения довели понятие единой режиссерской воли до последних крайностей, когда крылатой стала режиссерская похвальба:

«Дайте мне стул, я и из него сделаю актера». В последующей режиссуре также нашли себе место диктаторские тенденции, но уже доведенные до прямого извращения тех задач, из которых они некогда возникли. Театральная молва создала обобщенный образ наследника режиссерских традиций, который понимал их на свой лад:

«Дайте мне Сару Бернар, я в две недели сделаю из нее выходную актрису…»

На таких извращениях природы режиссерского искусства мы останавливаться не станем. Также не будем смешивать творческих задач в искусстве актера с технологическими проблемами актерского ремесла. Но законы их взаимодействия нас интересовать и могут и должны. Именно их мы имеем в виду, еще раз возвращаясь к тому, с чего начали, — с вопроса о том, что значит «учить роль»?..

Музыкальное произведение в руках пианиста — тоже в своем роде роль, требующая изучения и точного владения текстом. Существует предание, что Антон Рубинштейн, гениальный музыкант и виртуоз, приступал к технической работе только после того, как *увидит* пьесу, создаст в своем воображении ее зримый облик. Мало этого. Артист чувствовал необходимость еще и в там, чтобы создать в своем воображении сюжетное содержание музыки. Если сюжет был найден и получил форму {278} конкретного образа, тогда пианист овладевал своим исполнением в совершенстве, включая, разумеется, и безукоризненное знание музыкального текста.

Не так трудно вообразить себе обратный процесс, который может лежать в природе исполнительского искусства актера. От конкретных данных роли — ее текста, сюжетного содержания пьесы и смыслового содержания роли — актер должен пройти сложный путь до той поры, пока своим воображением не уловит мелодию образа, его внутреннего строя, присущего каждой человеческой душе. Так схватывает актер внутренний стиль человека, определяющий характер его поступков, направление мысли, особенности лексики. После этого наступает пора технической разработки роли.

И еще одна музыкальная аналогия.

Бах не садился за свой орган и не приступал к обычной черновой работе до тех пор, пока не облачался в самый парадный из своих праздничных кафтанов. Только после этого он принимался за упорный и кропотливый труд артиста-мастера.

Парадный кафтан на плечах классического Баха — это образ тех высоких требований, которые русский актер с давнего времени предъявляет себе и своему искусству. Это то обязательное условие артистической этики, которое определяется профессиональным выражением — «быть в форме». На всяком этапе своего художественного труда актер обязан быть в равной мере «в форме».

Быть в форме для советского актера значит помнить об ответственности за свое искусство перед народом.

Это значит — быть во всеоружии партийности в искусстве.

Нести зрителю творческую мысль, бьющую через край в каждом из сценических созданий актера.

Это — требование быть артистом не только на сцене, но и за пределами театрального планшета. Советский актер знает и помнит о том, что искусство и жизнь — понятия неразъединимые.

Художественный труд советского актера — это прежде всего долг гражданина, а потому и работа его над ролью — повседневный труд актера над самим собой.

Завет Щепкина штудировать роль даже и после того, как она сыграна актером на сцене, в наши дни получает новый, расширенный смысл и значение. Признание Щепкина: «Все повторяю (роль)»[[227]](#endnote-209), говорит современному артистическому сознанию не только о встрече актера один на один со своей ролью. Актер наших дней никогда не считает законченной свою работу над образом — жизнь питает этот труд день ото дня обновляющимся содержанием своим. Он не может не отражаться на творческом самочувствии актеров, и исполнители пьесы все, как один, на каждом очередном спектакле выходят к зрителю так же по-новому, как и на премьере. В пьесах чеховской, горьковской {279} и последующих драматургических систем нерасторжимость актеров между собой в творческом процессе, который возникает на театральном представлении, начиная с первого занавеса, сказывается с особой силой. Утром, наедине с самим собой, актер не может предусмотреть того многообразия мыслей и чувств, в котором вечером он застанет на сцене своих партнеров, — веяний раз оно будет неожиданно новым в отличие от того самочувствия, которым их обогащала жизнь накануне. Каждый поднимается на сцену иным, чем был на ней вчера, каждый по-новому воспринимает реакции зрительного зала — они так же изменчивы и подвижны.

Признание Щепкина в том, что, повторяя роль, он всякий раз открывает в ней что-то новое, ранее мм упущенное, перекликается в наши дни с необходимостью пересмотра ролей по ходу спектакля сообща, всеми его исполнителями и всеми зрителями, присутствующими в театре. Наедине с актерам роль живет обособленной жизнью, на сцене она становится частью общего творческого процесса, и только в соприкосновении с окружающим актера миром, приведенным в театре к действию, в актере открываются новые мысли и чувства, ранее упущенные им, как упущены бывали и Щепкиным и всяким из актеров, потому что всякое «вчера» всегда беднее, чем сменившее его «сегодня». Работа каждого из актеров у себя дома — это работа актера над собой, над тем, чтобы быть на сцене в форме, готовым обогатить образ роли новыми чертами, которые в искусстве не придумываются, а раскрываются артистом, они его счастливые находки на пути непрестанных и упорных поисков.

### Об исполнительском стиле актера-автора

Тот, кому посчастливилось видеть исполнение роли Хлестакова М. А. Чеховым[[228]](#endnote-210), знает, каким оно казалось необычайным по оригинальности и образцовым по форме, что называется, не продернешь иголочки между ролью и актером. Сила убедительности была такова, что всякий другой Хлестаков по сравнению с чеховским казался настоящим «гадким утенком».

Неотразимо притягательна была тайна творческого процесса, которым Чехов пришел к своему созданию. Было ясно, что для того, чтобы сделать роль именно так, как ее сделал Чехов, надо стать Чеховым, а так как это невозможно, то и достижение Чехова остается его творческой тайной и, как всякая тайна, обладает силой непреодолимой привлекательности.

Понятно, что именно так, по-чеховски, сделать роль вторично нельзя, но чем это очевиднее, тем непреодолимее может стать желание сделать так же.

{280} Сделать так же — значит скопировать, а передразнивание не составляет задачи искусства. Но случается, что работа по копированию превращается в творческий процесс, и обратно: задача отражения действительности приводит к механическому ее передразниванию.

Вот несколько тому примеров.

С приходом революции группа театральных работников в Петрограде взялась за организацию рабочих студий. К задаче отнеслись серьезно. Среди желающих включиться в студийные занятия проводился строгий отбор, но общее безоговорочное сочувствие вызвал к себе некто Кукушкин, наборщик, проявив на приемных экзаменах бесспорную одаренность[[229]](#footnote-21). В чтении отрывков и стихов обращала на себя внимание вполне профессиональная обработка голоса этого скромного любителя. Где он учился? Кто помог ему выработать сценическую речь? Нет, он нигде не учился, но, как завзятый театрал, постоянно бывал в одном, особенно им облюбованном театре. Дома, вспоминая исполнение любимых артистов, он добивался точного воспроизведения тех мест и тех интонаций, которые оставляли у него наибольшее впечатление. В конце концов, он поставил себе голос, добился какого-то своего ощущения техники, подражание послужило ему своеобразным трамплином, тропинкой, по которой он добрался до некоторого технического совершенства, приобрел свою, им самим выработанную технику.

По-видимому, это стало возможным еще и потому, что Кукушкина привлекала не внешняя, формальная сторона актерского исполнения, а внутренние особенности любимого театра и его актеров.

В другом случае чувство антипатии, внутреннего отталкивания от наблюдаемого явления дало антихудожественному приему передразнивания силу некоторого художественного обобщения и послужило выражению отношения артиста к предмету его сатирического шаржа.

В свое время широкой известностью пользовалась шутка, которой Иван Федорович Горбунов угостил гостя-англичанина на приеме в одном из аристократических домов Петербурга. Горбунов не любил «заграницы», но все же в Европе бывал и, не любя европейской жизни, к ней, однако, остро приглядывался.

Скучая на званом обеде, Горбунов уединился в соседней от знатных гостей комнате с небольшой группой приятелей и большой группой бутылок, к которым он был неравнодушен. Забавляясь бутылочкой, Иван Федорович заговорил на «английском языке». Знали ли о его замысле его собутыльники — это вопрос {281} открытый и несущественный. Важно, что в соседней комнате об этом ничего не знали. Хозяин дома и почетные приглашенные, занимая высокого гостя, стали замечать, что англичанин становится все рассеяннее. Наконец, он заговорил о том, что так заметно его волновало: «Я ничего не могу понять, — сказал он, прислушиваясь к английскому говору, доносившемуся из соседней комнаты. — Скажите, пожалуйста, как к вам мог попасть английский полицейский? Кто-то рядом за дверью говорит на специфическом жаргоне, которым у нас пользуются полицейские». Никто из присутствующих не подозревал, что у полисменов есть какой-то свой, особый жаргон. И вот тут обнаружилось, что Горбунов, не зная ни одного слова на английском языке, пародировал подслушанный им говор так выразительно, что англичанин принял пародию за действительную речь полисмена, хотя никак не мог уловить смысл его слов. Смысл уловить было трудно, потому что его и не было, были только внешние условные признаки жаргона.

Шутка Горбунова вызвала много смеха и восхищения меткостью, с которой артист схватывал в заграничных странствиях такие жанровые особенности, мимо которых проходили другие путешественники. Ни на что другое и не претендовала эта шутка, никаких глубоких эмоций не могло породить передразнивание натуры, хотя бы и самое виртуозное.

Перейдем к другому, также шуточному этюду, на этот раз — любительскому. Он связан с очень давними моими впечатлениями от знакомства со скульптором И. Я. Гинцбургом, выдающимся учеником знаменитого М. М. Антокольского. В художественной деятельности Гинцбург был замечателен главным образом своими миниатюрами, скульптурными портретами и детскими группами. В частной жизни он пользовался широкой популярностью как исполнитель импровизаций, с которыми охотно выступал в интимном кругу друзей и знакомых. По большей части это были беглые зарисовки детской жизни, и среди них особенной яркостью отличался образ мальчика-портного. Занимаясь шитьем, мальчик вдевал нитку в иголку — вот и все сюжетное содержание импровизации. Однако задача — вдеть нитку в иголку — в руках Гинцбурга превращалась в средство, с помощью которого он рисовал картину большого человеческого, социального и национального смысла. Я живо представляю себе маленькую, щупленькую фигурку Гинцбурга с тихим голоском, с лысой головой, вижу широко открытые глаза, наивные, таящие где-то в глубине искорку улыбки и вместе с тем связанные с необыкновенно грустной складкой рта. В этом лице, в этих глазах, которыми он следил за концом нитки, проступал образ нищеты, образ душевной наивности, большого, затаенного страдания и готовности пронести это страдание через века. Все это получалось у И. Я. Гинцбурга столь естественно и просто, и художественный смысл этой иголки с ниткой был так {282} же глубок и так же значителен, как и смысл всех скульптурных миниатюр мастера.

Много лет спустя один провинциальный любитель выступал с импровизационным «этюдом» об аптекаре, занятом изготовлением пилюль, — ходовой этюдный анекдот, который пользовался одно время большим успехом и служил излюбленной темой для любительских выступлений. На этот раз передразнивание аптекаря усложнилось замыслом «кривозеркальности», которая показывалась исполнителем с особенно нестерпимыми ужимками и подмигиваниями публике. Думаю, что разница между задачей, которую ставил себе любитель, изображавший анекдот об аптекаре, и природой развлекательного же этюда Гинцбурга не требует пояснений: в одном случае подражание природе шло от внешних задач и оказалось художественно опустошенным и технически беспомощным. В другом — так же, как и в шутке Горбунова, подражание действительности одушевлялось мыслью исполнителя, его художественной идеей, которая порождала тем более высокую технику, чем острее был замысел в своем внутреннем содержании. Случается при этом, что техническое совершенство достигается актером с моцартианской непринужденностью, непосредственностью и легкостью. Однако дело в том, что Моцарт, совершенно так же, как и Сальери, — его антипод, — каждый на свой лад решают одну и ту же задачу — проблему художественного образа, самую неподатливую среди всех других загадок искусства. Оговоримся.

Наша повседневная речь изобилует словами, которые от частого и широкого обращения потеряли силу выразительности и в общем своем значении выражают самые различные понятия, то есть, стало быть, не выражают ничего. Так и значение слова «образ» приходится во избежание недоразумений договаривать до полной ясности. Пользуясь этим термином, я имею в виду явления действительности, отраженные в искусстве; и одушевляет их, сообщая им убедительность живой жизни, мысль мастера.

Мысль — вот конкретный путь к тому, чтобы, по слову Щепкина, влезть в кожу исполняемой актером роли[[230]](#endnote-211). Когда актер овладевает мыслью, идеей, — он овладевает всем, потому что все ему необходимое, в том числе и техника исполнения, есть производное от образа.

Не могу не вспомнить, как один из наших выдающихся режиссеров, делясь впечатлениями от моего исполнения Гамлета, особо отметил сцену дуэли[[231]](#endnote-212). Она остановила его внимание фехтовальной техникой, которую режиссер нашел неожиданной в условиях углубленно-психологической индивидуальности, именно ее считая для меня, как актера, наиболее характерной.

Возможно, что режиссер не ошибался в определении «души» моего исполнительского искусства. Но возможно также и {283} то, что фехтовальщик я плохой. Думаю, что сцена дуэли была сильна не фехтовальной техникой, а теми творческими эмоциями, которых требовала данная сценическая ситуация.

Поставленный перед другими, новыми задачами фехтования и выйдя из «кожи» Гамлета, я, вероятно, растерялся бы и обнаружил свою фехтовальную беспомощность, потому что штудировал фехтовальную технику не «вообще», а только исходя из требований мною созданного образа роли.

Но непревзойденным по силе убедительности примером того, как форма и связанные с ней технические проблемы исходят из художественной природы образа, от нее зависят и ею предопределяются, может служить исполнение Н. П. Хмелевым роли Каренина[[232]](#endnote-213).

Только тот, кто застал фрак как костюм, бытующий в действительности, может оценить всю силу творческой интуиции артиста. Не имея, возможно, понятия о том, что представляет собою фрак как бытовая одежда, Хмелев уловил такие тонкости в обращении с ним, которым гаи научить, ни научиться нельзя. Возможно, что к постановке спектакля был привлечен специалист, показавший, как в свое время обращались с фраком в гостиных, как носили его, но и этого было бы недостаточно, чтобы найти такие неуловимые подробности, которыми овладел Хмелев при исполнении роли Каренина. Их можно было только творчески открыть, и Хмелев открыл их. Откуда могла идти эта интуиция? Из существа образа, определившего Хмелеву его технику, в частности технику пользования фраком. Способ носить фрак не явился в работе Хмелева техническим заданием, оторванным от общей творческой задачи, но ее естественным и органическим следствием. Поскольку он овладевал основной своей творческой задачей, постольку же он постигал совершенство потребной ему техники.

Каждому актеру-творцу должны быть присущи индивидуальные черты, определяющие метод его творчества и путь его творческой работы, и можно утверждать, что от каждого актера-творца всякая новая роль так же требует непременно новых исполнительских, неповторимых приемов, новых технических задач, а значит, и новых решений. К примеру: как мы слышали от А. Д. Попова при его выступлении на вечере, посвященном памяти Хмелева[[233]](#endnote-214), замечательный артист не находил смысла в репетиционном тренаже до тех пор, пока в его соображении не возникал «балет» новой роли. Хмелевский «балет» говорит о совершенно индивидуализированном приеме актерского творчества, но он говорит еще и о том, что каждая новая роль, которую артист должен был увидеть образно, требовала от него новых исполнительских задач, новых приемов. Таков естественный закон искусства, которое не терпит штампов.

Рассказывают, что, когда однажды А. Я. Закушняк выступал перед актерами Художественного театра, на вопрос Станиславского, {284} каким приемом он пользуется для того, чтобы освоить и удержать в памяти так много текста, артист ответил примерно так: для этого я делю свой текст на куски, каждый кусок приобретает для меня свое особое лицо, цепь этих кусков, логически между собою связанных, ведет меня через всю работу, от ее начала и до конца. Станиславский будто бы очень радовался тому, что объяснение Закушняка подтвердило прием, к которому он тогда впервые пришел, — прием деления текста пьесы на куски.

Не может быть, однако, никакого сомнения в том, что при внешнем, формальном сходстве внутреннее содержание одних и тех же приемов у Станиславского и у Закушняка в действительности имело какое-то различие. Я могу судить об этом хотя бы потому, что в методе, которым я пользуюсь в моей личной работе, это деление на куски своеобразно и отлично от того, что делал Закушняк и что предлагал делать Станиславский. Когда я познакомился с работой Таирова, я убедился, что и Таиров прибегает к делению на куски, которые он называет ситуациями. Но качество этого деления, опять-таки, иное по сравнению с теми, о которых я упоминал. Иначе и быть не может, потому что, если тем или иным приемом пользуется творчески одаренный артист, имеющий свою определенную мысль, свое творческое лицо, он непременно вложит так же и свое творческое содержание в формы, которые только внешне могут быть сходны друг с другом. Хмелеву была, очевидно, необходима зрительная ассоциация, то, что он называл балетом. Хмелев нуждался в том, чтобы закрепить в пластически звучащем образе свою мысль, или, как говорим мы, — Н. Ф. Скарская и я, — свое *творческое ощущение* роли. Заключенное в пластический образ, *творческое ощущение* Хмелева приобретало необходимую конкретность, и только тогда артист мог приступить к технической работе, то есть к сценическому оформлению возникшего в нем замысла.

Прием образной ассоциации в свое время ложно толковался и ложным своим истолкованием давал повод к суждениям о нем как приеме порочном, идеалистическом. Между тем всякое искусство по сути дела служит выражению мысли при помощи образа, и, следовательно, образная форма художественного произведения есть не что иное, как ассоциация применительно к породившей ее идее. Не потому ли игра актера кажется тем убедительнее, чем точнее и ярче образное воплощение роли? Не потому ли один жест актера может выразить столько смыслового содержания, что потребовались бы целые страницы, чтобы изложить его на словах?

Образ в искусстве мастера служит незаменимым средством художественного обобщения, которое иной раз упрямо не дается даже и в том случае, если аналитическая часть работы выполнена актером добросовестно и верно. Так, например, когда {285} я работал над «Адмиралом Нахимовым»[[234]](#endnote-215) и когда у меня была «сделана» уже почти вся роль, я споткнулся на заключительной сцене и не мог найти для нее необходимых ритма он темпа. Я не мог понять, что же собственно мне нужно играть, хотя логически это было вполне ясно. Я бился над этой сценой до тех пор, пока на помощь мне неожиданно не пришел образ Лесного царя. Объяснить связь между сценой гибели Нахимова и образом Лесного царя в балладе Гете трудно. Однако, как только я нашел образ всадника, несущегося под угрожающей рукой Лесного царя, протянутой к ребенку, которого всадник держит у своего сердца, я нашел все то, чего мне недоставало, все стало на свои места, и определилась точная внутренняя связь тех элементов, которые нужны были для этой сцены, сцена пошла.

Ассоциативный образ нельзя надумать. Он не является и по наитию. Он рождается в процессе напряженной работы всех качеств и средств актера — и нервов, и мозга, и чувства. Его надо выстрадать.

Случается так, что первое впечатление от роли при знакомстве с ней актера оказывается самым верным, имеющим решающее значение для всей последующей работы. Очень хорошо, когда так случается, но даже и в этом счастливом случае актер не смеет удовлетвориться тем, что предмет его творчества бросился ему в глаза. Сверх того актер вынужден еще рассматривать этот предмет, подвергнуть его самому тщательному, самому всестороннему исследованию. И вот эти два полюса — синтетическая интуиция творческого ощущения и аналитическая мысль актера — определяют путь его работы.

Я говорю об интуиции, значит я говорю и о таланте, о его огромном значении в деятельности актера.

Что же именно подразумеваю я под словом «талант»?

Мне кажется, что сценический талант — это наилучшая приспособленность психики к ремеслу актера, природное чутье, приноровленность к выполнению тех требований, которые составляют специфику актерского искусства.

Однако творческие задачи редко решаются силою одной только интуиции. Интуиция обобщает, схватывает суть того, *что* именно составляет предмет творчества, но за этим «что» следует необходимость решения вопроса о том, как должна быть выражена творческая мысль актера.

Ставить в последовательную зависимость «как» от «что» — значило бы извращать действительную природу творческого процесса. Анализ и синтез в нем так тесно переплетены между собой, что не всегда возможно на практике расчленить, отделить одно от другого. Спор синтетиков с аналитиками — пустой опор; не может быть преимущественно синтетического или преимущественно аналитического метода и не может быть, чтобы один из них исключал другой. Только органическая связь этих {286} двух путей работы приводит актера к полному владению образом.

Было время, когда считалось модным говорить о том, что нельзя играть отношения актера к образу. Признаюсь, я не понимал тогда, о чем шла речь, не понимаю этого и теперь. Разумеется, играть отношение к образу нельзя, потому что вообще на сцене актеру ничего играть не нужно и не следует, а следует и нужно мыслить и действовать. *Играть* отношение к образу актеру не следует, но *иметь* свое отношение к образу для актера обязательно. И это в равной мере относится к тому, играет ли актер в пьесе, события которой развертываются в нашей действительности, или перед нами стоит задача вновь воплотить на сцене образ, за которым тянется многовековая традиция артистического истолкования. В любом случае идейный пафос актера-автора должен сочетаться с требованием мыслить и действовать в образе. Иначе актеру не помогут никакие внешние приемы драматизма.

Аналогичные примеры можно найти и в литературе, когда в ряде художественных произведений читателя потрясает сдержанность и внутренняя аила негромкого голоса писателя, как бы описывающего «со стороны» драматическое событие и вместе с тем доносящего до нас свою беспощадную оценку происходящего.

Так и актер. Он отходит в сторону, уступая образу всю сцену и всего зрителя, ничего не оставляя лично для себя. Но для того чтобы суметь «отойти», нужно действовать и мыслить, и вопрос сводится к тому, *как* именно отходит в сторону актер, как уступает он свое место действующему лицу пьесы. Это маленькое «как», или, вернее сказать, «с чем», расширяется до огромного значения партийности в искусстве актера, публицистической направленности его мысли.

Без *отношения* к своему художественному замыслу, без творческих *намерений*, а значит, и идейной их направленности не может быть творчества. Актер в силах создать вполне художественно законченный образ только тогда, когда он с последней отчетливостью сознает, чего он хочет от своей работы и что хочет ею сказать. Чем *сознательнее* сближает актер своего зрителя с автором исполняемого произведения, тем становится доходчивее исполнительская мысль самого артиста, его творческое лицо, его художественные намерения.

Неповторимая сила образов, созданных Шаляпиным, не была бы столь совершенной, если бы великий артист не владел бы с виртуозной полнотой искусством растворяться полностью, без остатка в своем создании, которое оттого и становится ярко индивидуальным, шаляпинским. Так парадоксальна природа исполнительского искусства.

Во все времена русское искусство, одушевленное задачами критического реализма, может быть названо тенденциозным. Таким оно и было в действительности, в лучших, этапных своих {287} произведениях живописи, литературы, музыки, театра. И если прав Достоевский в том, что вся литература вышла из гоголевской «Шинели», то сила жизнеутверждающего гуманизма никогда не покидала русской литературы, а значит, и русского актера.

Вместе со всем своим народом советский актер хочет управлять законами жизни и силу своего искусства ценить тогда, когда она служит помощью в борьбе с тем, что мешает человеку быть человеком. Гуманизм — это и есть борьба за торжество передовых идей человечества. Пафос этого действенного гуманизма стал пафосом советского искусства, пафосом современного актера-автора.

### Путь актера и бег времени

Вообразим себе актера, когда он, готовый к исполнению роли, ожидает первого выхода за театральным занавесом. Все то, что пережито, выстрадано, все, что сделано и создано перед встречей со зрителем, все это актеру предстоит выразить при посредстве самого зрителя. Зритель для актера — нечто похожее на бумагу под пером писателя, только бумага, на которой пишет актер, особого рода. Эта бумага с «фокусом». О том, что это за фокус, говорится на одной из страниц книги Б. В. Алперса «Актерское искусство в России».

«За каждой заметкой об актере скрыто живое лицо критика или любителя театра, входившего в зрительный зал со своими художественными вкусами и воззрениями. Эти воззрения определяли каждый раз отношение автора к тому или иному актеру»[[235]](#endnote-216).

Сценический образ не только дается, но еще и задается зрителю актером. Актер не подносит зрителю готовым итог своей работы, зритель сам подводит последний решающий итог, которого актер ждет позади занавеса, играя спектакль. Этот итог — впечатление, с которым зритель покидает театр.

Чем богаче творческая природа актера, чем содержательнее художественная идея, которая одушевляет его исполнение, чем значительнее создаваемый актером образ, чем шире художественное обобщение, тем многообразнее выводы зрителей.

Похоже на то, как будто бы творческая мысль актера, проникая в зрительный зал поверх театральной рампы, как сквозь хрусталь, распадается на столько лучей и красок, сколько театральная аудитория способна вместить в себе различных зрительских «точек зрения». Закономерность этого явления объясняется тем, что впечатление от игры актера, с которым зритель покидает спектакль, определяется не только актерским искусством, но еще и характером зрительских восприятий как своеобразного {288} творческого процесса, в котором так же, как и в искусстве актера, объективные и субъективные начала неразрывны и неотделимы одно от другого.

Но случилось однажды, что не рядовой, дюжинный зритель, а автор пьесы, в которой я играл роль ведущего значения, желая сказать мне приятное, заметил: «Судя по тому, как вы играете, вы должны очень любить вашу роль?»

Любить роль!..

Не странно ли спросить художника, который пишет картину: вы любите вашу картину? Любить — это не то слово, и похоже, что оно бытует потому, что на работу актера принято смотреть как на нечто узкопрофессиональное.

Что же такое на самом деле роль в руках актера? Это его творческая сберегательная книжка. Было бы странно, не правда ли, если бы мы вздумали спросить владельца денежного вклада: любит ли он свою сберкнижку? Пожалуй, если она пустая — он ее не любит, если полная — любит ее. Так и роль в исполнении артиста: она принимает в себя его творческий вклад, но этот вклад он несет на сцену с тем, чтобы раздать его щедрой рукой своим зрителям. И — странное дело! — чем щедрее артист, тем полнее его книжка, как будто ей доверен неразменный рубль. Но ничего необъяснимого в секрете неразменной творческой сберегательной книжки актера нет. Впрочем, при условии, если театр есть именно то, чем он должен быть, — инструмент, приводящий в движение творческое взаимодействие не только актеров, но и актера со зрителем.

Творчески жить и творчески действовать — беспокойная задача, к какому бы роду деятельности она ни относилась. Потребность заниматься решением этой беспокойной задачи составляет основное свойство творческой природы актера, и, к счастью, следует признать широкую распространенность этой потребности в русском актерстве вопреки некоторым свойствам дурного актерского профессионализма.

Как-то раз на улице я настиг трех обыкновенных, рядовых актеров. Один — большой, полный, хриплый, в галошах и в зимней шляпе. Другой, баритон, шел в стоптанных галошах с чужой ноги и фетровой шляпе. Третий, маленький, говорил фальцетом и шел без галош. Падал мокрый снег, дул ветер, но, невзирая на холод и ненастье, актеры перебрасывались на ходу горячими репликами. Я слышал отрывки фраз. Основную ноту разговора вел средний — в поднятом воротнике и нахлобученной шляпе:

— Думаю, дело будет интересное, он, понимаешь, хочет строить театр…

Самый маленький, слева, забежал вперед и, слеша и захлебываясь, прокричал им:

— Да ведь он прямо заявил, что категорически отказывается от заслуженных и народных!..

{289} Справа откликнулся третий, глубоко засунув красные от ненастья руки в карманы пальто неопределенного сезона. Он словно отмахивался от фальцета, толковавшего им о предмете, не стоящем обсуждения:

— «Эти»-то, понятно, поставят свои условия, им роли подавай!

— Я же говорю, — прохрипел толстый, — он, понимаешь, хочет театр строить, значит, дело интересное!

— Ну, положим… Ты-то вон на своем веку сколько строил этих самых театров, а теперь где они?..

— А что же? Хорошие были театры.

— Кабы хорошие, так они бы и были. Коли ты хороший дом построишь, крути не крути, а он себе стоит и стоит.

— Сказал тоже! Дом! А вот хоть и нет тех театров, а мы их строили, хорошо строили!..

Мне пришла тора сворачивать в Богословский переулок, и я не слышал, что ответил актер в стоптанных галошах, но про себя я подумал: а ведь баритон кругом прав. Пусть толстый участвовал в строительстве несуществующих теперь театров, все же он не пустил своей работы на ветер. Разница громадная: в доме начинается жизнь тогда, когда дом подведен под крышу в строительство кончилось, а когда в театре закончилось строительство, когда про театр можно сказать, что он отстроился, строить больше нечего, тогда-то в нем жизнь и начинает умирать. Живое творческое состояние театра и каждого из входящих в него актеров в непрестанном строительстве, и не так смешно, к сожалению, замечание прохожего актера о том, что, если руководитель не хочет брать заслуженных и народных, значит он действительно хочет заново строить театр; к сожалению бывают случаи, когда мы, актеры, воспринимаем звание как свидетельство завершенности нашего мастерства, превращая тем самым себя, — заслуженных и народных, — в уже «отстроенных» актеров, то есть актеров, творческая жизнь которых начинает их покидать.

Вместе с тем мне очень хотелось заверить фальцета без галош, что он допускает в своих опасениях одну, но грубую ошибку. Потребность в ролях у актера не порок, а естественный закон творческой его природы. Вопрос только в том, какого сорта ролей ищет для себя актер, и во имя чего он их добивается.

Мне было жаль, что я упустил время и не вмешался в разговор трех актеров, и в утешение себе я мысленно произнес длинную тираду.

— Поймите, милый фальцет, — говорил я себе, — без творчески одаренных актеров театра никак не построить, а творческая одаренность нуждается в питании, она требует общения с народом. Талантливый человек, если он рожден актерам, вынашивает художественные замыслы, как дерево плоды, и потребность {290} принести их в жизнь естественна и законна. Беда актера не в том, что он хочет не только называться актером, но и действовать, как мастер сценического искусства. Трудность в том, что *возможность* действовать не дается сама актеру в руки. Для того чтобы сказать свое слово в искусстве, актер вынужден завоевывать себе то, что на профессиональном языке называется положением в театре, а оно приходит к актеру только вместе с признанием у зрителей, у народа. Это сложный путь тяжелых противоречий, которые актер должен уметь выстрадать.

Как бы сильно ни сыграл актер порученную ему роль, сама по себе она не может оставить на общественном сознании глубокого следа и она скоро забудется как один из текущих эпизодов в художественной жизни театра, как случайность, — быть может, и счастливая, но преходящая. Роль — не книга, которая одна, сама по себе может составить вклад в культурный фонд народа. Лицо актера, идея, которую он несет в своем искусстве, то новое слово, которое он несет в своей творческой биографии, созревает в условиях более или менее длительной деятельности, цепью последовательных созданий, то есть ролей, заметьте это, мой воображаемый собеседник, и ролей емких, содержательных, значительных по мысли, в них вложенной. Из них только немногие останутся вершинами, отмеченными золотом творческих побед, все остальное останется всего только грунтом, почвой, из которой взросли лучшие создания артиста.

На последнем из юбилеев Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко говорил о том, что слава, авторитет МХАТа определялись только отдельными спектаклями среди десятков постановок рядовых или не задавшихся, а случалось, даже освистанных[[236]](#endnote-217).

Было бы ошибкой думать, что дело заключалось только в том, что одни спектакли были более качественны по выполнению и материалу, а другие не дотянули до нужного уровня. Понятие лучшего и худшего в искусстве относительно. У зрителя проходят те спектакли, такое актерское исполнение, в которых мысль, необходимость ее высказать, художественная идея и потребность принести ее в жизнь встречает такую же потребность и со стороны зрителя. В согласованности этих двух полюсов — посылающего и воспринимающего, в установлении равновесия между ними — сила, управляющая творческой волей актера, я он слышит ее зов всякий час своей творческой жизни. Примеров тому множество.

Вот, к примеру, как сказывалось на В. Ф. Комиссаржевской это состояние встревоженности, взволнованной потребности удостовериться с каждым новым спектаклем в своем праве на творчество: исполняя в «Бесприданнице» романс, который по внутреннему своему значению, по драматичности и по силе выразительности являлся кульминационным, Вера Федоровна с {291} тревожно расширенными глазами спрашивала товарищей в антракте: как я спела? Не было случая, чтобы ее исполнение не вызвало огромного подъема в зрителях, но даже отклик зрительного зала, который выражал непосредственное суждение о том, чем было ее исполнение, не удовлетворял ее. Ей, видимо, недоставало еще отклика товарищей по искусству, тех, кто только что окружал ее на сцене, их свидетельства о том, что получилось именно то, что было нужно.

Еще характерная черта: в прежнее время в кулисах театра стоял дежурный пожарный. И надо заметить, что театральные пожарные нередко оказывались авторитетными ценителями и судьями, — многое наблюдая, они метко критиковали театральное исполнение. Вот к ним-то, к дежурным пожарным, Вара Федоровна и обращалась с расспросами о том, как им понравилось то, что она играла, и как играла, хорошо ли? Если пожарный замнется, она считала, что не справилась со своей задачей, не смогла в простом человеческом сердце вызвать те эмоции, которые легко доходили бы и до сознания рядового зрителя.

Когда Вере Федоровне случилось впервые увидеть Дузэ, впечатление было настолько большое, что Комиссаржевская пришла было к решению оставить сцену. Если существует в мире такое великое, как Дузэ, то ей, Комиссаржевской, будто бы не должно быть места в искусстве театра.

Сомнение в своих силах у Веры Федоровны сказывалось с особенной яркостью, потому что и индивидуальность была очень яркая, но и рядовой актер никогда не перестает испытывать потребность во все новых доказательствах того, что в новой, изменившейся обстановке, в новых, изменившихся условиях не изменилась основная движущая сила, ведущая актера по пути его искусства, — сознание своего творческого права на художественную работу, права, определяемого окружающей артиста живой действительностью.

Актер может быть уподоблен андерсеновскому гадкому утенку, который превратился в лебедя и который не может поверить чудесному своему превращению, пока зеркальная поверхность воды не убедит его в том, что он действительно лебедь. Рождение сценического образа — всегда превращение гадкого утенка в лебедя, и чтобы лебедь поверил своему превращению, он должен быть отражен жизнью, действительностью.

*Актеру мало создать образ, нужно еще, чтобы образ стал частью действительности*.

Другой пример я заимствую из моих встреч с советским зрителем.

Дело было так: я играл один из очередных спектаклей «Зимнего сна», — была такая немудреная пьеса, пользовавшаяся, однако, популярностью[[237]](#endnote-218). В пьесе была живая мысль, увлекательная интрига, интересные роли, и до революции спектакль {292} был особенно «ходовым» в маленьких аудиториях, небольших городах, а в революционную пору служил в помощь репертуару для малоподготовленного массового зрителя, который широкой волной влился в открывшиеся перед ним театры. При всех своих положительных качествах пьеса, однако, была далека от совершенства, и вот среди одного из спектаклей — внезапная мысль: и роль, которую я исполнял, и пьеса, в которой я играл эту роль, — недоговорены, они не доходят до зрителя в настоящем своем внутреннем значении, которого ищет, ждет и просит современный зритель. Ясное ощущение, что недостает какого-то штриха, что нужно еще какое-то одно творческое усилие, и этот штрих будет найден.

Сейчас я рассказываю, стараясь перевести на язык логики то, что ощущалось в то раскаленное мгновение и что не укладывалось в тот миг ни в какие логические слова и мысли. И вот последнее усилие сделано — родился импровизированный заключительный монолог. В том возбужденном состоянии, в каком я находился, я не мог дать себе ясного отчета, что именно произошло. Я понял, однако, что партнерша, с которой я вел сцену и для которой этот монолог явился во всех отношениях неожиданностью, приняла его как нечто естественное. Она нашла линию поведения, внутреннюю линию своего нового состояния без всяких видимых усилий. Импровизированный монолог привлек, конечно, внимание всех товарищей, бывших в ту минуту за кулисами, — пьесу хорошо знали, но и в окружающих сцену людях моя неожиданная импровизация нашла общее признание.

По окончании спектакля я хотел записать текст нового монолога. Оказалось, что я не могу этого сделать, я не вспомнил ни одного слова из того, что говорил на сцене.

Казалось бы, на этом дело и кончилось. Но наступил следующий спектакль, не помню, может быть, очень скоро, а может быть, и с немалым интервалом. Я совсем не думал о своей импровизационной вставке, но когда я подошел к тому месту, где эта вставка родилась, я повторил монолог с большой, как мне казалось, точностью. Во всех последующих представлениях моя вставка прочно вошла в текст спектакля как его органическая часть.

Приведенный случай не противоречит общему закону сценического искусства. Как и всякий творческий процесс, искусство актера требует строгого расчета и жесткой трудовой дисциплины. Но не меньше нуждается мастерство актера, его техника, умение в оживляющей силе вдохновения. Без него бездушная форма роли пуста, холодна, рассудочна и бесплодна.

Во все времена театр знал два пути, по которым развивалось искусство актера: путь технического расчета, ремесла и путь творчества, неразлучного с интуицией таланта и вдохновения. На обоих путях актера может осенять сила мысли, но в первом {293} случае она вырождается в рассудочность, в другом — приводит к художественной идее, которой дана власть вглубь и вширь продвигать перспективы, доступные современному общественному сознанию.

Раздвоенность на путях сценического искусства определяется поэтому непримиримой борьбой между стремлениями к самодовлеющему блеску мастерства, виртуозности формы, заключающей себя в замкнутый круг внешних, поверхностных исполнительских задач, и идейной направленностью творческих намерений актера, когда вся сила техники уходит на создание художественного образа и поглощается без остатка, преодоленная могущественным союзом таланта, мысли и труда.

Эта глубокая, тайная, подспудная борьба нарастает в современном театре. Все выше поднимается уровень технических достижений в искусстве актера. Но блестящи также и завоевания педагогической практики в современных театральных наших вузах — всякий грамотный молодой человек может научиться играть хорошо, в изысканном вкусе, в благородной манере. Вот почему наравне с творчески одаренными и самостоятельно мыслящими артистическими натурами широкий доступ на театральную сцену открывается и технически вооруженным посредственностям.

Одновременно нарастает тяга к актеру-автору. Все решительнее заявляет о себе неизбежность перехода современного театра в новую, высшую фазу своего развития.

Советская общественность предчувствует приход на сцену актера во всеоружии его художественно-творческой природы и заранее приветствует его.

К театру раскрепощенного артиста стремился в своих работах и Станиславский, в поисках творчески совершенного актера великий мастер театра шел уверенно, как к далекому, но непременно достижимому будущему.

### Сила творческого воображения

В № 12 журнала «Знамя» за 1945 год напечатан рассказ Л. Славина[[238]](#endnote-219). В нем идет речь о том, как некий Савельев любил собирать на фронте оригинальные жизненные случаи, курьезные и острые положения и необыкновенные ситуации. «В свободную минуту, — пишет Славин, — Савельев приготовлял из них маленькие новеллы, разумеется, устные, питая отвращение к письменным занятиям и рассказывая их очень вкусно своим ворчливым, выразительным баском. Все же однажды он попробовал, уступая нашим настояниям, записать свои увлекательные истории. Получилась бледная и скучная размазня. Не так велико расстояние между бумагой и пишущим, сантиметров 15, не больше, {294} однако вся прелесть савельевских рассказов, весь их огонь, изящество, глубина, остроумие пропадали на этом крошечном перегоне, таком, оказывается, трудном перегоне. Вероятно, искусство Савельева опиралось на какие-то качества, не нужные писателю: паузы, мимику, быть может, жесты, впрочем очень скупые». Савельев рассказывает эпизод из жизни Екатерины и Петра III. Среди рассказа от делает вдруг паузу и «большое, складчатое лицо его, вдохновенно передернувшись, сложилось на секунду в неподражаемую гримаску. В ней появилось шутовство, безалаберность, клоунская царственность Петра III. Потом Савельев мгновенно приводил в порядок обширный и послушный механизм своего лица и, снова став самим собой, продолжал рассказ».

Интересно замечание автора о том, что содержательность устных рассказов Савельева определялась теми специфическими качествами, которые не нужны ремеслу писателя. В образной передаче рассказчика присущая его искусству форма возникла одновременно и неотторжимо от излагаемого им содержания. При переводе повествования на бумагу литературная форма ускользала из-под пера повествователя, и неоформленное содержание распадалось, не оставляя по себе никакого следа в читательском восприятии.

На моей памяти живы примеры, когда авторская природа актера захватывала его с такой непреоборимой силой, что вырывала его из строя явлений театрального искусства в обычном их понимании и создавала особый жанр актерского рассказа. Я говорю о неповторимом мастерстве Горбунова, именно о нем, а не о позднейшем замечательном мастере живого слова Закушняке, потому что в Горбунове с особенной яркостью и остротой выражалась на эстраде актерская природа исполнительского авторства. Я хотел бы передать особенности этого изумительного явления, этого неповторимого жанра, но бессилен воспроизвести его, да и не в этом моя задача. Но могу свидетельствовать, что литературные монологи Горбунова одевались в живые, яркие краски только в сочетании со второй — исполнительской — драматургией артиста. Им же самим создаваемая литературная канва оказывалась только основой в его исполнительском творчестве. Так именно должны решаться исполнительские задачи любого артиста. Я, конечно, не хочу этим сказать, что актер (и режиссер) вправе усматривать в исполняемой им роли или в целой пьесе только формальный повод к произвольным исполнительским или постановочным измышлениям.

Истина святая и нерушимая в том, что авторский текст при всех условиях остается неприкосновенным в своей художественной самобытности, так же как самоценно и исполнительское искусство актера. Внутренняя зависимость актера от драматурга устанавливается самой природой актерского искусства. Разве основная творческая задача актера не составляет требования {295} образного раскрытия авторского текста? Непременно составляет. И вот в этой творческой задаче, в образном раскрытии авторского текста и содержится тайна актерского авторства. Из той же природы актерского искусства, которая подчиняет актера требованиям драматургии, вытекает и его творческая самостоятельность. Явление, замечательное по заключенному в нем противоречию.

Как же раскрывается затейливый ларчик актерской независимости, творческой самостоятельности актера? Ключ к нему в творческом ощущении, при помощи которого актер решает свою основную исполнительскую задачу. Из ста — девяносто девять актеров, пользуясь этим ключом в своей практике, не подозревают о том, какими средствами они осуществляют свою творческую волю, в чем тайна их самобытности в искусстве. Самое понятие, самый термин творческого ощущения не бытует в актерской среде, хотя он и определяет собой корень, из которого растет и цветет исполнительское искусство. Этот ключ всецело в руках самого актера. Творческое ощущение исполняемой роли принадлежит только актеру, ему одному, и не может принадлежать никому другому.

Любопытен в этом смысле пример артистической шутки, затеянной однажды Верой Федоровной Комиссаржевской в первые годы ее работы в провинции, когда жар молодости бил через край и находил для себя исход в самых неожиданных причудах, судить о которых предлагаю по следующей затее артистки. По какому-то поводу Вера Федоровна завела спор со своими товарищами о том, что она прочтет им таблицу умножения так, что заставит их заплакать. Она ушла в соседнюю комнату, оставив рядом Марию Николаевну, свою мать, и актеров, с которыми вступила в спор. После небольшой паузы из соседней комнаты послышался «монолог», построенный на таблице умножения. Мария Николаевна свидетельствовала, рассказывая мне об этом случае, что Вера Федоровна сумела найти своему чтению такой подтекст и насытить его таким эмоциональным содержанием, что кончилось тем, что Мария Николаевна действительно прослезилась.

Раскрытие актером каждого явления действительности непременно содержит в себе не только смысл этого явления, но и творческое ощущение артиста, то есть то, что подставила Вера Федоровна под сухие цифры. Условные знаки словесного материала, которые были выражены таблицей умножения, она осмыслила эмоционально на каркасе какого-то мгновенно придуманного ею сюжета, замысла, на котором и построила свой «монолог». Отсюда можно заключить, что эмоциональность артиста обозначает не слепое чувство, или, что еще хуже, чувствительность, но художественно обобщающие мысль и чувства.

Какая же сила управляет творчеством актера, когда он, пользуясь мертвыми словесными знаками, выражает ими ему {296} одному ведомые чувства и мысли и, главное, не только выражает, но и заражает ими?

Сила эта — творческое воображение артиста, и это артистическое свойство никогда не беспредметно. Прошу заметить и прошу поверить — оно связано с повышенной чувствительностью к наблюдениям над окружающей жизнью, над явлениями окружающего мира, иногда с острой до болезненности впечатлительностью художественно одаренной натуры. Это одно из свойств, определяющих собой артистическую одаренность. Думаю, что оно может и должно развиваться, но едва ли может быть искусственно привито тому, кто от природы вовсе не одарен воображением. В нем — одно из конкретных проявлений того понятия, которое может казаться совершенно абстрактным. Вопрос о таланте актера в первые годы революционного театра был вовсе снят со счета как понятие будто бы метафизическое. На самом деле оно конкретно, и как об одном из примеров этой конкретности мы и говорим о творческом воображении актера.

К сожалению, понятие артистического темперамента нередко смешивают с явлениями физиологического порядка. Ничего общего между тем и другим на самом деле нет. Помню молодого актера, одушевленного самыми высокими намерениями. Он был убежден, что актер без темперамента не может достигнуть необходимой силы выразительности. Поэтому он избегал спокойного состояния на репетициях, но, откровенно говоря, накачивал себя всеми правдами и неправдами для того, чтобы создать иллюзию темперамента. У него был особый трюк — в самых горячих моментах роли крахмальный воротничок отстегивался от сорочки и с эффектным всхлипом отлетал в сторону. Это доставляло громадное удовольствие его владельцу. Был он наивен до трогательности: «Все ради искусства и воротничок ради искусства». И он поглядывал на окружающих с видом победителя.

Такой тип темпераментного актера может быть назван: артист в кавычках, это самое мягкое, что можно о нем сказать.

Что же такое темперамент артиста в действительности? Артистический темперамент заключается в повышенной живости и яркости восприятия впечатлений и реакции на них. Если человек воспринимает явления окружающей жизни, улавливает их с трудом, с напряжением, с приглядкой, с почесами, с потением, то такой увалень — вялый, неодаренный, бестемпераментный актер.

Если человек, как говорили о Достоевском, «огонь», если он ловит впечатления на лету, если он схватывает их, не успевая даже осознать того внутреннего процесса, с помощью которого он их улавливает, и если он *не может не отозваться* на полученные впечатления ярко и остро, то это свидетельствует о наличии {297} у него темперамента, особенно необходимого актеру. Живость восприятия и не меньшая живость реакций — эти качества, присущие актеру по самой его человеческой природе, и определяют его психологические особенности, независимо от степени его культуры и таланта. Если в человеке живет актер, этот человек импульсивен от природы. Он может не выдавать своей импульсивности окружающим, но она непременно ему присуща. Поэтому природная неуравновешенность актерской натуры сближает артиста с представлением о нем как о ребенке — детям свойственна неуравновешенность, определяющая их впечатлительность. Никто, как дети, не способен на столько же быструю, как и непринужденную смену своих реакций. Совершенно очевидно, однако, что импульсивность актера не дает никакого права смешивать ее с беспринципностью, о которой говорили, бывало: «Актеры-де дети, но только сукины дети». В свое время это было ходячей остротой, и, возможно, остротой антрепренерской, предпринимательской.

Понятно, актерскую неуравновешенность нельзя возводить в принцип, но так же нельзя и не увидеть в ней причины многих характерных особенностей в натуре актера, той «специфики», которая в искусстве актера не может не иметь значения и особого смысла.

Например, говорят: этот играет от образа, а тот от себя. Случается слышать и споры на тему о том, как следует играть: от образа или от себя?

Должен признаться, я не понимаю разницы между этими двумя определениями, потому что не могу понять, что подразумевается под словами «от себя» и что — «от образа»?

Мой творческий опыт говорит мне о том, что играть от образа — это и значит играть «от себя», потому что сценический образ есть мое, мне принадлежащее творческое ощущение роли. Надо только понять, что играть «от себя» не означает, будто актеру предоставляется право тащить в искусство всякий свой житейски-бытовой хлам. Артист обязан иметь свой собственный творческий почерк и свое творческое лицо, он обязан владеть тайной художественного обобщения по мере своего дарования и объема своего жизненного опыта. Вот это и значит играть «от себя» или даже «себя». Мне думается, что иного «себя» в искусстве не бывает. Это «от себя» есть то субъективное начало, которое оплодотворяет объективный материал в творчестве актера.

Конечно, у каждого человека, и творчески одаренного и не одаренного творчески, есть в прошлом какое-то свое прошлое, и в сумме всех тех штрихов, царапин, отпечатков, которые хранит наш мозг и душа, определяется нечто такое ценное для всякого, даже рядового человека, ради которого он не может не стремиться к будущему, не может не строить его, то есть не может не жить творчески.

{298} Не так ли возникает одно из самых интимных и в то же время величественных понятий, которое мы называем «чувством Родины»?

Впечатления, питающие творчество актера, возникают, как нам кажется, начиная с полусознательного и бессознательного восприятия действительности. Они кладут начало развитию природного дара воображения, присущего каждой артистической {299} натуре, и способности актера к творческому ощущению роли, что составляет его профессиональную особенность.

Вот, к примеру, несколько воспоминаний из числа тех, которые, как мне кажется, помогали мне в моей творческой работе.

Моя мать и сестра, которая была старше меня на тринадцать лет, были постоянными организаторами детских домашних представлений. Как-то случилось, что во французской газете «Фигаро», которую получал отец, была приложена детская пьеса с пением и музыкой. Называлась эта пьеса «C’est le chât»[[239]](#footnote-22) — в ней было всего два действующих лица, и сюжет заключался в том, что бабушка допрашивала внучку о всяких ее шалостях, а внучка отвечала, что она в них неповинна, а во всем виновата кошка. Было мне тогда очень мало лет, и на мою долю выпала обязанность играть внучку, а сестра, чуть постарше меня, изображала бабушку. На меня надели нарядное платье девочки, заново сшитое и потому какое-то колючее. Самое неприятное во всем этом было то, что я чувствовал (я ясно помню это ощущение), что я мальчик, наряженный в какую-то {301} чужую девочку. Если бы тогда мне сказали, что меня ожидает профессия актера, я понял бы это так, что мне всю жизнь придется наряжаться, как к был наряжен в эту девочку, и чувствовать себя так же, как в том наряде, и я впал бы в безутешное уныние. Так еще в раннем детстве и на всю жизнь получил я отвращение к тому, что называется «представлять» на сцене.

Позднее, но тоже в раннем детстве, вижу я себя в одной из комнат нашей петербургской квартиры, в которой развелось много крыс. Наша гувернантка сидит в мягком кресле и объясняет, как определять по часам время. Вдруг она отчаянно вскрикивает. Подхватив юбку, ни жива ни мертва, она не знает, двигаться ей или нет. Кто-то открыл дверь, испуганно спрашивает: что случилось? Ответ — пробежала крыса по ноге гувернантки и осталась где-то под креслом. Позвали людей на помощь, окружили кресло, сдвинули его, и под ним действительно лежала неподвижно, словно в обмороке, громадная крыса. Крысы, как известно, умны и хитры. Застигнутая врасплох и не зная, куда скрыться, она представилась мертвой. Сходили в кухню за поленом и прикончили ее. Крыса поплатилась жизнью за притворство. Оно обходится много дешевле актерам.

Всем известно имя П. Н. Орленева. Обладая живым, страстным темпераментом, он был всегда в поисках нового, и если случалось ему делать в своем искусстве ошибки, то и ошибки у него получались интересными и поучительными. В его репертуаре долго держалась пьеса, в которой Орленев изображал маленького чиновника, кончающего жизнь в чахотке. Орленев играл картину смерти блестяще, но с натуралистическими крайностями. Искушенный театральный зритель аплодировал ему за его мастерство и награждал лаврами. Но однажды Орленев затеял крестьянский театр и перед крестьянским зрителем так же сыграл своего чиновника. Следя за игрой артиста, крестьянский зритель плакал, горевал, сочувствовал, но когда дело подошло к концу роли, раздался дружный хохот — зрители смеялись на то, как ловко артист передразнил смерть[[240]](#endnote-220). Неожиданный эффект этот прошелся по Орленеву не хуже, чем полено по крысе.

При упоминании о простых деревенских людях, которые смогли научить кое-чему даже и такого большого, изысканного мастера, как Орленев, в памяти моей возникает образ деревенского мальчика Вити, с которым я встретился, когда мне было лет девять от роду. Я рос в литературной семье, и потому мы, дети, конечно, издавали журнал, писали стихи, и когда в редакции газеты отца появился мальчик для посылок, деревенский Витя, мы перенесли на него свои литературные склонности, взяли его под свое покровительство и в свободные его часы принялись его «развивать». Поинтересовались, пишет ли он стихи? Нет, Витя не умеет писать стихов, он понятия не имеет о том, что такое стихи. Мы взялись обучать его. Тогда еще не существовало {302} книжек о том, как надо писать стихи, мы и предвосхитили их появление, дали нужные объяснения и тут же объявили нечто вроде конкурса. Каждый будет писать стихи. Я не помню, какие стихи писали мы, но Витины стихи я помню до сих пор. Первое стихотворение было такое:

Завтра воскресенье, отдых от работ,  
Каждый отдыхает и крестьянин тож.

Мы не одобрили этих стихов, раскритиковали Витю, и тогда он написал так:

Я, грабельки на плече,  
Пошел сено шевелить.  
Я не долго шевеливши,  
Лег я отдохнуть.

И это стихотворение мы раскритиковали с точки зрения банальных установок, устаревших традиций и сочли, что Витя конкурса не выдержал. Тем не менее Витины стихотворения засели у меня и в голове и в душе. Почему они так крепко запомнились, а наши собственные исчезли из памяти начисто, не знаю. Но я должен признаться в том, что Витя-поэт прожил со мной в моей душе всю мою жизнь.

Наконец, четвертый пример. На мою долю выпало счастье творческих встреч с великими артистами — моими современниками. Я застал Росси, и память о нем сохранилась во мне ярко. Я увидел его, когда он был уже стариком, в последний его приезд в Петербург. Он играл «Скупого рыцаря»[[241]](#endnote-221). После спектакля подошел к рампе и сказал, что к нему обращаются с просьбой сыграть Ромео, но что он стар, тучен и не может позволить себе браться за такую задачу, но попробует показать, как в свое время толковал эту роль. Артист остался в рыцарском колете, снял парик, обнажил коротко остриженную голову с большой лысиной и начал вести «сцену у балкона».

Впечатление от этого чтения не изгладилось, и его ничуть не ослабляет воспоминание о лысой голове и толстом животе артиста. Впрочем, когда в моей памяти возникают воспоминания об игре виденных мною больших актеров, образы великих людей раздвигаются и пропускают маленькую девочку в розовом платье с туго заплетенными косичками. Она говорит тихо и просто: «Вера, Вера, как ты скоро приехала».

Готовился детский спектакль. Была среди нас девочка, которую мы считали бездарной и которую презирали. Сами мы старались очень добросовестно делать то, что нам было указано. По пьесе девочка обещала вести себя примерно, но старшая сестра, в виде испытания, сделала вид, что уехала, и, неожиданно вернувшись, застала девочку врасплох, в то время, как она залезла пальцами в варенье. Растерянная девочка, пойманная с поличным, говорит: «Вера, Вера, как ты скоро приехала». {303} Когда гонимая нами наша партнерша сказала свою реплику, старшая моя сестра пришла в восхищение: «Это замечательно, превосходно»… Мы были посрамлены, сконфужены, раздражены. Девочке ничего не стоило так просто сказать, и это отмечают, как событие, а мы, которые спали с ролями под подушками, потели над каждой фразой, отыскивая интонацию, во сне ее видели, мы не заслужили и доли такой же похвалы за все свое искусство!

Мне кажется, с того дня я начал понимать впервые, понимать не головой, а сердцем, что в искусстве главное безыскусственность. Вот почему, должно быть, и дают моей девочке с *ту-то* заплетенными косичками место великие тени прославленных артистов.

### О творческом равнодушии

На стороне сценического искусства неистощимые средства художественного воздействия. Если актер не остается холоден к вопросу о том, с какими впечатлениями покидает народ зрительный зал театра, если актер не безразличен к тому, какие выводы делает для себя зритель из своей встречи с образами спектакля, только что возникавшими перед его глазами, тогда искусство актера в силах не только убеждать зрителя, но и переубеждать его, разбивая предвзятые мнения, осиливая сложившиеся взгляды, уводя от установившихся вкусов; тогда актер вступает в борьбу за созданный им образ, за его право на жизнь в памяти зрителя.

Память зрителя — это народная память. Ей несвойственно состояние бездейственности и покоя, как не бывает пассивной народная жизнь, народное сознание. Созданный актером образ живет до той поры, пока длится жизнь той мысли, которая возникла в зрителе под живительным воздействием искусства актера.

Вот почему в творческих спорах между зрителем и актером побеждать обязан актер, для того жизнь и вооружила его искусством. Если же случится, что победа остается за зрителем, она должна стать только временной победой, — актер, уверенный в своей правоте, найдет в себе настолько творческих сил, чтобы поднять новый спор со своим зрителем.

Вот почему плохо, когда спектакль не тревожит человеческой мысли, вот почему плохо, если искусство актера радует зрителя спокойно, в меру. Плохо, если тут же, в зрительном зале, едва успел сдвинуться занавес и еще не улеглось волнение его складок, кто-то вспоминает недосказанный анекдот, кто-то другой — украденную с его огорода картошку, а третий, ничего не вспоминая, разыскивает приятеля, который хотел угостить его папиросой.

{304} Хорошо, если, глотая папиросный дым или стоя в очереди за глотком сиропа, зритель восхищается игрой артиста. Но если зритель не принял актера ни душой своей, ни мыслью, пусть возражает, кому-то что-то доказывает, пусть, нахлобучив шапку на уши, добирается до дому с тем, чтобы за стаканом чая, обжигаясь торопливой речью, продолжить спор с актерами, автором пьесы или ее постановщиком в рассказах своим домашним, не побывавшим в театре.

Плохо, если не разделит этого волнения газета, верный друг зрителя, и не скажет своего веского слова в споре своего читателя с театром.

Но если прозвучит авторитетный голос критика со страницы советской газеты, как бывает плохо, если не взволнует равнодушного зрителя отзыв на спектакль, заслуживающий общественного внимания!..

Однажды при обсуждении подобного вопроса в кругу профессионалов театра кто-то высказал парадоксальную мысль, будто спектакль лучше всего сам говорит за себя, если только он хорош, и ни одна в мире рецензия не удержит зрителя от увлечения дурным и вредным спектаклем, когда он потакает низменным вкусам театральной толпы.

Думаю, что это было сказано больше для красного словца, чем по действительному убеждению.

Бесспорно, конечно, что высказывания критики могут приносить в некоторых случаях существенный ущерб успешному развитию искусства, как наносит вред всякому живому организму сильно действующее средство, применяемое невпопад, без должного понимания дела. И притом что значит «хороший» спектакль и чем он разнится от спектакля плохого? Предоставим ли отвечать на такие вопросы тому самотеку, который определяется театральной кассой, и откажемся от требования достойно возглавить общественное мнение, выразить его, закрепить и направить дальнейшее его течение по верному руслу?.. Знаю по опыту не один случай глубоких травм, нанесенных искусству актера грубым и неумелым вмешательством в его жизнь театральной критики. Знаю и другие случаи, когда отклики критики оказывали живительное влияние на судьбу театра, спектакля или отдельного актера. Как благотворно, например, сказалось критическое истолкование горьковского «Старика» ленинградскими газетами при первой встрече с этой пьесой ленинградских зрителей[[242]](#endnote-222). Афиша не привлекала внимания публики, предварительная продажа билетов шла вяло, и казалось, что спектакль заранее обречен на неуспех. Но после того, как газетные отзывы широко осветили идейный смысл пьесы и спектакля, лед был сломлен, и замечательное произведение горьковской драматургии получило то же признание, какое имело оно в Москве, до ленинградских гастролей.

Много лет назад также в Ленинграде, который был, впрочем, {305} тогда Петербургом, имел место случай, о котором рассказывает А. А. Дьяконов-Ставрогин в не изданной еще работе, посвященной театру Комиссаржевской на Офицерской[[243]](#endnote-223).

Там есть страничка, в которой рассказывается о том, как небезызвестный театральный критик Юрий Беляев решил судьбу «Гедды Габлер» Ибсена, спектакля, которым открывался театр Комиссаржевской на новом своем художественно-творческом этапе.

Ибсен в ту пору был таким писателем, который сосредоточивал на себе общественное внимание. Интерес к открытию театра на Офицерской был очень велик, потому что и автор, Ибсен, и его «Гедда Габлер» — одна из наиболее острых пьес, — и новый режиссер, появлению которого предшествовало много толков о его новаторских стремлениях, и прежде всего имя Веры Федоровны, неизменно привлекавшее широкое внимание, — все это делало премьеру особенно значимой. Однако спектакль произвел резко отрицательное впечатление и символической нарочитостью своей не покорил ни зрителя, ни в особенности критиков. Провал премьеры имел не одно только моральное значение: он в корне подрывал материальное положение театра и ставил под угрозу его существование. И вот, в ту критическую для театра пору вернулся из-за границы Юрий Беляев и выступил в защиту спектакля[[244]](#endnote-224).

Его статья решила судьбу спектакля по-иному: сборы стали подниматься, и спектакль, который, казалось, оставалось снять с репертуара, стал давать полные сборы. Так театральный критик явился живым, действенным участником работы театра, ответственным за его судьбу.

Помню в далеком прошлом и другие примеры, которых я был живой свидетель. Случалось, что представители реакционной критики превращались, вопреки своей воле, в пропагандистов таких явлений театрального искусства, которые служили передовым идеям эпохи и дышали с нею одним дыханием.

Не помню точно года, когда в Петербург впервые приехала труппа украинского театра. Артистический состав ее отличался редким богатством. Тут были Садовский, Саксаганский, Кропивницкий, Заньковецкая, Затыркевич, Карпенко-Карый и другие актеры, ставшие впоследствии классиками украинского театра. Приехали эти украинцы в Петербург, играли, но никто о них ничего не знал, как будто их и не было. В один прекрасный день вздумалось Суворину написать статью о приезжих гостях. «Маленькие фельетоны» Суворина в «Новом времени» пользовались настолько широкой известностью, что в утро, когда вышел номер газеты, украинцы проснулись знаменитостями[[245]](#endnote-225). С того дня их спектакли превратились в явление огромного общественно-политического значения, подняв острые и важные вопросы национальной политики, национального искусства, национальной украинской культуры уже не по воле, а вопреки политическому {306} влиянию и взглядам самого Суворина и его реакционного издания.

Дело, однако, было, конечно, не в Суворине. Наступило время, когда украинское искусство уже переросло значение только высокого по качеству *мастерства*, экзотически любопытного явления; оно стало одним из идейно-художественных факторов, включившихся в живую действительность как одна из ее движущих сил, какою потенциально всегда и был национальный украинский театр; нужен был внешний толчок, им и стала суворинская рецензия.

Но случается находить в прошлом такие примеры, когда в поступательном движении искусства критик оказывался силой реакционного, тормозящего значения вопреки общему строю своих общественных взглядов и симпатий. Кто, например, не слышал имени А. Р. Кугеля, писателя большой культуры, недюжинного ума и живой художественной интуиции? Однако, вопреки своему острому зрению, критик прошел мимо крупнейших явлений своего времени. Не понял прогрессивного значения Художественного театра и с редкой последовательностью оставался его непримиримым противником. Проглядел Комиссаржевскую и, владея острым и злым пером, подхватывал ее неудачи в поисках новых художественных путей и показывал их читателю в одностороннем отражении. Закрывал глаза на творческий опыт Общедоступного Передвижного театра, игнорировал его и в трудные для него дни оказывался на стороне его противников. Как известно, А. Чехов в переписке с Книппер упоминает о пристрастности рецензий Кугеля, но причина ошибок выдающегося театрального критика лежит, как нам кажется, много глубже, имея непосредственное отношение к проблемам сценического искусства, о которых мы ведем речь в этих заметках.

История театра и пути развития всех его компонентов говорят о том, что мастер своего ремесла не становится художником до той поры, пока в его художественном сознании не определится идейный смысл его работы или хотя бы поиски руководящей идеи. Нет нужды в том, чтобы ведущая мысль на творческом пути актера была им выражена средствами логических понятий. Язык художника — это язык образа, и художественные образы, создаваемые актерами, сами по себе выражают одушевляющую их идею, когда она горит в сердце мастера.

Так и в работе художественного критика. Ее направленность определяется точкой зрения, с которой критик рассматривает явления художественной жизни, художественные произведения и сценические образы как вехи, определяющие творческий путь актера.

Есть такая сквозная тема и в деятельности Кугеля как театрального критика. Все его критические статьи, заметки и рецензии, сколько бы ни разнились они по своему содержанию, объединены {307} одной руководящей идеей. Их одушевляет тема борьбы за актера, за творческую его неприкосновенность, то есть, значит, борьбы с режиссерским театром, который на глазах у критика возникал, крепнул и развивался.

Борьба была страстной, но безнадежной. В развитии театрального искусства режиссерский театр отвечал требованиям всех прогрессивных сил нового художественного сознания, и противопоставлять ему великих представителей старого театра, как пытался это делать Кугель, было бесцельно. Ермолова не могла быть актрисой Художественного театра — она и не должна была становиться ею, но великая Ермолова, одно имя которой выражало собою величие и совесть русского театра, протягивала руку московским новаторам как своим законным наследникам, и исторический смысл этого рукопожатия Кугель уловить не мог, не хотел или не сумел.

Кугель зло высмеивал ошибки, крайности, извращения идеи нового театра, новой драматургии, нового ансамбля, нового актера. Система взглядов и суждений критика, по-видимому, стойко опиралась на реалистические традиции русского театра, но выходило так, что во имя традиций отрицалось поступательное движение искусства. Вот почему критические оценки Кугеля были нередко лишены творческого значения, организующей силы, руководящей мысли. Вот почему критик оказывался бессилен перед решением одной из крупнейших задач того времени — раскрытия исторического значения тех противоречий, которыми был отмечен путь актеров-одиночек, отстававших от требований нового художественного сознания или, вернее сказать, живших в полном от них отрыве[[246]](#endnote-226). Наиболее трагически складывалась при этом творческая биография выдающихся актеров, и среди них останавливает на себе внимание исполинская фигура Варламова.

Талант Варламова принято называть стихийным и этим определением как бы снимать противоречия, которыми в действительности отмечен сценический путь гениального артиста.

В самом деле, ничего нет проще, как повторять, говоря о Варламове, ходячие примеры его шуточных импровизаций и отсебятины, легкого, если не легкомысленного отношения к своему артистическому долгу, и, наконец, той моцартиановской непосредственности, с которой давались этому непомерно толстому и громоздкому человеку любые из исполнительских стилей и жанров.

Что может быть бесспорнее признания, что Варламов владел так же свободно, как собственным дыханием, непревзойденным диапазоном человеческих чувств, от опереточно-фарсовой дурашливости до высот трагизма, страшного по своей варламовской правдивости и простоте?!

Все это верно и бесспорно, но все это ничего не говорит о самом заветном, что, как мне кажется, хранил в душе своей Варламов {308} в качестве общепризнанного комика-буффа и что составляло трагическую тему его собственного артистического пути.

Однажды в зените своей славы Варламов обронил несколько слов о том, как поздно приходят лавры к актеру, сколько тяжелых срывов отметили его путь вверх, к широкому признанию, лестным похвалам, трогательному общественному вниманию, и большая, неизжитая горечь слышалась в этом его, как бы вскользь брошенном замечании.

Казалось странным, о каких «срывах» мог вспоминать артист, шедший от успеха к успеху под гром аплодисментов, под сочувственный бурный смех, которым публика встречала его появление не только на сцене, но, случалось, и на улице?

В то время я понимал больше чувством, чем сознанием, какое глубокое противоречие таится в горьком недоумении Варламова и той судьбе, которая выпала на его долю. Но и в то время я сознавал, что талант артиста — это только билет на право входа в пределы искусства, и если это право не оплачено трудом общественного служения, то владельца этого билета подстерегает неизбежное и роковое банкротство.

В наши дни особенно ощутимо, на какое творческое бесплодие обречен художник, если его труд не одушевлен великими идеями великой эпохи. Но роковой исход безыдейности воплощен также и в истории русского театра в образах большой убеждающей силы. Об этом именно и говорит творческий путь одного из удивительнейших актеров предоктябрьского театра, Константина Александровича Варламова, в котором необыкновенный по масштабам талант был равен размерам его безыдейности, масштабам безразличия к собственной своей артистической судьбе.

Срывы, о которых говорит пример Варламова, заключались в страшном противоречии между тем, что зритель преимущественно облюбовал в Варламове и что закрепил за ним навечно как неотъемлемую от него личину пресловутого амплуа комика-буффа, а с другой стороны, теми возможностями, которые для самого Варламова составляли его тайное, задушевное и истинное артистическое призвание артиста. Призвание же это заключалось в том, чтобы раскрывать в сценических созданиях социально значимое, человечески-объемное, трагически-весомое. Это Варламов и осуществлял всегда и везде, где материал давал тому хотя бы малейший повод и когда для этого не требовалось ни напряжения воли, ни усилий мысли. Но не эти значительнейшие создания артиста определяли гомерические размеры его успеха. О характере широкой популярности Варламова явственно говорит выпуск одной из табачных фирм дешевых папирос с надписью «Дядя Костя». Эти папиросы имели чрезвычайное распространение. С коробочки глядело широкое лицо, которое как будто и в самом деле воплощало собою идею ширпотреба. Почерк такого вот папиросного зрителя и перекрывал {309} создания Варламова, заставляя артиста срываться и, срываясь, презрительно заявлять со сцены о том, что не сценически высокие создания влекут к себе варламовского зрителя, а он, дядя Костя, сам по себе, привлекает его симпатии, и, усаживаясь возле суфлерской будки на стуле, вести непринужденно-веселую болтовню дяди Кости с его зрителем. Так, например, превратил Варламов гастрольный свой спектакль в болтовню-конферанс, чтобы поспеть к поросенку, на которого пригласил его в антракте приятель. Этот случай рассказан Монаховым с такой же непринужденно-добродушной веселостью, с какой слушал зритель варламовскую импровизацию и с какой сам великий артист разделывался со своим зрителем. Но за видимой веселостью таких анекдотов кроется то самое противоречие, от которого веет тяжелой драмой. И, как видим, дело тут не ограничивалось тем, что Варламову, как комическому актеру, было свойственно одушевлять свои создания не только смехом, который они вызывали, но и слезами, которые роднили этот смех с гоголевским юмором и которые вслед за всей русской литературой рождались в русском комическом актере из гоголевской «Шинели».

Но к Гоголю вел Варламова один только творческий инстинкт, и этого оказывалось мало для того, чтобы артист мог стать носителем художественной идеи и в ней черпать силы для борьбы за преодоление власти над собой того зрителя, который отвергал в артисте самое ценное — его творческие возможности и толкал на эстрадно-водевильный путь так решительно и упорно, что и после смерти своей Варламов остался жить в воспоминаниях не как гений необычайного творческого диапазона, но как блестящий буфф дядя Костя…

Если есть малейшее основание к тому, чтобы восприятия зрителей приравнивать к чистой бумаге, которой артист доверяет свое создание, то справедливо вспомнить и о той бумаге, по которой скользит перо, не в силах будучи вывести ни слова, потому что буквы расплываются чернильными пятнами.

Ведь и в наши дни не диво встретить зрителя, который смотрит «Отелло», как «ничего себе вещицу». Но диво встретить зрителя, который на вопрос: «Кто играл Отелло?» — беззаботно замечает, что он не обратил внимания на фамилию, а программа где-то затерялась.

Было бы неверно думать, что задача современного актера сводится к тому, чтобы позлословить по этому поводу да и по-варламовски на этом успокоиться. То, что такие зрители бытуют еще в наше время, обусловливается целым рядом причин, а частично порождается практикой самих театров. Разве, например, не повседневное явление в жизни наших театров система дубляжа, когда зритель получает того или иного исполнителя «в лотерею», узнавая, что сегодня играет такой, а не другой артист, только раздевшись на вешалке и войдя в зрительный зал. При покупке билета в кассе посетитель не делает заявки {310} на исполнителей роли, он привык к тому, что дирекция театра со спокойной душой сохраняет за собой право заменить одного из исполнителей любым дублером, как в цирке, где оговаривается право на замену любого из номеров другой лошадью.

Революция не ждала, пока люди станут идеальными. Сами условия жизни, переустроенные заново, делают людей совершеннее. Так и театр не может ждать, пока жизнь поднимет художественные требования зрителей на ступень новых, более высоких запросов. Нарастание культуры в рядах советского народа, советской молодежи становится жизненным явлением, и оно находит верное отражение на театральных подмостках. Вот почему «Старые друзья» Л. А. Малюгина превратились в явление, которое в свое время стало центром литературной дискуссии[[247]](#endnote-227).

В наши дни ведется решительная борьба с безыдейностью, с погоней за дешевым успехом, с требованиями ролей какого угодно достоинства, лишь бы «самоигральных», как их называли в старину: положи роль на суфлерскую будку, и она сама за себя сделает все, что нужно, — но борьба эта подчас ведется мерами административного характера и очень вяло подхватывается внутри театров, где руководство должно быть кровно заинтересовано в активизации идейно-творческих стремлений актера.

С одной стороны, театральная общественность требует от актера творческой активизации, а в то же время режиссерская практика, надо прямо сказать, противоречит этому требованию; разве не бывает так, что пьеса включается в репертуар в расчете только на режиссерское постановочное мастерство, а не на искусство актера? Бываем мы свидетелями таких явлений? Бываем. Можно было бы привести ряд конкретных примеров этому. Когда на своем творческом вечере в Москве[[248]](#endnote-228) я показывал фрагменты из «Гамлета», некоторые из присутствовавших подняли вопрос, почему бы моему «Гамлету» не найти себе места на одной из сцен московских театров? Тут же нашлось и возражение: в показанной работе заключена конкретная, вполне определившаяся художественная идея, истолкование, и люди трезвой практической сметки на это прежде всего и указали как на существенное препятствие: дескать, режиссерам неинтересно и нежелательно иметь дело с артистом, у которого есть своя творческая концепция роли, она стеснила бы творчество постановщика.

Далее. Не бытует ли в практике современной режиссуры метод, который трудно признать нормальным и допустимым с точки зрения интересов актерского творчества? Над постановкой работает режиссер в течение, скажем, года, иногда меньше, а иногда и больше. Худрук как будто бы осуществляет свое наблюдение над работой, но не останавливает, не корректирует ее. Он это делает впоследствии, за десять-двенадцать дней до премьеры. Тут руководитель театра берется сам за режиссуру {311} и перерабатывает постановку — ставит с ног на голову или с головы на ноги, смотря по обстоятельствам. Для актеров возникают совершенно новые задачи, решение которых затруднено не только тем, что они новые и что решить их нужно в очень короткий срок, но еще и тем, что необходимо вытравить всю ту большую работу, которая была проделана перед тем.

В‑третьих, взглянем на наши театральные афиши, на них перечисляются фамилии художественного руководителя театра, режиссеров, костюмера, парикмахера, зав. постановочной частью, главного машиниста, но напрасно искать среди них актеров, их имена на афишах отсутствуют. Дает ли имя театра представление об актерском составе? Если дает, то относительное, потому что артистические силы, определяющие в каждый данный момент лицо театра, меняются; мало того, центральное значение в спектаклях переходит от одного актера к другому и, если говорить об актере как об одной из ведущих творческих сил, определяющих наряду с драматургом и режиссером творческое лицо театра, то трудно не признать, что имя актера представляет собой не формальный интерес и сводится не к честолюбию актера, а к глубоко принципиальному значению его участия в каждом из спектаклей, на который приглашаются зрители при посредстве театральной афиши.

Но актер-автор, впервые призванный на театральную сцену свыше ста лет тому назад, к сожалению, отсутствует не только на современной театральной афише; его место также и в театральной действительности оказывается вакантным чаще, чем следовало бы, и это вызывает в общественном сознании нарастающее беспокойство. Следует признать, что там, где творческий артист жив, ему в условиях современной театральной практики приходится довольно туго. Но для него расчищается путь в будущее. И будущее принадлежит именно этому актеру. Это очень нелегкая задача. Для того, чтобы актер-автор и автор-драматург встретились на театральной сцене как ее полновластные хозяева, нужен упорный труд не одного поколения.

В долгой совместной работе Н. Ф. Скарской и моей кое-что нам посчастливилось найти, и среди наших находок есть одна, которая мне кажется особенно бесспорной: великие проблемы искусства, передаваясь от поколения к поколению, распадаются во времени по эпохам на конкретные очередные задачи, и каждая новая эпоха выдвигает свою задачу, и каждый актер, даже из числа наиболее одаренных, оказывается в силах внести лишь малую долю золотой истины в общую сокровищницу человеческого познания. Для того чтобы с честью выполнить этот долг человека, актер обязан стать не только добросовестным и технически вооруженным мастером, но еще и беспредельно взыскательным художником.

В искусстве актера еще содержатся тайны, которые сегодня не раскрыты до конца, но они будут разгаданы завтра, потому {312} что этого требуют большие задачи, которые поставлены перед советским актером нашей великой эпохой. Они должны быть решены во имя совершенного торжества самого совершенного в мире искусства.

(1946 – 1947)

## Под знаком Горького

### На пути к «Старику»[[249]](#endnote-229)

За полвека моей театральной жизни я сделал до трехсот постановок и сыграл около пятисот ролей.

В условиях современной театральной практики такие цифры кажутся астрономическими.

Но кто сказал, что те из актеров, которые могут похвастаться большим числом сыгранных ролей, оказываются в выигрыше? На поверку выходит, что в судьбе всякого актера решающее значение имеет только самое незначительное число из всей массы сделанных им работ.

Творческую биографию мастера составляют только те роли и постановки, которые при своем появлении на сцене получают общественный резонанс, отвечающий идеям эпохи. Все остальное — строительные леса.

До положенного срока они окружают творческий труд мастера, громоздятся и заслоняют его. Затем идут на слом.

И тогда раскрывается облик артиста в его созданиях, из которых каждое равноценно общему итогу его труда.

Именно так оцениваю я значение «Старика» в моем репертуаре, хотя я играю эту роль только пять лет, среди которых два года ушли на колебания московского театра, включить ли в свой репертуар этот спектакль[[250]](#endnote-230).

«Старика» я не противопоставляю всем пятистам игранным мною ролям, но среди них он занимает особое место, как и небольшое число других ролей, направлявших мой путь в искусстве: Гамлет, Подколесин и Хлестаков; Освальд, Бальзаминов и Уриэль; Санг, Бетховен и Петр из «Власти тьмы»; Кузовкин, Трофимов и Тихон Кабанов с Борисом из «Грозы».

Приходится отметить, что среди множества сделанных мною ролей и постановок — мало работ, посвященных горьковской драматургии.

Почему так случилось, объяснить я не берусь, но полагаю, что в этом частном случае сказываются причины общего значения.

{313} И еще мне кажется, что даже незначительный биографический эпизод в творческой жизни актера может служить исследователю подтверждением действительного существования этих общих причин и помогать в распознавании их смысла.

Вот почему я позволю себе вспомнить о моих творческих встречах с драматургией Горького, хотя сами по себе они и лишены, быть может, широкого значения и интереса.

Впервые я встретился с горьковскими произведениями на театральной сцене сорок семь лет назад.

Было это в Елизаветграде, небольшом южном городе, населенном тогда по преимуществу евреями. Театральная публика отличалась высоким уровнем культуры, и впоследствии нам случалось не однажды встречать бывших елизаветградцев, занявших не последнее место в революционной и общественной жизни нашей страны.

Имя Горького даже и в том далеком городке было популярно, и потому инсценировка «Фомы Гордеева», только что тогда опубликованная, была сейчас же поставлена у нас в театре[[251]](#endnote-231). Переделка была скроена плохо, спектакль носил на себе печать, спешной работы и не произвел положительного впечатления ни на зрителей, ни на самих актеров.

Спустя год мы встретились с пьесами «Мещане» и «На дне», уже прогремевшими на всю страну со сцены Художественного театра. Пьеса «На дне» к постановке на провинциальных сценах не была допущена цензурой.

В тот год Н. Ф. Скарская и я руководили коллективом актеров, приютившихся на время в Новгороде.

Все в нем было пропитано провинциальной глухоманью: замусоренные рынки среди неопрятных домов, подслеповатое купеческие лавки на пыльных улицах и площадях; возы с понурыми крестьянскими лошаденками и захудалые, редкие прохожие на прогнивших тротуарах.

Обычный для тех лет провинциальный пейзаж.

Немало было в Новгороде обывателей, предпочитавших театру бани, которые они называли маскарадом. Среди них находились и «театралы». Наиболее видные из них не покупали кресел, а запасались ложами и во время действия устраивали там попойки.

Эти зрители пользовались в городе большой популярностью, и велик был скандал, когда усилиями актеров был положен конец безобразному поведению именитых весельчаков в театре.

Среди новгородцев, взявших патент на малые дела, томилось несколько политических ссыльных.

Их было немного, и они не могли заметно изменить дремотное течение обывательского существования.

В таком вот городке Окурове пьесе Горького «На дне», запрещенной для всей театральной провинции, суждено было увидеть впервые свет рампы провинциального театра.

{315} Так случилось потому, что Вера Федоровна Комиссаржевская, зная о большом увлечении своей сестры Надежды Федоровны книгами Горького, от своего поклонника, князя Шаховского, начальника цензурного комитета, вырвала в виде единственного исключения персональное разрешение на постановку пьесы «На дне» в Новгороде.

Надо признаться: события для новгородцев эта постановка не составила. Да и сами мы, актеры, хотя и отдавались работе над спектаклем с настоящим творческим волнением и интересом, были еще не в силах самостоятельно разобраться в подлинном значении Горького для русской драматургии.

С того времени, вплоть до семнадцатого года, я многократно возвращался к постановкам пьесы «На дне» и, благо обстоятельства этого требовали, сыграл несколько ролей, больше, впрочем, с жадностью, чем с успехом.

Сыграл Сатина, Барона, Бубнова и Луку. Но по-настоящему, так, чтобы об этом не стыдно было вспомнить, сделал только одну роль — Актера[[252]](#endnote-232).

Намного интереснее было участие в этом спектакле А. А. Брянцева, известного ныне руководителя и основателя ленинградского ТЮЗа. Александр Александрович играл Луку и по тонкости истолкования образа, по художественной убедительности возвышался до уровня лучших исполнителей этой роли. К сожалению, Брянцев не любил актерского ремесла и впоследствии навсегда его забросил.

Среди участников того спектакля особенного внимания заслуживала Скарская в роли Насти.

К сожалению, я ни в какой мере не обладаю неподражаемой способностью покойного Ю. М. Юрьева воссоздавать исполнение ролей виденных им актеров и актрис, оснащая свои описания чудесными деталями — выразительными, конкретными и точными. Я же чувствую себя совершенно беспомощным при всякой попытке рассказать об игре дорогих моему сердцу артистов. Точно так же я ничего не могу сказать толком об исполнении Насти Надеждой Федоровной, неповторимо самобытной во всех, своих сценических созданиях.

Основное свойство, присущее сценическим образам Скарской, — их обаятельная женственность, проникнутая какой-то своеобразной воздушностью. Это свойство, в сочетании с удивительной точностью в обрисовке реалистической природы исполняемых ею ролей, приводило Скарскую к победам даже в таких трудных задачах, как решение проблемы образа ибсеновской Гедды Габлер[[253]](#endnote-233).

Теми же особенностями был отмечен и сценический образ Насти в «На дне». Тонкая романтизация исполнения, опоэтизирование образа и в то же время реально ощутимая его конкретность, «взаправдошность», взаимно проникали друг в друга и в этом взаимодействии представляли собой явление большой художественной {316} силы. Оно как бы бросало свет на те потемки, которыми в те годы была окутана не только для меня, но и для всего русского театра драматургия Горького.

Примечательным в спектакле был исполнитель роли Клеща[[254]](#endnote-234). Появление рабочего, полулюбителя, среди профессиональных актеров нимало не походило на опыт привлечения настоящего певчего для всем памятной постановки «Мещан»[[255]](#endnote-235), тот эксперимент заслужил всеобщее осуждение и к подражанию не располагал.

Наш исполнитель в роли рабочего Клеща сумел внести в свою игру то творческое начало, которое объединило его исполнение с профессиональными актерами.

Мы убедились тогда, что понятие профессионализма в художественном творчестве не исчерпывается умением владеть формой, и еще менее тем, чтобы извлекать из своего ремесла средства к существованию. Исполнительский профессионализм состоит в умении проникаться идеей, мыслью любого произведения. Тогда сценический образ становится понятен и близок зрителю и, говоря о современном, приоткрывает пути в будущее.

У нас нет оснований утверждать, что наш полулюбитель смог бы так же оправиться с каждой ролью, но именно так он понимал Горького и так именно передавал роль Клеща.

Да, он был актером-любителем, но для профессионального мастера сцены мог служить примером того, каким должен быть по творческой своей природе актер горьковского театра.

Справедливость требует отметить, что среди наших товарищей-профессионалов находились истинно горьковские новаторы. Кроме уже упомянутых мною Брянцева и Скарской, мне хотелось бы назвать имя актрисы Е. Р. Мятлевой, хотя оно само по себе и не может ничего сказать современному зрителю. Но москвичам должен быть небезынтересен тот факт, что Мятлева играла Елену в «Мещанах» в истолковании, близком тому, как много позднее исполняла эту роль Д. В. Зеркалова на сцене Центрального театра Красной Армии[[256]](#endnote-236). Как режиссер я, к сожалению, не предвосхитил тогда мысль, высказанную по поводу исполнения Зеркаловой Немировичем-Данченко[[257]](#endnote-237). Те отдельные образцы артистического труда, которые бросали свет на природу горьковского театра, я еще не мог продумать так, чтобы сделать из них широкие принципиальные обобщения. Не пришло еще для этого время.

Мне много лет пришлось проработать, почти ничего не зная о тех законах творчества, которые управляли моей деятельностью. Оставалось учиться искусству у самой жизни, а жизнь, как известно, — очень хорошая школа, но требует и жертв.

Доводилось делать множество ошибок, безмерно осложнявших процесс актерской работы, и еще того более — работы режиссерской. Но и мы, и все те режиссеры и актеры, с которыми нам приходилось встречаться в дооктябрьском театре, работали {317} точно так же. Мне памятно, как однажды к нам приехал В. Э. Мейерхольд, — только одна встреча была у нас с ним за всю нашу жизнь, но встреча, в которую говорилось о самых важных вопросах искусства[[258]](#endnote-238). В той беседе Мейерхольд высказал чистосердечное признание, что в искусстве все для него представлялось тайной. И он избирает поэтому дорогу эксперимента, хотя и вынужден идти по ней вслепую, не зная, куда приведет его этот путь.

Но и все мы, другие, двигались тоже как бы ощупью. А между тем невозможно вслепую найти верную дорогу от горьковской драматургии к сердцу зрителя. Надо было много и многому учиться, надо было дорастать до Горького.

С конца XIX века в русском обществе пробудилась потребность в спектакле как целостном художественном произведении, одушевленном единым идейно-творческим замыслом.

Отсюда логически вытекала необходимость возникновения режиссерской диктатуры, с неизбежным подавлением творческой инициативы актера и небывалым спросом на актерскую виртуозность: режиссеру был нужен хорошо вооруженный и гибкий исполнитель его предначертаний.

Пройдя затем различные фазы своего развития, режиссерская диктатура оказалась подчиненной ею же самой открытому закону. Обнаружилось, что мысль, составляя основу режиссерского искусства, не может гореть со сцены живым и ярким светом, если она не охвачена ответной мыслью, исходящей от творческой воли актера. Вот почему все настойчивее стала заявлять о себе новая необходимость — найти путь к такому построению спектакля, в котором требование идейной и композиционной целостности не исключало бы творческой инициативы актера как художника-новатора. В частности, так создавались подступы к освоению актером драматургической системы Горького.

Основой наших с Н. Ф. Скарской исканий стала всем известная и бесспорная истина: актер в своем творческом общении со зрителем пользуется языком образов.

Говоря со зрителем с помощью художественных образов, актер безошибочно переводит на этот язык идеи своего времени.

Он делает это безошибочно потому, что, как и всякий художник, актер не может не дышать воздухом своей эпохи одним с нею общим дыханием.

А что такое дыхание актера, как не его творческая практика? Ведь только живя жизнью своих сценических образов, актер как художник может ответить требованиям своей эпохи.

Вот почему, кстати сказать, актер не может не стремиться к непрестанному творческому, идейно-художественному общению со своим зрителем. Для этого необходимо соблюсти одно непременное условие — быть не только актером, но и человеком и притом, по выражению Островского, человеком по всей форме. Это значит, что актеру, в особенности актеру горьковского {318} театра, никак нельзя обойти высокого звания гражданина. Тогда ремесло актера преобразуется в искусство, а актер — в артиста.

Когда эти вечные истины в работе актера стали законом, была достигнута новая ступень к освоению новых драматургических канонов, впервые раскрытых Горьким.

С расширением и углублением идейно-художественного содержания работы у актера, естественно, растет потребность в пьесах и ролях хороших, добротных, содержательных и масштабных.

Непонятно, как может в наши дни держаться предрассудок, будто актеру зазорно делать и требовать для себя выгодных ролей?

Во все времена искусство актера одушевлялось потребностью волновать зрителей мыслями и чувствами великого начала, высокого строя, передового значения.

Только такие качества определяют содержание той рели, которую актер-художник называет и признает для себя выгодной.

Можно ли осуждать за это актера?

Великие мысли и глубокие чувства делают роли вечными, и каждая новая эпоха задает их актеру по-новому. В ряду этих ролей видное место занимают роли горьковской драматургии. Сколько бы лет ни играл их актер, они не теряют силы по-новому волновать нового зрителя и не перестают ставить новые задачи перед старым своим исполнителем.

Но для того чтобы художественное произведение могло зазвучать в полный голос, идеи художника должны совпадать, как в точке пересечения, с высшим для своего времени развитием общественного сознания. Исполнится положенный срок, и идеи-образы находят для себя наиболее полное сценическое раскрытие и наиболее сильный общественный резонанс.

Актер не ждет сложа руки таких счастливых совпадений. В непрестанном труде и в жарких исканиях добывая по крупицам золотой фонд искусства или хотя бы только трудясь над их поисками, актер участвует в движении жизни вперед и в общенародной борьбе за это движение.

Художественная природа горьковского слова, взрывчатая сила идеи великого писателя и его воинствующая вера в Человека требуют от актера горьковского театра творческой воли, свободной от цепей всяческой схоластики и непримиримой ко всяческой застойности.

Не потому ли именно советская эпоха стала тем заветным часом, в который драматургия Горького раскрылась во всей силе великих своих ценностей и под их знаком советский театр осваивает сценическое наследие прошлого и строит творческие перспективы на будущее.

На путях советского искусства великая связь времен озарена мыслью Горького, и в ее свете предоктябрьские судьбы театра {319} раскрываются как бы в новом качестве, по-новому осознанные и иначе, чем прежде увиденные.

Вот почему неверно было бы сказать, что драматургия Горького в советские годы получила второе рождение: надо говорить о втором рождении актерского искусства в драматургии Горького.

(1948)

### Проблемы пьесы «Старик»[[259]](#endnote-239)

Не приходилось ли вам слышать от людей, хорошо знакомых с произведениями Горького, что пьесу «Старик» они помнят плохо, а то так и не читали вовсе? Должен признаться, к числу таких лиц принадлежал и я, пока счастливый случай не открыл мне огромной художественной силы этой пьесы. Незадолго до начала войны ленинградская Студия при Доме культуры имени Горького задумала поставить «Старика» к смотру самодеятельности. Исполнение хотя и было любительским, но участники спектакля с большой любовью отнеслись к своей работе и под искусным руководством режиссера И. С. Зонне постановка «Старика» производила большое впечатление[[260]](#endnote-240). Многие тогда удивлялись, почему профессиональные театры не ставят такой сильной пьесы…

Но уж так повелось, что художественная самодеятельность не боится творческого риска и охотно идет на смелый почин, тогда как в практике профессиональных театров новое название выходит на афишу с оглядкой, после длительных раздумий; и только вслед за тем подхватывается легко и быстро, словно по уговору, целой серией центральных и периферийных коллективов, удивительно скупых и не быстрых на собственную инициативу.

Худо ли, хорошо ли, но на этот раз и я решил позаимствовать от чужого опыта. Возможность работать над ролью Старика я получил, когда обстоятельства военного времени привели меня в гостеприимный Ярославский театр имени Ф. Г. Волкова[[261]](#endnote-241).

Спектакль вызвал живой интерес не только среди эвакуированных ленинградцев и москвичей. Он смотрелся и местным зрителем при живых и ярких реакциях на протяжении всех четырех действий пьесы.

Незадолго до переезда в Москву у меня состоялась беседа с группой зрительниц-экскурсанток, руководительниц железнодорожной самодеятельности.

К сожалению, мои собеседницы предпочитали слушать меня, интересуясь моей трактовкой роли, а не высказывать свои непосредственные {320} впечатления. Но и то немногое, чем поделились экскурсантки, позволяло сделать вывод, что «Старик» успешно разрешил любимую задачу писателя — «пускать ежа» под человеческий череп. Тем удивительнее, что мои собеседницы, вероятно, по вине театра, никак не принимали истолкования финала пьесы.

Так же показательны были впечатления группы зрителей совсем иной категории — приезжих из Москвы писателей[[262]](#endnote-242). В антрактах забегали они за кулисы разгоряченные, и с последним занавесом было ясно, какого хорошего «ежа» пустил в их головы Горький. В повышенном интересе к спектаклю этих зрителей также не было спокойного благодушия, как и у железнодорожниц. Не было и холодного, академически-сухого пиетета к классику. По-видимому, театральное представление стало живым разговором между ними и автором пьесы и кое-кого подмывало на спор с ним. Одного тянуло сесть за статью, другого за «встречную» пьесу, третий принимался тут же доказывать что-то свое, против чего никто и не возражал, кроме, может быть, самого Горького. Всякому хотелось высказать то, что закипало в душе и в мыслях. И тут {321} также можно было приметить, как оправдались условные предположения Ю. Юзовского о том, что «смерть героя, да еще такой “малодушный уход”, как самоубийство, может неприятно поразить зрителя и вызвать упрек по адресу автора, который не избрал другого, более удовлетворяющего чувства справедливости финала».

Так оно и получилось в действительности. Театру, работавшему на основе литературной экспликации Ю. Юзовского, не удалось сценически выразить мысль критика о том, что «смерть Мастакова — поражение Старика. Старик поспешно и трусливо убирается восвояси, злобствуя на Мастакова, который все-таки вырвался из “горсти”, и на себя — за то, что выпустил его». Так пишет Юзовский в известной своей статье о пьесе Горького «Старик»[[263]](#endnote-243). Театр со всею возможной добросовестностью стремился истолковать конфликт между Стариком и Мастаковым, распространяя это толкование вплоть до заключающей спектакль сцены. Однако в нашем исполнении чего-то недоставало для того, чтобы зритель мог увидеть в самоубийстве Мастакова победу его над Стариком, а следовательно, и торжество идей Горького над философией Достоевского. Мне, исполнителю заглавной роли, оставалось вбирать в себя, как губке воду, доходившие отголоски зрительских впечатлений и по их следам пустить спасительного горьковского «ежа», того самого, который так настойчиво, вопреки всем нашим усилиям, заставлял зрителей упрямо сопротивляться сценическому нашему комментарию. Но так как задача артиста-интерпретатора заключается в том, чтобы привести исполнение роли к такой точке, за которой невозможны стали бы неясности, то и я вынужден оказался начать свой путь от конца роли к ее началу, а не наоборот, как это обычно бывает принято. И вот что из этого получилось.

Во всех стадиях работы над «Стариком» — от репетиций до встреч со зрителем — я находил все новые основания считать, что роль не договорена мною со сцены до конца. Едва наступал финал спектакля, как всякий раз я ощущал свое бессилие найти образный эквивалент тому подтексту, который казался столь логически убедительным на страницах статьи или за столом репетиционных читок. При этом во всей силе оправдывалась простая и несомненная истина, что только та идея, которая находит на сцене образное свое воплощение, откладывается в сознании зрителя как свободно им найденная самостоятельная мысль.

Актеры знают по опыту, как часто случается, что роль уже в самом тексте пьесы не получает непрерывного развития до полного своего завершения. Исполнитель вынужден бывает тогда сам перекидывать мосток над образовавшимся обрывом и на свой страх договаривать авторский замысел. Но в этот раз не думалось, что исполнительская недоговоренность роли обусловлена недоговоренностью авторскою, а между тем я напрягал {322} творческие свои усилия именно на то, чтобы договаривать Горького, словно я в самом деле считал, что недоговоренность роли нужно рассматривать как следствие авторской ошибки, якобы вкравшейся в построение всей пьесы в целом или хотя бы только одной из ведущих ее ролей.

В конце концов, пришлось признать, что обрыв, которым заканчивается конфликт между Стариком и Мастаковым, возник в драматургии Горького не случайно. Напротив. Недоговоренность, которую я непременно собирался досказать со сцены, в действительности служит определенным и намеренным авторским приемом. Подтверждение этому я находил в подавляющем большинстве произведений Горького, причем особенность концовок пьес Горького как своеобразных многоточий с большой отчетливостью оттенилась при сопоставлении их с концовками Чехова.

Оба писателя начинают собою новую страницу русской драматургии. Прежним драматургическим системам они противопоставляют новый, своеобразный повествовательно-театральный канон, чуждый определенной финальной завершенности сюжета. Не об этом ли говорит А. Б. Дерман, указывающий, что Чехов как бы привлекает зрителя к участию в сотворчестве[[264]](#endnote-244). Это указание критика нельзя не признать очень верным и в применении к горьковским пьесам, но особенность такого приема Чехов как бы вуалирует иллюзией сюжетного завершения своих пьес, тогда как Горький требует зрителя к ответу решительно и жестко.

Известно, что характерной особенностью новой драматургической системы, выдвинутой Чеховым и Горьким, является присущий их пьесам подтекст. Он служит ключом к построению сценических образов, и, допуская широкое обобщение, можно сказать, что лирическое звучание чеховских подтекстов прямо противоположно характеру того идейного содержания, которое составляет особенность подтекста в горьковской драматургии.

В пьесах Горького этот второй, ненаписанный текст движется за текстом слышимым и, развиваясь с нарастающей силой, требует выхода, которого Горький не мог дать чаще всего по условиям тогдашней цензуры, а еще чаще, так мне кажется, вовсе и не хотел давать, требуя самого зрителя к ответу.

До Горького русская литература ставила перед читателем вопросы так: «Кто виноват?» или «Что делать?» Горький не ограничивается подобными вопросами, а требует от своего читателя: «Действуй!» Толстой уговаривал: «Не противься злу!» А Горький провозглашал революционное преодоление зла: «Если враг не сдается, его уничтожают».

Я не ошибусь, если скажу, что только две пьесы Горького — «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие» и одна повесть — «Мать» приходят к законченному сюжетному завершению. Во всех этих трех произведениях судьбу действующих лиц {323} определяет революция, которая сама вступает на театральные подмостки.

Во всех других пьесах подтекст Горького приводит к заключительному многоточию, в котором содержится прямое требование революционного вмешательства зрителей в ту действительность, картину которой показывает Горький со сцены своего театра. Актер этого театра обязан уметь найти такой исполнительский ход роли, когда в творческом замысле актера определялась бы внутренняя необходимость обрыва, как определялась она и в творчестве Горького. Именно тогда и исполнительская точка найдет себе место в авторском многоточии.

Так приходил я к пониманию, чего недоставало моему исполнению роли, и все чаще и настойчивее появлялась мысль о том, что внутренний смысл финального многоточия в роли Старика должен быть приведен в живую связь с общим ходом пьесы.

В то время как я работал над ролью, мне казалось вполне естественным, что все мы, — и режиссер и актеры, а позднее и те специалисты горьковского кабинета ВТО, которые обсуждали наши творческие итоги[[265]](#endnote-245), — все сходились на том, что центральная сцена третьего акта наиболее, быть может, ярко отражает спор Горького с Достоевским, спор, о котором говорится в авторском предисловии[[266]](#endnote-246). Действительно, Старик выступает проповедником идеи о спасении души страданием, той самой идеи, против которой ополчается Горький. И кажется вполне естественным признать, что самоубийство Мастакова служит выражением моральной его победы над Стариком и что сам Мастаков с Софьей Марковной являют собой образы положительного истолкования взглядов Горького и противопоставлены Старику во имя разгрома «достоевщины».

Внимательное прочтение статьи Юзовского, которой мы руководствовались в нашей работе над спектаклем, показало, что критик с большой осторожностью говорит о положительных чертах, присущих образу Мастакова. Эту роль Юзовский признает центральной, равнозначащей роли Старика, и, касаясь самоубийства Мастакова, упоминает о нем как о трагическом конце героя, — именно это самое слово срывается с пера Юзовского. Мелкая подробность? Но почему-то мне она особенно запомнилась. И теперь я не могу не упомянуть о ней, потому что мои актерские сомнения кололи меня, как иглы ежа, и заставляли зорко присматриваться ко всякой мелочи, чтобы выбрать те из них, за которые можно ухватиться, как за кончик ариадниной нити. Так вот было и со словом «герой». Старик и Мастаков будто бы два героя — положительный и отрицательный. Они ведут между собою спор. Остальные имеют к этому спору самое живое касательство. Так — по Юзовскому, так — и по ярославскому спектаклю. Как будто бы так и по пьесе. Одни из действующих лиц тяготеют к «правде» Старика, как замечает Юзовский, {324} другие — к правде Мастакова. Так что и в спектакле должны определиться две группы лиц: персонажи одной группы наделены Горьким отдельными, весьма привлекательными чертами — Мастаков, Полковница, Таня, нянька и другие. Вторая группа лиц тяготеет к характеристике отрицательной. В центре Мастаков и Старик ведут свой идейный поединок.

Так это или не так, решать специалистам от литературы и критики. Но как актер, включаясь в духовное обличье Старика, я остро ощущал неравное распределение сил в этом споре. Полковница — не чета даже Мастакову; хотя Старику и кажется сперва, что она вот‑вот сомнет его, но на самом деле она оказывается женщиной «не великого ума». Располагаясь на мягких стульях мастаковского кабинета, мой Старик — от спектакля к спектаклю — все увереннее чувствовал, что спор ему вести в этой комнате не с кем и пришел он к Мастакову не споры спорить, а вершить суд, и вершить его в полном сознании неоспоримой своей силы.

Я хочу сделать отступление и сказать о своем не совсем обычном актерском ощущении. Оно проступало и передавалось мне, освещенное театральными огнями, из глубин горьковского образа. Это было острое сознание неправедности стариковского суда, ясно ощущаемое и в то же время мучительно неуловимое, как бывает во сне. При этом оно переплеталось с болезненно сладостным сознанием победности стариковской силы, торжествующей свою неправедность. Как будто сама жизнь, которую пришел осудить он, Старик, готова изо всех сил ему сопротивляться и хоть и не покоренная, но смятая, сдается ему через силу: «Суди меня, судия неправедный».

Так я, актер, не находил в спектакле противопоставленного мне героя, не ощущал поединка на сцене, не видел силы, которая бы меня, Старика, опрокинула, подмяла бы и разгромила так, как громит Горький-публицист враждебную ему идеологию. Впрочем, ни один персонаж ни одной из его пьес и не говорит за автора, не служит ему рупором его идей. Если не ошибаюсь, исключение составляют только Нил в «Мещанах» да Мать в одноименной повести. Сам Горький стоит над пьесой и никогда не остается в ней самой, и потому идея, на которую работает та или иная из его пьес, выражается всем произведением в целом и никогда не исчерпывается частностями, как бы значительны сами по себе они ни были. Такова, как известно, особенность всех великих драматургов, начиная с Шекспира. Надо ли доказывать, что идею, вложенную поэтом в его трагедию о Гамлете, следует искать в совокупности всех сил, определяющих движение пьесы, а не в одном только тексте роли самого Гамлета?

В применении к трагедии о Старике в силе остается тот же закон, но от сценической интерпретации пьесы он требует и соответствующих ему построений.

{325} Следуя этому закону, пришлось бы признать самоубийство Мастакова, как бы неприятно ни казалось оно самому Старику, не его поражением, а победой злой его силы. Взамен дробления действующих лиц пьесы на отрицательных и положительных необходимо было решительное и безоговорочное осуждение всего строя их жизни, отраженного примером их общей плачевной судьбы при первом же решительном столкновении со Стариком. Не только в «Старике», но и в каждой из своих пьес Горький требует отдать на слом тот строй жизни, при котором сильными и страшными оказываются Старики, а неглупые милые женщины превращаются в полковниц «не великого ума» и Мастаковы — в людей «не великой силы».

Вот на эту тему и разрешите мне теперь привести несколько дополнительных соображений.

Года два тому назад Илья Груздев откликнулся со страниц «Правды» на постановку Малым театром пьесы Горького «Варвары»[[267]](#endnote-247). Он высказал тогда соображения, интересные и ценные с нашей актерской, профессиональной точки зрения, и прежде всего он поднял вопрос, как может спектакль, в котором все действующие лица, без исключения, трактованы отрицательно, звучать полным голосом в 1943 году, в дни величайшего подъема советского патриотизма, когда не только наше сегодня, но и прошлое русской жизни составляют предмет национальной гордости и народной любви. Тем не менее со сцены Малого театра пьеса прекрасно доходила до зрителя, и сила ее резонанса была прямо пропорциональна заостренности ее отрицательных характеристик. При этом нельзя не подчеркнуть, что «Варвары» долгое время представляли постановочную загадку, которую удовлетворительно решали только немногие из режиссеров-счастливчиков, когда им удалось избежать соблазна сложных психологических построений в поисках положительных образов пьесы.

Дело ясно: двух замечательных новаторов современной драматургии — Чехова и Горького сближает единство драматургического канона, и это их единство приводит иногда к ложному выводу о законности и даже неизбежности единства исполнительских методов в применении к пьесам обоих писателей. Между тем, хотя и у Горького и у Чехова принцип драматургического построения пьес один и тот же, но природа их подтекстов различна. Художественному театру удалось найти секрет, с помощью которого пьесы Чехова получили сценическую жизнь, завоевавшую всеобщее восторженное признание. Горьковская драматургия в целом не была столь удачливой. Оставляя в стороне вопрос о том, насколько в наши дни закономерна канонизация мхатовского ключа к чеховскому театру, нельзя не признать, что исполнительский метод, с успехом применяемый к чеховским пьесам, дает прямо противоположные результаты в драматургии Горького.

{326} Иначе и быть не может. Подтекст горьковских пьес определяется требованием насильственного переустройства мира, революционного вмешательства в жизнь; отношение писателя к сценическим персонажам, в противоположность лирическому юмору Чехова, — обличительное, сатирически заостренное, насмешливое. И по мере того как горьковский театр вырабатывал свои самобытные исполнительские принципы, горьковские спектакли освобождались от насильственно навязанной им тягучести, тяжеловесности и скуки. Впрочем, особняком всегда оставалось исполнение пьесы «На дне», благодаря мхатовской исполнительской традиции. Высказывание Станиславского о трактовке спектакля в книге «Моя жизнь в искусстве» — общеизвестно.

В 1935 году Театр Красной Армии поставил горьковских «Мещан». Эта работа имела свою биографию, страничка из которой не лишена интереса и по сей день. Я имею в виду попытку Д. В. Зеркаловой играть в этом спектакле роль Елены в жанре яркой и острой комедии. В том же жанре играли еще двое из участников спектакля: артисты П. И. Герага и Л. И. Дмитриевская.

Возможно, что исполнительское новшество подсказано было Зеркаловой особенностями ее творческой индивидуальности. Но режиссером, ныне уже покойной Е. С. Телешевой, затея артистки была поддержана. Все же нарушение исполнительской традиции казалось настолько кричащим, что руководству пришлось прибегнуть к авторитету Вл. И. Немировича-Данченко. Как я слышал, Владимир Иванович не только признал допустимым истолкование Зеркаловой, но и высказал мысль, что это истолкование дает ключ к раскрытию характера исполнения, отвечающего требованиям горьковской драматургии.

Так обнаружилось, что при постановке «Мещан» Театром Красной Армии впервые был верно поставлен вопрос живой связи между идейной направленностью горьковского театра и требованиями жанровых его особенностей. Но прошло еще немало лет, пока мысль, высказанная Немировичем-Данченко, нашла себе блестящее подтверждение при исполнении горьковских «Варваров» на сцене Малого театра, и ценность отзыва «Правды» в том, главным образом, и заключалась, что Груздев сумел прийти к выводу принципиального, обобщающего значения. При этом оказалось, что суждения Гоголя, высказанные в «Театральном разъезде», как нельзя точнее раскрывают внутренний смысл того успеха, которым пользуется в наши дни пьеса Горького у советского зрителя вопреки, казалось бы, повышенно патриотическому строю наших дней[[268]](#endnote-248). Только один «персонаж» горьковской пьесы, как и гоголевского «Ревизора», может быть отнесен к положительным героям спектакля, и «персонаж» этот — авторский смех, обличительный смех истинного патриота.

{327} Горький высмеивает выведенных им на сцену варваров потому, что любит Россию. Горький верит в Россию и — что особенно важно — верит в Россию переустроенную, новую, социалистическую. Современный нам зритель, присутствуя в 1943 году на представлении пьесы, не мог не убедиться на примере окружающей его героической действительности, как сильна была вера писателя и как жизнедеятелен был его высокий патриотизм.

В пьесе «Старик», вступая в спор с Достоевским, Горький также не поднимается сам на подмостки и не вмешивается в жизнь действующих на сцене лиц. Свой спор писатель ведет из зрительного зала вместе со зрителями, пришедшими смотреть его пьесу. Два суда ведутся одновременно в театре в тот вечер, когда идет пьеса: неправедный суд Старика на сцене и праведный суд зрителей в зале. Второй суд и выносит свой справедливый приговор по иску, предъявленному писателем Горьким к идеям писателя Достоевского.

Когда в ярославской постановке И. А. Ростовцева действие пьесы течет со сцены к зрителям стремительно и звонко, когда оно пенится всплесками упругого и даже иной раз озорного смеха, зрительный зал вплотную придвигается к театральной рампе, и тогда становится ясно, что в «Старике», как и в «Варварах», единственное положительное лицо пьесы, единственный подлинный герой — сам автор, вернее — его обличающий смех, а еще точнее, осуждающий смех зрителей.

Известно, что мы, актеры, отличаем безошибочным непосредственным нашим исполнительским инстинктом поверхностный смех обывателя от умного гоголевского театрального смеха. Говорит ли исполняемая пьеса о днях нашей жизни или о событиях давно или недавно минувших, спектакль остается одинаково мертвым, если его не одушевляет дыхание современности, исходящее от «гоголевских» умных реакций зрительного зала. Но как бы ни был умен автор, разумен режиссер и сознательны актеры, им не вызвать нужных реакций, если, выходя к зрителю, они понадеются на одну только силу своей мысли. Разве не прав Горький, когда он говорит в своей статье «Еще о карамазовщине», что «сцена переносит зрителя из области мысли, свободно допускающей спор, в область внушения, гипноза, в темную область эмоций и чувств». И действительно, каждый актер знает по опыту, что перед рампой поздно рассуждать. Работа мысли нужна театру, как воздух, и еще задолго до того, как помощник режиссера дает занавес к первому действию пьесы, причем и тогда мысль получает первенствующее значение, но при непременном все же условии, если разум одушевляет собой нечто, что принято называть одаренностью, талантом или некоторыми из его качеств.

Попробую пояснить, какое из этих качеств я имею в виду применительно к изложению моей темы.

{328} В течение шести лет, вплоть до войны 1914 года, на сцене Передвижного театра шла «Антигона» Софокла. Не боясь преувеличения, могу сказать, что постановка трагедии была большим достижением А. А. Брянцева, тогда еще молодого режиссера. И еще значительнее было исполнение спектакля, который горячо принимался и в Петербурге и в Москве, в Киеве и Харькове, в Вологде и Баку, в Вильне и Владивостоке. Н. Ф. Скарская исполняла роль на таком высоком уровне и с такой силой пластической выразительности, которые я мог бы сопоставить только с всепокоряющей тайной голоса Комиссаржевской. Роль Терезия вел покойный И. И. Аркадин во всю мощь тех речевых средств, которыми так выгодно усиливалось его привлекательное дарование. А. Я. Таиров играл Гемона звонко, с молодым задором, привлекая к себе общие симпатии публики. Я читал слова хора, помещаясь в зрительном зале, и поэтому из спектакля в спектакль следил вместе с окружавшими меня зрителями за ходом театрального действия. Всякий раз испытывал я высокое наслаждение, слушая бессмертный текст Софокла в талантливой передаче артистов, а вместе и живую боль от сознания, что и спектакль и его исполнение не будут жить вечно. Трудно было мириться с этой мыслью и не мечтать о создании таких постановок, которые длили бы свое существование от поколения к поколению, наподобие того, как навечно закреплены в мраморе художественные красоты античного искусства. Но здравый смысл говорил о том, что ведь и восприятие античных совершенств видоизменяется вместе со сменой эпох и что, созерцая образ Венеры Милосской, всякое новое поколение видит в нем отражение своего века, как бы воссоздавая классическое произведение заново, по своему образу и подобию.

Театральная пьеса так же, как и всякое произведение искусства, обладает свойством, переходя от эпохи к эпохе, отражать текущую действительность, питая ее эмоциональные и идейные запросы. Многогранностью своей художественной природы драматическое произведение уподобляется тому хрусталю, который, отражая свет, рождает все новые лучи и все новые краски по мере того, как переносится источник падающего на него света. Вот почему театру необходимо бывает проверять свои работы вопросом о том, насколько отвечают они требованиям современности. Для того чтобы мысль автора в образах сцены осталась жива и была плодотворна, необходимо, чтобы театру не изменяло чувство времени, присущее его творческой природе. Только чувство времени поднимает мысль художника на высоту творящего разума и общественно-разумная идея становится художественно плодотворной.

Вот почему, кстати сказать, для артиста жизненно необходимо постоянное и тесное творческое общение со зрительскими массами, с народом. Вот почему артист не может не добиваться для себя четкого места в репертуаре своего театра. Вот почему {329} театральному представлению нужен переполненный зал, нужны аплодисменты, необходимы смех и слезы зрителей. Во всех возможных откликах зрителей, как и в отзывах критики, прессы, театр слышит голос жизни, все многообразное богатство ее откликов на неустанную, напряженную и изнурительную работу артиста над спектаклем.

На примере повседневной театральной практики можно видеть, как часто сценическое истолкование идеи, вложенной автором в его произведение, подвергается или должно подвергнуться творческому пересмотру. Ярким подтверждением этой мысли служит последний вариант постановки в МХАТе «Трех сестер», принадлежащий Вл. И. Немировичу-Данченко[[269]](#endnote-249). Чувство времени подсказывает в этих случаях творческому сознанию театра внутреннюю потребность такой работы, и нет надобности доказывать, насколько в интересах искусства, чтобы это драгоценное свойство художественной одаренности непрестанно оттачивалось в работе актера над неустанным же расширением его идейного кругозора.

Ни для кого не может быть сомнения в том, что в переживаемую нами эпоху время движется гигантскими шагами, и никого не может удивить мысль, что сценическое истолкование горьковского «Старика» режиссером И. С. Зонне, относящееся к сороковому году, не могло бы повториться в сорок третьем году в постановке Ярославского театра. Так много пережито за этот малый срок нашим народом и так много нового вошло в общественное сознание, что весь этот гигантский сдвиг не мог не отразиться и в работе советского театра над одним из произведений русской классики, полным полемического жара и страстной веры писателя в Россию.

Спор Горького с Достоевским составляет идейное содержание «Старика» — об этом ясно говорит предисловие автора к изданию пьесы. Но в наши дни мы с особой остротой ставим вопрос о том, что для Горького значило опровергнуть Достоевского, чувствуя необходимость в новом уточнении идейного содержания пьесы.

Незадолго до войны четырнадцатого года Горький писал: «Все основные посылки зоологического национализма лежат в законе конкуренции. Каждый человек, каждая нация для капиталиста Германии существует только как покорный потребитель немецких товаров; непременно покорный и непременно немецких»[[270]](#endnote-250).

Действительность наших дней не только подтвердила, но и значительно опередила предвидение Горького. И каким конкретным смыслом оживлены теперь строки Горького, в которых он охарактеризовал социально-политическую обстановку перед первой империалистической войной, как существование людей «в атмосфере всеобщей вражды, кровавых столкновений и постоянного ожидания социальных катастроф», в то же время {330} утверждая мысль о том, что «человеку необходимо иметь хороший запас интеллектуального и физического здоровья»[[271]](#endnote-251).

Во имя социального здоровья России Горький в «Старике» направлял всю силу своей писательской вооруженности на борьбу с окружавшей его действительностью. Во имя этой победившей ныне, новой, переустроенной, социалистической России Горький разоблачал в «Старике» Россию изуродованную, отравленную такими началами духовной своей жизни, которые были полярно противоположны началам, утверждаемым им самим.

В драматургии Горького нет таких персонажей, которые служили бы писателю рупором его идей. В каждой из своих пьес Горький выводит жизнь целого общества или круг людей, которые в характерных для каждого из них чертах отражают типические особенности разоблачаемой со сцены действительности. И сам Старик среди окружающих его персонажей не более, чем первый между равными. Ему не дано ни одной привлекательной черты из тех, какими Горький наделяет некоторых других персонажей пьесы, но зато Старика выгодно отличают от окружающих его природный, хотя и извращенный ум, железная воля, масштабность всей его фигуры. Тем и опасен Старик для той России, которой, по вере Горького, должно принадлежать будущее. Потому и закономерен выстрел Мастакова: ни для него, ни для полковницы, ни для одного из остальных лиц пьесы будущего нет и быть не может.

Но вот что в пьесе должно внушать страх — это та дыра, которую обнаруживает Старик во владениях Мастакова, через которую он уходит в подполье. Может ли не вспомнить при этом наш советский зритель о тех последышах разгромленного фашизма, которые готовятся сейчас исподтишка ужалить своих победителей?..

Старик уходит в «дыру», и сценическому действию двигаться дальше некуда. Оно перебрасывается в зрительный зал и отсюда идет дальше, в жизнь: «Будьте бдительны, люди. Среди вас бродит Старик в каком-то вам еще неведомом обличье, но непременно обманчивом и лживом».

Ни один из писателей, определяющих лицо русской литературы, не пользовался литературным приемом как средством к достижению формальных целей. Творчество Горького это положение подтверждает в полной мере. Многоточие как драматургический прием обозначает в пьесах Горького начало еще одного дополнительного действия, не написанного на бумаге и не включенного в текст пьесы. Его исполнение передается автором от актеров к зрителям, действующим среди живой действительности.

(1945)

## **{****331}** О сценической интерпретации «Бориса Годунова» (Фрагменты режиссерской экспликации)[[272]](#endnote-252)

Советский театр не знает бесспорных образцов сценической интерпретации пушкинского слова. Мало того, и по сей день ведутся споры о том, допустимо ли разыгрывать пушкинские драматические произведения, или же их следует со сцены только произносить, то есть читать, а не играть.

То положение, что Пушкин писал «Бориса Годунова» с расчетом на сценическую его подачу, подтверждается самим текстом трагедии. Даже при не слишком внимательном чтении нельзя не заметить, что у Пушкина действующие лица не декламируют, не произносят своих речей, а разговаривают или размышляют вслух — диалог дан в движении. Такой характер диалога составляет коренное различие между декламационным языком Расина, которого Пушкин тем не менее высоко ценил, и игровым диалогом самого Пушкина. Рассказ, повествование, как, например, в монологе Пимена, как бы заменяет отсутствующие в пьесе события и в то же время характеризует самого рассказчика в качестве действующего в пьесе лица.

«Вы спросите меня, — пишет Пушкин, — а ваша трагедия — трагедия характеров или нравов? Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то и другое»[[273]](#endnote-253). Это замечание также не говорит в пользу тех, кто хотел бы только слушать, а не смотреть пушкинские пьесы на сценах советского театра.

… Говоря о своем «Борисе Годунове», Пушкин отмечает: «Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов»[[274]](#endnote-254). В другом месте: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется, но каждый на свой образец, — читайте Шекспира»[[275]](#endnote-255). В образах своей трагедии Пушкин видел живых, обыкновенных людей, из которых каждый на свой лад любит, ненавидит, печалится и радуется. Именно эти живые человеческие чувства составляют предмет сценического искусства, а потому ничего иного и не может требовать драматический актер от пушкинской драматургии. Если же в результате большинства сценических опытов мы слышим горькие сетования на необыкновенный схематизм исполнения, то едва ли уместно винить в этом неумение нашего актера соблюсти цезуру на второй стопе пушкинской стихотворной строчки. Неудачи русского театра в работе над Пушкиным, к сожалению, бесспорны, но по сути дела они заключаются не в неспособности произносить со сцены пушкинский стих, а в неумении играть пушкинские роли. «Надо дать *почувствовать* Пушкина» — вот как формулирует требования {332} к преподаванию Пушкина заслуженный советский педагог и в то же время чуткий театрал А. Я. Гуревич. И если в школе это законное желание надо удовлетворить средствами преподавания, то такому же требованию зрителя мы обязаны ответить средствами нашего актерского мастерства.

На мою долю выпало великое счастье увидеть — к сожалению, в ранней моей юности — исполнение «Скупого рыцаря» знаменитым трагиком Росси. Я был слишком юн, чтобы критически разбираться в сценическом искусстве, да к тому же Росси играл на незнакомом мне итальянском языке; но впечатление от игры Росси сохранилось у меня на всю жизнь, и с полной уверенностью я могу и теперь, в конце моего жизненного пути, утверждать: Росси сумел дать почувствовать и понять Пушкина даже полуребенку, и сделал он это средствами не эстрадного, декламационного, а сценически звучащего слова, иначе сказать, полноценным актерским освоением сценического образа. Я не думаю, что из этого примера следовало бы делать малоутешительный вывод, будто пушкинские роли под силу играть актерам только такого диапазона, каким обладал мировой трагик. Вспомним, к примеру, чтение Пушкина Д. Н. Журавлевым.

При знакомстве с Пушкиным со школьной скамьи мы обычно впитываем столько сухой академичности, что веселое, легкое имя Пушкина, — так определял его Ал. Блок[[276]](#endnote-256), — кажется нам плотно окутанным монументальностью чугунного плаща; эта тяжелая тога облегает застывшие плечи пушкинского памятника. И на нашу долю ничего не остается от непосредственного, свежего чувства свободного, творческого восприятия пушкинского гения. Каждому артисту, когда он подходит к решению для себя пушкинской проблемы, неизбежно сделать решительное усилие для внутреннего своего освобождения от мертвящих оков традиционного академизма. Так должен он приступить к тому, чтобы не только читать, но также и играть Пушкина.

Трагедия Пушкина написана для сцены и притом с четко выраженным намерением дать определенное направление русскому театру. Однако сложность пушкинского творчества не позволяет снять проблему пушкинского звучащего слова, его произнесения со сцены. Напротив, необходимо признать, что сценическое *исполнение* ролей в «Борисе Годунове» теснейшим образом связано с проблемой *произнесения* пушкинского текста. Между тем вопрос звучащего слова все еще остается серьезнейшей и далеко не решенной задачей. Так, Станиславский, оглядываясь на свою «неудачу» при исполнении роли Сальери, заявляет: «уметь просто и хорошо говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я их не знал»[[277]](#endnote-257). Такое признание со стороны крупнейшего режиссера очень показательно, даже при условии, если актерская его неудача им и преувеличена. Еще нагляднее и поразительнее — раз мы коснулись пушкинского спектакля в Художественном театре — неудача {333} Качалова в роли Дон Гуана[[278]](#endnote-258), неудача исполнителя, общепризнанного не только замечательным актером, но и лучшим нашим чтецом.

Не вдаваясь в анализ качаловской игры в роли Дон Гуана, мы все же готовы утверждать, что те общие причины, которые привели Художественный театр к неудаче при постановке «Маленьких трагедий» Пушкина, не могли не определить и индивидуальных актерских поражений. Среди этих общих причин решающее место занимает проблема внутреннего единства в произнесении пушкинского стиха и его сценической игровой подаче. Общеизвестно, что произнесение всякого стихотворного текста со сцены очень непросто, но у Пушкина эта трудность безмерно возрастает оттого, что в пушкинской драматургии необыкновенно усложнена игровая актерская задача, неотделимая в то же время и от проблемы звучащего слова. Между тем приходится признать, что вопросы стихотворной сценической речи все еще решаются актерами кустарно, в одиночку, личной практикой, личным опытом, в меру художественного чутья, свойственного каждому из них в отдельности.

В. Брюсов предваряет будущих зрителей пушкинского театра, что «только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога»[[279]](#endnote-259). Эту мысль нам следует перефразировать так: только тот из актеров выразит все, что желал дать Пушкин, кто сумеет донести до зрителя всякое слово, поставленное Пушкиным в его роли. Для того чтобы этого достигнуть, необходимо стремиться к возможному повышению технических качеств сценической речи, но необходимо также сознание, что в конечном счете не одни только технические задачи ответят на вопрос, как именно следует подойти к проблеме актерской игры в пушкинском спектакле, в частности, к проблеме сочетания игры с пушкинским словом.

… Своеобразие, с которым Пушкин решает задачу раскрытия образа в сценическом слове, составляет одну из основных особенностей пушкинской драматургии и ставит перед актером новую и в высшей степени сложную творческую проблему.

Обратимся к самому Пушкину — каковы его требования к драматическому произведению?

«Истина страстей, — пишет он, — правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»[[280]](#endnote-260). Пушкин здесь устанавливает принцип подлинного реализма, которому сам полностью отвечает в своей драматургической практике.

Казалось бы, что неизбежным следствием реалистической природы пушкинской трагедии должны явиться языковые маски, отвечающие «истине страстей» и «правдоподобию чувствований». И тем и другим наделенные в полной мере пушкинские {334} персонажи должны были бы отличаться друг от друга по языку, каждый в полном соответствии с его психологическими, социальными и бытовыми особенностями. Но именно этого у Пушкина нет. Мы не находим в трагедии языковых масок. Специфическим языком говорят Варлаам, Мисаил и Маржерет; остальные персонажи не наделены Пушкиным языковыми социальными характеристиками, в их репликах и монологах нет таких речевых особенностей, которые бы выявили их драматический характер. Все персонажи говорят одним языком — поэтическим языком самого Пушкина. Осуществляет это Пушкин так, что поэтический смысл его пьесы никак не противоречит ее реалистической сущности, а стало быть, и психологической правде персонажей.

… Перед исполнителем стоит задача сочетать глубоко реалистическую сущность ролей с условным языком самого Пушкина, то есть суметь выполнить средствами сценического мастерства то, чего с необыкновенным успехом достигает сам Пушкин своим творческим гением. «Истину страстей и правдоподобие чувствований» соединяет Пушкин в своих персонажах с языком лирической поэзии. О чем это говорит? О том, что пушкинский стих нельзя разыгрывать, так, как нельзя разыгрывать никакого чувства — чувство в игре актеров должно быть явлением производным.

«Правдоподобие чувствований и истина страстей», составляющих внутреннее содержание ролей, служит материалом для такой игры актера, которая не выражается в слове, а словом сопровождается.

Поясню свою мысль примером из области оперного нашего искусства. Едва ли нужно доказывать, что наши оперные певцы не умеют играть опер точно так же, как мы не умеем играть пушкинской драматургии. Когда находятся охотники ссылаться на то, что ведущее место в опере занимает голос, пение, это ничему не помогает, ничего не объясняет, но как бы узаконивает оперную «вампуку». Точно так же, когда утверждают, что в пьесах Пушкина ведущая роль принадлежит слову и потому надо пушкинские роли не играть, а декламировать, то и эти утверждения не разрешают никакой проблемы, но делают неизбежным, например, превращение сцены у фонтана, даже в исполнении хороших актеров, в сцену старинного любительского «вечера в пользу голодающих».

Между тем на примере сценического творчества отдельных оперных артистов из числа наиболее одаренных оказывается возможным расшифровать тот профессиональный секрет, с помощью которого им удается убеждать зрителя в драматической природе создаваемого ими образа. Для этого прежде всего не должно смешивать и путать двух противоположных элементов — лирического *переживания* образа и его драматического воплощения. Это значит, что там, где надо петь партию, ее надо {335} петь выразительно, со всей силой лирического чувства; а там, где петь не надо, где поют другие — надо *играть*; это значит, что надо переводить лирическое звучание образа в реалистически-игровой план и обратно.

Театр Пушкина — это как бы музыкальная драма в том смысле, что стихи относятся к области лирического переживания автора, причем переживание это роднит драматического актера с декламатором, чтецом, — заметьте, именно роднит, а не превращает в чтеца полностью. Полноту лирического напряжения актер пушкинского театра должен относить к эмоции Пушкина как поэта, а не к созданному драматургом образу.

Это говорит о том, что текст должен переключаться актером на игровые элементы роли, лежащие по преимуществу не в самом тексте, а между отдельными кусками текста. Иначе сказать, всякая из ролей пушкинской трагедии состоит из непрерывного ряда переходов от текста к игре и от игры к тексту. Что касается общего вывода, то он говорит о том, что язык пушкинских образов — лирический, хотя образы по сути своей реалистичны. Синтез достигается тем, что всякая из ролей выражает широкие социальные установки автора, а не узкобытовые характеристики отдельных персонажей. Это значит, что лирика пушкинских стихов говорит о широких обобщениях поэта, выявлению которых служит каждый из сценических образов, взятый в отдельности.

… Пушкину свойственно всякую мысль, как бы она ни была сложна, выражать минимальным количеством слов. Свойственна и «Борису Годунову» предельная сжатость текста, создающая особую трудность в подаче пушкинского слова со сцены. Актер вынужден преодолевать двойную задачу: донести до зрителя пушкинское слово в полном объеме его глубокой содержательности и в то же время раскрыть, развернуть сценический образ, довести его до отчетливого звучания. Для выполнения такой сложной задачи актер пушкинского театра имеет в своем распоряжении необыкновенно малое количество слов на необыкновенно коротком отрезке времени.

Что же обычно делают актеры?

Чтобы выиграть время и растянуть текст, они разрывают органическую целостность речи игрой, паузами, неизбежно при этом разрушая и стих, и ритм. В стремлении довести до возможной выразительности подачу сценического образа актеры разрушают речевую ткань и этим лишают себя реальных средств выражения. С другой стороны, исполнители пушкинских ролей в своем стремлении преодолеть лаконизм текста прибегают к нажиму на слово, рассчитывая этим путем достичь недостающей им силы выразительности. Вся речь в целом обращается в объект напряженных усилий актера, а при такой подаче всякое слово, взятое по отдельности, претендует на самостоятельное значение. При подобном методе работы актер не {336} только нарушает основные законы сценической грамоты, но и вступает в прямую борьбу с поэтом, действуя в обход особенностям его драматической поэзии.

Мы должны крепко помнить, что именно из особенностей данной драматургии следует исходить в поисках ее сценического воплощения. Не случайно Островский вошел в театр с тех пор, как сцена обогатилась новыми методами исполнения, присущими именно этой драматургии, когда в театр пришел *актер* Островского. То же произошло и с театром Чехова. Пока дочеховский театр пытался исполнять его методами дочеховского театра, Чехов оставался в стороне от театральной практики. Только с приходом на сцену чеховского актера, или, вернее, чеховского *ансамбля*, нашлось решение проблемы театрального раскрытия Чехова.

Так и драматургический метод Пушкина. Он заключает в себе ряд особенностей, которые, перво-наперво, не следует подтягивать через силу к нашим исполнительским навыкам. Напротив, основная задача работы над постановкой «Бориса Годунова» состоит в том, чтобы выработать метод сценического исполнения всецело на основе особенностей пушкинской драматургии; лаконизм занимает среди них не последнее место, выражая собою не внешнюю только манеру, в которой поэту потребовалось оформить свое произведение, но и особое направление мысли, предопределяющее данную художественную форму.

… Одинокая фигура царя в бармах, со скипетром и державою в руках, окруженная роскошною росписью кремлевских палат, на фоне смутного гудения народных толп. Звон колоколов, церковное пение, плеск народа, плач и писк грудных ребят — это многоголосая и невидимая прелюдия к первым словам монолога новоизбранного царя: «Ты, отче патриарх, вы все, бояре…»

Монолог обращен к зрителю или, вернее, в зрительный зал.

На сцене актер окружен самым тесным пространством, как на красочной миниатюре старинного мастера-живописца, только видно, что чья-то рука поддерживает тяжелые складки парчовой завесы, чьи-то глаза впились в лицо Годунова, словно хотят прочесть тайные мысли, действительное чувство, душевное его расположение.

Так рисуются нам сценические формы театрального представления «Бориса Годунова».

Надо сказать прямо: только крайняя экономичность в пользовании изобразительными средствами сцены, своеобразно сконцентрированный стиль постановки вполне отвечают специфическим особенностям пушкинского театра.

Мы дерзаем утверждать, что именно такой характер постановки «Бориса Годунова» служит ключом к театральному Пушкину.

{337} Мы предвидим указание на монументальность пушкинской трагедии, на ее размах и народность как на черты, исключающие самое понятие скупости форм и скупости пространства. Мы помним также суждения самого поэта о задачах трагического театра, который должен расставить свои подмостки на площади, как театр народный. Не забыто нами такое замечание Пушкина: «я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировой — а не придворный обычай трагедии Расина»[[281]](#endnote-261). Но мы знаем, что Пушкин тем и велик, что он и не Расин и не Шекспир, а именно Пушкин. И, всматриваясь в особенности его драматургии, мы прежде всего отмечаем не повторенный никем другим лаконизм пушкинской формы, присущий *всей* пушкинской драматургии, а не только «Борису Годунову». Эта лаконичность в соединении с ведущим значением слова почти полностью исключает зрелищную театральность, неизбежно связанную с внешней монументальностью всякого театрального представления. Творческая практика, как мы знаем, говорит о том, что все известные нам попытки насильственно раздвинуть лаконическую сжатость пушкинской формы оканчивались неудачей, — нарушение композиционного замысла трагедии мешало ясному и правильному восприятию ее содержания.

Как известно, «Борис Годунов» при жизни Пушкина на театре не шел и как литературное произведение ни у критики, ни среди ближайших друзей Пушкина успеха не имел. Вероятно, поэтому принято считать, будто «Маленькие трагедии» являют собой отступление Пушкина от основных драматургических принципов «Бориса Годунова». Нам кажется в корне неправильным противопоставление большого полотна «Бориса Годунова» циклу болдинских трагедий. О большом полотне «Бориса Годунова» можно и нужно говорить, но только в отношении того огромного содержания, внутреннего размаха, которые, однако, также отличают собою и «Пир во время чумы» и «Скупого рыцаря» наравне с драматическою повестью о Борисе Годунове. Здесь речь должна идти о монументальности внутреннего стиля, но никак не о громоздкости форм, которая бы искусственно раздвинула композиционные рамки пушкинского спектакля.

В пылу полемики Пушкин называл «Бориса Годунова» романтической трагедией, романтизм которой есть будто бы отрицание всяких литературных правил. Именно в 1825 году (а это, как известно, год создания «Бориса Годунова») у Пушкина мы находим следующие строки:

«Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?»[[282]](#endnote-262)

Вспомним, что именно романтическая поэзия ломала установку на жанры. Формы романтической поэзии не заданы заранее, а возникают из индивидуального содержания, и потому, вероятно, {338} на экземпляре своей трагедии поэт не проставлял никакого жанрового обозначения. Позднее Пушкин работал над пьесой, оставшейся незаконченной, но по намеченной композиции близко напоминающей форму «Бориса Годунова», которую назвал «Сценами из рыцарских времен». Именно «сценами» можно было бы назвать драматическую форму и «Бориса Годунова».

Как известно, одной из самых наглядных особенностей этих сцен является то, что некоторые из них длятся в действии не свыше четырех-пяти минут. Такой своеобразный хронометраж, как выразились бы мы теперь, никак не может быть объяснен техническим недосмотром или случайностью пушкинского замысла, и потому величайшей ошибкой представляются нам всяческие попытки постановщиков преодолевать летучесть этих сцен монументальностью режиссерской постановочной композиции.

Красочно-выразительным, точным, как речевая интонация, правдиво-выразительным должно быть и сценическое оформление трагедии, но в то же время и столько же легким и подвижным, как ее литературная форма. Монументальность же спектакля должна будет определиться при этом как конечное впечатление зрителя.

Любопытно, что такой вовсе не театральный писатель, как А. Л. Слонимский, характеризуя пушкинский реализм как метод особо выразительного изображения психологии героев, разрешаемого в чистом слове, требует от театральной постановки как можно меньше бутафории, возможно меньше предметов, чтобы возможно ярче выдвинуть на первый план пушкинское слово, потому что все держится на слове как средстве выражения[[283]](#endnote-263).

Мы не думаем, что вопрос о сценическом оформлении, которого требует трагедия Пушкина, определился бы перевесом в ней литературных элементов над игровыми. Но характерно здесь совпадение одних и тех же требований, вытекающих из различных предпосылок. Это объясняется тем, что за всевозможными предпосылками стоит основной принцип пушкинской драматургии, который можно выразить как «огромное в малом».

Вот в чем истинный смысл лаконичности пушкинского театра. В этой же лаконичности заключается и одна из основных особенностей пушкинского реализма, свободного от загромождения подробностями позднейшей реалистической школы.

Который бы из персонажей мы ни взяли, каждый из них оказывается вполне конкретным по художественной своей природе и в то же время выражает собою определенную мысль обобщающего характера, причем обобщающий смысл приобретает ведущее значение, а характер конкретности служит реалистической основой действующего лица как живого человека.

{339} Тот же принцип в применении к задачам сценического оформления требует отбора таких выразительных средств, которые содействовали бы выявлению единого смыслового обобщающего центра трагедии.

Определяющими принципами остаются: пушкинский реализм с его законом условного неправдоподобия, историзм, переосмысляемый злободневной целеустремленностью трагедии с центробежной силой историко-социальных обобщений, подчиняющих все элементы основной идее произведения, и, наконец, как характерный стиль всей пушкинской драматургии, — глубокая емкость идейного содержания, сжатая предельно лаконической формой внешнего выражения.

Неоспоримо большое значение отведено Пушкиным в его трагедии народу. Самый выбор темы предопределил это. На исполнителей голосов из народа Пушкин возлагает неблагодарную и в то же время творчески интереснейшую и художественно ответственнейшую задачу: из отдельных черточек, разбросанных по народным репликам, дать социально насыщенную картину, которая бы не заслонялась индивидуально-бытовым обликом отдельных исполнителей. Поэтому попытка со стороны актеров играть характер, втискивая его в одну-две реплики, составляющие роль данного персонажа, оказалась бы насилием над пушкинским замыслом и отомстила бы неизбежной художественной неудачей. Бытовая конкретность народного персонажа, разумеется, необходима, но в руках актера она должна служить только средством выражения «народного мнения», которое, по свидетельству самого царя Бориса, решает его судьбу. Этим я хочу сказать, что исполнителям народных реплик следует играть их социальное содержание, хотя и на основе бытовой конкретности.

Народное мнение — сила непреодолимая. Это оно, народное мнение, решает судьбу царей.

Но элементы, обусловливающие существование народного мнения, оказываются гораздо сложнее, чем те «голоса» из народа, которые характеризуют собою «простонародье». Вот почему Пимен, например, оказывается также частицей того коллективного голоса, который на данном отрезке времени определяет народное мнение.

В такой дифференциации народного мнения лежит глубочайшая историческая правда, гениальному прозрению которой со стороны Пушкина можно только изумляться. Ведь по Пушкину выходит так, что народное мнение определяется выступающим на сцене перед зрителем ходом классовой борьбы, центральное место в которой занимает «народ», показанный Пушкиным без индивидуального обозначения персонажей, — первый, второй, третий. Вот эту-то безымянную массу называют остальные персонажи — цари, бояре, дворяне — легковерной чернью, изменчивой, глупой, бессмысленной.

{340} … Пушкин совершенно точно определяет понятие народа: это — «образ мыслей и чувствований… тьма обычаев, поверий и привычек»[[284]](#endnote-264). И вот, — читаем мы у одного из наших пушкинистов, — «цари действуют, но источником их силы, причиною их слабости, непрочности их власти является народ, то или иное отношение к совершающемуся. Эта мысль красной нитью проходит через всю трагедию»[[285]](#endnote-265).

Этими словами определяется задача широкого обобщения, порученного Пушкиным коллективному исполнителю роли «народа», безымянной народной массе, причем язык Пушкина приобретает здесь по большей части особенно отчетливые качества пушкинского лирического языка («О, боже мой, кто будет нами править!»), и потому и внешнее оформление требует особо тщательного сценического разрешения, чтобы, не противореча особенностям пушкинского языка, не впасть и в стилизационные крайности. Впрочем, такова задача и всех вообще исполнителей трагедии, и в этом отношении роли голосов из народа не представляют исключения. Но основная особенность заключается в том, что самая мысль о значении народа в судьбе героев выражена Пушкиным почти без показа народных низов. Народ остается как бы под спудом. Из этого следует, во-первых, что в задачу исполнителей всех персонажей, действующих в трагедии, входит обязанность выявить, каждому по-своему, решающую силу того народного мнения, которое складывается за сценой и доносится до зрителя почти исключительно при посредстве лиц из числа бояр, дворян или членов царской семьи.

Во-вторых, у Пушкина отсутствуют, за исключением одного-двух случаев, массовые реплики — лица из народа всюду говорят поодиночке. Это свидетельствует о том, что так называемые народные сцены по Пушкину — не массовые сцены и должны быть сценически найдены в таких формах, при которых возможно было бы, не нарушая бытовой правды, выделять перед зрителем только тех лиц из народа, которым Пушкин доверил слово. Сама же народная масса должна быть донесена до зрителя без помощи вставных, хотя бы и массовых слов, словесных восклицаний или выкриков. Мы мыслим поэтому такое построение народных сцен, которое вынуждало бы по сути дела к показу только говорящих, хотя и безымянных персонажей.

Так, например, указание народного персонажа в сцене у Новодевичьего монастыря, что «ограда, кровли, все ярусы соборной колокольни, главы церквей и самые кресты унизаны народом», — дает прямой повод к построению сцены и по декоративному оформлению и по расположению лиц, так сказать, концентрированно. Примерно, конек дома, выступающий из портальной рамы, определяет зрителю линию горизонта сценического оформления. Площадь внизу. Она невидима. На коньке — уцепившиеся две фигуры. На скате видимого куска кровли женщина. {341} Кто-то взбирается снизу — делится впечатлениями. Кругом — волны народного гула.

Безымянные представители народа, доносящие пушкинский текст до зрителя, должны выражать, как мы уже указали, социальное лицо народной массы. Это будет достигнуто при условии, если исполнители осознают и скептически выявят ту «эмоциональную кривую», которая четко обозначена Пушкиным как путь судорожной гибели Бориса и стихийного возвышения Дмитрия.

Сцена у монастыря — народное равнодушие к Борису.

Сцена у собора (с Юродивым) — пассивное осуждение Бориса.

Сцена у Лобного места — показ того стихийного всплеска, который в условиях борисовой Руси был единственно реальной формой народной активности. И заключительная сцена — указание на неизбежность осуждения народом Самозванца, на временность его исторической роли.

Такова особая задача, выпадающая на долю всех участников спектакля, — они призваны, каждый по-своему, выявить роль народа, как не действующей и, тем не менее, решающей силы. Реальность этой задачи определяется тем, что подспудная сила народных масс так или иначе сказывается на личной судьбе каждого из персонажей. Все сцены трагедии должны быть названы народными, все, а не только те из них, где участвуют отдельные лица из народа…

(1935 – 1937)

## «Власть тьмы» (Из режиссерского комментария)[[286]](#endnote-266)

… Нам случалось слышать суждения отдельных современных театральных критиков, будто проповеднический пафос Толстого во «Власти тьмы» представляет настолько характерную особенность, что пьеса при ее представлении на сцене должна получить значение кафедры, с которой к массовому зрителю обращена страстная проповедь Толстого. Между тем, в современной театральной практике драма Толстого получает совершенно иной и вполне своеобразный резонанс, отличный также и от того впечатления, которое она производила лет сорок — пятьдесят назад.

Появление драмы Толстого на советской сцене полностью отвечает художественным запросам массового зрителя, а наравне {342} с ним и советского актера, такого же сына своего времени, как и театральный зритель. Если бы моральная проповедь Толстого имела в пьесе решающее значение, то каким же стало бы отношение советского артиста к неприемлемой для него идейной «толстовщине»? Одно из двух: пришлось бы искажать творческую волю автора, внося в исполнение пьесы чуждую ей трактовку, либо лишать исполнительскую работу творческой искренности. И в том и в другом случаях не могло бы оставаться сомнения, что драму Толстого вовсе не следует показывать на советской сцене. Но вопрос так на самом деле не ставится. «Власть тьмы» полностью относится к числу тех произведений Толстого, «… которые всегда будут ценимы и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув иго помещиков и капиталистов…»[[287]](#endnote-267). Нам, следовательно, остается {343} обосновать требования художественного истолкования образов пьесы и ее идейного содержания как постановочно-исполнительской задачи.

Сценическое исполнение не иллюстрирует, не рассказывает, а раскрывает в действии внутренний смысл произведения.

Но это не означает отказа со стороны режиссуры и исполнителей от критического освоения пьесы. Напротив, вследствие бесспорной необходимости аналитического изучения пьесы в целях постановочной над ней работы, получил свое значение и режиссерский комментарий; его основная задача в том и заключается, чтобы найти путь и единство сценической трактовки, в которой авторские выводы составляют основу общей задачи — художественно-творческого раскрытия идеи произведения как художественного отображения действительности.

{344} Какое значение получают при этом внутренние противоречия, присущие творчеству Толстого?

Широчайшие по масштабам и глубокие по своему значению картины социального зла, в самых разнообразных его проявлениях, получают под пером Толстого непревзойденную силу художественной убедительности. И Толстой перестает быть толстовцем, но он становится им тогда, когда делает выводы из этих картин зла, превращая их в философскую систему, ложную с точки зрения рабочего класса и ему враждебную, потому что в своих выводах Толстой «стоит на точке зрения патриархального, наивного крестьянина, Толстой переносит его психологию в свою критику, в свое учение»[[288]](#endnote-268). Воспользуемся еще следующей цитатой из высказываний Ленина — она проливает яркий свет на сущность идей, которые Толстой черпает в психологии наивного, патриархального крестьянина: «Пессимизм, — замечает Ленин, — непротивленство, апелляция к “Духу” есть идеология, неизбежно появляющаяся в такую эпоху, когда весь старый строй “переворотился” и когда масса, воспитанная в этом старом строе, с молоком матери впитавшая в себя начала, привычки, традиции, верования этого строя, не видит и не может видеть, *каков* “укладывающийся” новый строй, […] *какие* общественные аилы *способны* принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных эпохам “ломки”»[[289]](#endnote-269).

«Не видит и не может видеть».

Вот слова, которые содержат в себе указание на единственно верный путь раскрытия мнимости противоречий между художественной природой пьесы и ее публицистической направленностью. Сама эта публицистическая направленность оказывается как бы частью той действительности, которая составляет содержание пьесы и потому поглощается ее художественным изображением. Это говорит о том, что выводы, к которым приводит Толстой действующих лиц пьесы, и идеи, которые он высказывает от их лица, принадлежат столько же Толстому, как и самим действующим лицам пьесы. Стало быть, театральные исполнители, работая над постановкой драмы, не только вправе, но и обязаны рассматривать проповеднические идеи Толстого не как выводы, а как одно из явлений действительности, составляющих предмет сценического изображения.

Тема пьесы остается при этом незыблемой, она записана Толстым в заголовке его драмы.

Власть тьмы — это власть слепоты, когда люди влачат дни своей жизни, по выражению Митрича, тычась в навоз, как слепые щенята.

Власть тьмы — это власть денег, в которых стоит только увязнуть «коготку», как и всей «птичке» пропасть.

Власть тьмы — это власть такого социального порядка, такого одиночества человека, из которого нет для него другого {345} выхода, кроме нищеты, преступления, царской каторги да петли на перемете.

Власть тьмы — это власть векового уклада жизни, при котором люди не видят и не могут видеть путей своего подлинного освобождения.

Руководящая идея пьесы служит центром, к которому должна быть направляема каждая из действующих сил спектакля. Вместе с тем идея пьесы заключает в себе источник центростремительной силы, приводящей образы в движение. Поэтому, если актер не воодушевляет работу над своею ролью руководящей идеей пьесы, он искажает авторский замысел и, следовательно, не выполняет своей творческой задачи.

Руководящая идея пьесы, становясь идеей спектакля, служит в индивидуальной работе каждого из исполнителей своего рода компасом, с помощью которого проверяется путь работы актера над ролью. Все исполнительские элементы, все те краски и характеристики, которые на пути актера к сценическому воплощению роли не помогают выявлению идейного содержания спектакля или, что еще порочнее, затемняют смысловое значение роли, должны быть отброшены. Напротив, все то, что способствует их правильному решению, становится неотъемлемой частью спектакля и должно быть выделено.

Социально-бытовая характеристика или биография действующего лица могут служить бесспорно ценной помощью в работе актера, как бы многообразны ни были приемы актерской технологии. Но творческие характеристики требуют особенно строгого согласования с идейным содержанием спектакля — такого согласования, при помощи которого все кажущиеся противоречия были бы приведены к своему полному идейному единству. В этом смысле роль Акима выдвигает перед исполнителем особенно ответственную и сложную творческую задачу.

Один из ярких, типичных представителей старой полуфеодальной деревни — «бессознательной, патриархальной и юродствующей, но стремящейся к новым формам общежития»[[290]](#endnote-270), — Аким вместе с тем и ярко индивидуален. Он не только забитый, робкий, косноязычный и косно мыслящий мужичонка, он в то же время наделен непосредственным чувством высокой морали и душевной чистоты. Его речь скупа и бессвязна, но никогда не снижается до обывательской пошлости и не умаляет его высокого морального облика. В этом смысле маленькое, характерное «тае» не случайная деталь, не произвольный авторский замысел. Характерная речевая особенность в сценической обрисовке Акима служит выражению глубоко эмоциональной, легко волнуемой души, рвущейся навстречу людям и несущей им живое чувство поверх тяжелой, неповоротливой акимовской мысли.

Горе тому актеру, который вступил бы на путь исполнительского натурализма и вследствие этого прошел бы мимо обобщающего, социального смысла, которым он может и должен {346} одушевить специфику акимовской речи. Речевой стиль роли Акима, оставаясь индивидуальной особенностью персонажа, должен быть вместе с тем поднят на высоту художественного обобщения, перекликающегося с характеристикой, которую дает В. И. Ленин патриархальной деревне как бессознательной и юродствующей. Необходимо особо подчеркнуть, что капитализм рассматривается Толстым прежде всего как враг деревни и что писатель выступает против него с позиций старых феодальных устоев деревенского строя. Понятно поэтому, что в драматургической композиции пьесы из крестьянской жизни решающее значение и место приобретает тема денег; денежный интерес управляет действиями и помыслами людей, толкая на путь преступлений, неизбежных при данных обстоятельствах. О решающей силе денег свидетельствуют высказывания любого из действующих лиц пьесы, как бы ни различались они между собою по индивидуальным своим особенностям и качествам.

Губительная власть денег показана в драме с такой наглядностью, что персонажи как бы перестают быть действующими лицами; они более похожи на невольников всех тех событий, которые следуют одно за другим, как звенья одной цепи, сковывающей волю людей могущественной властью денег.

Непосредственным своим моральным инстинктом Аким чувствует, что человека ведут к «погибели» не одни только деньги, но и весь строй городской буржуазной культуры с ее системой капиталистических отношений, — своим деревенским сознанием он одинаково осуждает «легкую» городскую жизнь, нравственную распущенность, «нарядность» сортиров и капиталистический паразитизм. В своих скупых и простодушных высказываниях он прибегает не помощи готовых условно религиозных формулировок, обычных в условиях определенной исторической обстановки. Религиозный характер этих сентенций не имеет сам по себе никакого значения: он одинаково присущ любому из односельчан Акима, как и всему многомиллионному народу данной эпохи. Для Акима вера в бога служит идейным оправданием лишений и страданий, болезней и горестей, а для Петра еще и имущественного и социального неравенства.

Для того чтобы не оставалось сомнений в том, какое место в пьесе занимают идеи, носителем которых является Аким, мы не можем не привести несколько строк из статьи В. И. Ленина.

«Крестьянство, стремясь к новым формам общежития, относилось очень бессознательно, патриархально, по-юродивому, к тому, каково должно быть это общежитие, какой борьбой надо завоевать себе свободу, какие руководители могут быть у него в этой борьбе, как относится к интересам крестьянской революции буржуазия и буржуазная интеллигенция, почему необходимо насильственное свержение царской власти для уничтожения помещичьего землевладения […]. Толстовские идеи — это зеркало слабости, недостатков нашего крестьянского восстания, {347} отражение мягкотелости патриархальной деревни и заскорузлой трусливости “хозяйственного мужичка”»[[291]](#endnote-271).

Это указание Ленина служит ключом к раскрытию внутренней правды в сценическом образе Акима.

К примеру, практическая беспомощность Акима должна на сцене получить смысл не узко индивидуальной особенности в обрисовке этой роли, но и обобщенное значение как характеристики той части деревенских людей, которые, по выражению Толстого, «принимали болезнь и горести без всякого недоразумения, противления, а с покойною и твердою уверенностью в том, что все это должно быть и не может быть иначе, что все это — добро». Однако Аким, как и все окружающее его крестьянство, переживает в то же время и глубокую растерянность перед бурным натиском капитала и фиска, когда освобожденная от крепостного права деревня оказалась, по выражению Ленина, отданной «на поток и разграбление капиталу и фиску»[[292]](#endnote-272).

Подобную же растерянность проявляет старшее поколение толстовской деревни перед моральной распущенностью молодежи, признаки которой не замедлили появиться в деревенском быту под натиском новых порядков. Так и Аким, горестно выговаривая сыну (в сцене третьего действия): «Слыхал я, что нынче и отцов за бороды трясут», бессилен противопоставить что-либо более действенное, нежели упорство и убежденность, с которыми он цепляется за обломки стародеревенского уклада.

Исполнительская традиция прежних лет насыщала сценическую трактовку роли тонами святости, искусственно ее романтизируя и превращая заключительную сцену драмы в своеобразную канонизацию святого «старца». Рассмотрим же, какое место должно быть отведено Акиму при покаянии Никиты, оценивая обстановку этой сцены с точки зрения бытового, реального соотношения действующих в ней лиц.

Ни «господин урядник», ни лавочник Иван Мосеич и никто из рядовых гостей не видят, да и не могут видеть «сияния» вокруг Акима, не может и не должен этого видеть также и зритель, потому что достичь такого впечатления возможно только при прямом отступлении от требований художественной правды.

Один из важнейших законов сценического ансамбля состоит в том, чтобы всякий сценический образ был вполне «отыгран» всеми остальными действующими лицами, которые по ходу пьесы с ним так или иначе соприкасаются. Следуя этому правилу, сцена покаяния Никиты должна получить такое построение, при котором некоторые из исполнителей будут принуждены оттеснить в сторону незначительного старика, чтобы в роли свадебных гостей не упустить завидного случая вдосталь наглядеться, по выражению одного из горьковских персонажей, «на чужое несчастье»[[293]](#endnote-273).

{348} Аким, сам видя в покаянии Никиты то, что ему хочется видеть, то есть подвиг христианского смирения, может быть, и сияет наивною радостью своего цельного и девственного сердечного чувства, но вся сцена в целом должна строиться исполнительски не на теме Акима и его отношения к покаянию Никиты, а на факте раскрытия Никитой целого ряда преступлений, о которых ходила, может быть, глухая молва, о которых, возможно, кое-кто догадывался и которые в эту минуту стали неопровержимой действительностью.

В сцене третьего действия Аким убеждается в полном развале семейной жизни сына, но он не в силах еще уяснить себе всю глубину ожидающего Никиту падения, тех пределов, до которых доведет его сына логика событий, когда «грех, значит, за грех цепляет, за собой тянет» (д. III, явл. XV). Только в минуту, когда страшные признания Никиты разворачивают «свой длинный свиток», Аким впервые видит глубину пропасти, жертвою которой стал его сын. Следовательно, неправильно и недопустимо с точки зрения художественной правды видеть в «духовном сиянии» «богобоязненного старца» тему сценического исполнения. Радость о кающемся сыне составляет только часть душевного состояния, которое должно определять в этой сцене содержание игры актера. Аким не может не разделять со всеми окружающими общей растерянности и ужаса ввиду неожиданности разоблачений, содержащихся в сообщении Никиты. При этом Аким и его отношение к событию — только часть общей картины, а никак не лицо равнозначащего с Никитой сценического значения. Поэтому и мораль Акима и ее победа сценически отодвигаются на второй план, если не снимаются вовсе. Кстати сказать, если бы идейный смысл заключительной сцены определялся бы авторским замыслом как конечная победа света над тьмою, то естественно предполагать, что название драмы отражало бы эту идею, хотя бы как, например, «Свет и во тьме светит» — название одного из позднейших, неоконченных драматургических произведений Толстого.

Известно, что Толстой присутствовал на первом представлении «Власти тьмы» в московском Малом театре[[294]](#endnote-274). Очевидцы передают, что, когда к великому писателю обратились с вопросом, каково его впечатление, он, погруженный в тяжелое раздумье, произнес тоном душевной подавленности: «Какая жизнь!»… В этом восклицании отражается пессимизм драмы, в которой с беспощадностью толстовского гения обнажена истинная природа патриархальной деревни.

При столкновении Акима с сыном пафос акимовской морали одушевляет его самого, но никогда не двигает действия. Протест Акима поднимает тему Марины, и вот эта тема получает решающее значение для дальнейшего развития роли Никиты. Следовательно, Аким здесь оказывает лишь косвенное воздействие на сына.

{349} В первом действии Аким не в силах оказать даже косвенного воздействия ни на Никиту, ни на Матрену. Он нимало не походит на воинствующего проповедника «божьей правды на земле», он только практически беспомощный человек, побеждаемый окружающей действительностью. Недаром Матрена, красуясь перед Анисьей практической своей изворотливостью, о муже упоминает презрительно и мимоходом: «Старичок мой зря болтает, женить да женить. Да не его ума дело». «Старика моего ведашь. Ум у него вовсе расхожий, а тоже другой раз заберет что в башку, как колом подопрет, никак не выбьешь» (д. I, явл. X).

В некоторых случаях мы видим, как Аким, в соответствии с обычаями деревенской этики, встречает внешне почтительное к себе отношение. Но оно определяется не моральным авторитетом Акима, а обычаями, установленными вековым укладом деревни. С внешней стороны отношение Анисьи к Акиму остается в рамках сдержанной, несколько холодной почтительности. Таков же обряд деловой беседы Петра с родителями Никиты при обсуждении возможности дальнейшей работы у него Никиты. Хотя Матренин язык и «помягче» Акимова, но, как известно, не в обычаях старой деревни вести деловые разговоры с «бабами», и согласно укоренившемуся обычаю Петр свою речь обращает преимущественно к Акиму. Строго соответствует обычаю почтительность Никиты к отцу и истовость его реплик покаяния, относящихся не только к Акиму, но прежде всего к обесчещенным девушкам — Марине и Акулине.

На протяжении всей драмы мы не находим ни одного примера активной борьбы между Акимом и Никитой, той идейной «дуэли», которая, согласно иным утверждениям, и составляет будто бы идейную ось драмы. Объективный анализ текста говорит не о «дуэли» Акима с сыном, а о борьбе Матрены с экономическими и общественно-бытовыми условиями, в которые поставлена вся малоимущая часть деревни после ее освобождения от крепостной зависимости. Свою борьбу за существование Матрена ведет по известному уже принципу: «деньги всему делу голова». Эти Матренины средства борьбы следовало бы признать противоположными акимовским, если бы акимовская мораль выдвигала какие бы то ни было методы практического значения. Они отсутствуют у него вовсе. И это отсутствие реальной борьбы с действительностью подменяется голой сентенцией — «бог трудиться велел». Но на кого трудиться, во имя чего тратить свою трудовую жизнь и при каких условиях труд приносит радость человеку — об этом акимовская мораль не говорит ничего, и потому для людей типа Никиты, при всей непосредственности его жизнеощущения, избытка жизни, акимовское отрицание борьбы за жизнь непригодно совершенно так же, как принципы, выработанные житейской практикой Матрены. Ни те ни другие не служат удовлетворительным ответом на {350} вопрос, выдвинутый самой жизнью. Даже Анютка-подросток не может не задать недоуменно-мучительного вопроса: «А как же быть-то?» Вопрос содержит в себе глубокий практический смысл. Толстовская деревня не дает ответа на этот крик жизни. Деревенской мудрости хватает на философию, выраженную словами Митрича: «А так и быть… Завернись с головой и спи». В безысходности подобного существования, в отсутствии каких бы то ни было путей борьбы за разумную человеческую жизнь и заключается власть тьмы. В обстановке, создаваемой этой тьмой, неизбежной оказывается именно гибель птички, а не ее победа. Дореволюционная русская общественность потому и воспринимала драму Толстого как произведение глубоко пессимистическое, как драму «безысходно» тяжелую. Об этом свидетельствует и восклицание самого Толстого: «Какая жизнь!»

Выходит так, что практическая беспомощность Акима и бессилие его морали в борьбе с властью тьмы проходит через всю пьесу как одна из самых ярких тем в характеристике этого персонажа. Но это не служит основанием для одностороннего, однокрасочного сценического изображения роли. В Акиме сильны черты бытового, повседневного значения, они оказывают немалое влияние на мотивировку его действий, его суждений и расчетов. Так, например, в беседе Акима с Петром и сыном (д. I, явл. XI) не следует затушевывать доводов житейского, практического характера в пользу того, чтобы вернуть в дом Никиту; в случае женитьбы сына на Марине грех его перед нею был бы покрыт браком, это само по себе, но сверх того, а может быть, и прежде всего, во-первых, «хотелось, значит, Никитку дома, пущай оправдает, значит. Он пущай дома оправдает, а уж я, тае, в городу добуду…». Во-вторых, «… девка дюже хороша… работящая, важковатая и, значит, тае, вокруг себе… значит. А по бедности нашей нам и, тае, рука, значит, и свадьба недорогая»… Все эти хозяйственные и этические соображения, взятые вместе, и характеризуются общим понятием — «по-божьи».

Позднее, когда в его стариковском хозяйстве «лошаденка извелась» и Аким решается принять помощь от сына, уже женатого на богачихе Анисье, едва ли он отказывается от помощи «с легкой душою». Напротив, гораздо вероятнее, что, следуя велению своего нравственного чувства, он вынужден вернуть Никите деньги и делает это скрепя сердце, которое готово, может быть, облиться кровью оттого, что рухнула последняя надежда на «какую ни есть» лошадь. Вот почему он выказывает заботу о сохранности «десяточки», прибавляя: «прибери». Только при условии соблюдения актером всего многообразия чувств, переживаемых в ту минуту Акимом, соответственно оттенится и сила принципиальности, проявляемая им в этом случае.

Все эти и им подобные бытовые и психологические частности служат в работе актера тем конкретным материалом, с помощью {351} которого роль получает сценически выразительную «самость», то есть жизненные черты человека, как бы выхваченного из окружающей действительности. Творческая удача актера в том и заключается, чтобы раскрыть идейную направленность роли, внутреннее ее содержание так, чтобы оно возникло для зрителя вполне органически, то есть как бы «изнутри» образа, обусловленное всей совокупностью человеческих особенностей роли. Типическое становится при этом неповторимо индивидуальным, а конкретное — убедительным в своей типичности, то есть поднятым на высоту широкого художественного обобщения.

Замысел драмы «Власть тьмы» впервые возник у Толстого, как известно, под впечатлением судебного дела о крестьянине, принесшем публичное покаяние в совершенных им преступлениях. При каких бы обстоятельствах и из каких бы побуждений ни были совершены в действительности эти преступления и покаяние в них, мы знаем весь путь, пройденный Никитою до постигшей его последней катастрофы. Никита кается перед народом не только в том преступлении, которое он совершил: он взводит на себя еще и напраслину, приписывая себе чужие вины. Обусловлено ли такое решение Никиты личным произволом художника? Или же здесь сказывается та же природа художественного творчества, которая делает Толстого не только великим психологом, но прежде всего разрушителем вековых устоев церкви, самодержавия, собственности и других сторон современного ему общественного уклада?

Толстой настойчиво и постоянно возвращается к мысли о том, что устройство общественной жизни, которая отвечала бы требованиям высшей морали, зависит только от внутреннего индивидуального перерождения человека, а не от условий существования, не от изменения окружающей обстановки. Следовательно, идейный смысл покаяния Никиты, отвечая субъективным воззрениям Толстого, соответствует характеру крестьянской идеологии в том ее значении, которое определяет Ленин как юродствующее, бессознательное, патриархальное отношение к созданию новых, лучших форм общежития. Следовательно, покаяние составляет в роли Никиты одну из тематических ее частей и может быть правильно истолковано актером при условии достаточно четкого уяснения, какие именно из числа присущих крестьянству качеств и недостатков несет на себе роль Никиты и каково ее соотношение с окружающей обстановкой.

Первую характеристику роли дает Толстой при перечне действующих лиц в начале пьесы. Вслед за указанием возраста Никиты читаем ремарку: «щеголь».

Каковы же условия, при которых сын бедного крестьянина, живущий в работниках у чужих людей, мог производить впечатление щеголя и приобрести вкус к щегольству? В первую очередь семейная обстановка оказывает неизгладимое влияние на развитие склонностей, вкусов, качеств и недостатков человека. {352} Состав семьи, выкормившей Никиту, нам известен — это его отец, Аким, и его мать, Матрена. Ее роль особенно тесно связана с движением в пьесе образа Никиты и потому заслуживает особого внимания.

При первых постановках «Власти тьмы» в Петербурге обнаружились две крайности в трактовке роли Матрены. В одном из толкований Матрена предстала на сцене в виде обыденной деревенской хлопотуньи, преисполненной даже искреннего благодушия. Она не ведает того, что творит, действуя лишь по велениям животных своих инстинктов. Таким казалось исполнение Стрельской на сцене Александринского театра. На частной сцене театра Суворина знаменитая Стрепетова давала в той же роли образ необыкновенной и страшной силы, своеобразной «леди Макбет Тульского уезда»; Матрена Стрепетовой воплощает в себе худшие проявления человеческой жестокости, эгоизма, хитрости, предательства и бездушия. Действительно, все эти пороки в какой-то степени характеризуют поступки и воззрения Матрены, и, тем не менее, трактовка роли в игре Стрепетовой казалась далекой и чуждой толстовской пьесе, ее захватывающей простоте, тогда как выхолощенная простота в исполнении Стрельской делала непонятным и невероятным поведение Матрены, ее значение и место в сюжетном движении драмы.

Не приходится доказывать, что роль Матрены содержит в себе глубоко противоречивые человеческие качества и пороки. Найти ключ к образному их единству, то есть отыскать правдивую причину, истинный источник противоречий, определяющих психологическую природу этого персонажа, и составляет неотъемлемую и важную часть общей постановочной задачи.

Не требуется трагической приподнятости героев Шекспира, чтобы показать со сцены гнусность Матрены. Эта гнусность живет не только в ней самой, но и вокруг нее. Эта гнусность при всей своей чудовищности обыденна и тем чудовищнее, чем обыденнее.

Какова данная, конкретная обыденность, образец которой являет собою роль Матрены?

Судьба послала ей в мужья «богобоязненного», совестливого человека. Он не учил своей «бабы» вожжами, как те из мужей, на которых ссылается Митрич. Но мог ли Аким благотворно влиять на грешную душу жены своей, если сам господь бог по истечении десяти ее годков от роду не согласился бы взять ее к себе на небо по случаю «изгаженности», неизбежной для всякой деревенской женщины? Как же при таких условиях могли сложиться отношения ее с мужем, как образовалась семейная обстановка для родившегося на свет ребенка? И об этом с полной ясностью свидетельствуют высказывания главным образом самой же Матрены: «То же с своим дураком, ведашь, умеючи прожить надо. Все семьдесят семь уверток {353} знаю». «Их, дураков, ягодка, все так-то манить надо. Все в согласьи, как будто. А до чего дело дойдет, сейчас на свое и повернешь». Имеются в тексте и беглые указания на причины, требовавшие от Матрены «увертливости» в ее семейной жизни. Упоминая о тайной связи Анисьи с Никитой, Матрена добавляет: «Тоже и тетка Матрена молода была». Надо думать, что в молодости она была не менее бойка, чем к старости, и при этакой бойкости едва ли ей недоставало причин «увертываться» от мужа. Но была и другая причина к тому, чтобы сравнивать себя с бабой, которая «с печи летит, семьдесят семь дум передумает». Моральная принципиальность Акима никак не могла содействовать процветанию их хозяйства. Надо полагать, что главным образом усилиями Матрены оно удерживалось на уровне, позволившем выкормить сына. И не только выкормить, но и баловать его. На протяжении всей пьесы мы видим заботу Матрены, направленную исключительно на устройство сыновней судьбы.

Приближение смерти Петра и нарастающая при этом опасность упустить его деньги толкают Матрену на ряд практических мероприятий и поступков, которые с фатальной последовательностью влекут за собой и преступления. Личная корыстная заинтересованность во всей ее хлопотне по устройству судьбы сына очень относительна. Однажды Матрена напоминает сыну: «Ты меня не забудь» — и все. Сноровка же, с которой она обмозговывает сыновнюю судьбу, составляет, по всем данным, «профессиональное» ее качество. «Что надо знать, знаю, а чего не надо знать, не знаю, ведать не ведаю». «Ивана Мосеича знаешь? До него тоже я притолчна. Зашла намедни, я ему, ведашь, тоже дело одно управила».

Обязанности повивальной бабки, в особенности при тайных родах, также, видим, были для нее обычным делом. Есть основание предполагать, что и уничтожение «незаконных» или просто нежелательных новорожденных младенцев не обходилось без ее участия.

Известно, какая вырабатывается нечувствительность к самым зловещим явлениям и самым мучительным обязанностям со стороны тех, для кого они составляют профессиональную привычку. Для этого нет надобности обладать жестоким сердцем. Тем существеннее для характеристики Матрены и ее поступков ее признание после того, как Никита, по воле жены и своей матери, раздавил доскою живого младенца: «Оно точно, — ночным делом жутость берет, а дай ободняет, денек другой пройдет, и думать забудешь».

Слепая судьба бросает человека на произвол случайностей, и, если человек не хочет гибнуть от этого или даже терпеть хотя бы сколько-нибудь существенный ущерб, он вынужден обороняться, невзирая ни на какие трудности. Иной и рад бы пройти свою жизнь с чистыми руками, да ничего не поделаешь, — {354} жизнь не мать людям, а мачеха. Примерно таков строй воззрений Матрены на требования действительности, от которых человеку никак не отвертеться.

Надо спасать сына, выпутывая его из беды, которую он сам накликал на семью своею связью с Акулиной. Она вполне понимает мучительное состояние Никиты, когда тот, стиснув зубы, расплющивает доскою головку новорожденного младенца, сочувствует сыну, зная, что он по жалостливости своей и «курицы не зарежет». И в то же время последовательно доводит до конца решение «запутлять» Никиту, чтобы он, по избытку жалостливости и «дурашности», не натворил бы, упаси боже, худших бед. Матрена хорошо изучила мягкую податливость сына, умеет, когда нужно, пользоваться ею, но в то же время всегда настороже: как бы чего не вышло плохого для ее любимца по причине его мягкотелости. Во всех действиях пьесы Матрена одушевлена только заботою об устройстве сына, его судьбы, его благополучия. Преследуя эту единственную задачу своего существования, она никогда не забывает, что сына приходится как бы силком направлять к достижению намечаемых ею целей, нередко устраивая его дела у него же за спиною.

Никита вышел от отца своею непрактичностью, своею житейскою беспомощностью. Но если об Акиме Матрена отзывается в выражениях, насыщенных сарказмом и раздражением, то в отзывах о сыне она не скупится на слова, в которых сквозит неизменное чувство любви к своему детищу, снисходительность к его недостаткам, горячая и настойчивая воля вывести сына на торную дорогу крепкого хозяйства, богатого мужика-собственника. И ей не жаль себя, не жаль «все ляжки измызгать хлопотавши» о «дурашном» своем Никите.

Что препятствует Матрене в достижении ее цели? Внешних помех, по-видимому, не остается на ее пути никаких. Она только ошиблась в своих расчетах, не приняв во внимание особенностей в душевном складе сына, вернее, недоучла практического значения этих его особенностей, их опасности. Конечно, если бы она расценивала «дурашливость» Никиты в таком же качестве, как и «дурашливость» мужа, она не затевала бы авантюры, главным действующим лицом которой оказывался, согласно ее замыслу, Никита. Мы знаем, что Аким и не согласился бы идти на поводу у Матрены, как идет Никита. Знает это и Матрена, но недопонимание ею различий в душевном складе Никиты и Акима, по-видимому, приводит ее к последующим тактическим ошибкам.

Нравственный закон Матрены ограничивается, как мы знаем, твердым убеждением в том, что тот, кто не пойман, тот и не вор. Никита же не вооружен моральными принципами, которые вызывали бы в нем потребность в прямом сопротивлении житейской мудрости Матрены, и потому он безразличен к вопросу о том, какою ценою и чьими трудами оплачиваются житейские {355} радости, к которым так неудержимо влечет его натура. Эту черту в характере сына Матрена, по-видимому, принимает за молчаливое сочувствие ее задаче — во что бы то ни стало и какой угодно ценой завоевать для сына беспечное и легкое существование. Микишка жалостлив и сам курицы не зарежет, но от того, чтобы скушать кем-либо другим зарезанную курицу, он не откажется. «Микишка знает, кого любить», — замечает Матрена. Нельзя, однако, сбросить со счетов Микишкину «дурашливость», необходимо ее обезвредить, обуздать, — с этой целью Никита вовлекается в соучастие по преступлению, когда оно сделается очередною «необходимостью». Такая мера оказывает, однако, не предвиденное Матреною воздействие на впечатлительную душу Никиты. Нежданно-негаданно подвергается расстройству не только воображение Никиты, но и чувство личной свободы и независимости — призрачных, конечно, но и в иллюзорности своей привычно-привлекательных и необходимых.

Никитова «свобода» не свобода, а худший вид зависимости от густо отстоявшегося быта, от его векового закона: «Как на свете прожить? Люди живут, так и я». Никитова «свобода» — это поверхностное восприятие жизни, отказ от всякого участия в борьбе с ее противоречиями.

Никитова «свобода» ложится непроходимой пропастью между ним, Никитой, и Матреной, между ним, Никитой, и Акимом, между ним, Никитой, и Мариной.

Никитова «свобода» — это тюрьма, обрекающая его на безысходное одиночество.

Зачем, думается Никите, понадобилось отцу неволить его на то, чтобы брать за себя Маринку, — «и так не хуже женатого живу, завидуют люди». Зачем матери впутывать его в борьбу за капитал между Анисьей и умирающим Петром: «Деньги ее, она и хлопочи». Чего неймется Акулине в ее сожительстве с ним? Все проще простого: «Что хочу, то и делаю. Тебя полюбил. Кого хочу, того люблю». Надумали бабы сбывать Акулину замуж, замести следы ее девичьей беременности: «Смелы ж эти бабы, что придумали», «Запутляют они меня».

Бабы «запутляли» Никиту. Птичка пропала, наступил конец ее беззаботному порханью по верхушкам жизни, и тогда пьяные речи Митрича обращаются для Никиты в откровение свыше! Бабы «запутляли» его соучастием в их преступлениях, над ним нависла тайна этого соучастия и выбросила из обычного его бездумного существования в кругу привычных, поверхностных и легких общественных отношений. Но общественный обычай и царский закон, унаследованные от веками устоявшегося общественно-бытового уклада, предусматривают все случаи жизни и деятельности человека. Стоит только довериться им, и Никита будет снова возвращен к привычной, обыденной действительности, хотя бы она и обернулась для него на этот раз каторжными работами. Вот в чем, по сути дела, заключается мнимая {356} свобода, которую возвращает Никите его покаяние. Вот различие его «свободы» от «свободы» старика из «Воскресения». Философия безыменного старика по самой сути своей не могла бы заставить его избрать царскую каторгу и ею искупить совершенный грех. Можно утверждать, что при обстоятельствах, данных Толстым в его драме, путь искупления, избранный стариком, был бы прямо противоположен решению Никиты. Это был бы путь некрасовского Власа, нашедшего для себя свою индивидуальную форму искупления[[295]](#endnote-275).

Для того чтобы прийти к преодолению зла средствами, подобными решению некрасовского Власа, нужен характер сильный, цельный и суровый. А каким показан в пьесе душевный склад Никиты, как он формировался и в чем выразился?

Присущие характеру Никиты впечатлительность и добродушие он мог унаследовать от отца. Мать одарила его своею былою миловидностью («Да и красик, нечего сказать»), живостью, веселостью. Не исключена и художественная одаренность Никиты — «с бабой от скуки и пошутишь и на гармонии поиграешь». Часы любви овеяны в его воспоминаниях налетом поэзии: «Помнишь, как на чугунке ночи коротали?» Рубаха-парень и весельчак, с детства избалованный матерью, он также избалован и всеобщим сочувственным к себе вниманием: «Я всякому хорош», «что меня бабы любят, я этому не причинен, очень просто». Не оставаясь вовсе глух к всеобщей приязни, он отвечает на нее легкою, простою и заразительною своею веселостью, соединенной с жалостливостью к людям, непосредственно и живо возникающей в его чувствительном сердце, хотя долго в нем и не застаивающейся. «Неприятные» сцены чужих страданий, слез, объяснений тягостны ему, несносны, он всячески избегает их. При всей ненависти к Анисье, которая уже в третьем действии обозначена с совершенной ясностью, Никита не позволяет проявляться своему раздражению слишком длительно, как, например, после драки баб за права хозяйки дома.

В театральной практике установилась традиция, следуя которой исполнитель роли Никиты реплику: «Ну, буде серчать-то» (д. III, явл. XV) обращает к Анисье. Действительно, Анисья все еще сердита и на мужа и в особенности на Акулину. Но ведь только что Анисья призналась соседке: «Как увижу его, так сердце все сойдет». Поэтому исполнителю роли Никиты целесообразнее обращать свою реплику — «буде серчать-то» — к личному своему состоянию гнева на Анисью, обостренному только что разыгравшейся сценой между нею и Акулиной. Этим поддержится характеристика взаимоотношений жены, у которой «не поднимается сердце» на мужа, с мужем, которому жена безвозвратно опостылела.

Но изнеженный с детства, избалованный матерью, сохранивший в себе детскую непосредственность, Никита во все дни своей жизни чувствует себя особенно хорошо и легко с ребятами. {357} Его дружба с Анюткой проступает в сценах первого действия, она не утеряна в новых отношениях отчима к своей маленькой падчерице. Среди покупок, привезенных из города, часть которых он не успевает разобрать и перечислить, наверно, припасены в гостинец Анютке карамели в замысловатых каких-нибудь, ярко раскрашенных бумажках.

По врожденной одаренности своей натуры, по особо напряженному жизнеощущению Никита не в силах замкнуться в тесные рамки полубатрацкого существования. Ему нужна смена впечатлений, ему нужно иметь возможность покрасоваться на людях. «Меня как намедни Иван Семеныч приглашал в кучера… А уж жизнь какая!» Богатство само по себе никак его не интересует: когда у него появились деньги, то он «денежки мотает, страсть!», — сообщает Анисья соседке. Деньги для него средство, а не цель, да и средство не первой важности, потому что для его прихотей деньги как-то сами собой оказывались у него под рукой в нужную минуту. И в роли хозяйственного мужика, главы семейства, он чувствует себя словно не в своей тарелке. Эта роль как бы не по характеру его дарования.

Среди обстоятельств, направляющих путь его жизни, он движется вслепую, потому что лишен какого-либо нравственного закона, ясно и точно определенного. Религиозно-нравственные сентенции отца оставляют его глубоко равнодушным. Методы матери в ее борьбе за существование чужды самому складу его натуры. Выходит, что нельзя ему жить по отцу, но и по-матерински жить невозможно.

Вопросом, который возбуждает любопытство Анютки, «как же быть» — он не задается. Он как бы плывет по течению — из-под материнского влияния к подчинению Анисье, от Анисьи к Акулине, от Акулины к Митричу. Испытываемые им влияния окружают его все более непроницаемой тьмою, и это окружение не случайно, как не случайна для феодального уклада деревни ее «восточная неподвижность». Не случайна и анархическая философия николаевского солдата. Не случайно, наконец, то, что Никита, слабовольный, бесхарактерный и замученный обстоятельствами, темный человек, избирает путь публичного покаяния — наиболее пассивный из всех возможных в его положении. Ведь и для Митрича оказалось легче лечь под страшные николаевские розги, нежели отказаться от вина.

Никита, как мы знаем, испробовал на себе тяжесть многих рук, но ни одна из них не одарила его тем легким, бездумным существованием, которое, казалось, само давалось ему.

Единственная в его жизненных встречах нашлась рука, о которой ему и сладко и тяжело вспоминать. Как легко ложилась она ему на грудь! Но та рука не захотела держать его.

«Погубил ты меня ни за что… Да я на тебя зла не держу… Лучше найдешь — позабудешь, хуже найдешь — воспомянешь».

{358} Никита вспомнил, да и надолго ли забывал? «Эх, Марина, не умела ты меня держать, погубила ты меня и себя тоже? Что ж, разве это житье?» Оказывается, что житье Марины, которое она сама себе завоевала, — это житье, которое «дай бог всякому».

Кто такая Марина — победительница жизни? Какое место занимает она в судьбе Никиты? Какими новыми чертами дорисовывается образ Никиты встречами с Мариной и его разрывом с нею?

Толстой, с присущей ему проницательностью гения, выводит в своей драме образы деревенской бедноты, которая несла на крестьянских своих хребтах основной груз экономического гнета и бесправия.

Нет сомнения, что трактовка этого образа Марины в духе религиозно-нравственных идеалов Толстого привела бы нас к необходимости утверждать вместе с Мариной, что жизнь, которая выпала на ее долю, такая, что «дай бог всякому». Вправе ли мы ей верить в этом на слово? Как будто бы на самом деле — смиренномудрие, терпение, любовь и непокорность приводят жертву Никитова греха к добродетельной и потому счастливой жизни. И вместе с тем ясно, что всерьез говорить о безотносительности счастливого исхода в судьбе Марины почти равносильно тому, как если бы мы согласились утверждать, будто караси любят, чтобы их жарили в сметане.

Сильная и глубокая по натуре Марина не скатилась в ту пропасть, на дно которой сорвался ее возлюбленный. Но все же она далека от действительного благополучия. Участь сироты-беднячки, как ее ни переворачивай, по сути дела остается тем, что есть на самом деле, — участью деревенской женщины, как ее воспел в своих стихах Некрасов.

В Марине мы встречаем типический пример русской крестьянки, с неотъемлемыми ее качествами: моральной стойкостью, волей, жизненным оптимизмом. Она не пойдет по пути морального разложения, подобно Матрене и Никите, в погоне за богатой и легкой жизнью. Не опустит рук перед трудностями существования, как Митрич или Аким. Русская женщина закалялась в борьбе с напастями, неизбежными для нее в данной обстановке, в данных условиях. Приход Марины хозяйкою в мужнину семью, многолюдную и нуждающуюся, — это вполне нормальный для Марины путь жизни, но далеко не счастливый, потому что это путь нужды, непосильного труда, ранней старости.

В образе Марины Толстой как бы утверждает общественное назначение женщины, которому сам он горячо сочувствует, женщины-жены, семьянинки, матери. В глухие годы русской действительности деревня и не могла давать иных образцов героизма, примером которого становится Марина. Но в период революционного подъема, как и в дни народных бедствий, из женщин этого типа вырастали бунтари и героини иного значения, {359} вдохновляющая сила которых питалась сознанием их общественного долга, их потребностью отдать свои силы служению народным интересам, народному делу.

Мы имеем достаточно оснований предполагать, что Никита, следуя свободному влечению своего сердца, «гулял» на «чугунке» с девушкой, наделенной особенно яркой, волевой, темпераментной натурой, выделявшей ее из среды подруг. Становясь затем игрушкою чужих намерений и планов. Никита легкомысленно топчет любовь Марины, а с нею вместе — свое живое чувство. Марина не из тех, кто выпрашивает себе свое счастье, кто удовлетворяется чувством, которое перестает быть свободным даром родной ей души. «Отрекся от меня… Убил ты меня… Не даст тебе бог счастья». И в последнее свидание Марина подтверждает: «… Что было, то прошло. И не воротится». В своих думах наедине с собою она сама себе признается: «Тогда обидно было. Ах, больно было! А теперь перетерлось на себе — и забыла»…

Следует особо отметить, что образ Марины, созданный Толстым, насыщен волевым, здоровым и оптимистическим содержанием. Не то приходится видеть на театре, где оказалось принятым наделять сценическую трактовку роли плаксивостью, слащавостью и однотонностью, как обязательным и неизбежным ассортиментом условно-сценического изображения так называемых «лирических ingénue». Эта печальная исполнительская традиция возникла, по-видимому, на основе ремарки Толстого «плачет» да реплики Акулины: «Как взвыла-то она» (д. I, явл. XIX и XX). Противоречит ли сильному и стойкому характеру то, что в минуту душевного кризиса, подобного тому, который переживает Марина при свидании с Никитой, девушка взвоет от боли, горя и обиды?.. Напротив, душевный строй Марины кладет свой особый отпечаток в выражение переживаемых ею чувств, прямо противоположных слезливой сентиментальности театральных Марин.

В свою очередь и решение Никиты порвать связь с Мариной вызывает в нем противоречивые эмоции. Самому себе он приводит доводы в пользу разрыва, он сам себя еще убеждает в его целесообразности: в глубине его души прежнее чувство живо и минутами готово вырваться наружу.

Так, например, когда Марина, согласно указанию Толстого, берет за голову Никиту, чтобы поцеловать его на прощанье, Никита, быть может, и близок к тому, чтобы, забыв о практических выгодах своего нового положения, ответить Марине искренним порывом молодого своего чувства. Быть может, голос Анисьи доносится со двора в эту минуту или вмешательство собственного рассудка обрывают возникший было в нем порыв, вызывая прилив раздражения и злобы и на себя и на Марину за ту силу их взаимного чувства, которая готова, незваная-непрошеная, заявить свои права: «Эх! Разговаривать с вами. {360} Не хочешь уходить, я сам уйду, оставайся тут». Его чувство к Марине и страх поплатиться за него потерею выгод, которые сами плывут в руки, заставляют избегать ее взгляда, речей, воспоминаний о счастливых встречах. Позднее, живя с нелюбимой женой и «путаясь» с придурковатой любовницей, он станет все болезненнее ощущать пустоту, образовавшуюся в душе с уходом Марины из его жизни. Вот почему в сцене Никиты с отцом (д. III, явл. XV) искренняя душевная взволнованность пробуждается в Никите единственно при упоминании имени Марины. Тогда «переворачивается» вся душа его, становится еще менее переносимым ненавистный ему вид опостылевших женщин, с которыми его связала судьба неразрывно. Заключающее эту сцену восклицание «скучно» должно прозвучать откликом на прощальную угрозу Марины: «Хуже найдешь — воспомянешь».

Как сценически выразить связь Никитовой тоски с воспоминанием о Марине?

Среди возможных средств сценической выразительности мы предпочли бы воспользоваться помощью какой-либо песни, которую Марина с Никитою любили петь в самую счастливую пору расцвета их любви. Звуками той же песни могла Марина зазывать к себе на улицу Никиту, прежде чем решиться самой войти в дом чужого хозяина. Не мог ли вспомнить об этой песне Никита, перед тем как заключить третье действие пьесы словами: «Ох, скучно мне, как скучно!», похожими на стон истосковавшегося сердца… Не может ли, наконец, прозвучать обрывок той же песни в пятом действии при воспоминании Никиты о том, как он с Мариной «на чугунке ночи коротали» (д. V, явл. IV). Вместе с этой песней красной нитью через всю драму проступила бы тема о растоптанной Никитою любви, которая одна из всех его любовных связей, выведенных Толстым на сцену, способна плодотворно руководить его слабой волей и которая одна гордо и строго отказалась насильственно присваивать себе недооцененное им, но до конца не покинувшее его чувство.

При распределении ролей в драме Толстого, при первой ее постановке на сцене Александринского театра, первая в то время артистка, всесильная М. Г. Савина оставила за собою роль Акулины. Ее заинтересовала творческая задача сценического «оправдания» поступка Акулины, девки дурковатой и «нехалявой», когда она готова пожертвовать собою ради того, чтобы облегчить участь своему сожителю, так жестоко ее предавшему. Есть мнение, будто покаяние Никиты служит причиною душевного перелома в Акулине, как бы пробуждая ее от дремоты, в которой пребывало ее сознание.

Так ли это или вполне ли это так?

Для того чтобы отдельные этапы в развитии роли могли бы получить сценическое истолкование, вполне отвечающее намерениям {361} автора, а стало быть, и художественной правде изображения, необходимо установить, какая идейная сила движет и одушевляет роль, каков авторский замысел, давший этому лицу место в его драме и жизнь на сцене.

В сюжетном развитии пьесы роль Акулины оказывается необходимой потому, что драматический конфликт — муж, жена и любовница — сменяет собою предшествующий конфликтный «треугольник»: муж, жена и любовник; и этой сменой обусловливается нарастающее развитие драмы. Существо конфликта внутри «треугольников» остается тем же: чувство со стороны любовницы и пассивное подчинение этому чувству со стороны любовника (Никиты). Одинакова ситуация, занимаемая в обоих случаях Анисьей и определяемая для нее необходимостью убрать со своего пути человека, препятствующего полному обладанию возлюбленным (в первом случае надо убить мужа — Петра, во втором — ребенка Акулины, прижитого ею от Никиты), без этого невозможно выдать замуж разлучницу и, следовательно, спихнуть ее со двора. Этим сюжетным предназначением роли предопределяется и ее внутреннее содержание, ибо художественное совершенство пьесы обусловливается в первую очередь полным и органическим соответствием между сюжетным развитием драматического конфликта во всех действующих силах пьесы и их внутренним содержанием.

Какою же должна быть Акулина в сценическом ее воплощении, чтобы вполне соответствовать своему сюжетному предназначению?

В перечне действующих лиц рядом с именем Акулины Толстой ставит ремарку: «туга на ухо, дурковатая». Очевидно, в ее характеристике эти особенности имеют немаловажное значение.

Каково их происхождение? Они могли быть прирожденными недостатками, возможно также, что Акулина, рано потеряв мать, лишилась слуха по недостатку к себе внимания, став жертвой какой-либо случайности. В жизни старой деревни известно немало примеров, когда пьянство, невежество, религиозные предрассудки и детская беспризорность служили причиной физической искалеченности и детей и взрослых. Так или иначе, физический недостаток Акулины не мог не повлиять на ее психику, содействуя развитию таких качеств и особенностей, которые создали ей репутацию девки дурковатой. Так, например, замедленное и неполное восприятие окружающей жизни и заторможенность психических реакций могли служить достаточным поводом к тому, чтобы считать ее несообразительной, неповоротливой, тем, что принято называть «тяжелодумом». Ее собственное сознание того, что она обижена судьбою, оторвана от общения с молодежью, обречена на зависимое положение в доме отца, где мачеха дает ей ежеминутно чувствовать свою власть хозяйки, усугубляет, конечно, замкнутость ее характера, {362} нелюдимость, состояние одичалости, запущенности, неряшливости, «нехалявости».

Ожесточаясь и грубея день ото дня, Акулина могла в то же время в замкнутом круге своего одиночества развить в себе дар непосредственной наблюдательности. С чувством полусознательного изумления и радостного недоумения она должна была приметить резкий контраст между Никитой — веселым, со всеми ласковым балагуром, городским щеголем, затем Петром вечно хворым, строгим и хмурым, и, наконец, мачехой — капризной, сварливой молодой женщиной с постоянным ее раздражением на богатого, но нелюбимого мужа.

В подобной обстановке Никита, обладая даром обаятельности и будучи к тому же «малый, сам знаешь, до баб какой», не мог не поразить тусклого воображения деревенской девушки, не мог не заполнить собою ее нетронутую душу, пробудив в ней чувство обожания во всей силе ее девственного и сурового сердца.

Рано или поздно чувство Акулины, доведенное до пределов собачьей преданности, должно было подчинить себе податливую волю Никиты: «Стала эта девка вешаться, что ж мне? Не я, так другой». Но далее физической близости могла ли пойти эта связь, в самой себе таившая начало неизбежного распада и разрыва. Чем больше накоплялось прав, которые могла предъявить своему сожителю Акулина, чем напористее проявляла она свою привязанность, тем неотвратимее надвигалась неизбежная катастрофа. Так сожительство Акулины с отчимом и беременность ее, грозя общественным позором и бесчестием, приводят отношения внутри «треугольника» к безвыходному тупику; Акулине поэтому остается только беспрекословно выполнять волю Анисьи и Матрены, диктуемую ей через посредство Никиты. Идти девке замуж, — приличное приданое замажет всякие сплетни, — и замести следы сожительства с Никитой, уничтожив его плод, — вот нехитрая программа, в которую «бабы запутляли» и Никиту и Акулину. Помимо прямых практических задач, которые составляют основную цель «бабьих» мероприятий, Анисья вкладывает в них долю своеобразной «идеологии»: «Надругался ты надо мною, да будет. Поездил ты на мне, да и мой черед пришел» (д. IV, явл. XII) — вот выражение мстительного торжества, с которым Анисья впутывает мужа в свое темное дело. Как видим, оно прямо противоположно душевному строю ее падчерицы. Вспомним, как вслед за сознанием Никиты — «на погребице ребеночка ее задушил… Я сделал, один я!» — Акулина уверенно возражает: «Брешет! Я велела». Она предпочитает возводить на себя поклеп вместо того, чтобы рассказать правду о том, как Анисья силой отняла у нее новорожденного ребенка. Такова привязанность Акулины к Никите. Хотя сила этой любви исчерпывается эмоциональным ее содержанием, все же она возвышает ее до способности к самопожертвованию, {363} подготовляющемуся в ней последовательно и постепенно, а не внезапным душевным переворотом.

Зачатки привязанности к Никите, которые с полной силой проявляются при развязке драмы, с совершенной отчетливостью проступают уже в первом действии. Достигнуть высшей степени сознательности Акулина не в силах ни по степени своего развития, ни по степени развития той общественной среды, в которой протекает ее жизнь. И все же роль Акулины обрисовывается в драме как один из тех образов, в которых душевный строй рядовой крестьянки отмечен глубоко привлекательными в своей основе качествами, но искаженными под давлением безысходно тяжелых и мрачных условий деревенской действительности.

Еще более ярким и убедительным свидетельством прирожденного душевного богатства и одаренности крестьянской русской женщины, примером живого, пытливого ума, чуткого, отзывчивого сердца представляется нам образ Анисьиной дочери, малолетней быстроглазой Анютки. Все ее качества приобретают особенно широкий обобщающий смысл оттого, что показаны в образе ребенка. Образ этот производит впечатление народности, которая питает его своими чудотворными соками, как зеленый росток тянущейся к солнцу жизни из сказочно плодородных недр народной почвы. Анютка полна отголосками окружающей ее действительности и в то же время резко от нее отличается. Как, например, самобытна ее неукротимая любознательность, граничащая порою с ненасытным любопытством; «все-то ей знать нужно», — ворчит на нее Митрич. Этим свойством ее натуры одушевляются и поведение и поступки Анютки; оттого что ей хочется знать, допытаться до причин тех явлений, мимо которых равнодушно проходят «старшие», Анютка жадно всматривается в окружающий мир, в наполняющих его людей, вслушивается в их слова, в их мысли и чувства. Так возникает ее прочная дружба с Никитой, среди окружающих ее людей он один из немногих, в ком жизнь бьет ключом и душа не задавлена непосильным трудом. Присутствие Никиты в доме Петра обогревает маленькую жизнь Анютки, подобно живительному лучу солнца, когда он внезапно прорвется из-за свинцовых туч северной осени. Широко открытыми сияющими глазами неотрывно любуется этим лучом девочка, ловит детскими своими ручонками, играет и, пофыркивая задорным носиком, захлебывается частым застенчивым смешком. Этот ее беззаботный смех обрывается вторым актом драмы, картиной приближающейся смерти отца. Третье действие сгущает над ней еще более безотрадно-свинцовые тучи, повисающие над ее родным домом. Вокруг нее все те же хорошо знакомые ей лица, но так по-новому нескладны, неприветливы их отношения; все чаще случается убеждаться Анютке, что домой возвращается ее «батя… пьяный-распьяный». Все болезненнее переживает она унизительные обиды, выпадающие на долю матери при постоянных {364} домашних ссорах, все острее, все непонятнее злоба Никиты на Анисью и все горше звучат ее всхлипывания исходящего жалостью сердечка: «О‑о‑о! Матушка милая, родимая».

Следующее, четвертое, действие драмы доводит ее душевное напряжение до высшей точки нервного возбуждения. Приближающиеся роды Акулины, угроза жизни ожидаемому младенцу со стороны бабки Матрены, таинственное поведение матери и Никиты, их беспокойная возня с фонарем возле погреба — вот та обстановка, которая определяет эмоциональный строй роли Анютки.

Тонкая женственность душевных движений, нежная мечтательность, нервная впечатлительность и изящное лукавство характеризуют беседу Анютки с Митричем. В состоянии такого же многообразия душевных движений она «наводит» дедушку на его излюбленную тему о подобранной солдатами девчонке, видимо, много-много раз уже слышанную ею от него; рассказывая, Митрич разгуляется от сна, и Анютке не так страшно станет в безлюдной избе; эта сцена настолько насыщена поэзией детской души, и так своеобразно трогательны проступающие в Анютке свойства маленькой женщины, что жестокая правда жизни, совершающейся за стенами Петровой избы, и драматизм страшных догадок Анютки и страх ее предчувствий находят отклик в чувстве радостного умиления зрителей, переходящего минутами в сочувственный смех. Так было в практике дореволюционных представлений драмы, таковы же и реакции советского зрителя.

Если поставить перед постановщиком в качестве обязательного требования задачу избежать реакций смеха в зрительном зале, эта задача могла бы быть решена средствами искусственной драматизации диалога Анютки с Митричем, то есть мелодраматизацией его нездоровыми приемами «игры на нервах» зрителя. Нам кажется излишним доказывать, что такая задача не отвечает требованиям художественной правды и потому должна быть со всею решительностью отброшена.

Первая сцена пятого действия в развитии образа Анютки служит как бы разрядкою внутреннего напряжения сцены с Митричем. Свадьба, гости, ликование матери, покорная сдержанность Акулины, иллюзия мира, наступившего в доме, возвращают Анютке ее природную жизнерадостность. Таков эмоциональный строй маленького выхода Анютки со свадьбы за отцом.

Заключительная сцена — покаяние Никиты — обрушивает на девочку весь непосильный груз страшной действительности, о которой Митрич пророчествует Анютке: «Чего ты увидишь? Чего услышишь? Только гнусность одну».

Мы не можем гадать о том, какие испытания ожидают в будущем Анютку, но каковы бы они ни были, их неизбежность заставляет сжиматься наше сердце, и оно откликается чувством {365} благодарной радости и сочувственной грусти на тонкую красоту этого единственного в своем роде художественного образа.

Скитания Митрича по кабакам, по замкам (то есть по тюрьмам) и по солдатским казармам привели его к пессимистическому выводу, что людей бояться нечего, так как все их различие измеряется будто бы только толщиной брюха.

В беседе с Акимом (д. III, явл. V) Митрич с удивительной меткостью вскрывает сущность общественных отношений в капиталистическом государстве, где люди делятся на «облупляющих» и «облупляемых». Оценка Митричем в его рассказе о банке последствий, которые наступают в судьбе «облупляемых» после того, как они превратятся в «облупленных», полностью отражает народное сознание, о котором говорит Ленин: отраженное в Митричевой характеристике капиталистических банков, оно оказывается прямо противоположным акимовской проповеди душевного спасения. Акимовскому сокрушению об иллюзорной роскоши городских сортиров народная мудрость противопоставляет конкретную критику капиталистической кабалы, пришедшей на смену кабале крепостной. Вместе с тем рассказ Митрича замечательно дополняется заключительной его сценой с Никитой (д. V, явл. X), в которой с предельной отчетливостью вскрывается бессознательность, патриархальность, юродство тогдашнего крестьянства в вопросе о том, каковым должно быть человеческое общежитие, отрицающее закон капиталистических отношений. Концепция Ленина-мыслителя находит полное подтверждение со стороны Толстого-художника.

Художественное проникновение Толстого в глубокий смысл жизненных явлений, которые он выводит на сцену, при исполнении на театре вскрывается с необходимою полнотою лишь при непременном условии вполне сознательного освоения актерами их исполнительских задач. Случается, однако, наблюдать отдельные случаи и прямого их извращения. Так, например, нам известен случай из практики современного исполнения драмы Толстого на советской сцене, когда артист значительной профессиональной квалификации опускал при исполнении им роли Митрича рассказ о банке, который он расценивал, как «ни для кого, кроме режиссера, не нужный», скучный и замедляющий действие. Такая расправа над Толстым осуществлялась, конечно, только в форме «летучей» купюры в тех случаях, когда представление драмы шло без достаточно авторитетного режиссерского надзора, и — увы — при молчаливом попустительстве остальных исполнителей пьесы. Приводя этот печальный пример, мы верим, что он не дает оснований к каким-либо обобщениям, но возможность даже одного подобного «случая из практики» требует повышенной бдительности к тому, чтобы работа актера над образом не подменялась игровым самотеком или механическим заучиванием текста и чтобы ответственная задача сценического исполнения роли не превращалась в повод {366} для игры актера со зрителем, вся цель которой сводится к тому, чтобы произвести «выгодное» для актерского тщеславия впечатление, используя для этого отдельные, наиболее «игровые» моменты роли.

В сюжетном «треугольнике» действующих сил, образующих драматический узел пьесы, — муж, жена и любовник, — роль Петра-мужа характеризуется ремаркой Толстого: «мужик богатый». Былое романтическое предназначение супруга, когда молодая жена вызывающе грозила: «Старый муж, грозный муж, не боюсь я тебя», здесь уступает место будничному характеру отношений, соответствующему вполне реалистическому построению драмы. Здесь сила и власть денег регулирует и управляет человеческими страстями, их чувствами и направлением их воли.

После смерти мужа Анисья вспоминает о том, с каким успехом умела она удерживать в равновесии семейный «треугольник». Она уверена в том, что при всей строгости Петра она им «как хотела, так и вертела». Она не догадывается, что основной принцип равновесия сил «треугольника» заключается в «гайтане» Петра, нажитом его «трудовыми». Хозяин ясно видел и хорошо понимал истинный смысл семейных отношений, установившихся в доме. Но не эти отношения управляют его волей, а задача «собирания дома», управление хозяйством, интерес к материальному накоплению. Донимает болезнь, нужен работник. Донимают бабьи «глупости», нужно удержать хозяйство от развала. Худой мир в этих условиях лучше доброй ссоры. «Эх, кабы не хворь эта привязалась». Хворь поднимает в душе хозяина тревогу за судьбу дома, за успех хозяйства, за целость капитала. Кто все это унаследует? Тот, кто возьмет за себя оставшуюся после смерти Петра вдову с Петровыми деньгами. Петру не к чему своими ушами слышать Матренин наказ сыну. «Ты заграбь денежки-то. Баба-то у тебя в руках будет». Он эту Матренину мудрость знает насквозь. В чьих же руках быть его Анисье? В руках Никиты, лодыря, малого нехозяйственного? Такой наследник не «обдумает» своего дома. А последнее слово скажет в этом деле именно он, если только ему в руки перейдут деньги из-за пазухи Петра. И вот у Петра слагается твердое решение в свой смертный час передать деньги сестре (Марфе), и тогда она, в качестве новой хозяйки скажет за Петра его последнее загробное слово и необстоятельной бабе и ее лодырю Никите. Эту угрозу чует своим женским инстинктом и Анисья: «Беда наша как нам жить будет, как он деньги отдаст. Ссунут они меня со двора».

Второе действие драмы насыщено напряженными усилиями трех основных участников драматического конфликта в их смертельной схватке за обладание заветным Петровым гайтаном. По «нехозяйственности» своей натуры Никита уступает в этой борьбе место своей матери.

{367} Мучительное предчувствие близкой смерти обостряется для Петра появлением Матрены: только бы успеть передать деньги в надежные руки, только бы удалось обмануть бдительность стерегущих его женщин.

Петр рад бы, по выражению Матрены, унести свои «деньжищи» с собою в гроб, — так он мучается мыслью, что в своем доме их «приказать некому». Он жалуется даже и самой Матрене: «Дом собирал, а обдумать некому. Жаль тоже». (Хнычет.) Он страдает мучительно, быть может, от медленного действия яда («сожгло нутро-то») или от рака легких, заражающего самый воздух вокруг больного («дух тяжкий там», то есть в избе), но более того — от сознания, что его усилия, потраченные на протяжении всей его жизни, готовы пойти прахом: им нет достойного преемника. Не измена жены, а ее поглощенность «глупостями», отсутствие в ней хозяйской хватки, сильного собственнического инстинкта — вот это отравляет его сознание и его тело. Приближение Петра к смертному часу в жестоких телесных страданиях, связанных со страданиями моральными, выражено с художественной силой толстовского гения, поднимающего эту эпизодическую роль до трагического плана. От актера здесь требуются большие творческие усилия, великая толстовская простота и искренность — труднейшая задача, если учесть еще и скупые размеры текста, в которые вынужден вместить артист свое исполнение, со всею разнородностью, а подчас и противоречивостью чувств, волнующих умирающего Петра.

Сцена прощания с Никитой занимает совсем особое место по своему народно-обрядовому значению. Такого рода случаи строго регламентированы народными обычаями и требуют соблюдения точно установленных приемов и формы. Истовость при выполнении обряда, строго выдержанная пластическая форма и спокойная серьезность характеризуют стиль прощального слова Петра Никите.

Смерть Петра должна быть сыграна, как и вся пьеса в целом, на основе требований реалистического искусства и оставить в душе зрителя впечатление, близкое тому, о котором рассказывает Анютка своему ночному собеседнику: «… он позвал Микиту, да и говорит: прости меня, говорит, Микита… а сам заплакал. (Вздыхает.) Тоже как жалостно».

В разговоре с кумой Анисья вспоминает о том, как она «вертела» мужем «как хотела». Она не подозревает, что ее связь с Никитой была известна мужу и, следовательно, для того чтобы длить ее, не к чему было прибегать к помощи семидесяти семи бабьих уверток. Да едва ли Анисья к ним и прибегала. Сонные порошки требовались, конечно, ради сохранения тайны свиданий, без чего существование семейного «треугольника» в условиях деревенской этики было бы невозможно.

Анисья не деревенская развращенная бабенка, падкая до любовных шашен. Ее чувство к Никите поглощает ее всю и требует {368} полного, безраздельного обладания своим возлюбленным; вот почему она не может удовлетвориться положение любовницы — ей нужно удержать Никиту возле себя крепкими связями законного брака. Природная чувственность ее натуры сообщает ее любовным желаниям ненасытную требовательность, и, только побуждаемая этими требованиями чувственной страсти, она с необдуманной легкостью склоняется на указания Матрениной опытности — с помощью лекарственных уже, а не прежних сонных, порошков развязать тайну любовной связи.

Первоначальные намерения Анисьи вполне лояльны. Даже приняв порошки от Матрены, она остается в нерешительности, пользоваться ли ими ради будущего своего благополучия. Она и Никиту склоняет на то, чтобы длить их тайную связь в ожидании неизбежно близкой смерти Петра: «Старик не нынче-завтра помрет, — думаю, все грехи прикроем. Закон приму, думала, будешь хозяином» (д. I, явл. VIII). Только понуждаемая Матреною да страхом упустить деньги и очутиться бездомной вдовою, потеряв уже всякую возможность брака с Никитою, она, стиснув зубы, заставляет себя «дергать Петровы кости», и вовек не забыть ей, «каково это». Безжалостность Анисьи к мужу, в особенности приметная во втором действии, — вынужденная, навязанная ей обстоятельствами, которые обрекают Петра в жертву ее чувственных влечений. Она принуждает себя принести эту жертву только во имя полного и безраздельного обладания Никитой. Ее глазами мог бы и Никита рассматривать необходимость насильственной смерти Петра, однако при одном только условии — если бы он любил Анисью Но Никита позволяет Анисье любить себя, и только.

Сознает ли она это? Жалуясь соседке на свою горькую долю в замужестве с Никитою, Анисья признается ей в том, что муж «как надуется, так и лезет на меня, стоптать ногами хочет». Об их отношениях в прошлом она вспоминает без горечи: «Все, бывало, хороша я ему была». О порошках, по совету Матрены, она Никите не сказывала: «Избави бог, узнает про порошки. Он бог знает что сделает». А узнал он от той же Матрены, открывшей ему Анисьину тайну, чтобы сынок взнуздал бабу и не дал бы ей вздохнуть свободно на тот случай, если бы жене вздумалось когда-нибудь «похрапывать». Отсюда получила свое стремительное движение нарастающая катастрофа. Взамен прежнего снисходительного равнодушия со стороны молодого мужа пришла злоба к жене, отвращение и открытая связь с падчерицей. Снова Анисья возвращена в исходное положение — направлять все свои усилия На то, чтобы сломать невыносимые для нее рамки вынужденного сожительства втроем. Кажется ей: только бы устранить со своей дороги злую разлучницу, и наступит конец припадкам мужниной злобы, его буйным кутежам, странной перемене в его характере. И вот беременность {369} Акулины несет Анисье торжество освобождения и верх над мужем: избежать скандала и позора на всю деревню возможно только при условии уничтожения плода незаконной и ненавистной ей связи. Союз Анисьи с Матреной остается и в этом случае неизменным и активным: трудно установить, кому из них двоих принадлежит первенство в изобретении плана, по которому следовало принудить Никиту самому, своими руками убить и зарыть в погребе новорожденного младенца.

На случай отказа выполнить требуемое Анисья грозится втравить в уголовную ответственность по мнимому его соучастию в убийстве Петра: «Яду кто давал? Я давала. Да ты знал… знал… знал… С тобой в согласии была». Характер ее яростной атаки вновь свидетельствует о чувственной природе ее привязанности к Никите, а не о живой и теплой человеческой любви. О том же говорят и припадки ее безволия («как увижу его — сойдет сердце») и также о преобладании чувственности над чувством свидетельствует и ослепленность ее, неспособность увидеть в истинном свете душевное состояние любимого человека: «ничего-то я не знала, а у них (то есть у Никиты с Акулиной) согласие было»; или: «уж так я рада, что и сказать нельзя. Ровно я за тебя в другой замуж иду», — говорит Анисья в то самое время, когда Никита готов расправить петлю на свою шею, когда он не в силах спокойно видеть жену: ликующая, она уверена, что Акулининой свадьбою они с Никитой и Матреной «все беды избыли, разлучницу сбыли, жить нам только, радоваться».

Образ Анисьи в его сценическом развитии отмечен противоречиями, представляющими собой исполнительскую задачу большой сложности. Основным мотивом ее поступков, источником чувств остается на протяжении всей драмы все то же неизменяемое чувственное влечение к Никите. В этой части роль неподвижна. В то же время Анисья находится в состоянии непрестанно возобновляющегося внутреннего кипения, в постоянном движении от нарастающего напряжения всего ее существа к чувству величайшей душевной успокоенности, к демобилизации всех ее ресурсов самозащиты для того, чтобы снова вскипеть всем своим душевным составом с силой внезапной и бурной. Для того чтобы найти средства, с помощью которых удалось бы достигнуть сценической выразительности в передаче всей полноты и противоречивости ее душевного состояния, артистка должна суметь больше, чем когда бы то ни было, войти во внутренний мир изображаемого лица, силой творческой интуиции создать неповторимо индивидуальные черты в обрисовке образа и так в них поверить, чтобы интонация, взгляд, жест говорили бы о них больше, чем обстоятельные психологические описания или литературные характеристики.

В первом действии основной краской эмоционального строя роли проступила бы природная чувственность Анисьи, возбуждающая {370} в ней и тревожную раздражительность и настороженность.

Во втором — возбужденная растерянность.

В третьем — состояние крайней подавленности.

В четвертом — всплески мстительного торжества.

И в пятом — торжествующая радость, сменяемая внезапным потрясением разразившейся катастрофы.

[…] Глубоко ошибочен взгляд, будто сила художественного гения Толстого — в исключительности страстей, движущих действие драмы. Сила убедительности, достигаемой Толстым, — именно в обыденности событий, типичности лиц и повседневности той действительности, верным зеркалом которой, по слову Ленина, служит художественное творчество Толстого.

Когда итальянский трагик Цаккони исполнял в Петербурге в конце 90‑х годов XIX столетия роль Никиты[[296]](#endnote-276) в духе классических трагедий, он достигал в области сценических эффектов такой же силы изображения, как и трагическая Матрена Стрепетовой. Но ни сама эта исключительность их исполнительских трактовок, ни искусственно приподнятая и преувеличенная масштабность не отвечали художественной природе драмы, ее народному духу. Трагизм пьесы не в столкновении сильных страстей и не в индивидуальных переживаниях действующих сил, а в трагическом разрыве между замечательными творческими силами и слабостями, заложенными в природе русского крестьянства и исторически в нем обусловленными.

Вообразим, что Никита женился бы по совету отца на Марине, — нарушился бы сюжетный замысел пьесы, но не исчезли бы причины, обусловливающие в жизни русской деревни царившую в ней власть тьмы. Поэтому поступки действующих лиц пьесы и личные их особенности не могут иметь самодовлеющего значения при построении спектакля и в создании сценических образов. Обе эти сценические задачи могут быть правильно выполнены при непременном соблюдении основного условия — если они будут показаны со сцены как один из возможных примеров тех общих условий, преодоление которых составляло историческую задачу народной жизни.

«Власть тьмы» — это художественное отражение действительности, и потому внутреннее содержание пьесы, ее народный склад, эмоциональная насыщенность образов сочетаются в ней с показом реальной исторической действительности, вплоть до особенностей местного и временного характера. Но если постановщик вздумает подчеркивать на сцене внешние этнографические признаки в костюмах, обычаях, говоре, он этим неизбежно сузит сюжетный смысл пьесы, низведя его до значения одного из случаев местной, тульской действительности. Только при условии решительного отказа от малейшего крена в сторону натурализма и этнографически подчеркнутых подробностей возможно достигнуть широких бытовых и социальных характеристик. {371} Так, например, пьеса предоставляет в распоряжение постановщика немало отдельных черт, рисующих исконную «неподвижность» в бытовом и общественном укладе старой русской деревни, конец которой Ленин определяет только 1905 годом. В применении к задаче сценической характеристики деревенского быта такая особенность диктует необходимость поверять обычаи, костюмы и архитектуру в их сценической передаче по образцам «исконной» дореволюционной, а отчасти и дореформенной деревни, отдавая предпочтение таким вариантам, которые в каждом отдельном случае могли бы служить обобщенным выражением общенародного русского стиля, сценически переданного своеобразно и конкретно.

При постановке «Власти тьмы» особое внимание должно быть уделено работе над языком пьесы.

Актер-художник мог бы почерпнуть метод исполнительской работы над овладением особенностями народной речи, если бы пожелал следовать примеру великих артистов театральной старины, воспитанников щепкинской «натуральной» школы. Наши великие предшественники, подобно Прову Михайловичу Садовскому, изучали народную речь в жизни и непосредственном общении с народными массами. Но это не было пародированием, передразниванием народного говора — в широком охвате народной речи наши мастера-классики находили ключ к методу художественно-речевых обобщений, которых требует от театра и речевой метод Толстого. Вспомним известную переписку Толстого с Лесковым, в которой автор «Власти тьмы» решительно отклоняет мысль о насыщении языка пьесы особенностями тульской речи. Толстой желал, чтобы язык его персонажей был одинаково удобопонятен всякому из числа его читателей или зрителей. Очевидно, в творческом процессе создания драмы и работы над ее языком Лев Николаевич обобщал подлинно «сырой» материал. Исполнителям драмы остается последовать в своей передаче толстовского языка намерениям великого писателя.

Вспомним одно из замечательных указаний А. П. Чехова: «Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто: без пущай и без таперича»[[297]](#endnote-277).

Что же именно следует понимать под словом — «изящен»?

«Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация», — так объясняет Чехов[[298]](#endnote-278).

Когда человек затрачивает наименьшее количество усилий для выражения своих мыслей, его речь изящна. Речь актера поэтому должна быть отточена средствами высшей сценической выразительности. И первое из них — полное овладение законом речевой целеустремленности, когда всякое слово становится, по выражению В. Гофмана, «сообразным» и «соразмерным»[[299]](#endnote-279). Так {372} вырабатывается изящная простота сценической речи актера, независимо от стилистических особенностей автора. Что касается особенностей языка «Власти тьмы», здесь всякая из характерностей толстовского словоначертания должна быть соблюдаема с буквальной точностью, соединенной с непринужденной естественностью их передачи со сцены. Мастерство словопроизношения подчиняется тому же закону художественной правды, как и при исполнении артистом сценического образа: и в том и в другом случаях правда, правдивость исполнения одинаково противоположны внешнему правдоподобию, потому что правдоподобие, в отличие от правды, лишено содержания, мысли, тогда как только мысль, ее невидимое присутствие в любом проявлении сценического мастерства актера, служит единственно верным мерилом его творческой правдивости.

(1940)

## «Профессор Мамлок». Из режиссерской экспликации[[300]](#endnote-280)

*«Значение театра и место, которое он занимает в общественной жизни нашей страны, определяется его народностью*.

*Советский театр — единственный в мире подлинно народный театр. Он связан с народными массами единством идейных устремлений и жизненных задач. Он живет одними мыслями и чувствами со своим народом. Вот почему в дни Отечественной войны советский театр воодушевлен страстным напряжением общенародной воли для победы над ненавистным врагом — до полного и беспощадного его уничтожения. “Все для войны” — этим лозунгом определяется перестройка на военный лад советского театра.*

*Все отряды советской интеллигенции работают на фронте и для фронта. Работники театра не отстают в этом боевом всенародном соревновании. Многие из них делят с красноармейцами почетное звание бойцов или обслуживают фронт знаниями, которые приобрели попутно с основной своей художественно-творческой работой. Многочисленные артистические бригады мобилизовали себя на обслуживание фронта, лазаретов. Но, выполняя лозунг — перестроиться на военный лад, — театр должен суметь выполнять поставленную задачу также и в работе над большим спектаклем.*

*… Любить своего зрителя — какая это простая и в то же время огромная задача для всякого актера, желающего поднять себя на уровень подлинно советского художника-артиста. Любить своего зрителя — это значит любить свою Родину, быть* {373} *пламенным патриотом, быть деятельным участником нашей героической действительности. Это значит — построить свою работу так, чтобы она была проникнута страстной ненавистью к врагу и безмерно умножала бы эту ненависть в рядах театральных зрителей. Это значит построить свою работу так, чтобы со сцены раскрывалась вся полнота живущего в советском народе чувства преданности своему великому Отечеству, героическим вождям народа и живой любви к простым и в своей простоте великим народным героям».*

(Из статьи «Театр военного времени», 1941)

… Нас ожидает работа над пьесой Фридриха Вольфа, которая по своей идейной и политической направленности одушевляет нас жгучими интересами сегодняшней нашей действительности и нисколько не располагает к тому, чтобы прибегать в предстоящей работе к театральной практике давно минувших лет.

В пору таких народных испытаний и такого общенародного патриотического подъема, какие переживает наша Родина сегодня, искусство театрального представления в руках советского актера становится оружием настолько почетным и ответственным, что и вопросы исполнительского мастерства должны быть подняты на уровень еще более значительный, чем в обычное, мирное время. Мы хотим этим сказать, что оборонные и острые политические задачи, которые стоят перед нами в нашей профессиональной театрально-творческой работе, не только не снимают с порядка дня вопросов повышения художественного качества в нашем исполнительском мастерстве, но обязывают нас безмерной профессиональной требовательностью к себе и к чисто художественной области нашего производства.

Совершенно неважно, длителен ли период застольной работы или же он сведен к возможно меньшему числу рабочих часов. Совершенно несущественно, требуется ли нам несколько месяцев для того, чтобы суметь управиться с нашими исполнительскими и постановочными задачами, или же мы справляемся с ними в несколько недель, или в еще какие-то иные сроки, потому, что вопрос сводится не к проблемам техники и даже не к методике исполнительской и постановочной работы, а к ее творческим, а следовательно, и идейно-политическим установкам. Самое понятие исполнительского искусства получает у нас новое содержание и особый смысл, иными стали задачи, разрешаемые средствами нашего исполнительского мастерства.

Вот почему для каждого из нас всякая роль, как бы велика, значительна и центральна ни была она, ставит перед нами всегда одну неизменную исполнительскую задачу — выявление основной идеи спектакля. Поэтому всякая из ролей неразрывно и органически связана со всем кругом остальных ролей пьесы, {374} раскрывающих ее основную идею в их органическом взаимодействии.

Только творческая воля актера, одушевленная вполне сознательно поставленными требованиями, в силах преодолевать тот индивидуалистический инстинкт, который из глубины подсознания, как из темного подполья, разжигает низкие инстинкты в актере, не взнузданные сознательной волей. Эти инстинкты толкают его на захват в спектакле значения, подавляющего все остальные его части.

И обратно.

У исполнителей малометражных ролей индивидуалистическая гипертрофия заставляет терять и чувство и сознание своего органического места в общем построении спектакля, и тогда эти малометражные роли выпадают из общей перспективы театрального представления, его живая ткань мертвеет, распадается и художественная идея спектакля умирает.

Когда спектакль работается студийными методами, опасность подобного разложения незначительна, и она обычно напоминает о себе на втором десятке представлений, если не позднее. Но опасность возрастает с перенесением композиционного процесса на индивидуальную, самостоятельную работу актера над ролью, то есть при том именно методе работы над спектаклем, который мы должны избрать для себя в предстоящей нам творческой задаче. Почему же мы считаем себя обязанными избрать именно этот тип работы, почему мы считаем необходимым отдать ему предпочтение перед студийным методом работы? Потому что в наши дни нельзя не отказаться от метода многомесячных и даже многонедельных репетиционных сроков, потому что в дни Отечественной войны, которую ведет наша Родина, в дни напряжения всех сил народа на спасение своей свободы, своей культуры, своего светлого будущего и своего прекрасного настоящего, завоеванного народной кровью, — творческая работа актера должна приобрести качества боевого орудия; его отточенность, разящая острота и оперативная подвижность должны нашим творческим сознанием быть восприняты как особая художественная задача, и в наших руках должны получить большую художественную эффективность, нежели ранее канонизированные репетиционные методы, сроки, темпы.

Важнейший тезис, который должен лечь в основу организации работы, после всего нами сказанного может быть выражен в следующих немногих словах: роль, порученная каждому из исполнителей по отдельности, есть творческое дело всего исполнительского коллектива.

Этим лозунгом формулируется основа нашего художественно-творческого метода, и этот лозунг из отвлеченного принципа должен быть превращен в практическое руководство к действию.

{375} … Итак, сценический образ — это и цель, и путь, и художественный язык актера.

Но поскольку сценический образ раскрывается на пути внутреннего движения роли, ее внутреннего действия, а внутреннее содержание действия определяется сложной тканью человеческих взаимоотношений и взаимодействий, естественно возникает следующий вопрос: что служит актеру в его композиционной и исполнительской работе компасом, с помощью которого он следует в своей индивидуальной работе по пути к общей для всех исполнителей, единой цели, к вскрытию основной идеи спектакля?..

То, что мы назвали комплексом в работе актера, это есть целеустремленность, связующая между собою разнородные элементы спектакля, та его центростремительная сила, которая направляет индивидуально трактуемые роли на решение единой художественной задачи. Такое назначение имеет основная идея пьесы, и на ее раскрытие должны быть направлены творческие усилия исполнителей.

В чем именно выразятся эти творческие усилия актеров?

Из всего бесконечного многообразия трактовок и характеристик роли, ее взаимоотношений с другими ролями и вытекающих из них взаимодействий актер отберет только те, которые ведут к раскрытию основной идеи пьесы. Сценический образ роли не может быть создан актером в отрыве от той художественной идеи, раскрытию которой он служит, потому что сама эта индивидуальная обособленность образа в спектакле предопределена задачей сценического раскрытия центральной идеи пьесы.

Вот почему, приступая к работе над спектаклем, нельзя начинать с рассмотрения ролей. Не потому нельзя, что этого не рекомендует нам метод работы, а потому, что мы еще не знаем, с какой точки зрения мы бы могли рассмотреть свои роли. Для того чтобы установить общую для всех участников работы точку зрения, необходимо найти и определить основную идею спектакля, которая одушевит собою сценические образы ролей и, одушевив, сообщит им необходимое спектаклю движение.

В одном из номеров «Советского искусства» появилась статья, посвященная пьесе Вольфа «Профессор Мамлок». Она озаглавлена: «Гневное обличение мракобесов и палачей»[[301]](#endnote-281). Конечно, слова этого заголовка не содержат в себе идеи пьесы, но в них проступают три ее тематические линии — мракобесие фашистского изуверства и реакция на него в чувствах, мыслях, поступках обличения и гнева.

Автор «Мамлока» в своих публицистических высказываниях утверждает: «Kunst ist Waffe»[[302]](#footnote-23). Сама пьеса наилучшим образом подкрепляет это заявление. Отсюда следует вывод.

{376} Основная идея пьесы нас интересует с тем, чтобы определить основную идею спектакля, а основная идея спектакля существует и определяется не в статике, а в ее динамической природе, в ее движении. Но движение идеи обусловливается ее направленностью, а направление идеи в пьесе Вольфа решается, как мы видим, публицистическими задачами автора. Поэтому публицистическая природа пьесы не может рассматриваться в отрыве от ее художественных установок; в данном случае художественная и публицистическая идеи должны взаимно дополнять друг друга, утверждая политико-пропагандистскую заостренность спектакля как особый, присущий ему художественный стиль.

Может ли, однако, публицистика, сама по себе, служить темой или методом сценической работы актера, которая во всех проявлениях и качествах определяется ее художественной природой? Если мы ответим на поставленный вопрос отрицательно, то тем самым мы как будто должны прийти к выводу о полярности политико-пропагандистских тенденций Вольфа и художественной природы театра как искусства. На самом же деле мы утверждаем политико-пропагандистские задачи в искусстве советского актера и, утверждая их, ищем для них таких исполнительских форм, которые отвечали бы художественной природе сцены.

Наша задача поэтому сводится к требованию построить спектакль и его исполнение так, чтобы вызвать впечатление жизни не только реальной в бытовом ее содержании, но и особо повышенного, заостренного жизнеощущения. Человек может сердиться, и это составляет вполне реальное состояние. Но не менее реален человек в состоянии гнева. Спор — явление реальное и даже повседневное в своей реалистической обыденности. Но когда спор переходит в схватку и выражает собою глубокие, непримиримые противоречия, — создается впечатление крайнего напряжения внутренних сил, сообщающих жизни ее движение. Публицистический спектакль поднимает жизненный реализм на высоту широких и смелых обобщений и с высоты этих обобщений обрушивается разящей силой обличения на вскрытые им черные силы жизни.

… Какова расстановка сил, действующих в пьесе?

Две группы отмечены четким и стойким сознанием, чего они хотят и на что они наступают. Эти две группы представлены с одной стороны Гелльпахом, штурмовиком, и Инге как представителями возникающего в стране фашизма. Им противостоят Эрнст и Рольф как выразители антифашистского фронта. Все другие лица оказываются между этими двумя линиями огня. Последствия такого промежуточного положения сказываются для них многообразно, в точном соответствии с числом лиц, оказавшихся между двумя линиями возникающей борьбы. В построении промежуточной группы действующих лиц ясно {377} обозначена внутренняя художественно-композиционная система с двумя полярными точками. Полюс максимальной пассивности представлен тремя, хотя и весьма разнородными ролями — женой профессора Мамлока, Эллен, штурмовиком и полупьяным садовником клиники. Выразителем противоположно крайней точки выставлен профессор Мамлок — убежденный и активный пропагандист аполитических иллюзий, уступающих место в итоге драмы гневному протесту и обличительному выстрелу. Впереди него стоят два молодых коммуниста и наступает на них Гелльпах, воинствующий последователь фюрера.

Ни одна из групп — ни левая, ни правая — сами по себе не останавливают внимания автора. Он не дает ни развернутой картины их действия, ни широкой картины их внутренней организации, ни, наконец, их социального лица. Если вспомнить, что пьеса написана семь лет назад, что за эти семь лет фашизм далеко опередил те изуверские особенности, против которых выступил Вольф в своей антифашистской пьесе, то очевидны требования, которые предъявляет автор своими публицистическими задачами к сегодняшним исполнителям пьесы. Необходимость резкого решительного заострения сценических характеристик этих двух групп лиц и в особенности Гелльпаха как центральной роли, призванной олицетворять собою человеконенавистничество и изуверство партии фашистских людоедов. Из тех же соображений повышенный интерес представляет сценическая характеристика роли Фрау Руофф, вскрывавшей социальные корни таких сочувствующих фашизму, какой показана в пьесе Инге. Не менее существенна верная и художественно убедительная характеристика роли фрау Руофф в интересах возможно более яркого показа социального лица той мелкой буржуазии, которая отдавала свои голоса Гитлеру, и тех методов фашистской пропаганды, которые обусловливались классовым лицом потребителей фашизма типа фрау Руофф, — их упований, стремлений и краха их надежд.

Что касается социальной характеристики промежуточной группы, то она выражена автором с относительной четкостью. Отчетливо выступает задача автора — обрисовать смятение значительной части интеллигенции, которой так свойственно ложное убеждение, будто, отворотясь от схватки, отвергая обе борющиеся стороны, человек в силах сохранить и разумное существование и свое человеческое достоинство.

Мысль о том, что задача разоблачения аполитических иллюзий интеллигенции составляет основу пьесы, подкрепляется тем, что эта идея служит как бы руслом, по которому направляется сценическое движение всех без исключения ролей из числа персонажей промежуточной группы. И Рут, и Эллен, и врачи, и сестра — все они — сознательно или безотчетно — веруют до поры до времени в реальную возможность и даже спасительность существования вне политики, вне борьбы, вне партий или, {378} на худой конец, предпочитают плестись в хвосте лозунгов, за которыми стоит кулак, грозящий их физическому благополучию.

Действие пьесы, объединяя динамику отдельных ролей в промежуточной группе, приводит каждого из персонажей к вынужденному признанию, что в действительности нейтралитета для них не существует. Одни, признав эту простую истину, делают из нее практические для себя выводы, другие — предоставляют событиям решать их личную судьбу. Вот почему центральная идея пьесы Фридриха Вольфа определяется всего точнее как крушение иллюзий аполитичности, причем место активных сил, двигающих действие по пути крушения аполитических иллюзий, отведено лицам, стоящим на линиях огня, а объектами крушения оказываются промежуточные, второстепенные персонажи.

Ставя пьесу на сцене советского театра в наши дни, мы не можем удовлетвориться рамками такой идеи. Мы не можем не идти по пути расширения ее пределов, направляя силу художественной выразительности и страсть творческого воодушевления на то, чтобы сценически выразить священное пламя нашей ненависти к фашизму и ненавистные миру черты его заклеймить в лице Гелльпаха.

Формулировать идею пьесы — это значит осознать ее, овладеть ею. Но логическое осознание идеи пьесы, хотя бы и самое глубокое, не обеспечивает сценического ее воплощения. Что же требуется для того, чтобы не только овладеть идеей пьесы, но и сделать ее основной идеей спектакля, превратить ее в силу, движущую сценическое действие?

Одна из особенностей в творческой организации актера как художника состоит в том, что он охватывает материал своего творчества не только сознанием, но и творческим ощущением. Эта особенность служит прямым ответом на поставленный нами вопрос. Для того чтобы идею пьесы превратить в силу, движущую отдельную роль и все сценическое действие в целом, для того чтобы идея пьесы стала идеей спектакля, необходимо эту идею творчески ощутить. Но и этого мало. Необходимо не только почувствовать, но и суметь закрепить в соответствующей форме найденное нами творческое ощущение. Отсюда возникает следующий вопрос: о какой форме может идти речь в данном случае?

Актер, как и всякий художник, владеет только одним видом или формой выражения — художественным образом. Всякая попытка выражения вне образа безобразна не только в эстетическом смысле, но и в практическом отношении — художник и говорит и мыслит образами, и потому вне образа его речь и его мысль распадаются, не находя для себя формы своего выражения.

Логически обоснованная идея пьесы должна облечься в форму образа, и тогда только из идеи пьесы как произведения {379} словесности она преобразуется в идею спектакля как сценического произведения.

Не претендуя на литературную художественность потребного нам образа, мы определяем идею спектакля в такой формулировке: «Под натиском коричневой саранчи».

Такой образ диктует сценическое поведение каждого из действующих лиц пьесы, к какой бы группировке они ни принадлежали.

Такой образ предопределяет динамику действия — его ритмы и его темпы.

Такой образ характеризует стиль будущего спектакля.

Такой образ служит четким лозунгом, контролирующим направленность сценического действия и сценического поведения каждого из актеров.

«Гневность» служит при этом определяющей окраской того внутреннего пафоса, которым должен быть одушевлен наш спектакль.

Обличительная острота образов и их взаимоотношений выразит его внутренний стиль, растворив и преодолев обыденность упрощенно-реалистического бытовизма.

Мракобесие фашистского изуверства должно выразиться не только в таких его непосредственных носителях, каким в спектакле должен быть представлен доктор Гелльпах, но прежде всего теми глубокими внутренними процессами, которые порождаются ходом событий в действующих лицах промежуточной группы. Выдающееся место, которое должен занять при этом образ Мамлока, не требует особых мотивировок. Но следует особо подчеркнуть значение ролей Гирша, Карльсена, Зайделя и сестры, своей капитуляцией перед фашистским кулаком топчущих свое человеческое достоинство. Если в представлении Глеба Успенского величие Венеры Милосской состоит в том, что своей непревзойденной гармонией она выпрямила душу человека, скомканную великодержавной российской полицейщиной[[303]](#endnote-282), то в лице сестры, Карльсена, Гирша и Зайделя мы должны увидеть человеческое достоинство, растоптанное фашистским сапогом. Было бы поэтому глубоко ошибочно характеризовать все эти роли приемом лобового обличения. Страшное лицо фашизма должно быть выявлено обнажением в этих людях глубоко человеческих чувств, мыслей и страданий, трагичной динамики их моральной деградации, которая бы воочию показала, как искажаются человеческие черты, какими смятыми и скомканными падают они в пыль и грязь улицы из окровавленного фашистского кулака.

Чем противоречивее и напряженнее явятся в нашем исполнении душевные процессы, вызванные натиском коричневой саранчи, тем ярче выразится разбойничья природа палачей культуры, отмеченная знаком человеконенавистнической свастики, тем теснее сблизится наше исполнительское искусство с особенностями {380} драматургии Вольфа и с теми волнующими чувствами возмущения и негодования, которыми охвачена в эти дни наша Родина и вместе с ней честные люди всего мира.

На пути нашей беседы мы не однажды подчеркнули необходимость поднять наш спектакль до уровня широких художественных обобщений, глубоких душевных потрясений и внутренних конфликтов, которые бы достигали угрожающей силы раскаленного металла. Но эти задачи грозят нам опасностью впасть в схематизм наших сценических трактовок, соскользнуть на уровень плакатной агитации, уважаемой и действенной на своем месте, но вредной там, где она сводит более сложные задачи к упрощенности плаката.

Но именно потому, что наши задачи очень серьезны, недопустимо выходить к нашему зрителю с серьезной миной на лице нашего спектакля. Почувствовав серьезничанье, зритель отвернется от сцены и предпочтет ей не только очередные, но даже вчерашние газетные сообщения, потому что строгим языком фактов они говорят человеческим чувствам зрителя больше, нежели эмоции актера, которые он стал бы навязывать изображаемой им действительности или агитационно схематизировать. Дело в том, что ничего не может быть смешнее, когда актер говорит страдальческим голосом оттого, что изображаемое им лицо по ходу действия должно испытывать страдания. Страдальческими интонациями хорошо говорить не о душевных переживаниях человека, а о зубной боли именно потому, что страдания от зубной боли лишены малейшего драматизма.

Когда Епиходов говорит о том, как он на удары судьбы отвечает улыбкою и смехом, — это смешно, потому что преследующие его несчастья ничтожны по своему значению. Но когда страдания человека достигают высокого смысла, улыбка и смех, которыми человек ответит преследующей его судьбе, поднимают его на уровень героя.

Чем серьезнее и ответственнее дело, с которым мы выходим к зрителю, тем повелительнее обращенный к нам голос правды, единственный закон, перед которым артист-художник должен преклониться настолько, чтобы в правде изображаемого актером явления не осталось ничего, кроме самой правды, никаких следов работы актера над формой, никакого подмена правды изображаемого явления своим о нем суждением и еще менее хвастовством перед зрителем исполнительским мастерством.

Правда действительности, о чем бы она ни говорила, никогда не прямолинейна и потому обнаруживается вскрытием противоречий, которыми живет и дышит сама жизнь. Высокое драматическое напряжение, которым должен быть проникнут спектакль, не только не исключает смеха, но требует его как прямого выражения закона художественной правды.

(1941)

## **{****381}** «Без вины виноватые» Письмо А. Я. Таирову[[304]](#endnote-283)

Дорогой Александр Яковлевич, я очень мучительно переживаю тот разлад, который обозначился между моим замыслом, как актера, работающего над ролью Шмаги, и теми указаниями, которые по ходу работы делаются мне Вами и поддерживаются Леонидом Львовичем и Музиль[[305]](#endnote-284).

При последней нашей встрече я все усилия направил к тому, чтобы со всею благорасположенностью отнестись к новому для меня повороту роли. И растет глубокое противоречие: продолжать совершенствовать продуманную мною линию поведения Шмаги я затрудняюсь как в силу чувства творческой дисциплины, так и потому, что мне стыдно повторять и развивать то, что отвергается руководством; но так же стыдно обманывать и себя и других, отыскивая компромиссные решения, нужные только ради компромисса.

Эти дни я в особенно тяжелых раздумьях, не покинувших меня даже при исполнении Нахимова, в перерывах между сценами. Вот краткий перечень пунктов, о которые я спотыкаюсь.

Читаю давнюю свою запись: «Внутренняя динамика III действия по Таирову — решающее имеет значение. Все действие может быть названо “от благоговения к отчаянию”. Шмага, продолжает Таиров, тут в ударе — иронизирует над всеми. Таиров отмечает особое значение реплики Шмаги — “нападает тоска, а хуже тоски ничего нет”. Так, от тоски и пьянка и веселость, о которой упоминает Незнамов, веселье невеселое, напускное, пожалуй, даже паясничающее.

“Он не жалуется, когда его бьют”, — конечно, он слишком умен, чтобы жаловаться, а когда не бьют “иронизирует над всеми”, потому что озлен, хотя, конечно, сам по себе может быть и не злым. Озленность Шмаги не противоречит тому, что он принадлежит к разряду униженных и оскорбленных. Напротив, то, что окружающими он унижен и оскорблен, неизбежно заслоняется чертами забулдыжничества, попрошайничества, и потому мотивировка этими чертами поведения Шмаги ощущается мною как вредный для роли жанризм и отталкивает меня как одна из тех маленьких правд, которыми заслоняется большая правда.

Шмага и сам знает, что он дрянь, но по этому одному он уже не совсем дрянь. Вот он и маскируется развязностью, дерзостью в своем попрошайничестве и нигде не является обдуманно-профессиональным попрошайкой — иначе он не стал бы другом Незнамову, а при всех своих пороках он все же избран Незнамовым (вспомним замечания Коринкиной).

В другом месте режиссерской экспликации Таиров говорит: “Приездом Кручининой на гастроли все пробуждены или {382} взволнованы; пробуждены к идеальному миру или к отталкиванию; отсюда особая атмосфера и страстность спектакля”. Шмага взволнован. Он не с “Петей” в его невозмутимости. Но он пробужден к отталкиванию, не по-коринкински, но по-свойски. Шмага, засевший в меня, сопротивляется тому, чтобы его поведение в номере знаменитости могло истолковываться как обычное для забулдыги попрошайничество. К тому же он хоть и скверный актер, но все же он — артист: ведь не остался же Шмага пьяницей писцом, а стал анархичествующим “актерщиком”».

Ваше требование, чтобы последняя ситуация в номере Кручининой с участием Шмаги имела конкретную, действенную мотивировку, мне близка по режиссерскому принципу, вами выдвинутому. Но вопрос характера поведения Шмаги, окраски этого поведения такою мотивировкою не предрешается. Остается место «вызову» со стороны Шмаги, рассчитанному на отказ в просьбе заплатить по счету, и этим отказом подорвать авторитет Кручининой в глазах Незнамова. Обратный результат сбивает Шмагу с толку, ошарашивает его, и едва он оправился, как переходит в нападение, — «так не мешало бы вам поделиться», — никакой, мол, особой добродетели в том, что вы оплачиваете наш счет, нету. Отсюда перехожу к последнему вопросу об агрессивности Шмаги.

Все поведение Шмаги по Островскому настолько агрессивно, что дает основание, как Вы вспомните, к тому, что часть критики называет Шмагу злым гением Незнамова и предполагает его участие в интриге Коринкиной. В своем исполнительском замысле я обращаю агрессивность Шмаги на его характеристику обратного значения: он агрессивен, потому что озлен на всех и вся, а озлен он на всех потому, что ни с кем ему не по пути, хоть и сам он беспутен. Лишить же его зубастости, закрыть ее — не нахожу сейчас определения — сервилизмом что ли, — значит для меня умельчить замысел настолько, что он должен привести к зарисовке забавной жанровой фигуры и лишить меня единственно ценной исполнительской задачи — раскрыть внутренний мирок маленького человека, кипящий противоречиями и страданиями, живой вопреки своей униженности человеческой души.

Не чаю ни в чем убедить Вас словами, не убедив чтением роли. Я, впрочем, знаю, что читаю, как и всегда в процессе работы, далеко от замысла. Но хотел бы совершенствоваться так, чтобы замысел нашел бы себе убедительное осуществление, а не с тем, чтобы порвать с ним…

Прилагаю фото, как схему того обличья (грима), которое после долгих и мучительных поисков выразило, наконец, внешность (грим) Шмаги, как она мне рисуется. Теперь думаю, что и она вызовет в Вас отталкивание и, может быть, особенно у Лукьянова.

{383} Не знаю, как быть дальше. Не лучше ли совсем заменить меня в этой работе другим исполнителем? Я чувствую, что передо мной вырисовывается перспектива сесть между двух стульев. А ведь это одинаково неинтересно для Вас, как и для меня!

Спасибо за душевность, с которою Вы проводите со мною Ваши режиссерские труды, — только потому и я так откровенно пишу Вам теперь.

Очень дружески Ваш Пав. Гайдебуров.

1944, 22 окт. Москва.

## «Король Лир»[[306]](#endnote-285)

### Письмо в редакцию «Правды»

М. Г. г. редактор.

На днях я получил письмо, в котором группа рабочих, приветствуя сотрудников Общедоступного театра гр. Паниной и меня, выражает желание видеть в нашем исполнении «Короля Лира». Позвольте же через посредство Вашей газеты ответить рабочим-корреспондентам следующее: постановка таких капитальных пьес, как классические трагедии Шекспира, готовится у нас месяцами. Так, например, «Гамлет» готовился больше года. Таким образом, выраженное в письме пожелание, которому в принципе мы можем только сочувствовать, могло бы быть выполнено не ранее следующего театрального сезона. Но кроме того, центральная роль Лира требует совершенно исключительного исполнителя, которого в настоящее время мы не видим не только среди сотрудников нашего театра, но и среди всех известных нам по петербургским театрам артистов. Поэтому же и к следующему году интересующая трагедия могла бы быть подготовлена только при условии, если в нашем распоряжении нашелся бы исполнитель, хоть несколько отвечающий разнообразным и сложным требованиям, предъявляемым ролью короля Лира.

С совершенным почтением, главный режиссер Общедоступного театра

П. П. Гайдебуров.

(октябрь 1913)

### **{****384}** О работе над образом короля Лира[[307]](#endnote-286)

… Я думаю, что борьба за власть является одной из сюжетных тем трагедии. Отказавшись от власти — объелся ею! — Лир почувствовал было пробудившийся аппетит к власти, но по мере попыток вернуть ее себе он поднимается на высоту высшего сознания, так что получается: король — человек — человек.

Гейне утверждает, что вечность есть тот период, в который разыгрываются пьесы Шекспира, «человечество — их герой»[[308]](#endnote-287).

Лир и Глостер ищут ощупью, в одиночку, свой путь в окружающей их страшной действительности. Это средневековье; но Эдмунд уже являет собою веяние Возрождения.

Откуда являются у Лира мысли, выхватывающие точными характеристиками черты той действительности, которой Лир, будучи королем, не видел и не понимал? Или он их познал и потому отказался от власти, то есть сделал то, чего не сделал Соломон? Или он познает под грозою то, что становится для него даром (подарком) гениального прозрения? Да, конечно, Лир — гений.

Режиссер осетинского спектакля[[309]](#endnote-288) утверждает: «Лир — путь от короля к человеку». Это банально и, я думаю, неверно: кому интересна судьба одного из королей и история о том, как один феодал стал человеком, перестав быть королем? Другое дело, если речь идет о власти как явлении общечеловеческого, всемирного значения. С этой точки зрения и надо проработать проблему «короля» Лира.

Такая же банальность: «Лир — это прозрение через несчастия». Эта банальность повторяется многими и часто выдвигается в рассуждениях об идее трагедии. Но подобная мысль не только банальна, но и порочна с позиций нашего времени, нашего мировоззрения. Не вздумаем ли мы утверждать страдание как высшее благо для человека? Нет, я полагаю, что Лир, отказавшись от власти, совершил преступление, так как он ничего не поставил перед собой, как новую цель своего существования. Он не пришел к познанию действительности и ее изменению, а принял за благо — бездеятельность. На место минуса поставил *ноль* (Шут: «ты, Лир, — ноль без единицы».) И тут — начало борьбы Лира за себя как за ноль с единицей, борьбы с властью дочерей, с властью богов (стихией), с ложью той действительности, которая не борется за свое будущее. Кстати, у критиков вызывает недоумение судьба Корделии. Почему она осуждена Шекспиром на гибель, раз он показывает ее единственно добродетельной в окружении Лира? Я же задаюсь вопросом: добродетельна ли она в своем прямолинейном упорстве первого акта? Ведь она «умыла руки» так же, как их умыл было сам Лир, решив добрести к могиле *налегке*. Сбросить с себя бремя борьбы безнаказанно нельзя. Столкновение Лира {386} с Корделией в первом действии — это столкновение двух одинаково ошибочных позиций.

… Мне кажется необходимым особо выделить слова Лира «слова мои — закон» (вот он, феодал!). Уже после того, как он *отказался от власти*, надо обыграть отсутствие короны. Он в известных случаях ритуально касается пальцами края короны — а ее уже нет.

Еще: показать, что указание на необходимость разделения царства — только ссылка, самозащита, он думает в это время не о пользе государства, а о самом себе, о своей личной пользе, следовательно, всемерно должно быть выделено место в речи Лира, где он высказывает Соломоново: «суета сует» — «доплестись до гроба налегке».

Мне приходит сейчас еще одна мысль: тема Лира — восстание. Эту тему начинает любимая дочь — Корделия. За нею на свой лад продолжают эту тему его дочери, — «боги, если вы против отцов детей вооружили, и мне не дайте молча снесть обиды». Лир восстает против природы (старости), против судьбы (богов), против детей — начиная с Корделии в первой картине. Вот почему он так боится потерять разум — в безумии он окажется низвергнутым, побежденным, уничтоженным. Тут есть наивность и высота античности. Кончает он восстанием против смерти.

… Я думаю, что надо дать природу королевской власти в таком движении: король-феодал, о котором сам Лир скажет — «король от головы до пят, взгляну — и каждый подданный трепещет»; отказ от власти Лира не отказ, а, так сказать, рафинированное утверждение самовластья. Сложив со своих плеч «бремя» власти, он сохраняет (хочет сохранить) «привилегии» королевской власти. И даже когда Лир постигает, как он думает, «суету сует» мира, — «человек — это голый человек», о котором он сам раньше говорил, что «ограничь человека *необходимым*, он превратится в животное», — даже и тогда Лир все еще «король Лир», а не человек Лир. Таким он становится при встрече с Корделией, тут любовь открывает в Лире бездонный источник человечности. Вот в этом смысле я и понимаю требование Белинского играть короля Лира так, чтобы он был не только король и не только Лир, а чтобы был король Лир[[310]](#endnote-289), то есть чтобы раскрытием личности Лира решалась проблема королевской власти, то есть, видимо, власти такой, какой она неизбежно оказывается при выходе человечества за рамки феодального строя. Отказ Лира от власти и раздел ее — это и есть итоговая черта под феодальными отношениями.

Значит, в первой картине, как бы она ни резалась *постановочно*, важно всеми доступными мне лично как актеру средствами показать подлинное лицо короля-властителя, не прикрытого кажущейся благостностью короля-отца феодального строя.

{387} … Если Лир один из носителей положительных идеалов, то ведь он становится таким ценою своей физической гибели, — это и дает повод говорить о пессимизме Шекспира: таковы исторические условия.

Лир считает священными атрибутами королевской власти сан и прочее, они обладают для него всей полнотой реальности. «Неоснащенный человек всего только животное» — вот противоречие.

… Я думаю, что в короле Лире власть возведена в догму, как у Николая I; получилось безумие власти.

«Нет в мире виноватых» — неправильно понимается как некое всепрощение Лира.

Нет в мире виноватых потому, что все виноваты: и мошенник и судья, который его судит. «А судьи — кто?»

Трагедия одиночества! Может быть, это достаточно вместительная формула для философии Лира?

… Надо сделать совсем иначе, чем делается обычно, не помпезно. Надо сделать внезапной выходку с речами дочерей, так что сосредоточенная мыслительность Лира первой сцены качественно иная, чем в третьем действии, но она же должна определить возможность, органичность того, что с ним случится.

И еще: начать тихо, затушеванно; ему все надоело — и двор и люди. Начиная со столкновения, действие идет скачками, все усиливаясь и вселяя в сознание Лира чувство величайшего недоумения, как катастрофической неожиданности. Что-то «случилось», «соскочило» и уже неудержимо мчится.

… Лир — гений. Как гений Лир хоть и поздно, к концу жизни, истосковался по той прекрасной Людмиле, *истине*, которая похищена от него, Руслана, Черномором, — условностями его времени, ложью его королевского сана, той «глупостью», с которою Лир, по словам Шута, родился на свет божий. Руслан — Лир никогда в глаза истины не видел, *но предчувствует ее существование*, как «вечность», *влюблен в нее, тоскует по ней*. И вот случайность приходит ему на помощь.

Случайность, впрочем, не случайна. Взрыв с Корделией, так же, как и желание услышать, которая из дочерей лучше скажет о своей к нему любви — своеобразное соревнование менестрелей-дочерей, — один из обычных «жестов» короля-феодала. *Старость обострила в нем жажду истины, но заострила и порочность его «королевских выходок»*.

Итак: первая картина выражает собою один из «жестов» Лира, но такой, который по случайности сбивает с Людмилы-истины надетую на нее Черномором шапку-невидимку. Перед оторопелым от неожиданности Лиром впервые открылись черты Людмилы, *но погруженной в летаргию*.

И вот начинается крестный путь Лира, шаг за шагом раскрывающего, пробуждающего в открывшейся ему истине черту {388} за чертою. Он подавлен грандиозностью того пути, на который его вывел случай: но раз он встал на этот путь, ему уже не сойти с него. Он как бы смертельно раненный (в мозг!) молит судьбу: только бы не пасть под тяжестью поднятой ноши, *только бы не сойти с ума, но увидеть Людмилу*, дождаться ее полного оживления.

Как же оживают в Людмиле-истине ее черты одна за другою? Срыванием масок со всяческой лжи, как о том говорил Ленин применительно к художественной деятельности Толстого[[311]](#endnote-290). Срывание масок, смелое обнажение истины вопреки всему, что ослепляет героя.

Вот и вся сказка о Лире и его мечте-истине, Корделии, которую он начал узнавать «черта за чертою» — только после того, как отрекся от Корделии-дочери.

Кто-то: во времена Лира Шекспиром овладели пессимистические настроения. Сонеты.

Это похоже на пессимизм Гоголя — пессимизм беспощадного критического анализа действительности. Такой пессимизм не упадочен, он рожден здоровым инстинктом жизни и вслед за отрицанием приходит к положительным утверждениям.

Кин в сумасшествии тщательно присматривался к предметам, иногда с «жалкой» улыбкой. Он обводил кругом «умоляющий взор», впадал в задумчивость.

Вот такие именно выражения внутреннего состояния в Лире, пришедшем к решению «добрести до смерти налегке», мне кажутся типичными для экспозиции. Тут не совсем ошибались те из актеров, которые начинали играть Лира уже сумасшедшим, хотя, конечно, состояние, о котором я говорю, ничуть не сумасшествие, так же как и в дальнейшем то, что окружающие Лира принимают в нем за сумасшествие, есть *не безумие, а процесс извержения вулкана, приведенного в действие подземными катаклизмами*.

Выдающийся исполнитель Лира немецкий актер Девриент обладал данными, напоминающими мою индивидуальность.

*Сальвини отрицал безумие в Лире даже в III действии*. Тут я протягиваю Лиру руку.

Но в дальнейшем — резко расхожусь с гениальным актером, его концепция кажется мне схематичной и даже примитивной, а именно, Сальвини видит в Лире:

1 – короля

2 — отца

3 — истерзанного старца.

Стороженко замечает, что при этом трагедия утрачивает свой глубокий смысл, нравственное значение[[312]](#endnote-291). Но в чем он видит этот смысл и значение — умалчивает, как и многие другие критики и исследователи.

… Распространенность ошибочного мнения о том, что Лир — это трагедия о детской неблагодарности.

{389} Лир не только сам сделал первый шаг навстречу своему горю, но впоследствии по собственной вине постоянно его усугублял своими поступками.

Разрыв с Корделией — самолюбивое самодурство.

Лир ушел от дочерей вследствие своего гордого самолюбия и, если бы мог и хотел смириться перед своим горем, мог бы его значительно смягчить.

Между тем величавый образ Лира будит и трогает в нашей душе какие-то иные, притом более высокие струны, чем несчастный Глостер.

Очень верно и важно следующее: характер Лира в противоположность однообразному характеру Глостера представляет постоянное движение и ряд удивительнейших по своему разнообразию психологических переходов и положений.

Первая сцена — деспот-самодур, раболепство, внешние театральные эффекты, как атрибуты власти, доходящей до самообожания, «*хочу*» — *значит так и будет и так должно быть*.

Младшая же из дочерей не только не подтверждает ему этого его убеждения, но вступает с ним в спор. Здесь уже нет ни отца, ни дочери, здесь самообоготворяющий себя властитель-деспот карает подданного за неуменье ему угодить, что *хуже измены и непокорности*.

Дальше — власть сдал только по видимости, сам остался тем же деспотом, каким и был.

Отсюда первое столкновение уже воображаемого только самовластия, то есть права на него, с действительностью, с его дочерьми, унаследовавшими от него его же вкус к самовластию. В сущности, это второе столкновение, первое — с Корделией.

В столкновении с Гонерильей Лир только ошеломлен. Он не верит в возможность того, что видит и слышит. (Сон, точно ли он Лир?) Это напоминает ту ужасную тишину, которая наступает за минуту до страшной бури.

Однако пока Лир еще сохраняет самообладание и веру в себя. Он еще горд, он монарх и он еще верит в Регану.

Он боится потерять рассудок, который ему нужен для борьбы за себя, за свое достоинство монарха.

Он не намерен сдаваться.

Регана — второй удар того же землетрясения, которое разверзлось под ногами Лира в первый раз у Гонерильи. Старик, он слаб, болен, разрушен нравственно и физически, но и тут его девиз: погибну, но не покорюсь.

Две бури — внешняя и внутренняя — окончательно надламывают и разрушают и нравственное и физическое существо прежнего Лира. Долголетняя власть вырвана из его рук. Чувство — попрано неблагодарностью. Лир пал, как смелый титан, сраженный силою, которой невозможно было противостоять.

После этого начинается процесс возрождения Лира как нового человека, ни в чем не похожего на прежнего.

{390} Первый намек на возможность такого перерождения в сцене с Реганой — «что нужно человеку». Второй — в жалости к шуту. Третий — сознание своей вины перед нищетой.

Идея драмы: логически неизбежная кара, постигающая человека, который в силу своего необузданного самолюбия вздумал попрать законы человеческого сердца и сделаться в глазах всех непогрешимым богом.

Лир верит в свою непогрешимость, Лир не лишен добрых чувств, которые заглушены строем его жизни, — все это неверно.

Мой Лир должен быть победителем себя самого в самом себе. Даже плач его над Корделией — это плач протеста, а не убитого скорбью сердца. Это не горе, а гнев. В целом — это познание мира и восстание за мир.

Как это выразить внешне? В моих данных? Все еще не знаю. Мне кажется, что мой Лир должен быть гибок и легок и грозу он слушает, не сломленный ею, а кидая свои вопросы в небо и вслушиваясь и требуя ответа на пробуждающуюся в нем самом бурю. Он весь порыв и движение, а кульминация — тишина в напряжении всех его душевных сил — понять, постичь в себе рождение нового Человека и праздновать торжество этого рождения.

(1949 – 1952)

## Дары Октября[[313]](#endnote-292)

Вся Советская страна готовится к празднику своего сорокалетия. Театру отведено на этом торжестве не последнее место, он ведь зеркало жизни, ему дан счастливый удел отражать в {391} художественных образах героическую борьбу советских людей за торжество света над всяческими силами зла и мрака. В своем почетном труде деятели театрального искусства не одиноки — с ними одушевляющая мощь ленинских идей, с ними руководящая помощь Партии, с ними советский народ. Впереди безграничные просторы новых творческих достижений, новые творческие урожаи, для которых так неистощимо богата советская почва.

Советский актер, живя в своих созданиях, не может не дышать воздухом своей эпохи, одним с нею дыханием, и потому прежде всего он отмечен достоинством человека, то есть, по выражению А. Н. Островского, человека «по всей форме». Это говорит о том, что после Великого Октября актер уже не может быть отделяем, как это было до Октября, от высокого звания гражданина, и оттого в нашей актерской громаде ремесло любого из рядовых ее членов преображается в искусство, а актер — в артиста.

Советский актер не может не признать искусство неотъемлемой частью общественной жизни. Артистическую деятельность он посвящает интересам своего народа, и оттого в нем пробуждается страстная потребность преодолевать даже такие беспредельные пространства, которые объемлют нашу Родину, чтобы стать достойным полпредом советской культуры, советских поборников мира, советской идеи равноправия народов. Какая почетная и завидная доля! Спросите о ней Галину Уланову, Николая Черкасова, актеров Малого театра, МХАТ, Вахтангова, Охлопкова, Завадского, — с каким удовлетворением вспомнят они о своем представительстве за рубежом, о встречах со своими далекими зрителями, в которых они нашли близких нам друзей.

В кругу нашей театральной общественности мы находим, кроме талантливой молодежи, немало испытанных мастеров сценического искусства, уже убеленных сединами. Эти наши товарищи хранят в признательной памяти образ Луначарского, как первого пестуна, любовно формировавшего боевые ряды деятелей советского искусства под непосредственным и внимательным, пристальным, сочувственным, незабываемым прищуром Ильича, такого неповторимо близкого каждому советскому человеку. Актеры того поколения застали еще родимые пятна на артистических повадках, унаследованных от дооктябрьского театрального мира. Но уже в невозвратное прошлое отодвинула Великая Октябрьская революция актерские голодовки, вечную бесприютность, страх за необеспеченную старость, боязнь за женскую честь актрисы, никем и ничем не охраняемую, бесправность и ту проклятую обособленность артистического мира, которая не хуже Гималаев отъединяла актеров от окружающей их жизни. Были удивительные, хотя и единичные примеры и навечно запечатленные образцы высокой гражданственности и {392} жертвенного служения искусству, получившие историческое, а к тому же и мировое признание, но предания говорят и о блестящих артистических надеждах, трагически разбитых и бессмысленно погубленных российским безвременьем. В ту только пору мог родиться горчайший афоризм, который обронила как-то одна из выдающихся петербургских актрис к концу своего блестящего сценического пути: талант бессилен помочь артисту занять достойное место в общественной жизни, — заметила она и тут же добавила: — актеру нужен талант не на сцене, а за стенами театра[[314]](#endnote-293).

С приходом Октября всё в театре получило новый смысл, новые задачи, новое качество. Иными стали не только жизнь театральных кулис, но и мир зрительного зала. С первых же дней животворящего Октября театр стал свидетелем и живым участником небывалого явления: театральная природа, в высшей степени присущая русскому народу, его обычаям, его обрядности, его вкусам, проявилась теперь с новой и невиданной силой. В широко распахнувшиеся двери театров хлынули волны новых зрителей, но им недоставало личного участия в жизни сценических образов, и студии художественной самодеятельности, заново создаваемые любовными усилиями актеров, стали необычайно быстро и прочно входить в быт народных масс.

Могли ли представить себе советские актеры — те из них, кто еще только вступил в ряды нашей театральной громады, — какое болезненное чувство испытывали когда-то мы, деятели дооктябрьского театра, при мысли о том, что наше искусство доходит до ничтожной только доли народа? Огромное число рабочего люда, вся крестьянская масса были вовсе лишены благотворной силы театральных впечатлений. При въезде в любой из российских городов — безразлично, больших или маленьких — актер видел бесконечные, невеселые кварталы, но преимуществу заселенные окраинной беднотою. Вид неказистых обиталищ угнетал сознанием, что театру суждено работать в этом городе, как, впрочем, и во всяком другом, только на самую малую часть населения, а огромному его большинству словно и дела никакого нет до запросов культуры, искусства и театра.

… Поэтом можешь ты не быть,  
Но гражданином быть обязан!..

Мало кому из актеров не знаком был этот великий завет и мало кто не готов был следовать ему. Тем мучительнее было сознавать, что он, рядовой актер, а может быть, и наделенный недюжинными творческими возможностями, но лишенный таланта устраивать свою артистическую судьбу за стенами театра, обречен обходиться без гражданских чувств, без своего творческого лица, без права на благотворное общение с народом. Если бы беда дооктябрьских актеров ограничивалась тем только, что они представляли собою моральный облик обездоленных {393} Аркашек!.. О, нет! Массовый актер, которого мы застали шесть десятков лет тому назад, уже переживал тяжелые моральные недуги. Для большинства артистический труд осмыслялся сознанием его благородного предназначения, и оттого условия российского безвременья болезненно переживались актерами. В профессиональной работе чувство локтя было им присуще в высшей степени. Актер, правда, редко умел сознательно разбираться в вопросах художественной природы своего искусства, но каким-то шестым чувством он, к примеру, твердо знал, что творческое единство труппы создается только тогда, когда актеров окрыляет сознание общественного значения их работы. Здоровый артистический инстинкт позволял актерам, за некоторыми только исключениями, безошибочно чувствовать, что их искусство не ограничивается пределами сценической коробки, что оно переплескивается за огни театральной рампы и что актерское творческое одушевление не рождается по чьей-либо личной воле, а приходит на сцену через рампу из зрительного зала. Актеры в старину могли только догадываться об этом и горько сетовать на жестокую ограниченность их зрительских резервов Теперь, в условиях советской действительности, мы знаем, что искусство не только организует жизнь, но и полностью подчинено жизни. Вот почему в дни нашего блистательного праздника мы среди даров театрального Октября ставим на первое место освобождение искусства из плена дооктябрьской ограниченности. Первая из стран победившего социализма возвестила миру невиданное переустройство социального климата земли, и мы, деятели советского театра, окрыляем наше искусство дыханием необъятных просторов, открытых перед нами Великим Октябрем.

(1957)

## **{****394}** Из переписки П. П. Гайдебурова

### К. С. Станиславскому

#### I[[315]](#endnote-294)

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Мне пришлось стать во главе молодого Передвижного театра, имеющего духовное родство с Вашим художественным созданием, а потому Вы, верно, не удивитесь, что, думая о материальной прочности юного театра, задачи которого — художественное просвещение провинции, опираясь на факт приобретения вкладов некоторыми весьма солидными именами, я решаюсь обратиться именно к Вам с подобным же предложением[[316]](#endnote-295), для чего и прилагаю квитанцию. Действуя вне общепринятых условностей, я, конечно, жду и рассчитываю на такой же свободный нестесненный ответ. Между тем, Ваше участие как вкладчика (вклад — 500 р.) кроме материальной стороны имело бы немалое моральное значение для всех нас, работающих горячо и убежденно в этом молодом театре, лишенном каких бы то ни было претензий и поднятом только искренней любовью и преданностью нашему искусству.

Жду с понятным Вам нетерпением и волнением Вашего ответа: Санкт-Петербург, Гродненский пер., 1, кв. 44.

Пользуюсь случаем передать Вам искренний привет Надежды Федоровны Скарской и засвидетельствовать мое личное к Вам глубокое уважение и преданность.

Пав. Гайдебуров.

(Февраль – март 1905)

#### II[[317]](#endnote-296)

Я позволю себе присоединить к письму Надежды Федоровны и мое горячее, горячее поздравление[[318]](#endnote-297), Константин Сергеевич.

Я вспоминаю нашу встречу в Интерлакене[[319]](#endnote-298) при начале войны, — я был тогда полон упований, Вы — готовы были считать погибшим Художественный театр, — примерно так выразили Вы тогда свое настроение.

Помню я также негодование, горечь, тревогу, охватившие нас, когда во время последних, кажется, заграничных гастролей Ваших пресса объявляла МХАТ лишь объектом музейного хранилища. И тогда я остался верен своему оптимизму, имея к тому же счастливую возможность сказать в печати о своей вере {395} в глубокие жизнетворческие силы Ваши и Вашего создания[[320]](#endnote-299). По счастью, мой интерлакенский оптимизм оказался, в самом деле, не плохим пророком: мы дожили до Вашего настоящего торжества, и оно укрепляет веру в дальнейшие победы русского искусства и Художественного театра как его блестящего выразителя.

С такою победой все мы, любящие Вас и Ваш театр, должны прежде всего поздравить себя: лучшие плоды этой победы достаются на долю нас, наслаждающихся искусством МХАТа, — оказывается, бывают счастливые случаи, когда ест именно тот, кто *не* работает?..

Пав. Гайдебуров.

27 октября 1928

### В. Н. Давыдову[[321]](#endnote-300)

… Ваша мысль о выступлении на сцене Передвижного театра, конечно, нас радует, хотя и 101 и даже 103 представления «Женитьбы» у нас уже прошли[[322]](#endnote-301). Но дело в том, что разное содержание требует для своего выражения и разных форм, и Вам, как большому художнику, это, конечно, понятно. Первоначальное наше предположение было основано на желании дать обществу откликнуться должным образом на Ваш юбилей, и я испытываю глубочайшее удовлетворение, что после нашей беседы Александринский театр объявил о своем намерении организовать такое празднование на родной Вам сцене[[323]](#endnote-302). Однако это несколько запоздавшее дело, снятие печати молчания с уст руководителей Александринского театра, все же аннулировало наше первоначальное предположение, для которого нам предстояло сочинить и разыграть маленькое представление в духе гоголевского «Театрального разъезда» как введение к Вашему выступлению и завершение его. Юбилейный спектакль в Александринском театре и Ваше длительное молчание приучили нас к мысли о том, что все устроилось так, как должно было устроиться, и наше вмешательство в это дело окончено. В связи с этим все наши работы и репертуар сложились в определенной уже системе, которую, впрочем, мы рады будем нарушить — конечно, достаточно заблаговременно, — чтобы вновь засвидетельствовать Вам свое искреннее и глубокое преклонение: детей и внуков славному Дедушке!..

Пав. Гайдебуров.

1922, 8 февраля. Петроград.

### **{****396}** Н. Ф. Погодину[[324]](#endnote-303)

Глубокоуважаемый Николай Федорович,

по обстоятельствам личного характера я оказался в совершенном нерасположении сказать что-либо вразумительное после того, как Вы великолепно прочли пьесу Вашу о Дзержинском[[325]](#endnote-304). Позвольте же теперь просить Вашего внимания к этим страничкам, на которых я попытаюсь изложить те мысли и чувства, которые вызваны Вашим талантливым произведением, — они могут представить для Вас некоторый интерес как выражение впечатления одного из Ваших слушателей. За минувшие несколько дней эти впечатления не только не сгладились, но еще более усилились.

Николай Погодин — один из немногих советских драматургов этапного значения. Драматург, как говорилось в старину, милостью божьей. Драматург, пьесы которого создавали репутации занятым в них актерам, достаточно вспомнить «Аристократов» и прославившуюся в роли Соньки Варвару Беленькую; такое влияние на артистическую судьбу — удел только полноценной художественной драматургии, поднятой на уровень передового сознания своей эпохи.

Все сказанное в этих нескольких строчках я отношу и к последней Вашей пьесе. В ней нет (к сожалению!) выдающихся сквозных ролей, но прав был выступивший в прениях юноша, — эта пьеса для целого коллектива, в которой эпизодические роли одна другой ярче. Ну, что ж? В этом Ваша авторская воля, — в репинских «Запорожцах», к примеру, тоже нет центрального героя.

А Дзержинский? И он, Вы это сами знаете, не центральная фигура в пьесе, но ею очень хорошо выражается собирательный образ большевизма как исторической силы решающего значения…

Теперь позвольте остановиться на некоторых сомнениях, на которых, впрочем, я не смею настаивать из-за того, что не способен вполне ответственно говорить о своих впечатлениях, воспринятых на слух. Но они, эти впечатления, сидят во мне, и я не могу не поделиться ими хотя бы в виде самых беглых замечаний.

Начать с названия пьесы, — оно ведь является уже как бы ее образом. Между тем слово «заговор» в заголовке — как порванный кредитный билет, на который уже ничего не купишь, пока не обменяешь на новую бумажку.

Далее следует текст пьесы.

Первый акт кажется мне совершенно безупречным. Он слушается с неослабным, захватывающим интересом. Нигде ни одного застоя. Ни одной неточности. И весь он сделан Вами на одном дыхании, глубоком и сильном.

{397} Во втором и третьем есть уже длинноты, прокрадываются какие-то «общие места». Есть недоговоренности, например, в обрисовке Спиридоновой, — всего-то одна может быть недостающая ей реплика вдохнула бы в эту роль жизнь, которой ей еще недостает. А между тем по драматургическому материалу какая она добротная! Не сердитесь на сравнение, — но сейчас она мне напоминает превосходное шампанское, которому дали долго стоять в откупоренной бутылке…

Савинков кажется мне излишне многословен. Я встречал его еще студентом, и тогда он производил впечатление очень — как бы лучше выразиться? — страшного человека. Недооценивать ею, конечно, нельзя, но это был «пустоцвет», и роль этого пустоцвета была бы для народа трагической, если бы такой фигуры не вымела с исторической арены рука рабочего класса.

Великолепен американец, — какой же Вы талантливый мастер! С какой великолепной простотой и лаконичностью достигнута предельная выразительность в характеристике Уолл-Стрита!.. Но сам «заговорщик» — простите! — не удался, он не интересен, бледен, вял.

Я не смог «на слух» разобраться в сцене появления Дзержинского у эсеров, но меня очень смутила длительная бездейственность его здесь.

Я не могу полностью присоединиться к замечанию одного из наших товарищей об эпилоге, но что-то в нем и меня царапает. И почему на сцене паровоз, поезд, когда ожидают прибытия Дзержинского? В жизни, конечно, случается зауряд, что перед отправлением одного поезда другой прибывает, но на сцене, как мне показалось, от этого создается в представлены! зрителя какая-то путаница…

На этом позвольте остановить мои непрошеные излияния. И позвольте мысленно горячо пожать Вам руку, ту самую, которая должна украсить репертуар советского театра еще многими прекрасными, истинно художественными произведениями.

Душевно Ваш

Пав. Гайдебуров.

1953, 16 февраля. Москва.

### Г. С. Улановой[[326]](#endnote-305)

Галина Сергеевна, позвольте начать наше приветствие Вам по случаю 25‑летия Вашей художественной деятельности без обычного обращения, — оно кажется нам фальшивым в своей общепринятой, но формальной условности.

По причинам, на которых нет надобности останавливаться, мы пишем Вам с большим запозданием, но все-таки пишем. Мы не можем не писать Вам, раз судьба судила нам быть в числе {398} Ваших зрителей на протяжении всех двадцати пяти лет Вашего творческого пути.

Искусство каждой эпохи имеет своих вдохновенных выразителей, и никто не может усомниться в том, что народное мнение справедливо находит в Вас лучшие особенности советской балетной сцены. Иначе и быть не может. Ваш творческий путь входит в душевный мир зрителя, как живая частица солнца, согревающего советскую землю, как радость жизни, одушевленной творческой силой великого русского искусства.

За четверть века Вашей художественной деятельности Вы не знали поражений, не испытали неудач. Пройденный Вами путь входит неотъемлемым вкладом в культурное богатство советского народа, которое одушевляет всех нас для великой битвы за мир. Искусству в этой борьбе отводится партией почетное и ответственное место. Вашему солнечному таланту открыты заманчивые, глубинные просторы. Позвольте же пожелать Вам счастливого пути «вперед и ввысь» по слову бессмертного Горького. Искусство Ваше — глубокое и мудрое, — может ли оно не радовать и не вдохновлять всех, кто в мире ищет путей только в светлую высь и всегда только — вперед?..

В Вашем творчестве Вы щедры к людям. Позвольте же пожелать Вам, чтобы и в Вашей личной жизни такое же беззаветное и щедрое счастье никогда Вас не покидало.

Н. Скарская  
П. Гайдебуров

6 сентября 1953

# **{****399}** Приложения

## **{****419}** Постановки и роли П. П. Гайдебурова

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Дата** | **Автор** | | **Название пьесы** | | **Режиссура** | **Роль** | **Город, театр** |
| 1884 | | | | | | | |
|  | **Детский франц. водевиль** | | **(«Кошка виновата»)** | |  | **Бабушкина внучка** | **Пб., домашний спектакль** |
| 1894 | | | | | | | |
|  | **Козьма Прутков** | | **«Спор двух философов о прекрасном»** | | **П. Гайдебуров** | **Один из философов** | **Пб., домашний спектакль у Н. Михайловского** |
| 1895 | | | | | | | |
| 10.VI | С. Рассохин, В. Преображенский | | «В бегах» | | М. Шевченко | Залесов | Старая Русса, Театр парка Мин. вод |
| 1896 | | | | | | | |
| 21.I | И. Мясницкий | | «Маленькая война» | | ученический спектакль | Константин Петрович | Пб., Муз. школа К. Даннемана |
|  | Я. Яблочкин | | «Много шума из пустяков» | | — | Коко | То же |
| 23.Х | Н. Криницкий | | «Шашки» | | — | Жорж | Пб., Зал Колпинского гор. управления |
| 10.XI | В. Лашков | | «Теория» | | М. Писарев | Азовский | Пб., Зал благородного собрания |
| 17.XI | Эркман-Шатриан | | «Братья Ранцау» | | Н. Тамарин | Лебель | Пб., Невское об-во устройства народных развлечений |
|  | В. Пеньков | | «Несчастье особого рода» | | Н. Тамарин | Дынин | То же |
| 19.XII | М. Попов | | «На саранчу» | | А. Чемпковский | Стрючков | Пб., Зал Павловой |
| 30. XII | В. Крылов | | «Медведь сосватал» | | Н. Тамарин | Грибков | Пб., Невское об-во устройства народных развлечений |
| 1897 | | | | | | | |
| {420} 6.I | А. Островский | | «Грех да беда на кого не живет» | | Н. Тамарин | Бабаев | Пб., Невское об-во устройства народных развлечений |
| 5.II | Н. Николаев | | «Особое поручение» | | П. Ленский | Военврач Иванов | Пб., Зал Кононова |
| 17.II | У. Томас-Брендон | | «Тетка Чарлея» | | Г. Высоцкий | Джек Чесней | Пб., Зал гор. кредитного об-ва |
| 22.II | А. Шмидтгоф | | «Волшебный вальс» | | Н. Тамарин | Бересов | Пб., Невское об-во устройства народных развлечений |
| 6.VII | А. Островский | | «Лес» | | К. Яковлев | Буланов | Саратов, Общедоступный театр |
| — | Г. Зудерман | | «Родина» | | '' | Макс | То же |
| 2.XI | В. Лихачев | | «Жизнь Илимова» | | Н. Тамарин | Шленк | Пб., Невское об-во устройства народных развлечений |
| 27.XI | У. Шекспир | | «Сон в летнюю ночь» | | А. Кремлев | Робин, добрый дух | Пб., Зал Кононова |
| 7.XII | В. Гюго | | «Анджело» | | В. Васильев | Голидей, сыщик | Пб., Театр Ново-адмиралтейской столовой |
| 8.XII | А. Островский | | «На бойком месте» | | П. Ленский | Сеня, приказчик | Пб., Зал Кононова |
| 9.XII | А. Островский | | «Лес» | | М. Писарев | Буланов | То же |
| — | А. Островский | | «Лес» | | Н. Михайловский | Счастливцев | Д. Сели-щи, Костромской губ., имение Мягковых |
| — | Н. Гоголь | | «Женитьба» | | В. Давыдов | Анучкин | Пб., студенческий спектакль |
| {421} — | Д. Фонвизин | | «Недоросль» | | — | Милон | Пб., студенческий спектакль |
| 1898 | | | | | | | |
| 6.IV | А. Островский | | «Лес» | | Н. Михайловский | Буланов | Пб., манеж Михайловского артиллерийского училища |
| 7.IV | Н. Гоголь | | «Женитьба» | | '' | Жевакин | То же |
| 12.IV | Н. Гоголь | | «Ревизор» | | '' | Хлестаков | '' |
| 31.V | Л. Иванов | | «Веселый месяц май» | | '' | Куницын | Псков, паровозное депо |
|  | В. Щигров | | «Вниз по матушке по Волге» | | '' | Ладнов | То же |
| 6.XI | А. Плещеев | | «Мужья одолели» | | '' | Кузнечиков | Гатчина |
|  | К. Тарновский | | «Взаимное обучение» | | '' | Шапо | '' |
| 12.XI | А. Дюма | | «Как поживешь, так и прослывешь» («Дама с камелиями») | | Е. Кремнев | Гастон | Пб., Зал Кононова |
| 23.XI | А. Островский | | «Таланты и поклонники» | | Н. Михайловский | Бакин | То же |
| 9.XII | А. Островский и С. Гедеонов | | «Василиса Мелентьева» | | М. Писарев | Андрей Колычев | '' |
| — | А. Островский | | «Доходное место» | | В. Давыдов | Мыкин | Пб. |
| — | А. Островский | | «Не все коту масленица» | | — | Ипполит | '' |
| — | А. Андреев (переделка) | | «Пишо и Мишо, или Комната с двумя кроватями» | | В. Давыдов | Пишо | '' |
| — | А. Островский | | «Бедность не порок» | | Алексеев | Митя | С. Рождествино, Крестьянский театр |
| — | А. Пушкин | | «Борис Годунов» (сцены) | | — | Самозванец | Пб., Зал фон Дервиза |
|  | А. Пушкин | | «Моцарт и Сальери» | | — | Моцарт | То же |
| 1899 | | | | | | | |
| 10.II | А. Островский | | «Без вины виноватые» | | П. Стрепетова | Незнамов | Пб., Зал Кононова |
| {422} 31.III | А. Островский | | «Гроза» | | М. Писарев и Н. Анненкова-Бернар | Тихон | Пб., Железнодорожный клуб |
| 23.IV | А. Островский | | «Бесприданница» | | — | Вожеватов | Пб., Зал фон Дервиза |
| Сезон 1899/1900, Минск, Городской зимний театр. Антреприза Н. С. Васильевой | | | | | | | |
| 3.X | А. Федотов | | «Хрущевские помещики» | | Н. Васильева | Петр |  |
| 7.Х | А. Чехов | | «Чайка» | | '' | Треплев |  |
| 8.Х | П. де Курсель | | «Два подростка» | | '' | Бриске |  |
| 10.Х | А. Островский | | «Доходное место» | | '' | Мыкин |  |
| 12.Х | А. Амфитеатров | | «Отравленная совесть» | | '' | Петр Синев |  |
| 15.Х | Г. Ге | | «Казнь» | | '' | Викентий |  |
| 21.Х | А. Пальм | | «Грешница» | | '' | Граф Столыгин |  |
| 22.Х | И. Щеглов | | «Красный цветок» | | '' | Незнакомец |  |
| 24.Х | А. Сумбатов | | «Джентльмен» | | '' | Гореев |  |
| 26.Х | Т. фон Трот | | «Блестящая карьера» | | '' | Фон Бухен, министр двора |  |
| 28.Х | Л. Толстой | | «Власть тьмы» | | '' | Петр |  |
| 31.X | Вл. Немирович-Данченко | | «Цена жизни» | | '' | Морской |  |
| 2.XI | А. Грибоедов | | «Горе от ума» | | '' | Чацкий |  |
| 3.XI | Г. Гауптман | | «Геншель» | | '' | Франц |  |
| 5.XI | Ф. Фальковский | | «Пишут» | | '' | Розов |  |
| 9.XI | А. Шницлер | | «Забава» | | '' | Фриц |  |
| 16.XI | В. Сарду | | «Спиритизм» | | '' | Жорж д’Обенас |  |
| — | А. Толстой | | «Царь Борис» | | '' | Христиан |  |
| Гельсингфорс. Александровский театр | | | | | | | |
| 10.XII | И. Потапенко | | «Волшебная сказка» | | Н. Васильева | Ипполит |  |
| 1.I | С. Турбин | | «Денщик подвел» | | '' | Владимир Новиков |  |
| 2.I | В. Крылов и В. Величко | | «Первая муха» | | '' | Иван Иванович Иванов |  |
| 4.I | А. Островский | | «На бойком месте» | | '' | Петр Мартынович Непутевый |  |
| {423} 18.I | Т. де Банвиль | | «Жена Сократа» | | '' | Драций |  |
| 23.I | А. Эже | | «Акростих» | | '' | Бересов |  |
| 25.I | Н. Николаев | | «Наши ведьмы» | | '' | Петр Иванович Чекалов |  |
| 27.I | П. Невежин | | «Вторая молодость» | | '' | Виталий |  |
| 6.II | М. Чайковский | | «Борцы» | | '' | Павленко |  |
| 8.II | Н. Гоголь | | «Ревизор» | | '' | Бобчинский |  |
| 13.II | Ж. Мольер | | «Тартюф» | | '' | Валер |  |
| 15.II | А. Островский и С. Гедеонов | | «Василиса Мелентьева» | | '' | Воротынский |  |
| — | П. Бомарше | | «Севильский цирюльник» | | '' | Базилио |  |
| 1900 июль – август, Останкино, Театр Шереметьева, Товарищество драматических артистов с участием П. Гайдебурова и С. Клеманского | | | | | | | |
| 13.VII | М. Прага | | «Влюбленная» | | П. Гайдебуров | Альберто Тосколане |  |
| 16.VII | А. Трофимов | | «На песках» | | Тот же | Яков Таныгин |  |
| 20.VII | А. Островский | | «Доходное место» | | '' | Жадов |  |
| 23.VII | Н. Гоголь | | «Ревизор» | | '' | Хлестаков |  |
| 27.VII | Н. Гоголь | | «Женитьба» | | С. Клеманский | Жевакин |  |
| 30.VII | И. Щеглов | | «Красный цветок» | | Тот же | Незнакомец |  |
| 6.VIII | А. Островский | | «Гроза» | | П. Гайдебуров | Тихон |  |
| 13.VIII | Э. Мельвиль (перев. П. Федорова) | | «Любовь и предрассудок» | | Тот же | Сюлливан |  |
| 20.VIII | Г. Зудерман | | «Родина» | | '' | Пастор |  |
| 25.VIII | Ф. Фальковский | | «Пишут» | | '' | Розов |  |
| Сезон 1900/01, Житомир, Гельсингфорс. Антреприза Н. Васильевой | | | | | | | |
| 20.X | А. Островский | | «Без вины виноватые» | | Н. Васильева | Незнамов |  |
| 22.IX | П. де Курсель | | «Два подростка» | | '' | Роберт |  |
| 28.IX | М. Прага | | «Идеальная жена» | | '' | Констанций |  |
| 3.X | М. Чайковский | | «Предрассудки» | | '' | Николаевский |  |
| 5.Х | И. Потапенко | | «Чужие» | | '' | Миша |  |
| {424} 6.Х | Г. Гауптман | | «Потонувший колокол» | | Н. Васильева | Пастор |  |
| 10.Х | Г. Зудерман | | «Родина» | | '' | Пастор |  |
| 13.Х | Г. Ге | | «Трильби» | | '' | Билли |  |
| 18.Х | Г. Зудерман | | «Бой бабочек» | | '' | Макс |  |
| 21.Х | М. Чайковский | | «Симфония» | | '' | Ладогин |  |
| 22.Х | Н. Гоголь | | «Мертвые души» | | '' | Чичиков |  |
| 24.Х | П. Боборыкин | | «Накипь» | | '' | Виктор |  |
| 27.Х | А. Потехин | | «Около денег» | | '' | Сережа |  |
| 29.Х | Ф. Достоевский | | «Идиот» | | '' | Мышкин |  |
| 1.XI | А. Суворин | | «Татьяна Репина» | | '' | Котельников |  |
| 8.XI | Ф. Достоевский | | «Преступление и наказание» | | '' | Раскольников |  |
| 11.XI | Г. Зудерман | | «Гибель Содома» | | '' | Вилли |  |
| 22.ХII | А. Толстой | | «Царь Федор Иоаннович» | | '' | Федор |  |
| Январь – февраль | А. Островский | | «Бедность не порок» | | '' | Разлюляев |  |
|  | Л. Мей | | «Царская невеста» | | '' | Иван Грозный |  |
|  | Ф. Шиллер | | «Коварство и любовь» | | '' | Фердинанд |  |
|  | П. Гнедич | | «Горящие письма» | | '' | Краснокутский |  |
|  | Ж. Мольер | | «Дон-Жуан» | | '' | Пьеро |  |
|  | Д. Ленский | | «Простушка и воспитанная» | | '' | Елеся |  |
|  | В. Сарду | | «Мадам Сан-Жен» | | '' | Наполеон |  |
|  | А. Пушкин | | «Моцарт и Сальери» | | '' | Моцарт |  |
| 1901, май – июль, Ревель, театр»Салон». Антреприза Г. Яковлева-Востокова | | | | | | | |
| 20.V | А. Сумбатов | | «Джентльмен» | | И. Аржанников | Остужев |  |
| 21.V | Г. Зудерман | | «Родина» | | Тот же | Пастор |  |
| 25.V | Г. Ге | | «Казнь» | | '' | Викентий |  |
| 30.V | М. Лермонтов | | «Маскарад» | | '' | Шприх |  |
| 1.VI | И. Щеглов | | «Красный цветок» | | '' | Незнакомец |  |
| 3.VI | Г. Ге | | «Трильби» | | '' | Жекко |  |
| 5.VI | Г. Фабер | | «Вечная любовь» | | '' | Вальтер |  |
| 7.VI | Ф. Достоевский | | «Преступление и наказание» | | '' | Раскольников |  |
| {425} 12.VI | Е. Владимиров | | «Бесправная» | | '' | Мурин |  |
| 14.VI | Д. Роветта | | «Бесчестные» | | '' | Карл |  |
| 17.VI | П. Гнедич | | «Горящие письма» | | '' | Краснокутский |  |
| Сезон 1901/02, Елизаветград, Зимний театр, драматическая труппа под управлением П. Гайдебурова | | | | | | | |
| 20.IX | А. Чехов | | «Дядя Ваня» | | П. Гайдебуров | Астров |  |
| 21.IX | Г. Гауптман | | «Одинокие» | | Н. Скарская | Леонардо |  |
| 22.IX | Ф. Достоевский | | «Идиот» | | С. Клеманский | Мышкин |  |
| 23.IX | Вл. Немирович-Данченко | | «Новое дело» | | Тот же | Колгуев |  |
| 26.IX | Э. Брие | | «Заместительницы» | | П. Гайдебуров | Проезжий |  |
| 27.IX | Г. Ибсен | | «Доктор Штокман» | | О. Жданова | велосипедист |  |
| 30.IX | Т. фон Трот | | «Блестящая карьера» | | П. Гайдебуров | Министр |  |
| 30.IX | И. Щеглов | | «Красный цветок» | | Тот же | Незнакомец |  |
| 1.Х | П. Гнедич | | «Горящие письма» | | С. Клеманский | Краснокутский |  |
| 4.Х | А. Федоров | | «Старый дом» | | Н. Скарская | Палаузов |  |
| 7.Х | А. Доде и А. Бело | | «Фромон старший и Рислер младший» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 9.Х | Г. Гауптман | | «Михаэль Крамер» | | Тот же | Арнольд |  |
| 11.Х | Л. Толстой | | «Власть тьмы» | | М. Чечин | Никита |  |
| 14.Х | А. Островский | | «Гроза» | | '' | Тихон |  |
| 17.Х | А. Островский | | «Бесприданница» | | С. Клеманский | Карандышев |  |
| 18.Х | Г. Зудерман | | «Огни Ивановой ночи» | | М. Чечин | Георг фон Гартвиг |  |
| 19.Х | А. Трофимов | | «На песках» | | П. Гайдебуров | Яков |  |
| {426} 21.Х | Г. Ге | | «Трильби» | | М. Чечин | Свенгали |  |
| 21.Х | Н. Гоголь | | «Ревизор» | | Ф. Лазарев | Хлестаков |  |
| 22.Х | А. Федотов | | «Хрущевские помещики» | | П. Гайдебуров | Трифон |  |
| 25.Х | А. Чехов | | «Три сестры» | | Тот же | Андрей Прозоров |  |
| 29.Х | П. Бомарше | | «Севильский цирюльник» | | '' | Базилио |  |
| 31.Х | Г. Зудерман | | «Родина» | |  | Пастор |  |
| 3.XI | Э. Ростан | | «Принцесса Греза» | | Н. Скарская | Бертран |  |
| 4.XI | Альтален | | «Кровь» | | П. Гайдебуров | Георг Гамм |  |
| 7.XI | Вл. Немирович-Данченко | | «Цена жизни» | | С. Клеманский | Морской |  |
| 8.XI | М. Лермонтов | | «Маскарад» | | М. Чечин | Неизвестный |  |
| 11.XI | А. Грибоедов | | «Горе от ума» | | П. Гайдебуров | Чацкий |  |
| 11.XI | М. Чайковский | | «Симфония» | | С. Клеманский | Ладогин |  |
| 13.XI | Ф. Достоевский | | «Преступление и наказание» | | П. Гайдебуров | Раскольников |  |
| 14.XI | Э. Пальерон (перев. В. Крылова) | | «Общество поощрения скуки» | | Тот же | — |  |
| 17.XI | Г. Ге | | «Казнь» | | М. Чечин | Викентий |  |
| 22.XI | А. Дюма | | «Друг женщин» | | П. Гайдебуров | Скорбинский |  |
| 23.XI | М. Стахович | | «Ночное» | | Тот же | — |  |
| 25.XI | Л. Толстой | | «Плоды просвещения» | | М. Чечин | Григорий |  |
| 28.XI | К. Гольдони | | «Трактирщица» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 28.XI | О. Эрнст | | «Педагоги» | | Тот же | Флемминг |  |
| 30.XI | А. Островский | | «Без вины виноватые» | | '' | Незнамов |  |
| 1.XII | А. Капюс | | «Мелкая сошка» | | '' | — |  |
| 2.XII | А. Сумбатов | | «Старый закал» | | '' | Белоборский |  |
| 5.XII | М. Чайковский | | «Борцы» | | Ф. Лазарев | Павленко |  |
| 6.XII | Д. Фонвизин | | «Недоросль» | | П. Гайдебуров | Правдин |  |
| 6.XII | А. Островский | | «Светит, да не греет» | | Тот же | Рабачев |  |
| 12.XII | Г. Гауптман | | «Гибель Содома» | |  | Вилли |  |
| 14.XII | Л. Камолетти | | «За монастырской стеной» | | '' | — |  |
| 15.XII | К. Гуцков | | «Уриэль Акоста» | | М. Чечин | Акоста |  |
| 16.XII | А. Сумбатов | | «Ирининская община» | | С. Клеманский | Бойцов |  |
| {427} 21.XII | Г. Гауптман | | «Ганнеле» | | П. Гайдебуров | Готтвальд |  |
| 26.XII | П. де Курсель | | «Два подростка» | | Тот же | — |  |
| 26.ХII | Г. Гауптман | | «Потонувший колокол» | | '' | Генрих |  |
| 31.XII | Л. Яковлев (по Пржебыльскому) | | «Оболтусы-ветрогоны» | | С. Клеманский | Троша |  |
| 1.I | А. Бурд-Восходов (по М. Горькому) | | «Фома Гордеев и Маякин» | | П. Гайдебуров | Фома |  |
| 2.I | И. Потапенко | | «Лишенный прав» | | М. Чечин | Погожев |  |
| 6.I | А. Деннери и Ф. Кормон | | «Две сиротки» | | '' | Пьер |  |
| 10.I | Н. Потехин | | «Злоба дня» | | '' | Егор Григорьевич |  |
| 12.I | А. Чехов | | «Чайка» | | П. Гайдебуров | Треплев |  |
| 13.I | К. Фоломеев | | «Злая яма» | | Тот же | Коля-гимназист |  |
| 16.I | С. Найденов | | «Дети Ванюшина» | |  | Алексей |  |
| 17.I | С. Смирнова-Сазонова | | «Девятый вал» | | М. Чечин | Ступин |  |
| 20.I | Н. Потехин | | «Нищие духом» | | П. Гайдебуров | Николай Петрович |  |
| 23.I | Г. Зудерман | | «Честь» | | Тот же | Роберт |  |
|  | Д. Ленский | | «Простушка и воспитанная» | | '' | — |  |
| 24.I | Л. Гангофер и М. Бросинер | | «Цыганка Занда» | | '' | Олеску |  |
| 26.I | Е. Карпов | | «Шахта “Георгий”» | | '' | Петр Баринов |  |
| 27.I | Л. Яковлев (переделка с франц.) | | «Материнская любовь, или Фальшивомонетчик» | | М. Чечин | Бертран |  |
| 31.I | Н. Киреев (переделка) | | «Убийство Коверлей» | | Тот же | Бланшар |  |
| 2.II | А. Сумбатов | | «Джентельмен» | | П. Гайдебуров | Остужев |  |
| 6.II | В. Величко и М. Моро | | «Нефтяной фонтан» | | Тот же | Ворошилов |  |
| 7.II | А. Мельяк и Л. Галеви | | «Фру-Фру» | | '' | — |  |
| 10.II | А. Сумбатов и Вл. Немирович-Данченко | | «Соколы и вороны» | | '' | Зеленов |  |
| 12.II | А. Островский | | «Лес» | | С. Клеманский | Петр |  |
| {428} 16.II | А. Азов | | «Рабы золота» | | П. Гайдебуров | Виктор |  |
| 17.II | Г. Д’Аннунцио | | «Мертвый город» | | Н. Скарская | Леонардо |  |
| 19.II | В. Трахтенберг | | «Комета» | | П. Гайдебуров | Долгушев |  |
| 21.II | Н. Гоголь | | «Ревизор», | | Тот же | Хлестаков, |  |
| «Мертвые души», | | '' | Чичиков |
| «Тяжба»,»Женитьба» (отрывки) | | '' |  |
| 22.II | П. Джиакометти | | «Семья преступника» | | '' | Гаэтано |  |
| 23.II | П. Эрвье | | «Бег факела» | | '' | — |  |
| 24.II | А. Чехов | | «Дядя Ваня» (отрывок) | | '' | Астров |  |
| — | П. Невежин | | «Вторая молодость» | | '' | Виталий |  |
| — | Л. Антропов | | «Блуждающие огни» | | — | Макс |  |
| — | Г. Зудерман | | «Да здравствует жизнь» | | П. Гайдебуров | Норберт |  |
| — | А. Островский | | «Снегурочка» | | Тот же | Брусила |  |
| — | В. Дюканж и М. Дюно | | «Тридцать лет, или Жизнь игрока» | | '' | — |  |
| Сезон 1902/03, Новгород. Труппа драматических артистов под управлением П. Гайдебурова | | | | | | | |
| 29. IX | А. Чехов | | «Дядя Ваня» | | П. Гайдебуров | Астров |  |
| 1.Х | О. Эрнст | | «Педагоги» | | Тот же | Флемминг |  |
| 4.Х | Г. Гауптман | | «Одинокие» | | Н. Скарская | Иоганнес |  |
| 11.Х | Вл. Немирович-Данченко | | «Цена жизни» | | С. Клеманский | Морской |  |
| 13.Х | К. Фоломеев | | «Злая яма» | | П. Гайдебуров | Коля-гимназист |  |
| 13.Х | Н. Тимковский | | «Гувернантка» | | Тот же | — |  |
| 15.Х | И. Щеглов | | «Красный цветок» | | С. Клеманский | Незнакомец |  |
| 15.Х | Л. Яковлев (по Пржебыльскому) | | «Оболтусы-ветрогоны» | | Тот же | Троша |  |
| 18.Х | Г. Зудерман | | «Родина» | | П. Гайдебуров | Пастор |  |
| 18.Х | В. Корнелиева | | «Под душистою веткой сирени» | | Тот же | — |  |
| {429} 22.Х | А. Островский | | «Бедность не порок» | | '' | — |  |
| 22.Х | А. Трофимов | | «На песках» | | П. Гайдебуров | Яков |  |
| 25.Х | Г. Зудерман | | «Огни Ивановой ночи» | | Тот же | Георг фон Гартвиг |  |
| 25.Х | А. Чехов | | «Свадьба» | | '' | Ять, телеграфист |  |
| 27.Х | Г. Ге | | «Трильби» | | '' | Свенгали |  |
| 29.Х | Т. У. Томас--Брендон | | «Тетка Чарлея» | | '' | — |  |
| 29.Х | Л. Яковлев | | «Женское любопытство» | | '' | —. |  |
| 1.XI | С. Найденов | | «Дети Ванюшина» | | '' | Алексей |  |
| 3.XI | В. Крестовский (перед. Н. Арбенина) | | «Петербургские трущобы» | | '' | Ковров |  |
| 6.XI | Вл. Немирович-Данченко | | «Новое дело» | |  | Колгуев |  |
| 10.XI | А. Писемский | | «Горькая судьбина» | | '' | Чеглов-Соковин |  |
| 14.XI | М. Горький | | «Мещане» | | '' | Петр |  |
| 14.XI | Я. Дельер | | «Поехала кума неведомо куда» | | '' | Он |  |
| 17.XI | А. Островский | | «Без вины виноватые» | | '' | Незнамов |  |
| 19.XI | Дж. Джером | | «Мисс Гоббс» | | '' | Вольф Кингсер |  |
| 21.XI | А. Островский | | «Бесприданница» | | '' | Илья, цыган |  |
| 24.XI | М. Нордау | | «Право любить» | | '' | Вармунд |  |
| 24.XI | Я. Берников | | «Страничка романа» | | '' | — |  |
| 27.XI | Ф. Достоевский | | «Преступление и наказание» | | '' | Раскольников |  |
| 3.XII | Э. Ростан | | «Принцесса Греза» | | Н. Орская | Бертран |  |
| 6.XII | И. Шпажинский | | «Майорша» | | П. Гайдебуров | Терихов |  |
| 8.XII | В. Лихачев | | «Мамуся» | | Тот же | Григорий Иванович |  |
| 15 XII | Ф. Достоевский | | «Идиот» | | '' | Мышкин |  |
| 17.XII | Г. Зудерман | | «Родина» (с В. Комиссаржевской) | | '' | Пастор |  |
| 26.XII | Э. Лабиш | | «Соломенная шляпка» | | '' | Тавернье, поручик |  |
| 27.XII | М. Рассудов | | «Душа и тело» | | '' | Балуев |  |
| 29.XII | В. Протопопов | | «Вне жизни» | | '' | Яков |  |
| 1.I | А. Островский | | «Снегурочка» | | '' | Брусила |  |
| {430} 2.I | Г. Гауптман | | «Потонувший колокол» | | П. Гайдебуров | Пастор |  |
| 3.I | И. Платон | | «Люди» | | Тот же | Маркел, лакей |  |
| 6.I | В. Трахтенберг | | «Победа» | | '' | Художник |  |
| 10.I | П. Вейнберг | | «Без солнца» | | '' | Большов Евгений Васильевич, доктор |  |
| 12.I | А. Островский | | «Гроза» | | '' | Тихон |  |
| 19.I | А. Островский | | «Лес» | | '' | Петр |  |
| 21.I | А. Потехин | | «Около денег» (с П. Стрепетовой) | | '' | Обожжухин |  |
| 23.I | П. Невежин | | «Вторая молодость» (с П. Стрепетовой) | | '' | Виталий |  |
| 26.I | Г. Ге | | «Казнь» | | '' | Годда |  |
| 28.I | С. Худеков и Г. Жулев | | «Петербургские когти» | | '' | Невский |  |
| 31.I | А. Пальм | | «Наш друг Неклюжев» | | '' | Пролетов |  |
| 2.II | А. Толстой | | «Царь Федор Иоаннович» | | '' | Федор |  |
| 4.II | А. Плещеев | | «Не последняя» | | '' | Бушуев |  |
| 7.II | В. Барятинский | | «Карьера Наблоцкого» | | '' | Талызин |  |
| 11.II | А. Чехов | | «Три сестры» | | '' | Андрей Прозоров |  |
| 14.II | А. Сухово-Кобылин | | «Веселые расплюевские дни» | | '' | Тарелкин |  |
| 15.II | А. Островский | | «Таланты и поклонники» | | '' | Мелузов |  |
| 16.II | М. Горький | | «На дне» | | '' | Актер |  |
| — | А. Чехов | | «Юбилей» | | '' | Шипучин |  |
| — | К. Гуцков | | «Уриэль Акоста» | | '' | Акоста |  |
| — | С. Ленни | | «Ниобея» («Мраморная гувернантка») | | '' | Засоцкий |  |
| — | А. Крюковский и С. Урайский | | «Меблированные комнаты Королева» | | '' | — |  |
| **{****431}** 1903, март – июнь, поездка с группой актеров и частью репертуара новгородского сезона по городам Украины: Новгород-Волынск, Житомир, Лубны, Ромны, Нежин, Прилуки | | | | | | | |
| 10.VI | А. Чехов | | «Дядя Ваня» | | П. Гайдебуров | Войницкий |  |
| 15.VI | М. Горький | | «На дне» | | Тот же | Лука |  |
| 23.VI | М. Горький | | «Мещане» | | '' | Петр |  |
| — | А. Островский | | «Бесприданница» | | '' | Карандышев |  |
| Сезон 1903/04, Общедоступный театр при Лиговском народном доме, Петербург | | | | | | | |
| 23.XI | А. Островский | | «Гроза» | | П. Гайдебуров | Тихон |  |
| 30. XI | Н. Гоголь | | «Ревизор» | | Тот же | Хлестаков |  |
| 4.I | А. Островский | | «Лес» | | '' | Петр |  |
| 6.I | Л. Толстой | | «Плоды просвещения» | | '' | Григорий |  |
| 25.I | А. Островский | | «Снегурочка» | | '' | Бобыль |  |
| 2.II | А. Островский | | «Доходное место» | | '' | Жадов |  |
| 7.II | А. Островский | | «Без вины виноватые» | | '' | Незнамов |  |
| — | А. Островский | | «Бедность не порок» | | '' | Любим Торцов |  |
| — | А. Пушкин | | «Русалка» | | '' | Князь |  |
| — | А. Островский | | «Не было ни гроша, да вдруг алтын» | | '' | Елеся |  |
| — | А. Федотов | | «Хрущевские помещики» | | '' | Журавлев |  |
| — | А. Островский | | «Последняя жертва» | | '' | — |  |
| — | С. Ленни | | «Ниобея» («Мраморная гувернантка») | | '' | Засецкий |  |
| — | А. Островский | | «Свои люди — сочтемся» | | '' | — |  |
| — | А. Островский | | «Воспитанница» | | '' | — |  |
| — | А. Островский | | «Бесприданница» | | '' | Карандышев |  |
| 1904, Петербург, клубный спектакль | | | | | | | |
| — | Г. Бар | | «Звезда» | | П. Гайдебуров | Визинген |  |
| **{****432}** 1904, май, гастрольная поездка с Н. Скарской и др. по городам: Ярославль, , Рыбинск, Сумы и др. | | | | | | | |
| — | Г. Ибсен | | «Привидения» | | П. Гайдебуров | Освальд |  |
| Сезон 1904/05, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
| 4.Х | А. Островский | | «На бойком месте» | | П. Гайдебуров | Непутевый |  |
| — | А. Островский | | «Не в свои сани не садись» | | Тот же | — |  |
| — | Н. Некрасов | | «Осенняя скука» | | '' | — |  |
| — | Н. Гоголь | | «Женитьба» | | '' | — |  |
| — | А. Островский | | «Шутники» | | '' | Оброшенов |  |
| — | Г. Зудерман | | «Честь» | | '' | Роберт |  |
| — | Д. Аверкиев | | «Каширская старина» | | '' | — |  |
| — | А. Островский | | «Не так живи, как хочется» | | '' | Петр |  |
| — | Н. Гоголь | | «Мертвые души» | | '' | Плюшкин |  |
| — | И. Тургенев | | «Нахлебник» | | '' | Кузовкин |  |
| — | А. Сухово-Кобылин | | «Свадьба Кречинского» | | '' | Нелькин |  |
| — | П. Бомарше | | «Женитьба Фигаро» | | '' | Фигаро |  |
| — | А. Потехин | | «Быль молодцу не укор» | | '' | — |  |
| — | Л. Гангофер и М. Бросинер | | «Цыганка Занда» | | '' | Олеску |  |
| — | А. Островский | | «Женитьба Бальзаминова» | | '' | — |  |
| — | Ж. Мольер | | «Скупой» | | '' | — |  |
| — | Г. Квитка-Основьяненко | | «Шельменко-денщик» | | '' | — |  |
| — | Г. Ибсен | | «Строитель Сольнес» | | '' | — |  |
| 13.II | А. Пушкин | | «Борис Годунов» | | '' | Самозванец |  |
| 1905, Первый передвижной драматический театр[[327]](#footnote-24) | | | | | | | |
|  | Г. Ибсен | | «Маленький Эйольф» | | П. Гайдебуров | Альмерс |  |
| {433} | О. Дымов | | «Каин» | | П. Гайдебуров | Осип |  |
|  | С. Рафалович | | «Река идет» | | Тот же | Павел |  |
|  | А. Шницлер | | «Фарисеи» | | '' | Эпизод |  |
| Сезон 1905/06, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
| 30.X | А. Островский | | «Поздняя любовь» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 13.XI | И. Тургенев | | «Холостяк» | | Тот же | — |  |
| 21.XI | Ж. Мольер | | «Тартюф» | | А. Брянцев | Тартюф |  |
| 4.XII | А. Грибоедов | | «Горе от ума» | | П. Гайдебуров | Чацкий |  |
| 6.XII | М. Горький | | «Мещане» | | Тот же | Петр |  |
| 11.XII | А. Островский | | «Пучина» | | '' | Кисельников |  |
| 18.XII | Г. Ибсен | | «Доктор Штокман» | | '' | Эпизод |  |
| 27.XII | А. Писемский | | «Раздел» | | '' | Приказчик |  |
| 8.I | А. Островский и С. Гедеонов | | «Василиса Мелентьева» | | '' | Колычев |  |
| 15.I | Ф. Шиллер | | «Коварство и любовь» | | '' | — |  |
| 21.I | Л. Толстой | | «Власть тьмы» | | '' | Никита |  |
| 29.I | А. Пушкин | | «Каменный гость» | | '' | — |  |
| 29.I | Н. Гоголь | | «Тяжба» | | '' | — |  |
| 2.II | Г. Гауптман | | «Роза Бернд» | | А. Брянцев | Август |  |
| 5.II | А. Погосский | | «Легкая надбавка» | | П. Гайдебуров | Кайль |  |
| 10.II | А. Островский | | «Грех да беда на кого не живет» | | Тот же | — |  |
| Апрель | В. Крылов | | «Девичий переполох» | | '' | — |  |
| '' | А. Островский | | «Праздничный сон до обеда» | | '' | Бальзаминов |  |
| 1906, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | О. Дымов | | «Не возвращайтесь» | | П. Гайдебуров | Старый еврей |  |
|  | К. Петров-Водкин | | «Жертвенные» | | Тот же | Орнин |  |
|  | О. Миртов | | «Блаженны алчущие» | | '' | Шейн |  |
| **{****434}** Сезон 1906/07, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
|  | А. Островский | | «Сердце не камень» | | П. Гайдебуров | — |  |
|  | А. Островский | | «Трудовой хлеб» | | Тот же | Чепурин |  |
|  | А. Островский | | «Горячее сердце» | | '' | — |  |
|  | Д. Фонвизин | | «Недоросль» | | '' | Правдин |  |
|  | А. Писемский | | «Горькая судьбина» | | '' | Чеглов-Соковин |  |
|  | А. Сухово-Кобылин | | «Веселые расплюевские дни» | | '' | Тарелкин |  |
|  | А. Островский | | «Правда хорошо, а счастье лучше» | | '' | — |  |
|  | А. Толстой | | «Царь Федор Иоаннович» | | '' | Федор |  |
|  | А. Чехов | | «Юбилей» | | '' | — |  |
| «Свадьба» | | — |
| «Предложение» | | Чубуков |
|  | П. Гнедич | | «Вепецейский истукан» | | '' | — |  |
|  | С. Найденов | | «Дети Ванюшина» | | '' | — |  |
|  | П. Бомарше | | «Севильский цирюльник» | | '' | Фигаро |  |
|  | Ж. Мольер | | «Проделки Скапена» | | '' | Скапен |  |
|  | У. Шекспир | | «Король Лир» | | '' | — |  |
|  | К. Гуцков | | «Уриэль Акоста» | | '' | Акоста |  |
|  | С. Найденов | | «№ 13» | | '' | — |  |
|  | Софокл | | «Царь Эдип» | | А. Брянцев | Корифей хора |  |
| 1907, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | С. Рафалович | | «Отвергнутый Дон-Жуан» | | П. Гайдебуров | Дон-Жуан |  |
|  | С. Дальний | | «Призраки жизни» | | Тот же | — |  |
|  | Г. Энгель | | «Над пучиной» | | '' | Зиверт |  |
| Сезон 1907/08, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
|  | Г. Ибсен | | «Столпы общества» | | П. Гайдебуров | Карстен Берник |  |
|  | Г. Гауптман | | «Перед восходом солнца» | | Тот же | Шимуельпфениг |  |
|  | Б. Бьёрнсон | | «Мария Шотландская» | | '' | Дарнлей |  |
| {435} 21.XI | А. Чехов | | «Вишневый сад» | | П. Гайдебуров | Гаев |  |
| 25.XI | Ф. Шиллер | | «Дон Карлос» | | Тот же | Маркиз Поза |  |
| 2.XII | Э. Марриот | | «Счастье Греты» | | '' | — |  |
| 16.XII | У. Шекспир | | «Гамлет» | | А. Таиров | Гамлет |  |
| 6.I | Н. Лесков | | «Расточитель» | | П. Гайдебуров | Челночек |  |
| 20.I | Г. Гейерманс | | «Гибель “Надежды”» | | Тот же | — |  |
| — | А. Островский | | «Бешеные деньги» | | '' | — |  |
| — | А. Островский и Н.Соловьев | | «Женитьба Белугина» | | '' | — |  |
| — | Л. Яковлев (по Пржебыльскому) | | «Оболтусы-ветрогоны» | | '' | Троша |  |
| — | А. Сухово-Кобылин | | «Дело» | | '' | — |  |
| 1908, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | Н. Фалеев | | «Иммортели» | | П. Гайдебуров | Жорж |  |
| Сезон 1908/09, Общедоступный театр[[328]](#footnote-25) | | | | | | | |
| 31.VIII | Л. Толстой | | «Власть тьмы» | | П. Гайдебуров | Никита |  |
| 8.IX | О. Эрнст | | «Воспитатель Флаксман» («Педагоги») | | А. Брянцев | Служитель Негендок |  |
| 21.IX | А. Чехов | | «Дядя Ваня» | | А. Таиров | Войницкий |  |
| 5.Х | А. Толстой | | «Смерть Ивана Грозного» | | П. Гайдебуров | Грозный |  |
| 19.Х | А. Толстой | | «Царь Борис» | | Тот же | Федор |  |
| 21.XI | Софокл | | «Антигона» | | А. Брянцев | Корифей хора |  |
| 7.XII | Г. Жулавский | | «Эрос и Психея» | | А. Таиров | Гермес, Хармион, Лоренцо, Стефан де ла Рош |  |
| 21.XII | Б. Шоу | | «Апостол сатаны» | | П. Гайдебуров | Ген. Боргойн |  |
| Январь | Д. Байрон | | «Сарданапал» | | Тот же | Пания |  |
| 6.II | Г. Гауптман | | «Бедный Генрих» | | А. Брянцев | Генрих |  |
| {436} | А. Чехов | | «Трагик поневоле» | | П. Гайдебуров | — |  |
| «Хирургия» | |  |  |
| «Злоумышленник» | |  |  |
| «Лошадиная фамилия» | | Эпизод |  |
| 1909, Передвижной театр | | | | | | | |
| — | А. Островский | | «Гроза» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Март | Л. Андреев | | «Черные маски» | | Тот же | Лоренцо |  |
| — | А. Чехов | | «Вишневый сад» | | '' | Трофимов |  |
| — | Г. Ибсен | | «Женщина с моря» | | '' | Вайгель |  |
| Сезон 1909/10, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
| 15.XI | Б. Бьёрнсон | | «Свыше нашей силы» | | П. Гайдебуров | Пастор Санг |  |
| 20.XI | М. Горький | | «Мещане» | | Тот же | Перчихин |  |
| 20.XII | У. Шекспир | | «Ромео и Джульетта» | | '' | Ромео |  |
| Декабрь | А. Слепцов | | «Мертвое тело» | | '' | Эпизод |  |
| Февраль | С. Пшибышевский | | «Вечная сказка» | | '' | Король |  |
| 10.III | А. Чехов | | «Иванов» | | '' | Граф и Иванов |  |
| — | А. Островский | | «В чужом пиру похмелье» | | '' | — |  |
| — | И. Гёте | | «Эгмонт» | | '' | — |  |
| — | Г. Зудерман | | «Каменотесы» | | А. Брянцев | Биглер |  |
| 1910, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | И. Тургенев | | «Нахлебник» | | П. Гайдебуров | Кузовкин |  |
|  | Г. Гауптман | | «Одинокие» | | А. Брянцев | Иоганнес |  |
| Сезон 1910/11, Общедоступный театр | | | | | | | |
| 25.Х | У. Шекспир | | «Отелло» | | А. Зонов | Яго |  |
| 28. XI | Л. Толстой | | «Власть тьмы» | | П. Гайдебуров | Петр |  |
| 21.II | Л. Толстой | | «Плоды просвещения» | | Тот же | Яков |  |
| — | А. Островский | | «На всякого мудреца довольно простоты» | | '' | Глумов |  |
| — | П. Бомарше | | «Преступная мать» | | '' | — |  |
| **{****437}** 1911, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | А. Островский | | «Лес» | | П. Гайдебуров | Счастливцев |  |
|  | А. Чехов | | «Три сестры» | | П. Гайдебуров и Г. Питоев | Тузенбах |  |
| 13.VIII | М. Дрейер | | «Зимний сон» | | А. Зонов | Ганс Мейнке |  |
| 30.X | Б. Бьёрнсон | | «География и любовь» | | П. Гайдебуров | Профессор |  |
| 8.XI | Г. Ибсен | | «Гедда Габлер» | | А. Зонов | Левборг |  |
| Сезон 1911/12, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
| 6.XII | Л. Толстой | | «От ней все качества» | | П. Гайдебуров | Прохожий |  |
| 6.XII | Л. Толстой | | «Первый винокур» | | Тот же | Работник |  |
| Январь | А. Островский | | «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» | | А. Брянцев | Самозванец |  |
| 29.I | А. Пушкин | | «Моцарт и Сальери» | | П. Гайдебуров | — |  |
| «Пир во время чумы» | | — |
| «Цыганы» | | — |
| 2.II | Л. Толстой | | «Живой труп» | |  | Федя Протасов |  |
| — | У. Шекспир | | «Гамлет» | | А. Зонов | Гамлет |  |
| 1912, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | Б. Шоу | | «Кандида» | | А. Зонов | Мерчбенкс |  |
| Сезон 1912/13, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
| 14.Х | М. Гальбе | | «Поток» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 28.Х | Д. Байрон | | «Марино Фальери» | | Тот же | Марино |  |
| 4.XI | Б. Бьёрнсон | | «Хромая Гульда» | | А. Брянцев | Финсон |  |
| 23.XII | М. Горький | | «На дне» | | П. Гайдебуров | Лука |  |
| 10.II | А. Чехов | | «Вишневый сад» | | Тот же | Трофимов |  |
| 17.II | Я. Крюковский | | «На большую дорогу» | | '' | Громов |  |
| 1913, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | А. Островский | | «Гроза» | | П. Гайдебуров | Борис |  |
|  | Б. Шоу | | «Любовь — все» | | Тот же | — |  |
|  | Б. Шоу | | «Кандида» | | А. Зонов | Пастор |  |
| **{****438}** Сезон 1913/14, Общедоступный театр, Петербург | | | | | | | |
| Октябрь | Ф. Лангман | | «Бартель Туразер» | | П. Гайдебуров | Бартель |  |
| 16.XII | В. Свенцицкий | | «Наследство Твердыниных» | | Тот же | Сима |  |
| 9.II | С. де Буалье | | «Карнавал жизни» | | '' | Мазюрель |  |
| — | Г. Ибсен | | «Фру Ингер из Эстрота» | | '' | Сын |  |
| — | Л. Мей | | «Сервилия» | | А. Брянцев | Эпизод |  |
| 1914, Передвижной театр | | | | | | | |
|  | Я. Крюковский | | «Грех Николая Груздева» | | П. Гайдебуров | Груздев |  |
|  | Э. Ростан | | «Романтики» | | Тот же | — |  |
| 1915, август, Передвижной театр, Театр Литературного фонда, станция Ермоловская под Сестрорецком | | | | | | | |
|  | А. Мюссе | | «С любовью не шутят» | | П. Гайдебуров | Перликан |  |
| Сезон 1915/16, Передвижной театр, Петроград (в помещении театра»Комедия»и Института гражданских инженеров) | | | | | | | |
| 14.XII | М. Метерлинк | | «Смерть Тентажиля» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Декабрь | Ш. Ван Лерберг | | «Синяя паучиха» | | Тот же | Господин Мух |  |
| 9.III | Р. Тагор | | «Письмо царя» | | '' | Юноша |  |
| 9.III | М. Волконский | | «Освобождение» | | '' | Узник |  |
| 1916, июль – август, Передвижной театр. Театр Литературного фонда, станция Ермоловская | | | | | | | |
| 3.VII | М. Метерлинк | | «Чудо странника Антония» | | П. Гайдебуров | Жозеф |  |
| 30.VII | Н. Гоголь | | «Женитьба» | | А. Брянцев | Подколесин |  |
| 6.VIII | М. Горький | | «На дне» | | П. Гайдебуров | Сатин |  |
| Август | А. Чехов | | «Три сестры» | | Тот же | Чебутыкин |  |
| — | П. Соловьева | | «Слепой» | |  | Слепой |  |
| Сезон 1916/17, Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 2.IV | Рашильд | | «Продавец солнца» | | П. Гайдебуров | Продавец |  |
| Апрель | Н. Шкляр | | «Бум и Юла» | | Тот же | Королевский сторож, Доктор, Король |  |
| **{****439}** 1917, июль – август, Передвижной театр, Театр Литературного фонда, станция Ермоловская | | | | | | | |
| 2.VIII | Р. Моракс | | «Телль» | | П. Гайдебуров | Телль |  |
| — | А. Островский | | «Не все коту масленица» | | А. Брянцев | Ипполит |  |
| Август – сентябрь — поездка на фронт (Ревель, Псков, Двинск, Молодечно, Полоцк, Минск) Сезон 1917/18, Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 19.III | У. Шекспир | | «Гамлет» | | А. Зонов (возобн. П. Гайдебурова) | Гамлет |  |
| 27.III | И. Тургенев | | Стихотворения в прозе | | П. Гайдебуров | Чтение |  |
| Сезон 1918/19, Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 27.Х | Н. Лебедев | | «Смех сквозь слезы» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 30.X | С. Юшкевич | | «Город Иты» | | Тот же | Израиль |  |
| 10.XI | А. Брянцев, Н. Лебедев, Н. Скарская, Е. Головинская и др. | | Утро памяти Тургенева | | П. Гайдебуров и А. Брянцев | Участие в отрывках |  |
| 10.XI | Те же | | Вечер памяти Тургенева | | Те же | То же |  |
| 15.I | Г. Ибсен | | «Привидения» | | П. Гайдебуров | Освальд |  |
| 5.III | Ч. Диккенс | | «Колокола» | | Тот же | Тоби Век |  |
| 10.V | В. Щербачев (либретто П. Гайдебурова) | | «Нонет» | | '' | — |  |
| 1919, март – апрель, поездка: Витебск, Бологое, Торопец, Великие Луки, Новгород, Старая Русса, Псков. Сезон 1919/20, Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 23.II | П. Гайдебуров, Н. Скарская и др. (лит. монтаж) | | «Месса памяти Комиссаржевской» | | П. Гайдебуров | Участие в отрывках |  |
| Сезон 1920/21, Государственный Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 19.VIII | У. Иетс | «Красный путь»[[329]](#footnote-26) | | «Родина» | П. Гайдебуров | Майкель |  |
| {440} Л. Грегори | «Когда меняются местами» | Осип |
|  | «У тюремных ворот» |  |
| Рашильд | «Продавец солнца» | Продавец |
| Сентябрь | Г. Энгель | | «Над пучиной» | | П. Гайдебуров | Зиверт |  |
| '' | Б. Бьёрнсон | | «Свыше нашей силы» | | Тот же | Пастор Санг |  |
| 4.XI | М. Кузмин | | «Комедия об Алексее, человеке божьем» | | '' | — |  |
| 1920, ноябрь – 1921, апрель, поездка: Москва, Сызрань, Самара, Оренбург, Киргизия Сезон 1921/22, Государственный Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 5.Х | Театрализованный концерт | | «Под знаком Чехова» | | П. Гайдебуров | Участие в отрывках |  |
| 4.XII | Лит. монтаж по Н. Некрасову | | «Зеленый шум» | | Тот же | Рыцарь на час |  |
| 1.III | С. де Буалье | | «Карнавал жизни» | | '' | Мазюрель |  |
| 31.V | Н. Энгельгардт | | «Любительница голубой мечты задумчивости» | | '' | — |  |
| 4.VII | Р. Тагор | | «Саниаси» | | '' | — |  |
| 1922 (август), Сестрорецк | | | | | | | |
|  | М. Горький | | «Городок Окуров» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Сезон 1922/23, Государственный Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 6.XI | Лит. композиция (по А. Блоку) | | «Ветер, ветер, — на всем божьем свете» | | П. Гайдебуров |  | Пьеро |
| 21.XII | Ф. Достоевский (инсц. Н. Скарской и Н. Огранович) | | «Хозяйка» | | Н. Скарская |  | Ордынов |
| Декабрь | Б. Шоу | | «Кандида» | | П. Гайдебуров |  | Джемс Мэвор Морель |
| 8.III | Лит. композиция (по А. Чехову) | | «Песни Вишневого сада» | | Тот же |  | Участие в отрывках |
| {441} — | А. Пушкин (эстрадная композиция Б. Брика) | | «Пир во время чумы» | | П. Гайдебуров | — |  |
| — | Л. Толстой (эстрадная композиция Б. Брика) | | «Крейцерова соната» | | Тот же | — |  |
| — | А. Брянский | | «Кот, козел и баран» | | '' | — |  |
| 1923, июль, поездка по Мурману Сезон 1923/24, Государственный Передвижной театр, Петроград | | | | | | | |
| 20. XVII | Э. Синклер | | «Принц Гаген» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 1.I | Софокл | | «Антигона» | | А. Брянцев (возобн. П. Гайдебурова) | Корифей хора |  |
| 29.I | Литературно-музыкальная композиция | | «Вождю народов» (посвящено В. И. Ленину) | | П. Гайдебуров | — |  |
| Январь | Б. Шоу | | «Екатерина Великая» | | П. Гайдебуров (руководство коллективной постановкой) | — |  |
| 1924, август – 1925, март, поездка через Вятку по Сибири (до Иркутска) 1925, март – июнь, Государственный Передвижной театр им. П. Гайдебурова и Н. Скарской, Ленинград | | | | | | | |
| 10.V | А. Неверов | | «Бабы» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Май | Г. Гауптман | | «В отравленном гнезде» («Перед восходом солнца») | | Тот же | — |  |
| 4.VI | К. Гуцков | | «Уриэль Акоста» | | '' | Акоста |  |
| 1925, август, гастроли в Тифлисе Сезон 1925/26, Государственный Передвижной театр им. П. Гайдебурова и Н. Скарской, Ленинград (на правах трудколлектива) | | | | | | | |
| 6.III | А. Островский | | «Женитьба Бальзаминова» | | П. Гайдебуров и Н. Скарская | Бальзаминов |  |
| **{****442}** Ленинградский институт сценических искусств[[330]](#footnote-27) | | | | | | | |
| — | Г. фон Гофмансталь | | «Свадьба Зобеиды» | | П. Гайдебуров | — |  |
| — | Г. Гауптман | | «Геншель» | | Тот же |  |  |
| Сезон 1926/27, Государственный Передвижной театр им. П. Гайдебурова и Н. Скарской, Ленинград | | | | | | | |
| 24.XII | Л. Толстой | | «Плоды просвещения» | | П. Гайдебуров и Н. Соловьев | Звездинцев |  |
| 1.I | Ж. Тудуз | | «Волчья ночь» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Январь | Л. Толстой | | «Власть тьмы» | | Тот же | Петр |  |
| 22.III | М. Жижмор | | «Бетховен» | | П. Гайдебуров и Н. Соловьев | Бетховен |  |
| 15.IV | А. Чехов | | «Вишневый сад» | | П. Гайдебуров | Фирс (?) |  |
| Сезон 1927/28, Государственный Передвижной театр им. П. Гайдебурова и Н. Скарской, Ленинград | | | | | | | |
| 9.XI | Д. Щеглов | | «Елена Толпина» | | П. Гайдебуров и Н. Соловьев | Командир и Авксентьев |  |
| Январь | М. Жижмор | | «Джиоконда» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Февраль | Н. Архипов | | «Клад дворянина Собакина» | | Тот же | — |  |
| 30.III | Э. Верхарн | | «Филипп II» | | Н. Соловьев | Дон Карлос |  |
| 1928, май – сентябрь, поездка: Гомель, Смоленск, Киев, Харьков, Калуга 1929 – 1932,»Вечера актера» — театрализованные эстрадные композиции по литературным произведениям | | | | | | | |
|  | П. Мериме | | «Хозе Наварро» | | Н. Скарская | П. Гайдебуров—исполнитель всей программы |  |
|  | М. Горький | | «Мать» | |  |  |  |
|  | К. Витфогель | | «Беглец» | |  |  |  |
|  | У. Шекспир | | «Гамлет» (монолог) | |  |  |  |
|  | М. Жижмор | | «Бетховен» (отрывки) | |  |  |  |
|  | А. Островский | | «Женитьба Бальзаминова» | |  |  |  |
| **{****443}** Поездки по городам: Минск, Борисов, Ярцево, Тверь, Орел, Иваново, Саратов и др. Сезон 1933/34, Государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома, Ленинград | | | | | | | |
| 17.XII | Н. Михайлов, А. Прокофьев | | «День рождения» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Апрель | Н. Гоголь | | «Ревизор» | | Тот же | — |  |
| — | Лит. композиция (по И. Тургеневу) | | «Дворянское гнездо» | | П. Гайдебуров и Н. Скарская | — |  |
| Сезон 1934/35, Государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома, Ленинград | | | | | | | |
| 29.III | Я. Горев | | «Бот» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Апрель | Ж. Мольер | | «Тартюф» | | И. Шмырин | Тартюф |  |
| Сезон 1935/36, Государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома, Ленинград | | | | | | | |
| — | И. Кратт | | «Чау-чу» | | П. Гайдебуров | — |  |
| — | А. Арбузов | | «Шестеро любимых» | | Тот же | — |  |
| — | В. Гусев | | «Слава» | | '' | — |  |
| — | Л. Толстой | | «Власть тьмы» | | '' | — |  |
| Сезон 1936/37, Государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома, Ленинград | | | | | | | |
| — | А. Корнейчук | | «Платон Кречет» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 1.VI | А. Пушкин | | «Борис Годунов» | | Тот же | — |  |
| Сезон 1937/38, Государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома, Ленинград | | | | | | | |
| 9.V | Д. Фонвизин | | «Недоросль» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Сезон 1938/39, Государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома, Ленинград | | | | | | | |
| 15.VIII | И. Прут | | «Год девятнадцатый» | | П. Гайдебуров и Н.Комаровская |  |  |
| Август | Ж. Мольер | | «Тартюф» | | В. Соловьев | Тартюф[[331]](#footnote-28) |  |
| **{****444}** 1939, Ленинградский государственный Малый драматический театр | | | | | | | |
| 6.II | Ю. Герман | | «Сын народа» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Сезон 1940/41, Ленинградский Большой драматический театр им. Горького | | | | | | | |
| 23.XI | А. Чехов | | «Вишневый сад» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 1941, Ленинградский государственный театр драмы и комедии | | | | | | | |
| 11.III | К. Гуцков | | «Уриэль Акоста» | | П. Гайдебуров | Акоста |  |
| Сезон 1941/42, Государственный театр русской драмы Карело-Финской ССР, Петрозаводск, Дербешки, Бирск, Беломорск | | | | | | | |
| 27.XI | Ф. Вольф | | «Профессор Мамлок» | | П. Гайдебуров | Мамлок |  |
| 30.IV | К. Гольдони | | «Хозяйка гостиницы» | | Г. Гурьев | Риппафрата |  |
| — | К. Гуцков | | «Уриэль Акоста» | | П. Гайдебуров | Акоста |  |
| — | К. Симонов | | «Парень из нашего города» | | Тот же | — |  |
| — | А. Толстой | | «Царь Федор Иоаннович» | | '' | Федор |  |
| — | Ф. Панферов | | «Доблесть» | | '' | — |  |
| — | К. Симонов | | «Русские люди» | | '' | — |  |
| — | Ж. Мольер | | «Тартюф» | | Г. Гурьев | Тартюф |  |
| Сезон 1942/43, Ярославский драматический театр им. Ф. Г. Волкова, Ярославль | | | | | | | |
| Февраль | И. Сельвинский | | «Генерал Брусилов» | | И. Ростовцев | Брусилов |  |
| Март | М. Горький | | «Судья» («Старик») | | Тот же | Старик |  |
| Сезон 1943/44, Ярославский драматический театр им. Ф. Г. Волкова, Ярославль | | | | | | | |
| 15.Х | Л. Леонов | | «Нашествие» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 9.I | Н. Гоголь | | «Ревизор» | | И. Ростовцев | Хлестаков |  |
| 1944, Московский государственный Камерный театр | | | | | | | |
| 27.VI | И. Луковский | | «Адмирал Нахимов» | | А. Таиров | Нахимов |  |
| **{****445}** Сезон 1944/45, Московский государственный Камерный театр | | | | | | | |
| 2.I | А. Островский | | «Без вины виноватые» | | А. Таиров и Л. Лукьянов | Шмага |  |
| 5.VII | Д. Пристли | | «Он пришел» | | Те же | Инспектор Гуль |  |
| Сезон 1945/46, Московский государственный Камерный театр | | | | | | | |
| 6.XII | О. Берггольц | | «Верные сердца» | | А. Таиров | Сосновский |  |
| 18. VI | М. Горький | | «Старик» | | А. Таиров и Л. Лукьянов | Старик |  |
| Сезон 1947/48, Московский государственный Камерный театр | | | | | | | |
| 7.XI | А. Якобсон | | «Жизнь в цитадели» | | А. Таиров, Л. Лукьянов, Н. Сухоцкая | Мийлас |  |
| Сезон 1948/49, Моетавский государственный Камерный театр | | | | | | | |
| 17.III | А. Васильев и Л. Эльстон | | «Актеры» | | А. Таиров | Оболенский |  |
| Сезон 1950/51, Крымский областной драматический театр им. Горького, Симферополь | | | | | | | |
| 6. XI | Г. Мдивани | | «Люди доброй воли» | | В. Оглоблин | Габу |  |
| 24. III | А. Островский | | «Лес» | | П. Гайдебуров | — |  |
| 29.V | Ж. Мольер | | «Тартюф» | | Тот же | Тартюф |  |
| Июль | Л. Шейнин | | «В середине века» | | В. Оглоблин | Рихард Берг |  |
| Сезон 1951/52, Крымский областной драматический театр им. Горького, Симферополь | | | | | | | |
| Октябрь | М. Горький | | «Старик» | | П. Гайдебуров | Старик[[332]](#footnote-29) |  |
| Ноябрь | В. Вишневский | | «Незабываемый 1919» | | В. Ипатов | Эгар |  |
| Сезон 1952/53, Передвижной театр Министерства морского и речного флота, Москва | | | | | | | |
| — | К. Крапива | | «Кто смеется последним» | | П. Гайдебуров | — |  |
| **{****446}** Центральный театр транспорта. Москва | | | | | | | |
| — | Э. Войнич | | «Овод» | | В. Гольдфельд | Монтанелли |  |
| Сезон 1953/54, Московский гастрольный драматический театр Гастрольбюро СССР | | | | | | | |
|  | А. Островский | | «На бойком месте» | | П. Гайдебуров | — |  |
| Сезон 1954/55, Государственный академический театр им. Евг. Вахтангова, Москва | | | | | | | |
| Август | А. Чехов | | «Чайка» | | Б. Захава | Сорин |  |
|  | У. Шекспир | | «Ромео и Джульетта» | | И. Раппопорт | Лоренцо[[333]](#footnote-30) |  |
| Работа в кино | | | | | | | |
| 1934 | «Гроза» | | «Ленфильм» | | Реж. В. Петров | Кулигин |  |
| 1938 | «Друзья» | | '' | | Реж. Л. Арнштам | Старик-осетин |  |
| 1947 | «Адмирал Нахимов» | | «Мосфильм» | | Реж. В. Пудовкин | Лорд Раглан |  |
| 1948 | «Поезд милосердия» (по повести»Спутники»В. Ф. Пановой) | | «Ленфильм» | | Реж. В. Граник и Т. Родионова | Доктор Белов[[334]](#footnote-31) |  |
| 1949 | «Мичурин» | | «Мосфильм» | | Реж. А. Довженко | Пашкевич |  |
| 1950 | «Секретная миссия» | | '' | | Реж. М. Ромм | Роджерс |  |

## **{****447}** Библиография статей П. П. Гайдебурова по театру и литературе

### 1904 – 1913

Статьи в ежегодных отчетах Лиговского народного дома. СПб.

### 1907

Отчет за первый год (1905 – 1906) деятельности Передвижного театра. (Совместно с Н. Ф. Скарской, А. А. Брянцевым, В. Д. Резниковым). СПб., 1907.

### 1911

Испытание лаврами. «Алконост», кн. 1 (сб. памяти В. Ф. Комиссаржевской). СПб., изд. Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 1911.

### 1913

Стихи. Сборник. Изд. Передвижного театра, СПб., 1913 (в сборник вошли стихотворения П. П. Гайдебурова, публиковавшиеся с 1896 г. в журналах «Вестник Европы», «Русская мысль», «Образование», «Мир божий», «Журнал для всех», «Игрушечка»).

Письмо в редакцию. Газ. «За правду», СПб., 1913, 10 октября, стр. 3 (см. сб. «Дооктябрьская “Правда” об искусстве и литературе», М., 1937, стр. 278). К десятилетию театра гр. С. В. Паниной. (Беседа с П. П. Гайдебуровым.) Газ. «День», П., 1913, 21 ноября, стр. 6.

### 1914

От редакции Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1914, № 1, стр. 1.

«Карнавал жизни». (Новые постановки.) Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1914, № 1, стр. 9 – 11.

Сто представлений «Антигоны». Ж. «Записки Передвижного театра». П., 1914, № 2, стр. 1 – 3.

Борьба за стиль. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1914, № 3 – 4, стр. 3 – 11.

### 1915

Принципы организации народного театра. «Труды созванного Харьковским обществом грамотности 7 – 12 июня 1915 г. в г. Харькове съезда по вопросам организации разумных развлечений для населения Харьковской губернии». Харьков, 1915, т. II.

Внешкольное образование и театр. В кн. Е. Н. Медынского «Методы внешкольной просветительной работы». П., изд. автора, 1915.

### 1917

Сто представлений норвежской мистерии. Ж. «Записки Передвижного театра», Пг., 1917, № 5 – 6, стр. 17 – 23.

Гроза. Венок на могилу Ивана Васильевича Богословского. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1917, № 7 – 8, стр. 1 – 4.

К сотому представлению «Свыше нашей силы». Обращение к зрителям. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1917, № 7 – 8, стр. 13 – 14. Театральная шарманка. Газ. «Воля народа», П., 1917, 2 августа, стр. 2. Театральные противоречия. (Таланты и поклонники). Газ. «Воля народа», П., 1917, 26 сентября, стр. 1 – 2.

{448} Письма в деревню о театре. Газ. «Земля и воля», П., 1917, 13 сентября, стр. 2. Письма в деревню об искусстве. Газ. «Земля и воля», П., 1917, 21 сентября, стр. 2; 30 сентября, стр. 2.

### 1918

Театр народного дома. В сб. «Народный дом», П., изд. Лиговского народного дома. 1918, стр. 187 – 211.

Актеры и народный театр. «Вестник Центрального Совета профессиональных союзов работников театра и зрелищ», П., 1918, № 2, стр. 4 – 7. Из писем об искусстве. (О самогонке). Ж. «Труд», П., 1918, № 5 – 6, стр. 6 – 10. Письма к зрителю. («Почему»). Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1918, № 9, стр. 1 – 3.

Маленькое предисловие. (К заметкам Н. Нилли «Дело творчества»). Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1918, № 10, стр. 7.

Душа я тело. (Танцы О. О. Преображенской). Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1918, № 13, стр. 17 – 18.

Нашим будущим зрителям. Газ. «Рабочий кооператор», П., 1918, 7 июня, стр. 1. Письма к зрителю. «Человек в искусстве». Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1918, № 14, стр. 3 – 6.

Привидения (О Мамонте Дальском). Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1918, № 15, стр. 8.

Народный театр. Первые итоги. Сб. статей. П., изд. Петроградского союза рабочих потребительских обществ. 1918.

Инструкторские курсы. К беседам об организации народного театра. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1918, № 16, стр. 13 – 14.

### 1919

Театральное дело внешкольника. (Организация народных театров). П., Госиздат, 1919.

Письмо к зрителю. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1919, № 17, стр. 3 – 6.

В защиту театра. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1919, № 18, стр. 3 – 4. Над могилой Сергея Волконского. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1919, № 20, стр. 3 – 4.

Метод сценической импровизации Н. Ф. Скарской. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1919, № 20, стр. 10.

О революционном репертуаре. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1919, № 20, стр. 10.

Письма к зрителю. Памяти Валентины Ивановны Валентиновой. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1919, № 24 – 25, стр. 1 – 5.

Новые задачи театрального инструкторства. Ж. «Внешкольное образование», П., 1919, № 2 – 3, стр. 19 – 23; № 4 – 5, стр. 6 – 7. Творческая игра. Ж. «Внешкольное образование», П., 1919, № 6 – 8, стр. 36 – 40.

### 1920 – 1921

В мастерской («Красный путь» в Витебск). Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1920 – 1921, № 30 – 31 – 32, стр. 5 – 6.

«Вишневый сад». Ж. «Записки передвижного театра», П., 1920 – 1921, № 30 – 31 – 32, стр. 28 – 29.

### 1922

Перед «Гамлетом». Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1922, № 33, стр. 1 – 2.

«Ветер, ветер, — на всем божьем свете». Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1922, № 37, стр. 1.

Всенародный театр. В об. «Искусство и народ» под ред. К. Эрберга. П., изд. «Колос», 1922.

Зарождение спектакля. Сб. статей, П., изд. Передвижного театра, 1922.

### **{****449}** 1923

Об Оскаре Фриде и не о нем. Ж. «Записки Передвижного театра» П., 1923 № 46, стр. 1 – 2; № 48, стр. 3 – 4.

Девять лет. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 50, стр. 1 – 2.

Праздник человека. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 51, стр. 4.

К постановке «Песен Вишневого сада». Из беседы с Гайдебуровым. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 52, стр. 1 – 2.

К восемнадцатой годовщине Передвижного театра. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 53, стр. 1 – 2.

А. В. Любецкая (Бухарова). Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 53, стр. 2.

Сказочка. (Адрес А. Я. Головину.) Ж. «Записки Передвижного театра» П., 1923, № 55, стр. 6.

Под шум «Маскарада». Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923 № 56, стр. 1 – 2.

«Принцесса Турандот». (После спектакля Третьей студии.) Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 57, стр. 3.

По Мурману, Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 62, стр. 4 – 6.

Путь Передвижного театра. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 63, стр. 1 – 2.

Театру Станиславского. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 64, стр. 3.

Театр нашего времени. Доклад в Пушкинском Доме АН СССР. Ж. «Записки Передвижного театра». П., 1923, № 66, стр. 1 – 4; № 67, стр. 2 – 5; № 68, стр. 2 – 5.

«Антигона» и «Екатерина Великая» в Передвижном театре. Из беседы с П. П. Гайдебуровым. Ж. «Записки Передвижного театра», П., 1923, № 68, стр. 7 – 8.

Передвижной театр накануне сезона. (Совместно с Н. Ф. Скарской). «Вечерняя Красная газета», П., 1923, 22 августа, стр. 3.

Так воспитывается актер. Ж. «Театр», П., 1923, № 12, стр. 2 – 3.

### 1924

Открытое письмо И. И. Ионову. (Совместно с Н. Ф. Скарской.) Ж. «Жизнь искусства», Л., 1924, № 6, стр. 3 – 4.

### 1926

По поводу. Ж. «Рабочий и театр», Л., 1926, № 44, стр. 13.

Передвижной театр. (К предстоящему возобновлению его деятельности.) Ж. «Жизнь искусства», Л., 1926, № 51, стр. 4 – 5.

### 1927

Государственный Передвижной театр. В сб. «Театрально-декорационное искусство в СССР», Л., 1927, стр. 310 – 317.

### 1933

Зажиточному колхознику — высококачественный театр Газ. «Государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома», Л., 1933, 19 декабря, стр. 1.

Приходим с большим желанием помочь. В брош. «Мастера искусства — литературно-художественной самодеятельности», Л., изд. ЛОСПС и Московско-Нарвского дома культуры, 1933, стр. 21.

### 1935

«Шестеро любимых» А. Арбузова Режиссерские комментарии к пьесе. Л., Облоно, 1935.

«Чау-Чу» Ив. Кратта. Режиссерские комментарии к пьесе Л., Гослитиздат, 1935.

### **{****450}** 1936

О художественном обслуживании зрителя. Газ. «Свирская правда», Подпорожье, 1936, 21 июня, стр. 3.

### 1937

Учиться и учиться. Газ. «Пашский колхозник». Пашский перевоз, 1937, 29 мая, стр. 1.

Оглядываясь на пройденный путь. Газ. «Северо-западный водник», Л., 1937, 28 октября, стр. 3.

Актеры в ролях В. Архипенко — Борис Годунов. Ж. «Рабочий и театр», Л., 1937, № 10, стр. 52.

### 1939

Укрепим колхозно-совхозные театры. Газ. «Ленинградская правда», Л., 1939, 8 апреля, стр. 3.

Колхозный театр. Газ. «Советское искусство», М., 1939, 9 сентября, стр. 3.

### 1940

«Вишневый сад». (Замыслы). Ж. «Искусство и жизнь», Л., 1940, № 6, стр. 47.

Будни театральной самодеятельности. Ж. «Искусство и жизнь», Л., 1940, № 7, стр. 32 – 33.

«Коварство и любовь». Газ. «Труд», М., 1940, 19 декабря, стр. 4.

Л. Н. Толстой. «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть». Режиссерский комментарий. М.‑Л., «Искусство», 1940.

### 1941

Предисловие к программе Всесоюзного смотра театральных коллективов художественной самодеятельности. Л., изд. Клуба УНКВД ЛО и ЛДХС, 1941, стр. 6 – 9.

«Старик». Спектакль Студии Дома культуры им. Горького. Ж. «Искусство и жизнь», Л., 1941, № 5, стр. 38 – 39.

Театр военного времени. Газ. «Ленинское знамя», Петрозаводск, 1941, 24 августа, стр. 4.

### 1947

Книга о колхозном театре. Беседа с П. П. Гайдебуровым. Газ. «Вечерний Ленинград», Л., 1947, 31 августа, стр. 3.

### 1948

Проблемы пьесы «Старик». Сб. «Горьковский альманах. Год 1946», М., ВТО, 1948, стр. 101 – 115.

Полвека с Чеховым. Сб. «Театральный альманах», кн. 7, М., ВТО, 1948, стр. 302 – 327.

### 1949

Огромное в малом. Ж. «Театр», М., 1949, № 6, стр. 95 – 97.

### 1951

Советское искусство служит народу. Газ. «Красный Крым», Симферополь, 1951, 18 сентября, стр. 2.

### 1952

Голос «Правды». Газ. «Советское искусство», М., 1952, 4 мая, стр. 1.

### **{****451}** 1954

«Фальшивая монета». Ж. «Театр», М., 1954, № 9, стр. 173 – 174.

### 1957

О маленьких театрах. (Совместно с Л. З. Фрадкиным). Газ. «Правда», М., 1957, 22 июля, стр. 2.

Искусство, рожденное Октябрем. Газ. «Московский комсомолец», М., 1957, 5 декабря, стр. 3.

Высокое призвание. (Совместно с Н. Ф. Скарской). Газ. «Советская культура», М., 1957, 5 декабря, стр. 2.

### 1959

На сцене и в жизни. Страницы автобиографии. (Совместно с Н. Ф. Скарской). М., «Искусство», 1959.

### 1967

На фронтовых спектаклях В предоктябрьские дни. (Совместно с Н. Ф. Скарской). Публ. и комм. С. Д. Дрейдена. Ж. «Нева», Л., 1967, № 11, стр. 209 – 215.

## **{****452}** Именной указатель

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Ленин Владимир Ильич (1870 – 1924). [23](#_page023), [24](#_page024), [29](#_page029), [46](#_page046), [52](#_page052), [59](#_page059), [67](#_page067), [82](#_page082), [214](#_page214), [218](#_page218), [344](#_page344), [346](#_page346), [347](#_page347), [351](#_page351), [365](#_page365), [370](#_page370), [371](#_page371), [388](#_page388), [391](#_page391), [404](#_page404), [409](#_page409), [415](#_page415), [417](#_page417)

Маркс Карл (1818 – 1883). [10](#_page010)

Аверкиев Дмитрий Васильевич (1836 – 1905) — писатель, драматург. [407](#_page407)

Агаронова Елена Герасимовна (р. 1903) — драматическая актриса. [64](#_page064)

Александровский Владимир Васильевич (1868 – 1920) — драматический актер. [177](#_page177)

Алперс Борис Владимирович (1894 – 1974) — театровед. [287](#_page287), [412](#_page412)

Амфитеатров Александр Валентинович (1862 – 1938) — писатель, драматург, критик. [105](#_page105), [402](#_page402)

Андерсен Ганс Христиан (1805 – 1875). [291](#_page291)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919). [6](#_page006), [39](#_page039), [174](#_page174), [406](#_page406)

Андреева Мария Федоровна (1868 – 1953) — актриса, театральная деятельница. [405](#_page405)

Антокольский Марк Матвеевич (1843 – 1902) — скульптор. [281](#_page281)

Антонов Александр Александрович (1885 – 1950) — журналист, член актива Лиговского народного дома. [409](#_page409)

Антуан Андре (1853 – 1943) — французский режиссер, актер, теоретик театра. [197](#_page197)

Аржанников Иван Осипович (1865 – ?) — режиссер, актер. [402](#_page402)

Арбузов Алексей Николаевич (р. 1908) — драматург. [60](#_page060), [64](#_page064), [65](#_page065), [83](#_page083)

Ариель — см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0005036)

Аркадин Иван Иванович (1878 – 1942) — драматический актер, заслуженный деятель искусств РСФСР, [64](#_page064), [129](#_page129), [328](#_page328)

Арский (Афанасьев) Павел Александрович (1836 – 1967) — поэт, член актива Лиговского народного дома. [409](#_page409)

Астангов (Ружников) Михаил Федорович (1900 – 1965) — народный артист СССР. [182](#_page182)

Афиногенов Александр Николаевич (1904 – 1941) — драматург. [60](#_page060), [416](#_page416)

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788 – 1824). [27](#_page027), [194](#_page194), [408](#_page408)

Баранов Николай Александрович — артист Московского Художественного театра с 1899 по 1903 г.; бывший певчий церковного хора. [413](#_page413)

Бардовский Александр Александрович (1893 – 1941) — литературовед, театральный педагог. [83](#_page083), [219](#_page219), [409](#_page409)

Барятинский Владимир Владимирович (1874 – ?) — драматург, писатель, издатель газеты «Северный курьер». [176](#_page176)

Бах Иоганн Себастиан (1685 – 1750). [278](#_page278)

Беленькая Варвара Васильевна (р. 1902) — заслуженная артистка РСФСР. [396](#_page396)

Белинский Виссарион Григорьевич (1811 – 1848). [386](#_page386), [417](#_page417)

Беляев Юрий Дмитриевич (1876 – 1916) — театральный критик, драматург. [305](#_page305), [413](#_page413)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — художник, историк искусства. [415](#_page415)

Бернар Сара (1844 – 1923). [277](#_page277)

Бехтерев Владимир Михайлович (1857 – 1927) — психиатр, невролог. [129](#_page129)

Благой Дмитрий Дмитриевич (р. 1893) — историк литературы. [415](#_page415)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921). [52](#_page052), [125](#_page125), [332](#_page332), [403](#_page403), [415](#_page415)

Богословский Николай Вениаминович (1904 – 1961) — литературовед, критик. [415](#_page415)

Большакова Татьяна Владимировна (р. 1894) — драматическая актриса. [83](#_page083)

Бомарше Пьер Огюстен Карон (1732 – 1799). [25](#_page025), [191](#_page191), [407](#_page407)

Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1873 – 1955) — партийный и общественный деятель. [24](#_page024)

Брюсов Валерий Яковлевич (1873 – 1924). [333](#_page333), [415](#_page415)

Брянцев Александр Александрович (1883 – 1961) — режиссер, театральный педагог, народный артист СССР. [34](#_page034), [36](#_page036), [41](#_page041), [44](#_page044), [45](#_page045), [64](#_page064), [66](#_page066), [82](#_page082), [83](#_page083), [129](#_page129), [200](#_page200), [315](#_page315), [316](#_page316), [328](#_page328), [408](#_page408)

Бурд-Восходов (Буров) Александр Павлович (1871 – ?) — драматург, журналист. [413](#_page413)

Бурении Виктор Петрович (1841 – 1926) — журналист, поэт. [176](#_page176)

{453} Бухаров Борис Дмитриевич — художник-архитектор. [38](#_page038)

Бухарова (по сцене Любецкая) Александра Викторовна (1854 – 1920) — актриса Общедоступного театра с 1908 по 1910 г. [132](#_page132)

Бухаровы, семья. [130](#_page130), [131](#_page131)

Бьёрнсон Бьёрнстьерне (1832 – 1910) — норвежский писатель, драматург. [6](#_page006), [40](#_page040), [43](#_page043), [194](#_page194), [408](#_page408)

Бялик Борис Аронович (р. 1911) — литературовед, критик. [414](#_page414)

Вагнер Рихард (1813 – 1883). [197](#_page197)

Валентинова (Брянцева) Валентина Ивановна (1882 – 1919) — актриса Передвижного театра. [34](#_page034)

Ванин Василий Васильевич (1898 – 1951) — народный артист СССР. [417](#_page417)

Варламов Константин Александрович (1848 – 11915). [135](#_page135), [307](#_page307) – [309](#_page309)

Василевский Лев Маркович (псевд. Ариель; 1876 – 1936) — писатель, журналист. [404](#_page404)

Васильева-Танеева Надежда Сергеевна (1852 – 1920) — драматическая актриса, режиссер, антрепренер. [3](#_page003) – [5](#_page005), [8](#_page008), [89](#_page089) – [91](#_page091), [98](#_page098), [110](#_page110), [138](#_page138) – [141](#_page141), [170](#_page170), [402](#_page402), [408](#_page408)

Вахтангов Евгений Багратионович (1883 – 1922). [76](#_page076), [391](#_page391)

Виноградов Павлин Федорович (1890 – 1918) — герой Гражданской войны. [22](#_page022)

Виноградов-Мамонт Николай Глебович (1893 – 1967) — драматург, [406](#_page406)

Витарский Константин Константинович (1864 – 1928) — театральный деятель. [116](#_page116)

Витфогель Карл Август (р. 1896) — немецкий драматург. [57](#_page057)

Вишневский Всеволод Витальевич (1900 – 1951). [47](#_page047)

Водопьянов Михаил Васильевич (р. 1899) — летчик, писатель. [264](#_page264)

Воинов Иван Авксентьевич (1884 – 1917) — рабочий, корреспондент большевистских газет «Правда», «Звезда», «Борьба». [22](#_page022)

Волков Федор Григорьевич (1729 – 1763) — актер, основатель русского театра. [69](#_page069)

Вольф Фридрих (1888 – 1953) — немецкий драматург. [69](#_page069), [373](#_page373), [375](#_page375) – [378](#_page378), [380](#_page380), [416](#_page416)

Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич (1882 – 1962) — историк театра. [153](#_page153)

Габрилович Осип Соломонович (1878 – 1936) — пианист, дирижер. [3](#_page003)

Гайдебуров Василий Павлович (1866 – ?) — поэт, издатель; брат П. П. Гайдебурова. [402](#_page402)

Гайдебуров Павел Александрович (1841 – 1893) — журналист, издатель газеты «Неделя»; отец П. П. Гайдебурова. [8](#_page008), [299](#_page299)

Гайдебурова (урожд. Кемниц) Евгения Карловна (1845 – 1900) — мать П. П. Гайдебурова. [299](#_page299)

Галицкая Анна Николаевна — драматическая актриса. [3](#_page003)

Гальбе Макс (1865 – 1944) — немецкий драматург. [31](#_page031)

Гауптман Герхарт (1862 – 1946). [12](#_page012) – [14](#_page014), [30](#_page030), [37](#_page037), [42](#_page042), [43](#_page043), [105](#_page105), [106](#_page106), [108](#_page108), [192](#_page192), [407](#_page407), [408](#_page408)

Ге Григорий Григорьевич (1867 – 1942) — актер, драматург. [4](#_page004)

Гедеонов Степан Александрович (1816 – 1878) — театральный деятель, драматург. [408](#_page408)

Гейне Генрих (1797 – 1856). [417](#_page417)

Герата Павел Иосифович (1892 – 1969) — народный артист РСФСР. [326](#_page326)

Гете Иоганн Вольфганг (1749 – 1832). [265](#_page265), [285](#_page285)

Гинцбург Илья Яковлевич (1859 – 1939) — скульптор. [281](#_page281), [282](#_page282)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852). [43](#_page043), [46](#_page046) – [48](#_page048), [88](#_page088), [181](#_page181), [209](#_page209), [212](#_page212), [233](#_page233), [287](#_page287), [309](#_page309), [326](#_page326), [327](#_page327), [388](#_page388), [395](#_page395), [401](#_page401), [406](#_page406) – [408](#_page408), [414](#_page414), [418](#_page418)

Голсуорси Джон (1867 – 1933). [125](#_page125), [126](#_page126), [403](#_page403)

Гольдони Карло (1707 – 1793). [30](#_page030)

Гольдштейн Михаил Юльевич (ум. 1905) — преподаватель химии в гимназии Я. Г. Гуревича, где учился П. П. Гайдебуров. [119](#_page119)

Гонкуры, братья: Эдмон (1822 – 1896) и Жюль (1830 – 1870) — французские писатели. [7](#_page007)

Горбунов Иван Федорович (1831 – 1895) — драматический актер и писатель. [8](#_page008), [62](#_page062), [164](#_page164), [280](#_page280) – [282](#_page282), [294](#_page294)

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович; 1868 – 1936). [14](#_page014), [15](#_page015), [18](#_page018), [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027), [30](#_page030), [39](#_page039), [43](#_page043), [46](#_page046), [57](#_page057), [60](#_page060), [72](#_page072) – [74](#_page074), [88](#_page088), [126](#_page126), [127](#_page127), [143](#_page143), [149](#_page149), [165](#_page165) – [167](#_page167), [178](#_page178), [208](#_page208), [216](#_page216), [278](#_page278), [279](#_page279), [304](#_page304), [312](#_page312) – [327](#_page327), [329](#_page329), [330](#_page330), [403](#_page403) – [405](#_page405), [411](#_page411), [413](#_page413), [414](#_page414), [415](#_page415)

Гофман Виктор Абрамович (р. 1899) — литературовед. [371](#_page371), [415](#_page415)

Гофмансталь Гуго, фон (1874 – 1929) — австрийский поэт и драматург, [169](#_page169), [406](#_page406), [410](#_page410)

{454} Григ Эдвард (1843 – 1907). [125](#_page125)

Груздев Илья Александрович (1892 – 1960) — литературовед, критик. [325](#_page325), [326](#_page326), [414](#_page414)

Гуревич Анна Яковлевна (1878 – 1942) — филолог, педагог. [332](#_page332)

Гуревич Любовь Яковлевна (1866 – 1940) — писательница, театральный критик. [82](#_page082), [177](#_page177)

Гурьев Георгий Николаевич (р. 1893) — режиссер, педагог, [83](#_page083)

Гусев Виктор Михайлович (1909 – 1944) — поэт, драматург. [60](#_page060)

Гуцков Карл (1811 – 1878) — немецкий писатель, драматург. [70](#_page070), [416](#_page416)

Давыдов Александр Михайлович (1872 – 1944) — певец, заслуженный артист РСФСР. [150](#_page150)

Давидов Владимир Николаевич (Иван Николаевич Горелов; 1649 – 1925) — народный артист Республики. [8](#_page008), [53](#_page053), [87](#_page087), [95](#_page095), [169](#_page169), [170](#_page170), [395](#_page395), [401](#_page401), [418](#_page418)

Далматов (Лучич) Василий Пантелеймонович (1852 – 1912) — драматический актер. [95](#_page095), [170](#_page170)

Дальский (Неелов) Мамонт Викторович (1865 – 1918) — драматический актер. [8](#_page008), [80](#_page080)

Дальцев Зиновий Григорьевич (1884 – 1963) — театральный деятель. [170](#_page170)

Д’Аннунцио Габриэле (1863 – 1938) — итальянский драматург. [12](#_page012)

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 – 1869). [8](#_page008)

Девриент Густав Эмиль (1803 – 1872) — немецкий драматический актер. [383](#_page383)

Демченко Мария Софроновна (р. 1912) — агроном, передовик сельского хозяйства. [264](#_page264)

Дерман Абрам Борисович (1880 – 1952) — театровед и литературовед. [322](#_page322), [414](#_page414)

Дзержинский Феликс Эдмундович (1877 – 1926). [396](#_page396), [397](#_page397)

Дмитриевская Любовь Ивановна (р. 1890) — драматическая актриса. [326](#_page326)

Добролюбов Николай Александрович (1836 – 1861). [169](#_page169)

Достоевский Федор Михайлович (1321 – 1881). [4](#_page004), [8](#_page008), [163](#_page163), [287](#_page287), [296](#_page296), [321](#_page321), [323](#_page323), [327](#_page327), [329](#_page329)

Дрейден Симон Давыдович (р. 1906) — театровед, критик. [3](#_page003), [82](#_page082), [83](#_page083), [403](#_page403), [405](#_page405), [411](#_page411), [414](#_page414)

Дрейер Макс (1862 – 1946) — немецкий драматург. [412](#_page412)

Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич (1868 – 1935) — театральный цензор, редактор «Ежегодника императорских театров». [28](#_page028), [82](#_page082)

Дузэ Элеонора (1858 – 1924). [62](#_page062), [291](#_page291)

Дурылин Сергей Николаевич (1877 – 1954) — историк литературы и театра. [413](#_page413)

Дьяконов-Ставрогин Александр Александрович (1882 – 1963) — драматический актер. [305](#_page305), [412](#_page412)

Дымов Осип Исидорович (1878 – 1959) — писатель, драматург. [39](#_page039), [129](#_page129), [403](#_page403)

Евгеньев-Максимов Владислав Евгеньевич (1883 – 1955) — литературовед. [155](#_page155), [405](#_page405)

Евреинов Николай Николаевич (1879 – 1953) — режиссер, драматург, теоретик театра. [406](#_page406)

Ермилов Владимир Владимирович (1904 – 1965) — литературный критик. [414](#_page414)

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928). [33](#_page033), [307](#_page307)

Жданов Лев Петрович — актер, режиссер. [90](#_page090), [108](#_page108)

Жданова Ольга Петровна (р. 1879) — драматическая актриса. [90](#_page090)

Живов Марк Семенович (1893 – 1962) — критик, переводчик. [416](#_page416)

Жижмор Макс Яковлевич (1891 – 1935?) — драматург, критик. [55](#_page055), [57](#_page057), [182](#_page182), [407](#_page407)

Журавлев Дмитрий Николаевич (р. 1900) — народный артист РСФСР. [332](#_page332)

Завадский Юрий Александрович (р. 1894). [391](#_page391)

Закушняк Александр Яковлевич (1879 – 1930) — артист театра и литературной эстрады. [283](#_page283), [284](#_page284), [294](#_page294)

Заньковецкая Мария Константиновна (1860 – 1934) — украинская актриса и театральный деятель; народная артистка УССР. [305](#_page305), [413](#_page413)

Зарубина Ирина Петровна (1907 – 1976) — народная артистка РСФСР. [64](#_page064)

Затыркевич-Карпинская Анна Петровна (1856 – 1921) — украинская актриса. [305](#_page305)

Зеленский Владимир Иосифович (Леонтий Котомка; 1890 – 1965) — поэт, журналист. [22](#_page022)

{455} Зеркалова Дарья Васильевна (р. 1901) — народная артистка РСФСР. [316](#_page316), [326](#_page326), [413](#_page413)

Зонне Исай Соломонович (1898 – 1953) — режиссер. [319](#_page319), [329](#_page329)

Зонов Аркадий Павлович (1875 – 1922) — режиссер. [180](#_page180), [412](#_page412)

Зудерман Герман (1857 – 1928) — немецкий драматург. [122](#_page122), [402](#_page402)

Ибсен Генрик (1828 – 1906). [15](#_page015), [32](#_page032) – [34](#_page034), [36](#_page036) – [39](#_page039), [42](#_page042), [43](#_page043), [124](#_page124), [125](#_page125), [127](#_page127), [129](#_page129), [130](#_page130), [131](#_page131), [133](#_page133), [164](#_page164), [176](#_page176), [192](#_page192), [197](#_page197), [305](#_page305), [403](#_page403)

Иванов Всеволод Вячеславович (1895 – 1963) — писатель, драматург. [416](#_page416)

Измайлов Александр Алексеевич (1873 – 1921) — писатель. [82](#_page082)

Каратыгин Василий Андреевич (1802 – 1853) — драматический актер. [417](#_page417)

Карина Ольга Петровна — актриса, театральный деятель. [116](#_page116), [117](#_page117), [119](#_page119), [148](#_page148)

Карпенко-Карый Иван Карпович (1845 – 1907) — украинский драматург, актер, театральный деятель. [305](#_page305)

Карпов — см. [Ленин В. И.](#_Tosh0005037)

Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926) — режиссер, драматург. [93](#_page093), [402](#_page402)

Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948). [8](#_page008), [90](#_page090), [165](#_page165), [170](#_page170), [333](#_page333), [415](#_page415)

Керенский Александр Федорович (1881 – 1970). [216](#_page216), [219](#_page219)

Кин Эдмунд (1787 – 1833) — английский актер. [388](#_page388)

Киров Сергей Миронович (1886 – 1934). [14](#_page014), [41](#_page041) – [43](#_page043), [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [82](#_page082), [83](#_page083)

Кичеев Петр Иванович (1845 – 1902) — литератор, театральный критик, антрепренер. [407](#_page407)

Клеманский (Клейман) Сергей Иванович (1876 – 1932) — актер Общедоступного и Передвижного театров. [90](#_page090), [99](#_page099), [402](#_page402)

Клотц Авраам Николаевич (1887 – 1942) — театральный художник. [221](#_page221)

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868 – 1959). [306](#_page306)

Козинцев Григорий Михайлович (1905 – 1973). [417](#_page417)

Коллонтай Александра Михайловна (1872 – 1952). [24](#_page024)

Кольцов Виктор Григорьевич (р. 1898) — народный артист РСФСР. [76](#_page076)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910). [8](#_page008), [9](#_page009), [16](#_page016) – [18](#_page018), [52](#_page052), [62](#_page062), [80](#_page080), [87](#_page087), [88](#_page088), [90](#_page090), [93](#_page093) – [95](#_page095), [100](#_page100), [103](#_page103), [105](#_page105) – [107](#_page107), [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124), [135](#_page135) – [137](#_page137), [146](#_page146), [148](#_page148), [154](#_page154), [158](#_page158) – [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [180](#_page180), [290](#_page290), [291](#_page291), [295](#_page295), [305](#_page305), [306](#_page306), [315](#_page315), [328](#_page328), [401](#_page401) – [403](#_page403), [405](#_page405), [406](#_page406), [413](#_page413)

Комиссаржевская (урожд. Шульгина) Мария Николаевна (1840 – 1911) — мать В. Ф., Н. Ф. и О. Ф. Комиссаржевских. [89](#_page089), [90](#_page090), [96](#_page096), [98](#_page098), [103](#_page103), [117](#_page117), [122](#_page122), [124](#_page124), [178](#_page178), [295](#_page295), [401](#_page401), [405](#_page405)

Комиссаржевская Н. Ф. — см. [Скарская Н. Ф.](#_Tosh0005038)

Комиссаржевская Ольга Федоровна (1869 – ?) — скульптор. [117](#_page117), [119](#_page119), [122](#_page122), [405](#_page405)

Комиссаржевские, семья. [122](#_page122), [130](#_page130), [163](#_page163)

Комиссаржевский Федор Петрович (1838 – 1905) — певец, педагог. [8](#_page008), [88](#_page088), [161](#_page161)

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954) — режиссер, театральный художник, педагог. [406](#_page406)

Кони Анатолий Федорович (1844 – 1927) — юрист, писатель, общественный деятель. [155](#_page155), [404](#_page404)

Коонен Алиса Георгиевна (1889 – 1974). [416](#_page416), [417](#_page417)

Корнейчук Александр Евдокимович (1905 – 1972) — драматург. [60](#_page060), [264](#_page264)

Короленко Владимир Галактионович (1853 – 1921). [238](#_page238), [405](#_page405), [411](#_page411)

Корчагина-Александровская Екатерина Павловна (1874 – 1951). [263](#_page263), [264](#_page264), [411](#_page411)

Кошеверов Александр Сергеевич (1874 – 1921) — актер, режиссер. [402](#_page402)

Кратт Иван Федорович (1899 – 1950) — писатель, драматург. [263](#_page263), [264](#_page264)

Кронберг Альфред Эрнестович (р. 1900) — актер и администратор Театра им. Леноблисполкома. [263](#_page263)

Кропивницкий Марк Лукич (1840 – 1910) — украинский драматург, актер, режиссер, художник, композитор. [305](#_page305)

Крылов Виктор Александрович (псевд. Виктор Александров; 1838 – 1906) — драматург. [406](#_page406), [412](#_page412)

Крымова Наталья Михайловна (1887 – 1967) — актриса, переводчица. [90](#_page090), [104](#_page104)

Кугель Александр Рафаилович (1864 – 1928) — литературный и {456} театральный критик, издатель. [306](#_page306), [307](#_page307), [413](#_page413)

Куделли Прасковья Францевна (1859 – 1944) — партийный работник. [20](#_page020)

Кудрявцев Александр Николаевич — пианист, заведующий музыкальной частью Передвижного театра. [44](#_page044)

Кузяков Иван — член актива Лиговского народного дома. [21](#_page021), [409](#_page409)

Кукушкин Петр Миронович (ум. 1918) — ученик Студии при Орудийном заводе в Сестрорецке. [280](#_page280)

Лангман Филипп (1862 – 1931) — немецкий драматург. [30](#_page030)

Лебедев Николай Александрович — актер Передвижного театра, автор литературных композиций. [411](#_page411)

Леванцов В. А. — рабочий. [20](#_page020)

Левкеева Елизавета Ивановна (1851 – 1904) — драматическая актриса. [403](#_page403)

Лейферт: Абрам Петрович (ум. 1911) и его сыновья А. А. и Л. А. Лейферт — владельцы конторы по прокату театральных костюмов и декораций. [173](#_page173), [174](#_page174), [406](#_page406)

Ленни (Алафузов) Сергей Константинович (1850 – 1900) — актер, режиссер, драматург. [407](#_page407)

Ленский Павел Дмитриевич (1832 – 1910) — актер, режиссер, драматург. [170](#_page170)

Леонов Леонид Максимович (р. 1899). [60](#_page060), [70](#_page070)

Леонтьев (псевд. Щеглов) Иван Леонтьевич (1855 – 1911) — писатель. [4](#_page004), [174](#_page174), [188](#_page188)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841). [12](#_page012), [131](#_page131)

Лесков Николай Семенович (1831 – 1895). [371](#_page371)

Лилина Мария Петровна (1866 – 1943) — народная артистка РСФСР. [6](#_page006), [8](#_page008), [137](#_page137)

Луковский Игорь Владимирович (р. 1909) — драматург. [412](#_page412)

Лукьянов Леонид Львович (1884 – 1967) — режиссер, заслуженный артист РСФСР. [73](#_page073), [381](#_page381), [382](#_page382), [417](#_page417)

Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933). [54](#_page054), [391](#_page391)

Мазинг Борис Владимирович (ум. 1942) — театральный критик.

Макарьев Леонид Федорович (1892 – 1975) — народный артист РСФСР. [64](#_page064)

Малюгин Леонид Антонович (1909 – 1968) — драматург и театральный критик. [310](#_page310), [413](#_page413)

Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович (1852 – 1912). [8](#_page008)

Маркичев Валентин Иванович (1899 – 1969) — театральный деятель, член актива Лиговского народного дома. [409](#_page409)

Маркова Елена Гавриловна (р. 1903) — режиссер, театральный педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. [417](#_page417)

Мартынов Александр Евстафьевич (1816 – 1860) — драматический актер. [80](#_page080)

Марусина Мария Михайловна (1872 – 1944) — заслуженная артистка РСФСР. [61](#_page061), [64](#_page064), [411](#_page411)

Маширов-Самобытник Алексей Иванович (1884 – 1942) — поэт, член актива Лиговского народного дома. [20](#_page020), [22](#_page022), [24](#_page024), [409](#_page409)

Мей Лез Александрович (1822 – 1862) — поэт, драматург, [30](#_page030)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940). [116](#_page116), [317](#_page317), [402](#_page402), [406](#_page406), [414](#_page414)

Мериме Проспер (1803 – 1870). [57](#_page057)

Мерянский (Богдановский) Нил Иванович — актер, издатель газеты «Волховский листок» в Новгороде. [148](#_page148), [404](#_page404)

Метерлинк Морис (1862 – 1949). [169](#_page169), [406](#_page406)

Миклухо-Маклай Николай Николаевич (1846 – 1888) — ученый-этнограф, путешественник. [8](#_page008)

Минаев Дмитрий Дмитриевич (1835 – 1889) — поэт-сатирик. [176](#_page176)

Миртов О. (Котылева Ольга Эммануиловна; 1875 – 1939) — писательница, драматург. [129](#_page129), [403](#_page403)

Михайлов Николай Георгиевич (1902 – 1939) — драматург. [411](#_page411)

Михайловский Николай Константинович (1842 – 1904) — публицист, критик. [125](#_page125), [143](#_page143), [175](#_page175), [403](#_page403)

Михайловский Николай Николаевич (1874 – 1923) — актер, режиссер, антрепренер. [120](#_page120)

Михоэлс Соломон Михайлович (1890 – 1948). [273](#_page273), [276](#_page276), [411](#_page411)

Мишин И. — ленинградский журналист. [413](#_page413)

Моисси Александр (1880 – 1935) — немецкий драматический актер. [410](#_page410)

{457} Мокульский Стефан Стефанович (1896 – 1960) — театровед, литературовед. [71](#_page071), [83](#_page083), [153](#_page153)

Молчанов Анатолий Евграфович (1856 – 1921) — театральный деятель, муж М. Г. Савиной. [173](#_page173)

Мольер Жан Батист (1622 – 1673). [25](#_page025), [30](#_page030), [191](#_page191), [232](#_page232), [262](#_page262), [407](#_page407), [408](#_page408)

Монахов Николай Федорович (1875 – 1936) — народный артист РСФСР. [62](#_page062), [270](#_page270), [276](#_page276), [309](#_page309), [411](#_page411)

Моракс Рене (1877 – ?) — швейцарский драматург и театральный деятель. [46](#_page046), [47](#_page047), [219](#_page219)

Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946). [62](#_page062)

Моцарт Вольфганг Амадей (1756 – 1791). [282](#_page282), [307](#_page307)

Мочалов Павел Степанович (1800 – 1848). [417](#_page417)

Музиль Елена Николаевна (1871 – 1961) — актриса, режиссер. [381](#_page381), [417](#_page417)

Мусоргский Модест Петрович (1839 – 1881). [8](#_page008), [54](#_page054)

Мягкова Анна Геннадьевна — племянница Н. К. Михайловского. [175](#_page175)

Мягкова Елизавета Константиновна-сестра Н. К. Михайловского. [175](#_page175)

Мягковы, семья. [175](#_page175)

Мясоедов Николай Николаевич (1866 – 1932) — юрист. [119](#_page119)

Мятлева Е. Р. — драматическая актриса, жена Г. С. Толмачева. [177](#_page177), [316](#_page316)

Назимова Алла Александровна (1879 – 1945) — актриса. [177](#_page177)

Найденов (Алексеев) Сергей Александрович (1868 – 1922) — актер, драматург. [12](#_page012), [19](#_page019), [172](#_page172), [179](#_page179), [405](#_page405)

Невежин Петр Михайлович (1841 – 1919) — драматург, беллетрист. [120](#_page120), [402](#_page402)

Незлобии (Алябьев) Константин Николаевич (1857 – 1930) — антрепренер, актер, режиссер. [89](#_page089), [90](#_page090), [139](#_page139), [160](#_page160), [405](#_page405)

Некрасов Николай Алексеевич (1821 – 1877). [52](#_page052), [154](#_page154), [155](#_page155), [174](#_page174), [176](#_page176), [358](#_page358), [405](#_page405), [407](#_page407), [415](#_page415)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943). [9](#_page009), [28](#_page028), [44](#_page044), [46](#_page046), [48](#_page048), [82](#_page082), [290](#_page290), [316](#_page316), [326](#_page326), [329](#_page329), [403](#_page403), [412](#_page412), [413](#_page413), [414](#_page414)

Несмельский (Ерофеев) Виктор Викторович (ум. 1903) — актер, антрепренер. [93](#_page093), [99](#_page099), [100](#_page100), [101](#_page101), [103](#_page103), [106](#_page106), [107](#_page107), [113](#_page113), [114](#_page114)

Николаева Клавдия Ивановна (1893 – 1944) — партийный и общественный деятель. [24](#_page024)

Одинцов Дмитрий Яковлевич (1887 – 1975) — поэт, член актива Лиговского народного дома. [22](#_page022), [409](#_page409)

Орленев Павел Николаевич (1869 – 1932) — народный артист РСФСР. [8](#_page008), [19](#_page019), [32](#_page032), [33](#_page033), [62](#_page062), [80](#_page080), [113](#_page113), [174](#_page174), [175](#_page175), [177](#_page177), [182](#_page182), [301](#_page301), [402](#_page402), [412](#_page412)

Островская Ольга Семеновна (1868 – ?) — драматическая актриса. [90](#_page090)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886). [12](#_page012), [14](#_page014), [23](#_page023), [29](#_page029), [37](#_page037), [43](#_page043), [46](#_page046), [47](#_page047), [50](#_page050), [57](#_page057), [63](#_page063), [66](#_page066), [79](#_page079), [80](#_page080), [88](#_page088), [148](#_page148), [168](#_page168), [171](#_page171), [175](#_page175), [177](#_page177), [188](#_page188), [193](#_page193), [215](#_page215), [216](#_page216), [231](#_page231), [232](#_page232), [242](#_page242), [317](#_page317), [336](#_page336), [382](#_page382), [391](#_page391), [402](#_page402), [407](#_page407), [408](#_page408), [411](#_page411), [416](#_page416)

Остужев Александр Алексеевич (1874 – 1953). [71](#_page071)

Охлопков Николай Павлович (1900 – 1967). [391](#_page391)

Павленко Петр Андреевич (1899 – 1951) — писатель. [8](#_page008)

Павловская-Боровик Вера Ильинична (р. 1896) — певица. [156](#_page156), [417](#_page417)

Пальеро Эдуард Жюль Анри (1834 – 1899) — французcкий драматург. [109](#_page109)

Пальм Александр Иванович (1823 – 1885) — писатель. [4](#_page004)

Панина Софья Владимировна (1871 – 1957) — на ее средства был построен Лиговский народный дом в Петербурге. [23](#_page023), [29](#_page029), [127](#_page127), [149](#_page149), [177](#_page177), [187](#_page187), [195](#_page195), [214](#_page214), [221](#_page221), [222](#_page222), [383](#_page383), [414](#_page414)

Петипа Мариус Мариусович (1850 – 1919) — драматический актер. [94](#_page094), [148](#_page148), [402](#_page402)

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878 – 1939) — художник, драматург. [19](#_page019), [174](#_page174), [177](#_page177) – [179](#_page179), [407](#_page407)

Писарев Модест Иванович (1814 – 1905) — драматический актер, педагог. [3](#_page003), [8](#_page008), [80](#_page080), [87](#_page087), [88](#_page088), [135](#_page135), [170](#_page170), [407](#_page407)

Писарева Мария Модестовна — драматическая актриса, дочь П. А. Стрепетовой, приемная дочь М. И. Писарева. [89](#_page089), [401](#_page401)

Писемский Алексей Феофилактович (1820 – 1881). [188](#_page188)

Питоев Георгий Иванович (1884 – 1939) — актер, театральный деятель. [64](#_page064), [404](#_page404)

Плеханов Георгий Валентинович (1856 – 1918). [10](#_page010)

Погодин Николай Федорович (1900 – 1962). [396](#_page396), [397](#_page397), [418](#_page418)

{458} Полонский Яков Петрович (1819 – 1898) — поэт. [407](#_page407)

Полосин Иван Иванович (1891 – 1956) — историк. [404](#_page404)

Полоцкая-Емцова Сарра Семеновна (1878 – 1957) — пианистка. [156](#_page156)

Поморский (Линовский) Александр Николаевич (р. 1891) — поэт, драматург, член актива Лиговского народного дома. [22](#_page022), [409](#_page409)

Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961). [283](#_page283), [412](#_page412)

Потехин Алексей Антипович (1829 – 1908) — писатель, драматург. [120](#_page120), [402](#_page402), [407](#_page407)

Пристли Джон Бойнтон (р. 1894) — английский писатель и драматург. [73](#_page073)

Прокофьев Александр Ефимович (р. 1899) — актер Передвижного театра, драматург. [411](#_page411)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837). [26](#_page026), [46](#_page046), [60](#_page060), [88](#_page088), [168](#_page168), [188](#_page188), [191](#_page191), [209](#_page209), [216](#_page216), [251](#_page251), [263](#_page263), [273](#_page273), [331](#_page331) – [341](#_page341), [408](#_page408), [412](#_page412), [414](#_page414), [415](#_page415)

Пшибышевский Станислав (1868 – 1927) — польский писатель и драматург. [177](#_page177)

Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958) — режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР. [412](#_page412)

Раевский Николай Николаевич (1801 – 1843) — офицер, друг А. С. Пушкина. [414](#_page414), [415](#_page415)

Расин Жан (1639 – 1699). [331](#_page331), [337](#_page337)

Рафалович Сергей Львович (1879 – 1944) — драматург и театральный критик. [39](#_page039), [129](#_page129), [403](#_page403)

Рашильд (Валлет Маргарит; 1860 – 1953) — французская писательница, драматург. [70](#_page070)

Рейнгардт Макс (1873 – 1943) — немецкий режиссер, актер и театральный деятель. [111](#_page111), [410](#_page410)

Рейснер Лариса Михайловна (1895 – 1926). [51](#_page051), [83](#_page083)

Репин Илья Ефимович (1844 – 1930). [145](#_page145)

Репина Вера Ильинична (1872 – 1948) — драматическая актриса, дочь И. Е. Репина. [120](#_page120)

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 – 1908). [131](#_page131)

Роксанова Мария Людомировна (1874 – 1958) — драматическая актриса. [403](#_page403)

Роллан Ромен (1866 – 1944). [50](#_page050), [231](#_page231)

Романов Вл. — ленинградский журналист. [413](#_page413)

Росси Эрнесто (1827 – 1896) — итальянский актер. [302](#_page302), [332](#_page332), [412](#_page412)

Ростан Эдмон (1868 – 1918) — французский поэт, драматург. [12](#_page012)

Ростовцев Иван Алексеевич (1873 – 1947) — режиссер, актер, театральный деятель; народный артист РСФСР. [72](#_page072), [327](#_page327)

Ростопчин Федор Васильевич (1763 – 1826) — военный губернатор Москвы. [13](#_page013)

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829 – 1894). [277](#_page277)

Рудаков Евгений Евгеньевич (ум. 1906) — драматический актер. [90](#_page090)

Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915). [17](#_page017), [18](#_page018), [62](#_page062), [68](#_page068), [95](#_page095), [169](#_page169) – [173](#_page173), [271](#_page271), [360](#_page360), [406](#_page406), [418](#_page418)

Садовский Николай Карпович (1856 – 1933) — украинский актер и режиссер. [305](#_page305)

Садовский Пров Михайлович (1818 – 1872). [371](#_page371)

Саксаганский Панас (Афанасий) Карпович (1859 – 1940) — украинский актер, режиссер; народный артист СССР. [305](#_page305)

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826 – 1889). [8](#_page008), [60](#_page060)

Сальвини Томмазо (1829 – 1915). [62](#_page062), [388](#_page388)

Сальери Антонио (1750 – 1825) — итальянский композитор. [282](#_page282)

Самобытник-Маширов А. И. — см. [Маширов-Самобытник А. И.](#_Tosh0005039)

Самойлов Павел Васильевич (1866 – 1931) — заслуженный артист Республики. [32](#_page032)

Самойлова Конкордия Николаевна (1876 – 1921) — деятельница женского коммунистического движения. [20](#_page020), [24](#_page024)

Сариотти (Сироткин) Михаил Иванович (1839 – 1878) — певец. [164](#_page164)

Свободин Павел Матвеевич (1850 – 1892) — драматический актер. [3](#_page003), [8](#_page008), [80](#_page080), [87](#_page087)

Сельвинский Илья Львович (1899 – 1968). [69](#_page069)

Семенова Евгения Александровна (1834 – 1909) — драматическая актриса. [176](#_page176), [191](#_page191)

Симонов Константин Михайлович (р. 1915). [69](#_page069)

Синклер Эптон (1878 – 1968) — американский писатель. [53](#_page053)

{459} Скарская (Комиссаржевская) Надежда Федоровна (1869 – 1958). [5](#_page005) – [11](#_page011), [14](#_page014) – [23](#_page023), [28](#_page028), [32](#_page032) – [35](#_page035), [45](#_page045), [49](#_page049), [54](#_page054) – [58](#_page058), [64](#_page064), [65](#_page065), [68](#_page068), [79](#_page079), [81](#_page081), [82](#_page082), [87](#_page087) – [89](#_page089), [93](#_page093) – [103](#_page103), [106](#_page106), [108](#_page108), [109](#_page109), [112](#_page112), [114](#_page114) – [117](#_page117), [119](#_page119), [121](#_page121), [122](#_page122), [124](#_page124) – [126](#_page126), [128](#_page128), [129](#_page129), [130](#_page130), [134](#_page134), [136](#_page136), [137](#_page137), [139](#_page139) – [142](#_page142), [146](#_page146), [148](#_page148), [151](#_page151), [158](#_page158), [163](#_page163) – [166](#_page166), [176](#_page176) – [178](#_page178), [221](#_page221), [227](#_page227), [246](#_page246), [284](#_page284), [311](#_page311), [313](#_page313), [315](#_page315) – [317](#_page317), [328](#_page328), [394](#_page394), [397](#_page397), [398](#_page398), [401](#_page401), [402](#_page402), [404](#_page404), [405](#_page405), [407](#_page407), [409](#_page409), [413](#_page413), [416](#_page416) – [418](#_page418)

Славин Лев Исаевич (р. 1896) — писатель, драматург. [293](#_page293), [412](#_page412)

Слонимский Александр Леонидович (1884 – 1964) — литературовед. [338](#_page338), [415](#_page415)

Слуцкая Вера Брониславовна (Берта Клементьевна; 1880 – 1917) — член РСДРП с 1902 г., участница октябрьских боев. [24](#_page024)

Соколов А. М. — драматург. [410](#_page410)

Софокл (ок. 497 – 406 гг. до н. э.). [43](#_page043), [224](#_page224), [328](#_page328), [410](#_page410)

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938). [6](#_page006), [8](#_page008), [9](#_page009), [13](#_page013), [19](#_page019), [28](#_page028), [44](#_page044), [45](#_page045), [65](#_page065), [77](#_page077), [82](#_page082), [83](#_page083), [90](#_page090), [135](#_page135), [137](#_page137), [142](#_page142), [177](#_page177), [194](#_page194), [197](#_page197), [198](#_page198), [270](#_page270), [283](#_page283), [284](#_page284), [293](#_page293), [326](#_page326), [332](#_page332), [394](#_page394), [403](#_page403), [407](#_page407), [408](#_page408), [410](#_page410), [412](#_page412), [415](#_page415), [418](#_page418)

Стаханов Алексей Григорьевич (р. 1905). [264](#_page264)

Стахович Михаил Александрович (1819 – 1858) — поэт, драматург. [171](#_page171), [406](#_page406)

Стороженко Николай Ильич (1836 – 1906) — историк литературы и театра. [388](#_page388), [417](#_page417)

Стрельская Варвара Васильевна (1838 – 1915) — драматическая актриса. [62](#_page062), [68](#_page068), [352](#_page352)

Стрепетова Полина Антипьевна (1850 – 1903). [8](#_page008), [62](#_page062), [68](#_page068), [87](#_page087), [120](#_page120), [121](#_page121), [124](#_page124), [148](#_page148), [170](#_page170), [352](#_page352), [370](#_page370), [402](#_page402)

Стрешнева Вера Родионовна (1887 – 1957) — драматическая актриса. [408](#_page408)

Струве Петр Бернгардович (1870 – 1944) — экономист. [10](#_page010)

Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912) — издатель, журналист, театральный критик. [106](#_page106), [143](#_page143), [305](#_page305), [306](#_page306), [352](#_page352), [413](#_page413)

Сумбатов А. И. — см. [Южин-Сумбатов А. И.](#_Tosh0005040)

Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950). [16](#_page016), [58](#_page058), [64](#_page064), [73](#_page073), [158](#_page158), [179](#_page179), [273](#_page273), [284](#_page284), [328](#_page328), [381](#_page381) – [383](#_page383), [405](#_page405), [411](#_page411), [412](#_page412), [414](#_page414), [416](#_page416), [417](#_page417)

Тамашин Лев Григорьевич (1922 – 1964) — театровед. [82](#_page082)

Тарновский — помощник режиссера в

Елизаветграде. [106](#_page106)

Телешева Елизавета Сергеевна (1892 – 1943) — режиссер, заслуженная артистка РСФСР. [326](#_page326)

Тиханов А. Я. — активист подпольных большевистских типографий. [21](#_page021)

Толмачев Георгий Сергеевич (1879 – ?) — театральный художник, актер. [34](#_page034), [120](#_page120), [132](#_page132), [177](#_page177), [402](#_page402)

Толстая (урожд. Волконская) Мария Николаевна (1790 – 1830) — мать Л. Н. Толстого. [127](#_page127), [403](#_page403)

Толстой Алексей Константинович (1817 – 1875). [12](#_page012), [37](#_page037), [407](#_page407)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910). [8](#_page008), [25](#_page025), [26](#_page026), [30](#_page030), [37](#_page037), [40](#_page040), [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [54](#_page054), [67](#_page067), [68](#_page068), [88](#_page088), [94](#_page094), [127](#_page127), [128](#_page128), [171](#_page171), [192](#_page192), [193](#_page193), [240](#_page240), [322](#_page322), [341](#_page341) – [344](#_page344), [346](#_page346) – [351](#_page351), [356](#_page356), [358](#_page358) – [361](#_page361), [365](#_page365), [366](#_page366), [370](#_page370) – [372](#_page372), [388](#_page388), [402](#_page402), [403](#_page403), [406](#_page406) – [408](#_page408), [415](#_page415), [417](#_page417)

Толстой Сергей Львович (1863 – 1947) — музыкальный критик, композитор, сын Л. Н. Толстого. [403](#_page403)

Тольская Ольга Николаевна (ум. 1910) — драматическая актриса. [103](#_page103)

Томас-Брендон Уолтер (1856 – 1914) — английский драматург. [406](#_page406)

Тургенев Иван Сергеевич (1828 – 1883). [52](#_page052), [154](#_page154), [155](#_page155), [165](#_page165), [171](#_page171), [192](#_page192), [237](#_page237) – [239](#_page239), [411](#_page411)

Уланова Галина Сергеевна (р. 1910). [391](#_page391), [397](#_page397), [398](#_page398), [418](#_page418)

Успенский Глеб Иванович (1843 – 1902). [379](#_page379), [416](#_page416)

Фальковский Григорий Исаакович — критик. [83](#_page083)

Федоров Александр Митрофанович (1868 – 1949) — писатель, драматург. [108](#_page108)

Федотов Александр Филиппович (1841 – 1895) — актер, режиссер, драматург. [407](#_page407)

Флобер Гюстав (1821 – 1880). [14](#_page014)

Фовицкий А. Л. — актер-любитель. [120](#_page120)

Форш Ольга Дмитриевна (1873 – 1961) — писательница. [51](#_page051), [83](#_page083)

Ханов Александр Александрович (р. 1904) — народный артист РСФСР. [64](#_page064), [81](#_page081), [83](#_page083)

Хмелев Николай Павлович (1901 – 1945). [283](#_page283), [284](#_page284), [412](#_page412)

Ходотов Николай Николаевич (1878 – 1932) — драматический актер, педагог. [8](#_page008)

{460} Цаккони Эрмете (1857 – 1948) — итальянский драматический актер. [32](#_page032), [34](#_page034), [68](#_page068), [370](#_page370), [415](#_page415)

Чаев Николай Александрович (1824 – 1914) — писатель, драматург. [407](#_page407)

Чайковский Модест Ильич (1850 – 1916) — драматург, либреттист, критик. [4](#_page004)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893). [168](#_page168)

Черкасов Николай Константинович (1903 – 1966). [391](#_page391)

Чернов Николай Петрович — актер Передвижного театра. [177](#_page177)

Чехов Александр Павлович (1855 – 1913) — писатель, брат А. П. Чехова. [415](#_page415)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904). [7](#_page007), [8](#_page008), [10](#_page010), [12](#_page012), [13](#_page013), [15](#_page015) – [17](#_page017), [25](#_page025), [26](#_page026), [37](#_page037), [43](#_page043), [46](#_page046), [52](#_page052), [62](#_page062), [67](#_page067), [77](#_page077), [78](#_page078), [87](#_page087), [88](#_page088), [101](#_page101), [105](#_page105), [125](#_page125), [127](#_page127), [134](#_page134) – [139](#_page139), [141](#_page141) – [149](#_page149), [151](#_page151) – [156](#_page156), [158](#_page158), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [178](#_page178), [212](#_page212), [213](#_page213), [260](#_page260), [278](#_page278), [306](#_page306), [322](#_page322), [325](#_page325), [326](#_page326), [336](#_page336), [371](#_page371), [403](#_page403), [404](#_page404), [411](#_page411), [414](#_page414), [415](#_page415)

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955). [62](#_page062), [279](#_page279), [412](#_page412)

Четен Михаил Афанасьевич (ум. 1912) — драматический актер. [103](#_page103), [108](#_page108), [112](#_page112), [113](#_page113)

Чечнева Александра Николаевна (1877 – ?) — актриса, антрепренер, суфлер. [90](#_page090), [110](#_page110), [111](#_page111)

Чуковский Корней Иванович (1882 – 1969). [36](#_page036)

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938). [165](#_page165), [286](#_page286)

Шаховской Николай Владимирович (1856 – 1906) — председатель С.‑Петербургского цензурного комитета в 1900 – 1902 гг. [106](#_page106), [107](#_page107), [315](#_page315)

Шверубович — см. [Качалов В. И.](#_Tosh0005041)

Шекспир Уильям (1564 – 1616). [26](#_page026), [30](#_page030), [43](#_page043), [51](#_page051), [57](#_page057), [79](#_page079), [88](#_page088), [192](#_page192), [324](#_page324), [331](#_page331), [337](#_page337), [352](#_page352), [383](#_page383), [384](#_page384), [387](#_page387), [388](#_page388), [417](#_page417)

Шиллер Фридрих (1759 – 1805). [30](#_page030), [243](#_page243), [408](#_page408)

Шимановский Виктор Владиславович (1890 – 1954) — актер, режиссер. [52](#_page052), [83](#_page083)

Шкловский Виктор Борисович (р. 1893) — писатель, литературовед. [72](#_page072), [83](#_page083), [414](#_page414)

Шмидт Отто Юльевич (1891 – 1956). [264](#_page264)

Шницлер Артур (1862 – 1931) — австрийский драматург. [39](#_page039)

Шопен Фредерик (1810 – 1849). [168](#_page168)

Шоу Бернард Джордж (1856 – 1950). [6](#_page006), [43](#_page043)

Шпажинский Ипполит Васильевич (1848 – 1917) — драматург. [117](#_page117)

Шувалов Иван Васильевич (р. 1893) — поэт, член актива Лиговского народного дома. [20](#_page020), [21](#_page021), [409](#_page409)

Шульгины, семья. [163](#_page163)

Шумский Сергей Васильевич (1820 – 1878) — драматический актер. [412](#_page412)

Щеглов Дмитрий Алексеевич (1898 – 1963) — драматург. [56](#_page056), [64](#_page064)

Щеглов И. — см. [Леонтьев И. Л.](#_Tosh0005042)

Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863). [278](#_page278), [279](#_page279), [282](#_page282), [412](#_page412)

Энгель Георг (1846 – 1907) — немецкий драматург. [43](#_page043)

Эренбург Илья Григорьевич (1891 – 1967). [412](#_page412)

Эфрос Николай Ефимович (1867 – 1923) — критик, историк театра. [49](#_page049), [50](#_page050), [83](#_page083)

Южин-Сумбатов Александр Иванович (1857 – 1927). [105](#_page105), [402](#_page402)

Юзовский Иосиф Ильич (псевд. Ю. Юзовский; 1902 – 1964) — театровед, литературовед. [321](#_page321), [323](#_page323), [324](#_page324), [413](#_page413), [414](#_page414)

Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948). [134](#_page134), [315](#_page315), [403](#_page403)

Яблочкина Александра Александровна (1866 – 1964). [173](#_page173)

Яблочкина Полина Спиридоновна (ум. 1926) — драматическая актриса. [122](#_page122), [148](#_page148)

Яворская Лидия Борисовна (1871 – 1921) — драматическая актриса. [175](#_page175), [176](#_page176), [407](#_page407)

Яковлев Кондратий Николаевич (1864 – 1928) — актер и режиссер. [179](#_page179)

Яковлев-Востоков Григорий Александрович (1872 – 1911) — драматический актер, антрепренер. [91](#_page091), [95](#_page095) – [97](#_page097), [402](#_page402), [407](#_page407)

Ярцев Петр Михайлович (1871 – 1930) — театральный критик, драматург. [82](#_page082)

## **{****461}** Указатель пьес

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)

«Адмирал Нахимов» И. В. Луковского. [285](#_page285), [412](#_page412)

«Анна Каренина», инсценировка по Л. Н. Толстому. [412](#_page412)

«Антигона» Софокла. [43](#_page043), [44](#_page044), [54](#_page054), [222](#_page222), [224](#_page224), [328](#_page328), [409](#_page409), [410](#_page410)

«Апостол сатаны» Б. Шоу. [43](#_page043)

«Аристократы» Н. Ф. Погодина. [396](#_page396)

«Бартель Туразер» Ф. Лангмана. [30](#_page030)

«Беглец» К. Витфогеля. [57](#_page057)

«Бедный Генрих» Г. Гауптмана. [43](#_page043)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского. [381](#_page381) – [383](#_page383), [402](#_page402), [413](#_page413), [416](#_page416)

«Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова. [79](#_page079)

«Бесприданница» А. Н. Островского. [168](#_page168), [290](#_page290)

«Бетховен» М. Я. Жижмора. [55](#_page055), [181](#_page181), [182](#_page182), [407](#_page407)

«Бетховен», композиция по пьесе М. Я. Жижмора. [57](#_page057)

«Блаженны алчущие» О. Миртова. [403](#_page403)

«Блуждающие огни» Л. Н. Антропова. [4](#_page004)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина. [21](#_page021), [26](#_page026), [54](#_page054), [60](#_page060), [61](#_page061), [67](#_page067), [68](#_page068), [88](#_page088), [263](#_page263), [331](#_page331) – [341](#_page341), [401](#_page401), [408](#_page408), [414](#_page414), [415](#_page415)

«Борьба за престол» Г. Ибсена. [38](#_page038), [129](#_page129), [403](#_page403)

«Братья Карамазовы», инсценировка по Ф. М. Достоевскому. [402](#_page402)

«Быль молодцу не укор» А. А. Потехина. [191](#_page191), [407](#_page407)

«Варвары» М. Горького. [325](#_page325) – [327](#_page327), [414](#_page414)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова. [175](#_page175), [195](#_page195), [202](#_page202), [407](#_page407), [408](#_page408)

«Васса Железнова» М. Горького. [60](#_page060)

«Ветер, ветер, — на всем божьем свете», композиция по мотивам «Двенадцати» А. А. Блока. [52](#_page052)

«Вечер памяти Тургенева», композиция. [52](#_page052), [238](#_page238), [239](#_page239), [411](#_page411)

«Вихри враждебные» («Заговор Локкарта») Н. Ф. Погодина. [418](#_page418)

«Вишневый сад» А. П. Чехова. [17](#_page017), [21](#_page021), [43](#_page043), [44](#_page044), [67](#_page067), [70](#_page070), [76](#_page076), [88](#_page088), [151](#_page151) – [154](#_page154), [404](#_page404)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого. [4](#_page004), [6](#_page006), [8](#_page008), [21](#_page021), [40](#_page040), [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [52](#_page052), [53](#_page053), [60](#_page060), [61](#_page061), [67](#_page067), [68](#_page068), [70](#_page070), [75](#_page075), [88](#_page088), [171](#_page171), [192](#_page192), [193](#_page193), [242](#_page242), [312](#_page312), [341](#_page341) – [372](#_page372), [406](#_page406), [408](#_page408), [415](#_page415)

«Вождю народов», литературно-музыкальный монтаж. [52](#_page052), [404](#_page404)

«Волки» Р. Роллана. [50](#_page050), [231](#_page231)

«Вторая молодость» П. М. Невежина. [4](#_page004), [120](#_page120), [121](#_page121), [402](#_page402)

«Гамлет» У. Шекспира. [6](#_page006), [21](#_page021), [22](#_page022), [29](#_page029), [30](#_page030), [37](#_page037), [43](#_page043), [44](#_page044), [51](#_page051), [52](#_page052), [54](#_page054), [73](#_page073), [83](#_page083), [88](#_page088), [179](#_page179), [180](#_page180), [310](#_page310), [383](#_page383), [407](#_page407), [413](#_page413)

«Ганнеле» Г. Гауптмана. [12](#_page012), [30](#_page030), [106](#_page106), [107](#_page107), [113](#_page113), [402](#_page402)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена. [38](#_page038), [42](#_page042) – [44](#_page044), [305](#_page305)

«Генерал Брусилов» И. Л. Сельвинского. [69](#_page069), [413](#_page413)

«Геншель» Г. Гауптмана. [25](#_page025), [191](#_page191), [407](#_page407)

«География и любовь» Б. Бьёрнсона. [43](#_page043), [408](#_page408)

«Горе-злосчастье» В. А. Крылова. [412](#_page412)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. [192](#_page192), [242](#_page242), [408](#_page408), [418](#_page418)

«Город Иты» С. С. Юшкевича. [40](#_page040)

«Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. [60](#_page060)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского. [80](#_page080)

«Грешница» А. И. Пальма. [4](#_page004)

«Гроза» А. П. Островского. [5](#_page005), [6](#_page006), [12](#_page012), [21](#_page021), [23](#_page023), [25](#_page025), [43](#_page043), [44](#_page044), [70](#_page070), [124](#_page124), [187](#_page187), [189](#_page189), [312](#_page312), [404](#_page404)

«Далекое» А. Н. Афиногенова. [60](#_page060)

«Два подростка» П. де Курселя. [4](#_page004)

«День рождения» Н. Г. Михайлова и А. Е. Прокофьева. [411](#_page411)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова. [12](#_page012)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена. [38](#_page038), [108](#_page108), [129](#_page129), [192](#_page192), [408](#_page408)

«Достигаев и другие» М. Горького. [322](#_page322)

«Доходное место» А. Н. Островского. [402](#_page402)

«Дьявол» К. С. Петрова-Водкина. [179](#_page179)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова. [5](#_page005), [6](#_page006), [12](#_page012), [13](#_page013), [16](#_page016), [76](#_page076), [98](#_page098), [101](#_page101), [105](#_page105), [137](#_page137), [142](#_page142), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147), [130](#_page130), [402](#_page402), [404](#_page404), [405](#_page405)

«Егор Булычов и другие» М. Горького. [322](#_page322)

«Елена Толпина» Д. А. Щеглова. [56](#_page056)

«Женитьба» Н. В. Гоголя. [46](#_page046) – [48](#_page048), [113](#_page113), [181](#_page181), [212](#_page212), [220](#_page220), [233](#_page233), [243](#_page243), [395](#_page395), [401](#_page401), [407](#_page407), [418](#_page418)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского. [190](#_page190), [191](#_page191), [407](#_page407)

«Женитьба Бальзаминова», композиция. [57](#_page057)

«Женитьба Фигаро» П. Бомарше. [407](#_page407)

«Женщина с моря» Г. Ибсена. [38](#_page038)

«Жертвенные» К. С. Петрова-Водкина. [177](#_page177) – [179](#_page179)

{462} «Живой труп» Л. Н. Толстого. [193](#_page193), [408](#_page408)

«Звенящий остров» К. С. Петрова-Водкина. [179](#_page179)

«Зеленый шум», композиция по произведениям Н. А. Некрасова. [52](#_page052), [155](#_page155), [156](#_page156), [404](#_page404), [405](#_page405)

«Зимний сон» М. Дрейера. [291](#_page291), [412](#_page412)

«Иванов» А. П. Чехова. [6](#_page006), [76](#_page076), [151](#_page151), [404](#_page404)

«Идиот», инсценировка по Ф. М. Достоевскому. [4](#_page004)

«Казнь» Г. Г. Ге. [4](#_page004)

«Каин» О. И. Дымова. [39](#_page039), [403](#_page403)

«Каменный гость» А. С. Пушкина. [408](#_page408), [415](#_page415)

«Кандида» Б. Шоу. [6](#_page006)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева. [191](#_page191), [407](#_page407)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера. [192](#_page192), [243](#_page243), [408](#_page408)

«Король Лир» У. Шекспира. [79](#_page079), [80](#_page080), [88](#_page088), [383](#_page383) – [390](#_page390), [417](#_page417)

«Красный цветок» И. Щеглова. [4](#_page004), [174](#_page174)

«Лес» А. Н. Островского. [66](#_page066), [104](#_page104), [175](#_page175)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева. [56](#_page056), [66](#_page066)

«Мадам Сан Жен» В. Сарду. [4](#_page004)

«Майорша» И. В. Шпажинского. [117](#_page117)

«Маленький Эйольф» Г. Ибсена. [36](#_page036), [38](#_page038), [39](#_page039), [207](#_page207)

«Марино Фальери» Д. Байрона. [27](#_page027), [408](#_page408)

«Мария Шотландская» Б. Бьёрнсона. [408](#_page408)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова. [12](#_page012), [79](#_page079)

«Мать», композиция по М. Горькому. [57](#_page057)

«Машенька» А. Н. Афиногенова. [416](#_page416)

«Мертвые души», инсценировка по Н. В. Гоголю. [4](#_page004), [190](#_page190), [191](#_page191), [407](#_page407)

«Мертвый город» Г. Д’Аннунцио. [12](#_page012)

«Месса памяти Комиссаржевской». [52](#_page052), [155](#_page155)

«Мещане» М. Горького. [48](#_page048), [118](#_page118), [191](#_page191), [192](#_page192), [207](#_page207), [313](#_page313), [316](#_page316), [324](#_page324), [326](#_page326), [407](#_page407), [408](#_page408), [413](#_page413)

«Михаэль Крамер» Г. Ибсена. [12](#_page012), [14](#_page014), [402](#_page402)

«Много шума из ничего» У. Шекспира. [192](#_page192), [408](#_page408)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина. [408](#_page408)

«На бойком месте» А. Н. Островского. [29](#_page029), [94](#_page094), [242](#_page242), [411](#_page411)

«На дне» М. Горького. [6](#_page006), [14](#_page014), [21](#_page021), [27](#_page027), [29](#_page029), [30](#_page030), [313](#_page313) – [315](#_page315), [326](#_page326)

«Над пучиной» Г. Энгеля. [43](#_page043)

«Наймичка» И. К. Карпенко-Карого. [413](#_page413)

«Наталка-Полтавка» И. П. Котляревского. [413](#_page413)

«Нахлебник» И. С. Тургенева. [70](#_page070)

«Нашествие» Л. М. Леонова. [70](#_page070)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского. [177](#_page177)

«Не возвращайтесь» О. И. Дымова. [403](#_page403)

«Не все коту масленица» А. Н. Островского. [46](#_page046), [47](#_page047), [50](#_page050), [215](#_page215), [217](#_page217), [231](#_page231), [256](#_page256)

«Ниобея» С. К. Ленни. [188](#_page188), [407](#_page407)

«Нора» Г. Ибсена. [38](#_page038), [129](#_page129), [403](#_page403)

«Ночное» М. А. Стаховича. [171](#_page171), [406](#_page406)

«Общество поощрения скуки» Э. Пальерона. [109](#_page109)

«Одинокие» Г. Гауптмана. [12](#_page012) – [14](#_page014), [30](#_page030), [42](#_page042) – [44](#_page044), [108](#_page108)

«Около денег» А. А. Потехина. [120](#_page120), [121](#_page121), [402](#_page402)

«Он пришел» Д. Пристли. [73](#_page073)

«Орленок» Э. Ростана. [402](#_page402)

«Отелло» У. Шекспира. [309](#_page309)

«От ней все качества» Л. Н. Толстого. [193](#_page193), [408](#_page408)

«Парень из нашего города» К. М. Симонова. [69](#_page069)

«Пархоменко» В. В. Иванова. [416](#_page416)

«Первый винокур» Л. Н. Толстого. [193](#_page193), [408](#_page408)

«Песни Вишневого сада», композиция-концерт, посвященный А. П. Чехову. [17](#_page017), [52](#_page052), [154](#_page154), [155](#_page155), [404](#_page404)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина. [337](#_page337), [408](#_page408)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука. [60](#_page060), [264](#_page264)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. [6](#_page006), [25](#_page025), [30](#_page030), [54](#_page054), [191](#_page191), [193](#_page193), [407](#_page407), [408](#_page408)

«Под знаком Чехова» — см. [«Песни Вишневого сада»](#_Tosh0005043)

«Половчанские сады» Л. М. Леонова. [60](#_page060), [61](#_page061)

«Поток» М. Гальбе. [31](#_page031)

«Преступление и наказание» (по Ф. М. Достоевскому). [92](#_page092)

«Преступная мать» П. Бомарше. [407](#_page407)

«Привидения» Г. Ибсена. [32](#_page032) – [34](#_page034), [38](#_page038), [124](#_page124) – [126](#_page126), [129](#_page129) – [131](#_page131), [133](#_page133), [164](#_page164), [176](#_page176), [177](#_page177), [403](#_page403)

«Принц Гаген» Э. Синклера. [53](#_page053)

«Принцесса Греза» Э. Ростана. [12](#_page012)

«Проделки Скапена» Ж. Мольера. [408](#_page408)

«Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского. [4](#_page004)

«Профессор Мамлок» Ф. Вольфа. [67](#_page067) – [69](#_page069), [372](#_page372) – [380](#_page380), [416](#_page416)

«Псковитянка» Л. А. Мея. [30](#_page030)

«Ради счастья» С. Пшибышевского. [177](#_page177)

«Разбойники» Ф. Шиллера. [30](#_page030)

«Ревизор» Н. В. Гоголя. [25](#_page025), [60](#_page060), [83](#_page083), [88](#_page088), [191](#_page191) – [193](#_page193), [233](#_page233), [326](#_page326), [406](#_page406) – [408](#_page408), [413](#_page413)

«Река идет» С. Л. Рафаловича. [39](#_page039), [403](#_page403)

{463} «Родина» Г. Зудермана. [122](#_page122), [124](#_page124), [148](#_page148), [402](#_page402)

«Роза Бернд» Г. Гауптмана. [192](#_page192), [408](#_page408)

«Русалка» А. С. Пушкина. [408](#_page408)

«Русские люди» К. М. Симонова. [69](#_page069)

«Сарданапал» Д. Байрона. [43](#_page043), [408](#_page408)

«Свадебное путешествие» В. А. Дыховичного. [416](#_page416)

«Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя. [406](#_page406)

«Свекровь» Н. А. Чаева. [191](#_page191), [407](#_page407)

«Свыше нашей силы» Б. Бьёрнсона. [6](#_page006), [40](#_page040), [53](#_page053), [82](#_page082), [408](#_page408)

«Севильский цирюльник» П. Бомарше. [407](#_page407)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка. [406](#_page406)

«Симфония» М. И. Чайковского. [4](#_page004)

«Слава» В. М. Гусева. [60](#_page060)

«Скупой» Ж. Мольера. [407](#_page407)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина. [302](#_page302), [332](#_page332), [337](#_page337), [412](#_page412)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. [8](#_page008)

«Снегурочка» А. Н. Островского. [89](#_page089), [119](#_page119), [243](#_page243)

«Старик» М. Горького. [72](#_page072), [75](#_page075), [76](#_page076), [81](#_page081), [304](#_page304), [312](#_page312) – [330](#_page330), [395](#_page395), [396](#_page396), [412](#_page412) – [415](#_page415)

«Старые друзья» Л. А. Малюгина. [310](#_page310), [413](#_page413)

«Старый дом» А. М. Федорова. [108](#_page108)

«Столпы общества» Г. Ибсена. [38](#_page038), [129](#_page129)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена. [38](#_page038), [129](#_page129), [403](#_page403)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского. [123](#_page123)

«Тартюф» Ж. Мольера. [30](#_page030), [60](#_page060), [69](#_page069), [192](#_page192), [262](#_page262), [407](#_page407), [408](#_page408)

«Телль» Р. Моракса. [46](#_page046), [47](#_page047), [219](#_page219)

«Тетка Чарлея» У. Томаса-Брендона. [19](#_page019), [173](#_page173), [174](#_page174), [406](#_page406)

«Теща в дом — все вверх дном» А. М. Соколова. [236](#_page236), [410](#_page410)

«Трактирщица» К. Гольдони. [30](#_page030)

«Три сестры» А. П. Чехова. [10](#_page010), [12](#_page012), [16](#_page016), [44](#_page044), [76](#_page076), [104](#_page104), [111](#_page111), [112](#_page112), [141](#_page141), [145](#_page145), [148](#_page148), [151](#_page151), [329](#_page329), [404](#_page404), [414](#_page414)

«Трильби» Г. Г. Ге. [13](#_page013)

«Утро памяти Тургенева», композиция. [52](#_page052), [238](#_page238), [239](#_page239), [411](#_page411)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова. [69](#_page069), [71](#_page071), [72](#_page072), [416](#_page416)

«Фальшивая монета» М. Горького. [79](#_page079)

«Фарисеи» А. Шницлера. [39](#_page039)

«Фома Гордеев», инсценировка по роману М. Горького. [313](#_page313), [413](#_page413)

«Фру Ингер из Эстрота» Г. Ибсена. [38](#_page038), [129](#_page129)

«Хозе Наварро», композиция по «Кармен» П. Мериме. [57](#_page057)

«Холостяк» И. С. Тургенева. [192](#_page192), [408](#_page408)

«Хромая Гульда» Б. Бьёрнсона. [408](#_page408)

«Хрущевские помещики» А. Ф. Федотова. [190](#_page190), [407](#_page407)

«Царская невеста» Л. А. Мея. [4](#_page004)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. [6](#_page006), [12](#_page012), [69](#_page069), [402](#_page402)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко. [80](#_page080)

«Цыганы» А. С. Пушкина. [408](#_page408)

«Чайка» А. П. Чехова. [6](#_page006) – [9](#_page009), [16](#_page016), [17](#_page017), [66](#_page066), [76](#_page076) – [78](#_page078), [83](#_page083), [134](#_page134) – [140](#_page140), [158](#_page158), [403](#_page403), [405](#_page405)

«Чау-Чу» И. Ф. Кратта. [263](#_page263), [264](#_page264)

«Черные маски» Л. Н. Андреева. [6](#_page006), [39](#_page039), [174](#_page174), [406](#_page406)

«Шестеро любимых» А. Н. Арбузова. [60](#_page060), [259](#_page259)

«Эдип» Софокла. [410](#_page410)

«Эстрадный силуэт Гамлета», композиция. [57](#_page057), [58](#_page058), [412](#_page412)

## **{****401}** Комментарии

Задача настоящего сборника — широко представить многообразную деятельность П. П. Гайдебурова.

Издание рассчитано на широкий круг читателей, поэтому в него включены наиболее литературно законченные материалы, непосредственно отражающие творческий вклад П. П. Гайдебурова в историю русского и советского театра.

По содержанию сборник охватывает период с 1901 по 1957 г., но подавляющее большинство воспоминаний, статей и режиссерских разработок создано в послевоенный период. Основной архив П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской за дореволюционный и довоенный периоды погиб в Ленинграде. Счастливым исключением оказалась режиссерская экспозиция «Бориса Годунова».

Все опубликованные ранее тексты воспроизводятся по печатным изданиям с параллельной выверкой их по сохранившимся рукописям; неопубликованные — по подлинникам, хранящимся в архиве П. П. Гайдебурова в ЦГАЛИ СССР. Составители сочли возможным произвести необходимые сокращения и частичное редактирование незавершенных рукописей. Во вступительных абзацах комментариев помещены сведения об источниках текста и первой публикации данного материала.

В конце сборника помещены «Список режиссерских и актерских работ П. П. Гайдебурова» и библиография его литературных и театроведческих работ.

Сборник снабжен именным указателем и указателем пьес.

1. {82} «Волынь» (Житомир), 1900, 23 октября и 10 ноября. [↑](#endnote-ref-2)
2. Из письма П. П. Гайдебурова Н. Ф. Скарской от 3 ноября 1899 г. [↑](#endnote-ref-3)
3. Из письма П. П. Гайдебурова С. Д. Дрейдену от 26 июля 1955 г. (Все цитируемые письма П. П. Гайдебурова к С. Д. Дрейдену хранятся в личном архиве С. Д. Дрейдена). [↑](#endnote-ref-4)
4. Из телеграммы Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова К. С. Станиславскому от 15 января 1938 г. (Музей МХАТ). [↑](#endnote-ref-5)
5. Н. Ф. Скарская и П. П. Гайдебуров На сцене и в жизни. М., «Искусство», 1959, стр. 188. [↑](#endnote-ref-6)
6. «Юг» (Херсон), 1902, 3 января; 1901, 21 декабря. [↑](#endnote-ref-7)
7. См. «Южное обозрение» (Одесса), 1901, 11 сентября и 7 октября; 1902, 20 и 28 февраля. [↑](#endnote-ref-8)
8. «Театр и искусство», 1901, № 51. [↑](#endnote-ref-9)
9. То же отмечала и большевистская «Правда», когда осенью того же, 1912 года «Одинокие» были показаны рабочей аудитории на сцене Общедоступного театра: «… Пьеса очень жизненна и интересна. Играли с большим подъемом и оживлением. Особенно хорош г. Гайдебуров — д‑р Иоганн Фокерат» — С. М. [С. М. Киров]. Гастроли передвижников. — «Терек», 1912, 8 мая; «Правда», 1912, 23 октября. [↑](#footnote-ref-2)
10. Этот спектакль, к сожалению, прошел мимо внимания историков горьковского театра, упорно ведущих летосчисление провинциальных постановок «На дне» лишь с марта 1903 года, когда эту пьесу сыграли в Нижнем Новгороде и Киеве, а не с 16 февраля, когда ее, первым после МХТ, поставил Гайдебуров. [↑](#footnote-ref-3)
11. «Петербургский дневник театрала». 1905, № 18. [↑](#endnote-ref-10)
12. Цит. по рукописи «На сцене и в жизни» (ЦГАЛИ). [↑](#endnote-ref-11)
13. «Звезда», 1910, 23 декабря. [↑](#endnote-ref-12)
14. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 24, стр. 101. Письмо учащихся ЛВК было напечатано в газете «За правду» («Правда»), 1913, № 21. [↑](#endnote-ref-13)
15. П. М. Ярцев. Лиговский театр. — «Театр и искусство», 1903, № 49. [↑](#endnote-ref-14)
16. П. Гайдебуров. Народный театр. П., 1919, стр. 12. [↑](#endnote-ref-15)
17. П. Гайдебуров. Зарождение спектакля. П., 1922, стр. 132. [↑](#endnote-ref-16)
18. «День», 1913, 7 февраля. [↑](#endnote-ref-17)
19. «Отчет Лиговского народного дома. 10‑й год». Пб., 1914, стр. 21. [↑](#endnote-ref-18)
20. Там же. [↑](#endnote-ref-19)
21. Цит. по оригиналам телеграмм К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко от 20 ноября 1913 г., переданным П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской в музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-20)
22. Насколько бескомпромиссен был в этом отношении П. П. Гайдебуров во все годы существования Общедоступного, а в дальнейшем и Передвижного театра, свидетельствует его письмо Н. В. Дризену, написанное год спустя, в начале 1916 года: «Реконструкция Старинного театра — работа содержательная и соблазнительная с точки зрения режиссерского искусства, — писал он, отвечая вежливым отказом на предложение войти в состав режиссуры Старинного театра. — Она взбудоражила и во мне бациллу профессионального режиссера. Но, в сущности, я режиссер постольку, поскольку это необходимо для нашего театра, и совершенно очевидно, что, отдавая свой режиссерский труд на сторону, я отнимаю от Передвижного и Общедоступного театра часть того, что ему принадлежит… Если за минувший сезон я успел поставить только четыре спектакля, то потому, что на большее у меня не хватило ни сил, ни времени. Если же я смогу в будущем сезоне поднять еще две постановки для Старинного театра, то лишь при том условии, что не додам двух своих работ театру, ради которого я вообще стал режиссером…» — Из письма П. П. Гайдебурова Н. В. Дризену от 23 марта 1916 г. (Отдел рукописей Ленинградской Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). [↑](#footnote-ref-4)
23. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104 – 105. [↑](#footnote-ref-5)
24. «Правда», 1913, 11 марта. [↑](#endnote-ref-21)
25. Там же, 1912, 9 сентября. [↑](#endnote-ref-22)
26. Там же, 1912, 11 сентября. [↑](#endnote-ref-23)
27. Там же, 1913, 12 ноября. [↑](#endnote-ref-24)
28. Там же, 1912, 26 сентября. [↑](#endnote-ref-25)
29. «Путь правды» («Правда»), 1914, 20 апреля. [↑](#endnote-ref-26)
30. Критическую оценку «Правды» встретила и постановка «слишком бедной по содержанию» драмы Гальбе «Поток», особенно проигрывавшей по сравнению с основным массивом репертуара театра, высоко оцененным на ее страницах — «За правду» («Правда»), 1913, 3 октября; «Правда», 1912, 17 октября. [↑](#footnote-ref-6)
31. «За правду», 1913, 27 ноября. [↑](#endnote-ref-27)
32. «… Федор — Гайдебуров — не безвольный, мягкосердечный эпилептик (как у Орленева и др.), а глубоко чувствующий, почти святой в простоте, с сильным духом, надломленным правдой происходящего», — говорилось в рецензиях — «Речь», 1908, 15 октября. [↑](#footnote-ref-7)
33. «Биржевые ведомости», 1904, 16 марта; «Театр и искусство», 1904, № 24. [↑](#endnote-ref-28)
34. «Записки Передвижного Общедоступного театра», март 1914, № 1. [↑](#endnote-ref-29)
35. Смоленский [А. А. Измайлов]. Передвижники сцены. — «Биржевые ведомости», 1905, 27 февраля. [↑](#endnote-ref-30)
36. «Новости и Биржевая газета», 1905, 10 марта; «Театральная Россия», 1905, № 11. [↑](#endnote-ref-31)
37. «За 1‑й год деятельности Передвижного театра». П., 1905, стр. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-32)
38. В. И. Ленин. Соч., т. 32, стр. 345. [↑](#endnote-ref-33)
39. Из письма П. П. Гайдебурова С. Д. Дрейдену от 16 октября 1947 г. [↑](#endnote-ref-34)
40. «Театр и искусство», 1905, № 12. [↑](#endnote-ref-35)
41. Л. Гуревич. «Свыше нашей силы». — «Речь», 1916, 21 октября. [↑](#endnote-ref-36)
42. Из письма П. П. Гайдебурова Л. Г. Тамашину от 1947 г. (Цит. по авторской копии, переданной П. П. Гайдебуровым С. Д. Дрейдену). [↑](#endnote-ref-37)
43. А. Брянцев. Открытое письмо авторам «Истории советского театра» — «Рабочий и театр», 1933, № 25. [↑](#endnote-ref-38)
44. {83} См. рецензии С. М. Кирова [С. М., С. Миронов] в газете «Терек», 1912, 8, 10, 12 мая. [↑](#endnote-ref-39)
45. П. Гайдебуров. Зарождение спектакля. П., 1922, стр. 7, 10. [↑](#endnote-ref-40)
46. Выступление А. А. Брянцева цитируется по авторской записи, сохранившейся в архивном фонде П. П. Гайдебурова (ЦГАЛИ). [↑](#endnote-ref-41)
47. Позднее, уже не по слухам, а самолично, Станиславский смог убедиться в обоснованности такого отношения к «передвижникам», о чем, в частности, упоминает Гайдебуров в своих записях. [↑](#footnote-ref-8)
48. Музей МХАТ. Фонд переписки К. С. Станиславского, № 3590 и 3597 (письмо К. С. Станиславского от 14 апреля 1907 г., письмо П. П. Гайдебурова не датировано, судя по содержанию — март – апрель 1907 г.). [↑](#endnote-ref-42)
49. А это, в свою очередь, говорило, насколько шире и глубже была реальная практика театра, конкретное содержание его образов, чем те теоретические высказывания, которые были хотя бы в аннотации к этой постановке: «В первую голову мы постарались использовать чисто психологический материал пьесы. При этом мы сознательно и убежденно оставались только художниками и не пытались подымать и освещать какие-либо культурно-общественные вопросы, но психологическим подходом невольно выдвигается и основной общественно-психологический мотив пьесы — самодурство…» («Записки Передвижного Общедоступного театра», 1919 – 1920). [↑](#footnote-ref-9)
50. Ответы на анкету Передвижного театра цит. по книге А. А. Бардовского «Театральный зритель на фронте в канун Октября» (М., РТО, 1928). [↑](#endnote-ref-43)
51. Цит. по публикации С. Д. Дрейдена. — «Нева», 1967, № 11. [↑](#endnote-ref-44)
52. П. Гайдебуров. Искусство, рожденное Октябрем. — «Московский комсомолец», 1957, 5 декабря. [↑](#endnote-ref-45)
53. Отзвук прежних представлений Гайдебурова о «революционности» репертуара сказался, в частности, в противопоставлении «Волков» Ромена Роллана комедии Островского «Не все коту масленица». — С. Д. [↑](#footnote-ref-10)
54. Н. Э. [Н. Е. Эфрос]. Театр и книга. — «Вестник театра», 1919, № 19. [↑](#endnote-ref-46)
55. Лариса Рейснер. «Гамлет» в Сестрорецком театре. — «Новая жизнь», 1917, 29 июня. [↑](#endnote-ref-47)
56. О. Форш. Новый Гамлет. — Впервые под псевдонимом Шах-Эддин было опубликовано в журнале «Наш путь», 1918, № 2, стр. 177 – 181. — О. Форш. Собр. соч., т. 8, стр. 463 – 471. [↑](#endnote-ref-48)
57. «Первые, определяющие слова: “О, если б тело твердое рассеяться могло росой”, произнесенные в большой внутренней собранности, до изумительно сказанного: “Весь мир насквозь отравлен, а меня злой рок поставил бороться с злобой дня”, — пленяют, как невиданный и прекрасный дар. Артисту вдруг Доверяешь и уже без всяких сопоставлений радостно принимаешь то новое, что он дает», — писала в уже упоминавшейся статье «Новый Гамлет» Ольга Форш. [↑](#footnote-ref-11)
58. В. В. Шимановский. Воспоминания, 1939 (рукопись). [↑](#endnote-ref-49)
59. «Петроградская правда», 1922, 11 октября. [↑](#endnote-ref-50)
60. «Жизнь искусства», 1923, № 23. [↑](#endnote-ref-51)
61. «Петроградская правда», 1924, 11 января. [↑](#endnote-ref-52)
62. Характерно, что вслед за этой статьей там же была напечатана рецензия на «Бориса Годунова» в Ак. театре оперы и балета под не менее красноречивым заголовкам — «О музыкальной трагедии Мусоргского и о духовном банкротстве Мариинского театра». Это были звенья одного и того же похода против «Аков», противоречившего политике партии в области театра. [↑](#footnote-ref-12)
63. Веч. вып. «Красной газеты», 1926, 27 декабря. [↑](#endnote-ref-53)
64. «Ленинградская правда», 1927, 24 марта. [↑](#endnote-ref-54)
65. «Театр», 1965, № 6. [↑](#endnote-ref-55)
66. Так полушутя называл свои ответы на мои вопросы, касавшиеся самых различных «частностей» его биографии, Павел Павлович, когда в 1947 – 1948 гг. у нас завязалась особенно оживленная переписка в связи с оставшейся — по ряду обстоятельств внешнего порядка — не доведенной до конца подготовкой книги о его творчески-общественном пути. Ряд отрывков из этих писем впервые публикуется в настоящем очерке. [↑](#footnote-ref-13)
67. Из письма П. П. Гайдебурова С. Д. Дрейдену от 7 октября 1947 г. [↑](#endnote-ref-56)
68. Цит. по публикации: Сим. Дрейден. С. М. Киров и строительство советского театра. — «Театральный альманах». Л., 1947, стр. 26 – 28. [↑](#endnote-ref-57)
69. Из выступления П. П. Гайдебурова на собрании труппы Колхозно-совхозного театра им. Леноблисполкома 30 марта 1936 г. (Запись режиссера Г. Н. Гурьева). [↑](#endnote-ref-58)
70. Цит. по режиссерской экспозиции «Ревизора», разработанной П. П. Гайдебуровым в 1934 – 1935 гг. (ЦГАЛИ). [↑](#endnote-ref-59)
71. Цит. по письму А. Н. Арбузова С. Д. Дрейдену от 15 февраля 1958 г. [↑](#endnote-ref-60)
72. А. А. Брянцев. О П. П. Гайдебурове. Воспоминания. (Цит. по рукописи, хранящейся в личном архиве А. А. Брянцева). [↑](#endnote-ref-61)
73. «На сцене и в жизни», стр. 200. [↑](#endnote-ref-62)
74. «В истолковании актера Брусилов прежде всего — человек идеи. Одухотворенный и стремительный… — отмечалось в отзывах печати. — Глубокой искренностью звучит голос артиста, когда Брусилов в финальной сцене заклинает снять его с поста, назначить кого угодно вместо него, только бы не приостанавливать наступления. Эта сцена и особенно душевный подъем, охватывающий затем Брусилова, когда он молодо и радостно, наперекор всему, продолжает командовать наступлением, сделана Гайдебуровым поэтически сильно, правдиво» — Г. Фальковский. Спектакль о Брусилове. — «Литература и искусство», 1943, 8 мая. [↑](#footnote-ref-14)
75. С. Мокульский. Гайдебуров — Акоста. — «Искусство и жизнь», 1941, № 5. [↑](#endnote-ref-63)
76. Оригинал письма рабочих сцены Театра драмы и комедии хранится в рукописном фонде Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии. [↑](#endnote-ref-64)
77. В. Шкловский. В Ярославле. — «Литература и искусство», 1944, 11 марта. [↑](#endnote-ref-65)
78. Из письма П. П. Гайдебурова Т. Большаковой от 17 марта 1958 г. — «Театральная жизнь», 1960, № 9. [↑](#endnote-ref-66)
79. «Минский листок», 1899, 10 октября. [↑](#endnote-ref-67)
80. Из писем П. П. Гайдебурова С. Д. Дрейдену от 6 января и 14 марта 1955 г. [↑](#endnote-ref-68)
81. «… Сделать эту сцену пореальней, стараясь обмануть публику. Играть так, чтобы публика думала, что Сорин умирает. Это подымет нервы публики», — писал К. С. Станиславский в режиссерской партитуре «Чайки» — «Чайка». Режиссерская партитура К. С. Станиславского. М., «Искусство», 1938, стр. 177, 221. [↑](#footnote-ref-15)
82. Откликаясь на мою статью о его «дебюте» в роли Сорина («Театр», 1955. № 6), П. П. Гайдебуров писал: «… помимо всего прочего, какому актеру не тепло на сердце, когда хвалят его работу? Но тут еще: за что и как хвалят… Мне очень дорого, что Вы выделили тему: глубокая внутренняя связь Сорина с Треплевым. То, что вы пишете о гибели Треплева, которая в моей концепции не только личная трагедия молодого писателя, но также и смерть Сорина — это очень дорого для моего актерского авторства… Хотелось, чтобы зритель поверил и почувствовал незаурядность натуры Сорина и его потенции (так хотелось и постановщику) — чтобы игра стоила свеч: вот проклятая жизнь, как губила человека. Не гения, но человека, который мог бы понять гения и радоваться гению» — Из письма П. П. Гайдебурова С. Д. Дрейдену от 26 июля 1955 г. [↑](#footnote-ref-16)
83. Из письма П. П. Гайдебурова С. Д. Дрейдену от 3 апреля 1947 г. [↑](#endnote-ref-69)
84. Из письма П. П. Гайдебурова С. Д. Дрейдену от 7 апреля 1947 г. [↑](#endnote-ref-70)
85. Цит. по письму А. А. Ханова, оглашенному на траурном митинге в некрополе Волкова кладбища (Ленинград) в день 95‑летия со дня рождения П. П. Гайдебурова (28 февраля 1972 г.). [↑](#endnote-ref-71)
86. Выступление П. П. Гайдебурова на вечере в Московском Доме актера, посвященном награждению его Государственной премией. (1952). Цит. по черновой его записи (ЦГАЛИ). [↑](#endnote-ref-72)
87. Статья, являющаяся как бы вступлением ко второй части воспоминаний, над которыми П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская работали в 1955 – 1957 гг.

    Публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 350). [↑](#endnote-ref-73)
88. Об отношении В. Н. Давыдова к Передвижному театру свидетельствуют два его письма, адресованные П. П. Гайдебурову:

    *«20 ноября 1920 г*.

    *Многоуважаемый Павел Павлович, очень, очень извиняюсь за частое беспокойство, но жалею и молодежь свою, которая очень интересуется Вашим поучительным театром. Они посвящают себя родному искусству, и я рад, что они увлекаются делом, а не елочными украшениями. Вот почему и беспокою Вас и прошу устроить сегодня мою молодежь, чем очень обяжете…*

    *Ваш душой В. Давыдов»*

    *«20 января 1922 г*.

    *Многоуважаемый и дорогой Павел Павлович*!

    *Приветствую Вас и Вашу милую труппу честных тружеников и деятелей русской родной сцены, исполняющих в сотый раз бессмертную пьесу бессмертного Н. В. Гоголя “Женитьба”. Очень сожалею, что служба лишает меня удовольствия и возможности лично приветствовать Вас, но душой моей я с Вами! Искренно и сердечно желаю Вам дальнейшего процветания на славу и благо родного искусства. Жму крепко Вашу руку. Ваш душой, дед русской сцены заслуженный артист В. Н. Давыдов»*. (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 550). [↑](#endnote-ref-74)
89. Глава ко второй книге воспоминаний. 1955 – 1957 гг. Публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 2, д. 58). [↑](#endnote-ref-75)
90. М. М. Писарева. [↑](#endnote-ref-76)
91. Речь идет о Марии Николаевне и Вере Федоровне Комиссаржевских. [↑](#endnote-ref-77)
92. {402} Речь идет о предполагаемой совместной работе П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской в Елизаветграде в сезон 1901/02 г. [↑](#endnote-ref-78)
93. Бюро Русского театрального общества вело учет спроса и предложения труда театральных работников. [↑](#endnote-ref-79)
94. Сезон 1900/01 г. Гайдебуров играл в антрепризе Н. С. Васильевой в Житомире и Гельсингфорсе. [↑](#endnote-ref-80)
95. Упомянутое совещание проходило в квартире Е. П. Карпова на Ямской улице, дом 34, кв. 5. [↑](#endnote-ref-81)
96. Имеется в виду статья Л. Н. Толстого, написанная в связи с отлучением его от церкви: «Ответ на определение Синода от 20 – 22 февраля и на полученные мною по этому случаю письма». 30 марта – 1 апреля 1901 г. Опубликована в «Листках свободного слова», 1901, № 22. [↑](#endnote-ref-82)
97. Петипа, Мариус Мариусович. Гастроли его труппы в Тамбове в мае — июне 1901 г. не имели успеха. [↑](#endnote-ref-83)
98. Режиссером ревельского сезона лета 1901 г. был И. О. Аржанников. [↑](#endnote-ref-84)
99. По договоренности с Г. А. Яковлевым-Востоковым Гайдебуров и Скарская не должны были участвовать в пьесах откровенно черносотенного и спекулятивного характера («Контрабандисты», «Рабыни веселья»). Когда антрепренер все же потребовал их участия в этих пьесах, Гайдебуров и Скарская вынуждены были уехать до окончания сезона и затем выплачивать неустойку. [↑](#endnote-ref-85)
100. С. И. Клеманский. [↑](#endnote-ref-86)
101. Сезон в Елизаветграде открылся спектаклем «Дядя Ваня» 20 сентября 1901 г. [↑](#endnote-ref-87)
102. Летом 1901 г. П. Н. Орленев совершил большую поездку по северным, западным и южным городам России, сыграв несколько спектаклей в Елизаветграде. В репертуаре его были «Царь Федор Иоаннович», «Братья Карамазовы», «Михаэль Крамер», «Орленок», 5 июля его гастроли в Елизаветграде закончились. [↑](#endnote-ref-88)
103. Ал. Амфитеатров. Минуты (VI, «А. И. Южин-Сумбатов»). «Театр и искусство», 1908, № 6, стр. 117. [↑](#endnote-ref-89)
104. Жадов и Юсов — персонажи комедии А. Н. Островского «Доходное место». [↑](#endnote-ref-90)
105. Премьера «Ганнеле» состоялась в бенефис Н. Ф. Скарской 21 декабря 1901 г. [↑](#endnote-ref-91)
106. Весной 1902 г., расставшись с Московским Художественным театром, В. Э. Мейерхольд вместе с А. С. Кошеверовым снял театр в Херсоне, где с осени давались спектакли вновь организованной ими «Труппы русских драматических артистов» (со следующего сезона получившей наименование «Товарищества новой драмы»). [↑](#endnote-ref-92)
107. Глава вторая ко второй книге воспоминаний. 1955 – 1957 гг. Публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 2, д. 58). [↑](#endnote-ref-93)
108. Речь идет о Василии Павловиче Гайдебурове. [↑](#endnote-ref-94)
109. Художником новгородского сезона стал Г. С. Толмачев. Начав свою работу с Гайдебуровым в Новгороде, он продолжал сотрудничать до 1906 года в Общедоступном и Передвижном театрах, где явился автором декораций особой складной конструкции, приспособленных для передвижения. [↑](#endnote-ref-95)
110. В пьесе А. А. Потехина «Около денег» П. А. Стрепетова играла роль Степаниды. [↑](#endnote-ref-96)
111. В пьесе П. М. Невежина «Вторая молодость» П. А. Стрепетова играла роль Готовцевой. [↑](#endnote-ref-97)
112. Спектакль «Без вины виноватые» под режиссерством П. А. Стрепетовой и с участием П. П. Гайдебурова в роли Незнамова состоялся 10 февраля 1899 г. в Петербурге, в зале Кононова. [↑](#endnote-ref-98)
113. Роль Магды в пьесе Г. Зудермана «Родина» В. Ф. Комиссаржевская впервые сыграла 23 сентября 1902 г. в Харькове. Перед тем как показаться в этой роли в Петербурге в Панаевском театре, она сыграла Магду в Новгороде 17 декабря 1902 г. [↑](#endnote-ref-99)
114. {403} Воспоминания. 1948. Публикуются впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 49) с дополнениями из более ранней редакции, хранящейся в личном архиве С. Д. Дрейдена. Воспоминания остались незавершенными, обрываясь на начале работы над «Привидениями». [↑](#endnote-ref-100)
115. Драма Г. Ибсена «Привидения» была впервые поставлена в Общедоступном театре в 1904 г. и шла в Общедоступном и Передвижном театрах с небольшими перерывами до 1928 г. [↑](#endnote-ref-101)
116. В статье «Об отцах и детях и о г. Чехове» (1890 г.) Н. К. Михайловский утверждал, что для Чехова не существует идеалов отцов и дедов, что он равнодушен к окружающей жизни: «г. Чехов и сам не живет в своих произведениях, а так себе, гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое»… «г. Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает». (Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., ГИХЛ, 1957, стр. 599 – 600). [↑](#endnote-ref-102)
117. Из статьи А. А. Блока «Стихия и культура» (декабрь 1908 г.). — А. Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 5, стр. 350 – 359. [↑](#endnote-ref-103)
118. Д. Голсуорси. «Сага о Форсайтах», гл. VIII. [↑](#endnote-ref-104)
119. «Ежа под череп посадить надо, ежа колючего!» — слова Михаила Рыбина из романа А. М. Горького «Мать», часть 1, глава XXV. [↑](#endnote-ref-105)
120. Конец века (фр.). [↑](#footnote-ref-17)
121. Это изречение записано (на франц. яз.) в дневнике М. Н. Толстой и опубликовано в книге С. Л. Толстого «Мать и дед Л. Н. Толстого», М., «Федерация», 1928, стр. 112, в более точном переводе, чем дано П. П. Гайдебуровым: «Прекрасные порывы юности должны в зрелом возрасте превратиться в принципы». [↑](#endnote-ref-106)
122. «Борьба за престол» Г. Ибсена была поставлена в Общедоступном театре в сезон 1910/11 г. Гайдебуров в спектакле участия не принимал. Остальные упоминаемые им пьесы Г. Ибсена вошли в список режиссерских и актерских работ П. П. Гайдебурова, кроме «Норы», которая не ставилась ни в Общедоступном, ни в Передвижном театрах, и «Строителя Сольнеса»: этот спектакль сам Гайдебуров упоминает в списке им поставленных (он же был исполнителем роли Сольнеса), но в прессе и в архиве дополнительных данных об этом не найдено. [↑](#endnote-ref-107)
123. В репертуар первых двух сезонов Передвижного театра (1905 – 1906 гг.) были включены пьесы О. Дымова «Каин» и «Не возвращайтесь», С. Рафаловича «Река идет» и О. Миртова «Блаженны алчущие». Постановкой этих слабых в литературном отношении пьес театр сделал своеобразную попытку откликнуться на революционные настроения того времени. [↑](#endnote-ref-108)
124. Портрет этот в блокадный год исчез бесследно, а все члены семьи Бухаровых, оставшиеся в живых, погибли, частью в Ленинграде, частью на фронтах Великой Отечественной войны, — П. Г. [↑](#footnote-ref-18)
125. Статья-воспоминания. 1946 г. Частично опубликовано: «Театральный альманах», кн. 7, М., ВТО, 1948, стр. 302 – 327. Публикуется по подлиннику с некоторыми редакционными сокращениями (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 339). [↑](#endnote-ref-109)
126. Премьера «Чайки» в Александринском театре состоялась 17 октября 1896 г. в бенефис известной комической актрисы Е. И. Левкеевой. [↑](#endnote-ref-110)
127. Ю. М. Юрьев. Записки. М.‑Л., «Искусство», 1939. [↑](#endnote-ref-111)
128. В. Ф. Комиссаржевская играла роль Нины Заречной. [↑](#endnote-ref-112)
129. В МХТ роль Нины играла М. Л. Роксанова. [↑](#endnote-ref-113)
130. К. С. Станиславский играл роль Тригорина. В письмах к А. М. Горькому и Вл. И. Немировичу-Данченко (1899) А. П. Чехов довольно резко критиковал исполнение Станиславским этой роли. (А. П. Чехов, Собр. соч. в 20 томах, т. 18, стр. 145.) [↑](#endnote-ref-114)
131. П. П. Гайдебуров учился на юридическом факультете Петербургского университета с 1896 по 1899 гг. [↑](#endnote-ref-115)
132. {404} Н. Ф. Скарская работала в МХТ в сезоне 1899/900 г. Премьера «Дяди Вани» состоялась 26 октября 1899 г. [↑](#endnote-ref-116)
133. Речь идет о рецензии И. И. Полосина «Спектакль об Иване Грозном», опубликованной в журнале «Театр», 1946, № 5 – 6, стр. 44. [↑](#endnote-ref-117)
134. А. П. Чехов. Записная книжка 1891 – 1904 гг. (А. П. Чехов. Собр. соч. в 12 томах, т. 12, стр. 265.) [↑](#endnote-ref-118)
135. Пьеса А. П. Чехова «Три сестры» впервые была опубликована в журнале «Русская мысль», М., 1901, № 2. [↑](#endnote-ref-119)
136. Воспоминания А. М. Горького «А. П. Чехов» (написаны в 1904 г.) (А. М. Горький. Собр. соч. в 25 томах, т. 6, стр. 55 – 66). [↑](#endnote-ref-120)
137. Рецензия Н. И. Мерянского под псевдонимом «Случайный зритель» называлась «“Три сестры” А. Чехова» и была опубликована в газ. «Волховский листок» 16 февраля 1903 г. [↑](#endnote-ref-121)
138. Общедоступный театр при Лиговском народном доме был открыт 23 ноября 1903 г. спектаклем «Гроза» в постановке П. П. Гайдебурова и с участием его и Н. Ф. Скарской в главных ролях. 7 марта 1905 г. на базе уже существующего Общедоступного театра был создан Первый Передвижной театр, который ставил своей целью «обслуживание высококачественными театральными спектаклями самых отдаленных уголков России».

     Деятельность этих театров протекала параллельно вплоть до лета 1914 г., когда Общедоступный театр лишился своего постоянного помещения (в Лиговском народном доме был размещен военный госпиталь). С октября 1916 г. и до 1928 г. существовала сначала Мастерская Передвижного театра, а затем Передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. [↑](#endnote-ref-122)
139. В 1918 г. при Мастерской Передвижного театра была создана Студия для обучения профессии актера и совершенствования мастерства актеров мастерской. С 1921 г. Студия стала называться «Палестрой». Существовала до 1928 г. — года закрытия Передвижного театра. [↑](#endnote-ref-123)
140. «Вишневый сад» А. П. Чехова был впервые поставлен в Общедоступном театре 21 ноября 1907 г. В следующем сезоне этот спектакль был перенесен в репертуар Передвижного театра и с небольшими перерывами держался в репертуаре этого театра до 1928 г. [↑](#endnote-ref-124)
141. «Иванов» А. П. Чехова был поставлен в Передвижном театре в марте 1910 г. В своих черновых заметках П. П. Гайдебуров пишет, что спектакль этот имел очень большой художественный успех, но сборов не делал. Любопытна также запись Гайдебурова о том, что для роли графа он специально выучился играть на виолончели, хотя до этого играл только на скрипке. Спектакль этот держался в репертуаре театра всего два сезона.

     В «Трех сестрах», которые в 1901 – 1903 гг. ставились П. П. Гайдебуровым в Елизаветграде и Новгороде, он сам играл роль Андрея. В феврале 1911 г. этот спектакль был поставлен Гайдебуровым совместно с Г. И. Питоевым в Передвижном театре. Гайдебуров играл Тузенбаха. Летом 1916 г. на станции Ермоловская под Петроградом спектакль был возобновлен. Гайдебуров выступил в роли Чебутыкина. [↑](#endnote-ref-125)
142. Ариель (Л. М. Василевский). «Театр Гайдебурова. “Вишневый сад”». Газ. «Новая жизнь», П., 1918 г., 10 мая. [↑](#endnote-ref-126)
143. Театрализованный концерт «Под знаком Чехова» состоялся 5 октября 1921 г. [↑](#endnote-ref-127)
144. Вечер памяти В. И. Ленина («Вождю народов») состоялся 29 января 1924 г. в помещении Палас-театра с участием симфонического оркестра студентов Петрограда. П. П. Гайдебуров осуществлял общую композицию и режиссуру. [↑](#endnote-ref-128)
145. Письмо А. Ф. Кони к П. П. Гайдебурову написано на следующий же день после премьеры спектакля «Зеленый шум» — 5 декабря 1921 года.

     *«Глубокоуважаемый Павел Павлович*!

     *Вчера я испытал великое удовольствие и большое нравственное удовлетворение, побывав на Вашем “Зеленом шуме”, и не могу удержаться, чтобы сердечно не поблагодарить Вас за вынесенное мною впечатление. Мнение старого юриста для Вас значения иметь не может, но я вспоминаю дружеские отношения мои к Вашим покойным родителям и чудесные глубоко содержательные* {405} *вечера, проведенные мною у них в 90‑х годах*, — *и это дает мне смелость приветствовать Вас и за Ваше начинание и за идею, в него вложенную. К сожалению, по нездоровью я слышал лишь первую часть “Зеленого шума”, но и этого было достаточно, чтобы порадоваться новому способу толкования выдающихся писателей, благодаря которому Некрасов становится понятен и близок слушателям и зрителям гораздо более, чем могли бы дать самые разработанные публичные лекции или статьи. Присутствуя на “Зеленом шуме”, я забывал, что я в театре, и мне казалось, что я сам среди этой оживленной молодежи в уютной и скромной гостиной и что вот‑вот я сам выступлю с цитатами из любимого писателя. Мне думается, что Ваш. прием толкования мог бы с большим успехом быть применен и к другим нашим поэтам в подходящих случаях…»*.

     Письмо сохранилось в архиве П. П. Гайдебурова (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 611). Впервые опубликовано в статье С. Д. Дрейдена «Страницы большой жизни» (в книге: «Н. Ф. Скарская, П. П. Гайдебуров. На сцене и в жизни». М., «Искусство», 1959). [↑](#endnote-ref-129)
146. В отзыве-статье «“Зеленый шум” П. П. Гайдебурова». В. Е. Евгеньев-Максимов рассматривает отношения отца П. П. Гайдебурова с Н. А. Некрасовым, любовь к поэту в семье Гайдебуровых, затем анализирует спектакль Передвижного театра, высоко оценивает качество композиции и ее сценическое воплощение. «С помощью целого ряда разнообразных приемов, применяемых с удивительным тактом, а подчас с высоким мастерством, стремится оправдать название своей пьесы, иначе говоря, стремится к тому, чтобы на зрителей повеяло от нее “зеленым шумом”, “весенним шумом”, “шумом” пробуждающегося для новой радостной жизни великого народа». (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1. д. 1064). [↑](#endnote-ref-130)
147. Постановка «Чайки» на сцене Камерного театра (премьера 9 сентября 1944 г.) вызвала полемику как в прессе, так и при обсуждении в ВТО, состоявшемся вскоре после премьеры. Спектакль шел в концертном исполнении, почти без декораций, без грима и костюмов. В программе он так и назывался «спектакль-концерт». [↑](#endnote-ref-131)
148. А. Я. Таиров работал в Общедоступном и Передвижном театрах в 1907 – 1909 гг. Спектакль «Дядя Ваня», о котором идет речь, был поставлен Таировым 21 сентября 1908 г., П. П. Гайдебуров играл Войницкого. [↑](#endnote-ref-132)
149. Статья была написана как вступительная для сборника о Вере Федоровне Комиссаржевской, который готовился издательством «Искусство» в 1955 г. Сборник издан не был. Фрагменты воспоминаний частично использованы в книге «На сцене и в жизни».

     Полностью публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 2, д. 51). [↑](#endnote-ref-133)
150. Вечер, посвященный памяти В. Ф. Комиссаржевской, состоялся в Доме актера Всероссийского театрального общества 11 декабря 1954 г. [↑](#endnote-ref-134)
151. Шульгина — девичья фамилия матери В. Ф. Комиссаржевской, Марии Николаевны. [↑](#endnote-ref-135)
152. Письмо к О. Ф. Комиссаржевской (1909 г.). Опубл. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. «Алконост». Изд. Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1911, стр. 119. [↑](#endnote-ref-136)
153. Разговоры о возможности создания театра А. М. Горького и В. Ф. Комиссаржевской действительно имели место в конце 1904 г. Газета «Рижские ведомости» от 28 декабря 1904 г. сообщала, что «Горький участвует в создании нового театра, который, по слухам, откроется в Петербурге в будущем зимнем сезоне. В этом начинании участвуют также В. Ф. Комиссаржевская, М. Ф. Андреева, С. А. Найденов; директором театра будет К. Н. Незлобии». Никакого другого реального подтверждения этих планов не сохранилось. [↑](#endnote-ref-137)
154. Афоризм из рассказа В. Г. Короленко «Парадокс». [↑](#endnote-ref-138)
155. {406} Н. Г. Виноградов-Мамонт. «Памяти Комиссаржевской». Статья, прочитанная на вечере в ВТО 11 декабря 1964 г. и сохранившаяся в архиве П. П. Гайдебурова (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 265). [↑](#endnote-ref-139)
156. «Сестра Беатриса» М. Метерлинка и «Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя были поставлены В. Э. Мейерхольдом в Театре Комиссаржевской 22 ноября 1906 г. и 10 февраля 1907 г. В ноябре 1907 г. Комиссаржевская рассталась с В. Э. Мейерхольдом, заявив о своих творческих с ним расхождениях. Однако после ухода Мейерхольда Театр Комиссаржевской просуществовал еще только два сезона; ни репертуар, ни режиссура (Ф. Ф. Комиссаржевский, Н. Н. Евреинов) не вывели театр из творческого тупика. В ноябре 1909 г. Комиссаржевская объявила о своем решении оставить сцену после окончания большой гастрольной поездки и открыть школу. Трагическая кончина артистки в феврале 1910 г. не дала осуществиться этим планам. [↑](#endnote-ref-140)
157. Воспоминания были написаны для вечера, посвященного 100‑летию со дня рождения М. Г. Савиной, состоявшегося в Доме актера ВТО 12 апреля 1954 г. Публикуются впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 2, д. 99). [↑](#endnote-ref-141)
158. Первый Всероссийский съезд актеров состоялся в марте 1897 г. М. Г. Савина выступала 23 марта на закрытии съезда. [↑](#endnote-ref-142)
159. Словом «крыловщина» иронически характеризовалось творчество плодовитого драматурга конца XIX века В. А. Крылова. Его пьесы, злободневные, сенсационные, лишенные политической окраски и бьющие по нервам буржуазно-мещанского зрителя, имели шумный успех. [↑](#endnote-ref-143)
160. Роль Дуни в комедии М. А. Стаховича «Ночное» (премьера 16 января 1875 г.) М. Г. Савина играла вплоть до 1887 г. [↑](#endnote-ref-144)
161. Драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы» впервые была поставлена в Александринском театре 18 октября 1895 г. М. Г. Савина играла роль Акулины бессменно до 1904 г. [↑](#endnote-ref-145)
162. Роль Марьи Антоновны в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» была одной из лучших ролей актрисы. М. Г. Савина выступала в этой роли с 23 января 1881 г. по 1910 г. [↑](#endnote-ref-146)
163. Наброски воспоминаний, предназначавшиеся П. П. Гайдебуровым для новых глав 2‑й книги. 1955 – 1957 гг. Публикуются впервые по подлиннику (ф. 991, оп. 1, д. 356). [↑](#endnote-ref-147)
164. Пьеса У. Томас-Брендона «Тетка Чарлея» была поставлена 17 февраля 1897 г. [↑](#endnote-ref-148)
165. А. П. Лейферт в начале 1890‑х гг. открыл в Петербурге контору по прокату сценического гардероба, затем оборудовал собственные пошивочные мастерские. Через пять-шесть лет дело настолько расширилось, что Лейферт вместе с двумя сыновьями обслуживал многие гастрольные труппы в России и поставлял русские сценические костюмы за границу. Перед революцией прокатная костюмерная Лейферта в Петербурге занимала двухэтажный особняк на углу Моховой и Сергиевской и имела филиал в Киеве, представляя собой едва ли не самое крупное предприятие по прокату сценического гардероба в России. [↑](#endnote-ref-149)
166. Пьеса Л. Н. Андреева «Черные маски» готовилась к постановке в гастрольной поездке Передвижного театра по Украине и была впервые показана в Полтаве 9 марта 1909 г. Именно поэтому костюмы выполнялись киевским филиалом. [↑](#endnote-ref-150)
167. Роль Неизвестного (или Незнакомца, как чаще она называлась в программах) {407} П. П. Гайдебуров играл в Останкинском театре под Москвой летом 1900 г. (антреприза П. И. Кичеева), в Ревеле в мае 1901 г. (антреприза Г. А. Яковлева-Востокова), в Новгороде в сезон 1902/03 г. [↑](#endnote-ref-151)
168. Спектакль этот состоялся летом 1897 г. [↑](#endnote-ref-152)
169. «Василиса Мелентьева» была поставлена М. И. Писаревым в зале Кононова 9 декабря 1898 г. Л. Б. Яворская играла роль царицы Анны Васильчиковой, П. П. Гайдебуров — Андрея Колычева. [↑](#endnote-ref-153)
170. Вечер памяти А. К. Толстого и Н. А. Некрасова, организованный Л. Б. Яворской, состоялся 10 декабря 1898 г. в зале офицерского собрания армии и флота. Гайдебуров читал на этом вечере стихотворение «Памяти Некрасова», автором которого в программе значился Я. П. Полонский. Однако в программу, сохраненную в архиве, Гайдебуров внес исправление, указав свое авторство. [↑](#endnote-ref-154)
171. В марте — апреле 1904 г. К. С. Станиславский находился в Петербурге на гастролях с Московским Художественным театром. По-видимому, в этот период и состоялось его посещение Общедоступного театра. [↑](#endnote-ref-155)
172. Здесь и далее приведены отрывки из писем К. С. Петрова-Водкина к П. П. Гайдебурову (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 704). [↑](#endnote-ref-156)
173. В спектаклях театра «Сервье» в Саратове П. П. Гайдебуров участвовал в июле 1897 г. [↑](#endnote-ref-157)
174. Премьера «Гамлета» в Общедоступном театре — 16 декабря 1907 г. [↑](#endnote-ref-158)
175. Вторая редакция «Гамлета» была показана в сезон 1911/12 г. [↑](#endnote-ref-159)
176. Премьера «Женитьбы» — 30 июля 1916 г. в театре Литературного фонда на станции Ермоловская. [↑](#endnote-ref-160)
177. Премьера пьесы М. Я. Жижмора «Бетховен» в Передвижном театре — 22 марта 1927 г. [↑](#endnote-ref-161)
178. Статья 1918 г., в основу которой положен доклад П. П. Гайдебурова на десятилетии Лиговского народного дома в 1913 г.

     Публикуется по сб. «Народный театр. (Первые итоги)». П., изд. Петроградского союза рабочих потребительских обществ, 1918 г. [↑](#endnote-ref-162)
179. Лиговский народный дом был расположен на углу Прилукской и Тамбовской улиц. В настоящее время в этом здании (Тамбовская, 63) находится Центральный клуб железнодорожников. [↑](#endnote-ref-163)
180. «Ниобея» («Мраморная гувернантка») — фарс С. К. Ленни, пользовавшийся популярностью в конце 1890‑х гг. В Общедоступном театре ставился в сезон 1903/04 г. [↑](#endnote-ref-164)
181. Пьеса А. Ф. Федотова «Хрущевские помещики» была поставлена в Общедоступном театре в сезон 1903/04 г.; «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского и «Сцены из “Мертвых душ” по Н. В. Гоголю» — в сезон 1904/05 г. [↑](#endnote-ref-165)
182. В 1918 г. П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская вели занятия в Рабочей студии Передвижного театра при Орудийном заводе (Петроград). Премьера «Мещан» состоялась 1 июня 1918 г. [↑](#endnote-ref-166)
183. Пьесы Н. А. Чаева «Свекровь», Д. В. Аверкиева «Каширская старина» и А. А. Потехина «Быль молодцу не укор» были поставлены в сезон 1904/05 г. [↑](#endnote-ref-167)
184. «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого и «Геншель» Г. Гауптмана — сезон 1904/05 г., «Ревизор» Н. В. Гоголя — сезон 1905/06 г. [↑](#endnote-ref-168)
185. В Общедоступном театре была поставлена вся трилогия П. Бомарше: «Севильский цирюльник» (сезоны 1906/07 и 1910/11 г.), «Женитьба Фигаро» (сезоны 1904/05 и 1910/11 г.), «Преступная мать» (сезон 1910/11 г.); из комедий Мольера ставились «Скупой» (1904/05 г.), «Тартюф» (1905/06 и 1908/09 г.) {408} и «Проделки Скапена» (1906/07 г.). Драматические произведения А. С. Пушкина в течение всех лет работы Общедоступного театра не сходили с его репертуара: «Русалка» (1903/04 г.), «Борис Годунов» (1904/05 г.), «Каменный гость» (1905/06 г.), «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Цыганы» (1911/12 г.). [↑](#endnote-ref-169)
186. Все три пьесы ставились в Общедоступном театре в сезон 1905/06 г. «Доктор Штокман» — 18 декабря 1905 г., «Много шума из ничего» — 26 декабря 1905 г., «Холостяк» — 13 ноября 1905 г. В спектакле «Много шума из ничего» П. П. Гайдебуров участия не принимал. [↑](#endnote-ref-170)
187. Обе пьесы были поставлены в декабре 1905 г.: «Горе от ума» — 4‑го, «Мещане» — 6‑го. [↑](#endnote-ref-171)
188. Все перечисленные пьесы также ставились в сезон 1905/06 г. В трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь» Гайдебуров не участвовал ни как режиссер, ни как актер, так как роль Фердинанда, по его мнению, была неудачно им сыграна еще в антрепризе Н. С. Васильевой, и с тех пор он к этой роли не возвращался.

     «Тартюф» Ж. Мольера, «Роза Бернд» Г. Гауптмана и «Власть тьмы» Л. Н. Толстого в сезон 1908/09 г. были поставлены заново, а «Ревизор» Н. В. Гоголя оставался в репертуаре Общедоступного и Передвижного театров многие годы. [↑](#endnote-ref-172)
189. «Плоды просвещения» (1903/04 г. и 21 февраля 1911 г.), «Власть тьмы» (22 января 1906 г. и 31 августа 1908 г.), «Живой труп» (2 февраля 1912 г.), «От ней все качества» и «Первый винокур» (6 декабря 1911 г.). [↑](#endnote-ref-173)
190. «Отчет Лиговского народного дома. 9‑й год», СПБ. 1913 г. [↑](#endnote-ref-174)
191. Пьесы Д. Байрона «Сарданапал» (январь 1909 г.) и «Марино Фальери» (28 октября 1912 г.) Общедоступный театр поставил первым в России. Многие пьесы Б. Бьёрнсона шли в основном только в Общедоступном и Передвижном театрах: «Мария Шотландская» (18 ноября 1907 г.), «Свыше нашей силы» (15 ноября 1909 г.), «География и любовь» (30 декабря 1911 г.), «Хромая Гульда» (4 ноября 1912 г.). [↑](#endnote-ref-175)
192. Пьеса А. Н. Островского и С. А. Гедеонова «Василиса Мелентьева» в Общедоступном театре была поставлена 8 января 1906 г. [↑](#endnote-ref-176)
193. С 7 по 12 июня 1915 г. в Харькове состоялся «Съезд по вопросам организации разумных развлечений для населения Харьковской губернии», где Гайдебуров выступил с докладом «Принципы организации народного театра» (издан тогда же в «Трудах съезда»). В конце 1915 г. — начале 1916 г. в Москве состоялся Всероссийский съезд деятелей народного театра, но Гайдебуров в нем участия не принимал. [↑](#endnote-ref-177)
194. П. П. Гайдебуров. О Передвижном театре. — «Театральная Россия», П., 1905, № 2 – 3. [↑](#endnote-ref-178)
195. А. Брянцев. Опрощение театральной декорации. П., изд. Общедоступного и Передвижного театра. 1917. [↑](#endnote-ref-179)
196. Основная часть этой статьи была написана в 1913 – 1915 гг. (Ред.). [↑](#footnote-ref-19)
197. Статья, написанная в 1954 г., публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 350). [↑](#endnote-ref-180)
198. Одним из таких друзей Передвижного театра был Константин Сергеевич Станиславский. В начале 1905 г., при организации театра, с просьбой о материальной поддержке нового дела (см. выше, [стр. 394](#_page394)) П. П. Гайдебуров обратился к нему.

     Аналогичные письма были разосланы и другим общественным и театральным деятелям. В «Отчете за первый год деятельности Передвижного театра» сказано, что «были сделаны предложения разным лицам вступить вкладчиками в новое дело. Эти предложения, направленные разным лицам, встретили разные формы отказов. Известие от К. С. Станиславского о поддержке деятельности Передвижного театра оказало большую помощь театру». [↑](#endnote-ref-181)
199. Автора этих воспоминаний установить не удалось. [↑](#endnote-ref-182)
200. Речь идет о Вере Родионовне Стрешневой. [↑](#endnote-ref-183)
201. {409} Эта статья под названием «К поездке на фронт» была написана П. П. Гайдебуровым в 1957 г. Опубл. в сокращении в ж. «Нева», Л., 1967, № 11, стр. 209 – 215 под заголовком «На фронтовых спектаклях в предоктябрьские дни». Печатается по первоначальной редакции (ф. 991, оп. 2, д. 58) с сохранением редакционного заголовка «Невы». [↑](#endnote-ref-184)
202. Отрывки из подлинного дневника фронтовой поездки 1917 года (машинопись с редакторской правкой И. Ф. Скарской) сохранились в ЦГАЛИ (ф. 991, оп. 1, д. 361). [↑](#endnote-ref-185)
203. 20 ноября 1958 г. в Доме актера ВТО состоялся вечер, на котором с воспоминаниями об Общедоступном и Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской выступили старые большевики — члены актива театра; среди ближайших друзей Общедоступного театра при Лиговском народном доме были А. Н. Поморский, В. И. Маркичев, Д. Я. Одинцов, П. А. Арский, И. В. Шувалов, И. Н. Кузяков, А. А. Антонов. Имя одного из основных организаторов рабочего актива при театре А. И. Самобытника-Маширова (умершего в 1942 г.) на этом вечере неоднократно упоминалось всеми выступавшими, рассказывавшими о тесной связи Общедоступного театра с рабочими. (Стенограмма вечера сохранилась в архиве П. П. Гайдебурова.) [↑](#endnote-ref-186)
204. В. И. Ленин под фамилией Карпов выступал в Лиговском народном доме 6 мая 1906 г. [↑](#endnote-ref-187)
205. А. А. Бардовский — автор вышедшей в 1928 г. (М., РТО) книги «Театральный зритель на фронте в канун Октября»; анкетный материал, собранный «передвижниками», был частично использован и обобщен в этом издании. К сожалению, подлинных анкет не сохранилось, так как архив Общедоступного и Передвижного театра погиб в Ленинграде в период Великой Отечественной войны. [↑](#endnote-ref-188)
206. 1918 г. Статья. Опубл. газ. «Рабочий кооператор», 1918, 7 июня. [↑](#endnote-ref-189)
207. Спектакль «Антигона» держался в репертуаре Передвижного театра с 21 ноября 1908 г. (премьера) до 1914 г. Во время первой мировой войны декорации погибли. Спектакль был возобновлен только 1 января 1924 г.

     В истории Передвижного театра «Антигона» заняла значительное место. П. П. Гайдебуров в статье «Сто представлений “Антигоны”» (1914) раскрывает этапы постановки этого спектакля и постепенного завоевания «Антигоной» зрительских масс театральной российской провинции.

     «Один из спектаклей Передвижного театра — 10 апреля этого [1914] года, в Нижнем Новгороде — совпал с сотым представлением “Антигоны”.

     Есть, конечно, немало столичных театров, в особенности легкого жанра, для которых не диво праздновать сотый спектакль пьесы, так или иначе завоевавшей внимание и сочувствие многотысячных масс петербургской или московской публики. Пьеса в таком случае ставится ежедневно в течение нескольких месяцев, целого сезона, а то и двух сезонов подряд.

     В иных условиях находится театр передвижной. Имея в своем посезонном репертуаре от четырех до двенадцати пьес, каждую из них он может показать городам своего маршрута только в двадцати — сорока представлениях. Если бы и случилось при этом, что один из спектаклей пришелся особенно по вкусу широкому кругу театральной публики, нельзя было бы эксплуатировать такое счастливое совпадение без того, чтобы не смять всего остального репертуара, только полный круг которого воплощает в каждом отдельном сезоне внутреннее — художественное или идейное — содержание театра. В этом и сила и слабость передвижничества. Слабость — в отсутствии условий, позволяющих с наибольшей интенсивностью развернуть все возможности спектакля, которыми {410} творится театральный успех и заметное влияние на толпу. Сила же — в возможности преодоления временного, случайного неуспеха художественно ценного представления. В смене одного города другим так нередко холодное равнодушие уступает место живому сочувствию; передвижение так явственно для театра объединяет наиболее чуткое меньшинство зрителей, благородный вкус которых оставляет их в стороне от толпы и ее торжествующих законов.

     Недалеко ходить за примером. Не только сцены императорских театров, но и чародеи современной драмы, руководимые К. С. Станиславским, делали попытки включить в свой репертуар “Антигону”. Однако явное равнодушие зрителей к бессмертному произведению античного искусства парализовало эти благородные намерения. Напрасно было бы искать оправдания этому в художественной сущности постановок того или другого театра. Не обсуждая этой стороны вопроса, мы должны признать неоспоримым существование ходячего в широкой публике мнения, будто античная трагедия скучна и место ей не в зрительном зале современного театра, а в скромном здании классической гимназии. Недаром Рейнгардту потребовались не только исключительное обаяние Моисси, но и сотни статистов, и цирк, и фиолетовый свет, и прочая сенсация, чтобы сломать лед предубеждения и скуки, которыми встречала публика того же “Эдипа” в других первоклассных театрах и в исполнении других своих любимцев.

     Разумеется, Передвижному театру пришлось столкнуться с тем же предвзятым страхом классической скуки, который так прочно привился нашей современности и который не был поколеблен еще сенсационной постановкой рейнгардт-гофмансталевским “Эдипом” к тому дню, когда на нашей сцене впервые появилась софокловская “Антигона”. Первое ее представление в Общедоступном театре, так же как и первое ее путешествие по России в репертуаре театра Передвижного, заинтересовало весьма скромное число зрителей; а так как спектакли без участия зрителей могут казаться делом только безнадежным фантазерам и фанатикам, то участь “Антигоны” и на нашей сцене была бы не утешительнее, чем на прочих, если бы не исключительное сочувствие тех смельчаков, которые решились откликнуться на зов нашей афиши. Опыт возобновления трагедии в следующем сезоне оказался удачнее первого. Третье же путешествие “Антигоны” неизменно или за весьма редкими исключениями сопровождалось “полными сборами”. Та же перемена в отношении публики к “Антигоне” наблюдалась среди посетителей Общедоступного театра, и если после девяноста пяти представлений спектакль этот был временно снят с нашего репертуара, то случилось так только по особым требованиям нашей внутренней жизни.

     При возобновлении спектакля в текущем сезоне нам вновь не удалось избегнуть отдельных неудач, частных несовершенств. Не оставляя надежды и усилий избежать их при дальнейшей работе над спектаклем, нами не прерываемой, мы должны признать, что находимся к тому во много более благоприятных условиях, нежели при первой постановке “Антигоны”. Все настойчивее зовы к возрождению трагедии. Мы не одиноки теперь в своем стремлении к театру-храму. Правда, мечта о нем понимается и толкуется по-разному разными лицами, книгами, статьями. Но тот, кто в тишине чутко прислушивается к звучной лире Софокла, услышит, что языческая Антигона через Две тысячи триста лет вновь зовет мир к величайшей свободе — освобождению человеческого духа». («Записки Передвижного театра», 1914, № 2.) [↑](#endnote-ref-190)
208. Лекции, прочитанные П. П. Гайдебуровым осенью 1918 г. на Временных инструкторских курсах по внешкольному образованию. Опубл. «Театральное дело внешкольника (Организация народных театров)». П., Госиздат, 1919.

     Печатается по изданному тексту с некоторыми сокращениями. [↑](#endnote-ref-191)
209. Обераммергау — деревня в Баварии, где, начиная с 1634 г., разыгрывались массовые театральные представления на религиозные темы. [↑](#endnote-ref-192)
210. {411} «Теща в дом — все вверх дном» — одноактная пьеса А. М. Соколова, ставилась в конце 90‑х гг. прошлого века в любительских кружках и на провинциальной сцене. [↑](#endnote-ref-193)
211. Какой именно детский спектакль и где его ставил П. П. Гайдебуров, установить не удалось. [↑](#endnote-ref-194)
212. Чествование памяти И. С. Тургенева (к 100‑летию со дня рождения) под названиями «Утро памяти Тургенева» и «Вечер памяти Тургенева» проходило в Передвижном театре 10 ноября 1918 г. [↑](#endnote-ref-195)
213. 27 – 28 июня 1918 г. отмечалось 65‑летие со Дня рождения и 40‑летие литературной деятельности В. Г. Короленко. В ознаменование этого состоялось собрание общества «Культура и свобода» в Петрограде, где со своими воспоминаниями о Короленко выступил А. М. Горький. [↑](#endnote-ref-196)
214. Программа «О русской сатире» («Смех сквозь слезы») в разработке актера Передвижного театра Н. А. Лебедева впервые была показана на детском утреннике 27 октября 1918 г. [↑](#endnote-ref-197)
215. Мастерская Передвижного театра — см. комментарий 13 к статье «Полвека с Чеховым» [В электронной версии — [121](#_Tosh0005044)]. [↑](#endnote-ref-198)
216. Комедия А. Н. Островского «На бойком месте» была поставлена в Общедоступном театре 24 октября 1904 г. [↑](#endnote-ref-199)
217. Имеется в виду статья П. П. Гайдебурова «Театр народного дома», написанная в 1918 г. и вошедшая в сборник «Народный театр (Первые итоги)». Изд. Петроградского союза рабочих потребительских обществ, 1918. [↑](#endnote-ref-200)
218. Воспоминания. Написаны в 1946 – 1950 гг. Публикуются впервые (в отрывках) по подлиннику. (Архив С. Д. Дрейдена.) [↑](#endnote-ref-201)
219. Театр им. Леноблисполкома (Ленинградский государственный колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома) был открыт 17 декабря 1933 г. спектаклем «День рождения» (пьеса Н. Михайлова и А. Прокофьева). [↑](#endnote-ref-202)
220. Речь идет о М. М. Марусиной. В 1934 г. ей было присвоено звание за служенной артистки республики. [↑](#endnote-ref-203)
221. Речь идет о 45‑летнем юбилее сценической деятельности Е. П. Корчагиной-Александровской, отмеченном в марте 1934 г. [↑](#endnote-ref-204)
222. Мысль о таком подарке принадлежала актеру Кронбергу, он же был автором стихотворного поздравления. [↑](#footnote-ref-20)
223. Статья, основой которой явились лекции, прочитанные в ГИТИСе в 1946 г. (с 4 марта по 13 мая). Публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 276). [↑](#endnote-ref-205)
224. Речь идет о докладе Н. Ф. Монахова в Доме искусств (Ленинград) в 1930 г., опубликованном в книге Монахова «Моя работа над ролью». М.‑Л., «Искусство», 1937. [↑](#endnote-ref-206)
225. Съезд, посвященный 60‑летию Всероссийского театрального общества, проходил в Москве с 29 марта по 3 апреля 1946 г. Гайдебуров был делегатом {412} этого съезда. Выступления С. М. Михоэлса и А. Я. Таирова, о которых далее говорит Гайдебуров, состоялись 31 марта. [↑](#endnote-ref-207)
226. Имеется в виду редакционная статья «Почему не всегда выполняются репертуарные планы» («Театр», 1945, № 2, стр. 57). [↑](#endnote-ref-208)
227. … «Я знаю роль, а все повторяю и почти каждый раз недаром, что-нибудь да заметишь, ускользнувшее прежде»… — из письма М. С. Щепкина к С. В. Шумскому от 27 марта 1848 г. (Сб. «М. С. Щепкин», М., «Искусство», 1952, стр. 251). [↑](#endnote-ref-209)
228. М. А. Чехов играл Хлестакова в спектакле Московского Художественного Академического театра «Ревизор» в постановке К. С. Станиславского. Премьера — 8 октября 1921 г. [↑](#endnote-ref-210)
229. К общему горю, этот талантливый самородок вскоре погиб, заболев холерой. — Прим. автора. [↑](#footnote-ref-21)
230. Из письма М. С. Щепкина к С. В. Шумскому от 27 марта 1848 г. (Сб. «М. С. Щепкин», стр. 250). [↑](#endnote-ref-211)
231. П. П. Гайдебуров впервые сыграл роль Гамлета в Передвижном театре 16 декабря 1907 г. в постановке А. Я. Таирова. Затем играл эту роль в постановке А. П. Зонова (1911/12 г.) и в своей редакции (1918 г.) вплоть до закрытия Передвижного театра в 1928 г. В 1930 – 40‑е годы Гайдебуров неоднократно исполнял свою композицию «Эстрадный силуэт Гамлета».

     В архиве сохранилось высказывание С. Э. Радлова о Гамлете Гайдебурова: «… из всех виденных мною Гамлетов… Гамлет Гайдебурова представляется мне наиболее убедительным, наиболее впечатляющим. Два свойства: благородство и сосредоточенность — вот чем я хотел бы охарактеризовать игру Гайдебурова. Характерная деталь: мы всегда привыкли думать о Гайдебурове как об актере, главным образом, тончайших внутренних переживаний. В этом спектакле Гайдебуров поразил меня гармонией образа внутреннего и внешнего. Оказалось, что Гайдебуров — блестящий фехтовальщик, и это, в нем такое неожиданное и такое нужное качество для актеров решительно всех школ, течении и направлений, определило всю внешнюю осанку, всю внешнюю линию поведения Гамлета» (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 1071). [↑](#endnote-ref-212)
232. Н. П. Хмелев играл роль Каренина в спектакле Московского Художественного Академического театра «Анна Каренина» в постановке Вл. И. Немировича-Данченко. Премьера — 21 апреля 1937 г. [↑](#endnote-ref-213)
233. А. Д. Попов выступал на вечере памяти Н. П. Хмелева в Доме актера ВТО 3 декабря 1945 г. [↑](#endnote-ref-214)
234. Премьера спектакля Камерного театра «Адмирал Нахимов» (по пьесе И. В. Луковского) состоялась 27 июня 1944 г. Роль Нахимова была первой ролью Гайдебурова в Камерном театре после перевода из Ярославля. [↑](#endnote-ref-215)
235. Б. В. Алперс. Актерское искусство в России. М.‑Л., «Искусство», 1945. [↑](#endnote-ref-216)
236. По-видимому, П. П. Гайдебуров излагает мысли, высказанные Вл. И. Немировичем-Данченко в его статье «Театр мужественной простоты», опубликованной в газете «Известия» 26 октября 1938 г., накануне 40‑летнего юбилея МХАТ. [↑](#endnote-ref-217)
237. Пьеса М. Дрейера «Зимний сон» была поставлена в Передвижном театре 13 августа 1911 г. и сохранялась в репертуаре (с перерывами) до 1924 г. П. П. Гайдебуров был режиссером этого спектакля и исполнителем роли Ганса Мейнке. [↑](#endnote-ref-218)
238. Рассказ Л. И. Славина назывался «Поездка в Цербст». [↑](#endnote-ref-219)
239. Кошка виновата (фр.). [↑](#footnote-ref-22)
240. Этот эпизод произошел летом 1913 г. в деревне близ ст. Востряково (под Москвой), где П. Н. Орленев в организованном им Крестьянском театре играл роль Рожнова в пьесе В. А. Крылова «Горе-злосчастье». [↑](#endnote-ref-220)
241. Э. Росси выступал в роли барона в «Скупом рыцаре» А. С. Пушкина в свой последний приезд в Петербург — в январе – феврале 1896 г. [↑](#endnote-ref-221)
242. Спектакль «Старик» был показан Камерным театром в Ленинграде в ноябре 1946 г. Газеты «Вечерний Ленинград» от 22 ноября (рецензия И. Мишина) и «Ленинградская правда» от 23 ноября (рецензия В. Романова) высоко оценили эту работу театра и в особенности исполнение П. П. Гайдебуровым роли Старика. [↑](#endnote-ref-222)
243. Рукопись хранится в ЦГАЛИ, в фонде А. А. Дьяконова-Ставрогина (ф. 2398, оп. 1, д. 68). [↑](#endnote-ref-223)
244. {413} Ю. Беляев. О Комиссаржевской. Газ. «Новое время», 1906, 20 ноября. [↑](#endnote-ref-224)
245. Труппа украинских актеров гастролировала впервые в Петербурге осенью 1886 г. Спектаклям этой труппы А. С. Суворин посвятил несколько восторженных заметок в газ. «Навое время» с 22 ноября по конец декабря 1886 г.: «О “Наталке-Полтавке”», «О “Наймичке”», «Г‑жа Заньковецкая в “Наймичке”» и др. [↑](#endnote-ref-225)
246. А. Р. Кугель был сторонником «актерского» театра, выступал против примата режиссуры; в последние годы пересмотрел свое былое отрицательное отношение к Московскому Художественному театру. [↑](#endnote-ref-226)
247. Пьеса Л. А. Малюгина «Старые друзья» впервые была поставлена в Московском театре им. М. Н. Ермоловой 8 января 1946 г. «Литературная газета» откликнулась на этот спектакль большой статьей Ю. Юзовского («О старых и новых друзьях», 2 марта 1946 г.), где было высказано много мыслей, касающихся общих проблем современной драматургии. Статья Юзовского положила начало дискуссии, продолжавшейся около двух месяцев. На страницах «Литературной газеты» критики, режиссеры, деятели театра высказывались не только и не столько о пьесе Л. А. Малюгина и спектакле в ермоловском театре, сколько о новых героях, новых тенденциях, новом языке драматургии первых послевоенных лет. [↑](#endnote-ref-227)
248. Творческий вечер П. П. Гайдебурова состоялся в Доме актера ВТО 26 марта 1945 г.; С. Н. Дурылин, инициатор этого вечера, выступил с рассказом о творческом пути Гайдебурова. Затем были показаны фрагменты из «Гамлета» и последних актерских работ Гайдебурова: «Ревизор», «Старик», «Без вины виноватые», «Генерал Брусилов». [↑](#endnote-ref-228)
249. Статья написана в 1948 г. Публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 2, д. 47). [↑](#endnote-ref-229)
250. Речь идет о Московском Камерном театре, куда П. П. Гайдебуров был приглашен из Ярославля в феврале 1944 г. Роль Старика была им сыграна в Ярославском театре за год до этого и показана на гастролях Ярославского театра в Москве в Доме Красной Армии в мае 1943 г.

     В Камерном театре премьера «Старика» (с участием Гайдебурова в заглавной роли) состоялась 18 июня 1946 г. [↑](#endnote-ref-230)
251. Спектакль «Фома Гордеев» был поставлен Гайдебуровым в Елизаветграде 1 января 1902 г. по инсценировке А. П. Бурд-Восходова, изданной в Одессе в 1901 г. [↑](#endnote-ref-231)
252. В список актерских работ Гайдебурова включены только роли Актера, Луки, Сатина. Установить, когда и где играл он Барона и Бубнова, не удалось. [↑](#endnote-ref-232)
253. Роль Гедды Габлер Н. Ф. Скарская впервые сыграла в спектакле Передвижного театра 8 ноября 1911 г. В Московском Художественном театре в этом спектакле она играла роль Теа Эльвстед. [↑](#endnote-ref-233)
254. Спектакль, о котором идет речь, был поставлен в Театре Литературного фонда на ст. Ермоловской 11 августа 1916 г. В сохранившихся рецензиях фамилия исполнителя роли Клеща не упоминается. В черновых набросках к своим воспоминаниям Гайдебуров упоминает фамилию рабочего Носова, участвовавшего в этот период в спектаклях Передвижного театра. Возможно, именно о нем идет речь в этой статье. [↑](#endnote-ref-234)
255. Речь идет о постановке «Мещан» в Художественном театре (премьера 26 марта 1902 г. в Петербурге), где роль Тетерева играл Н. А. Баранов, в прошлом — певчий, бас-октава. [↑](#endnote-ref-235)
256. Премьера «Мещан» М. Горького состоялась в ЦТКА 25 октября 1935 г. [↑](#endnote-ref-236)
257. Вл. И. Немирович-Данченко смотрел спектакль «Мещане» в ЦТКА 28 марта 1937 г. «Могу смело сказать, что давно так не увлекался артистическим талантом, как глядя Зеркалову в “Мещанах”. Чудесное, большое дарование!» {414} (Бр. Тур, «У Немировича-Данченко», газ. «Известия», 1938, 10 января.) [↑](#endnote-ref-237)
258. В 1923 г. П. П. Гайдебуров вспоминал: «В 1904 г., работая в Народном доме Паниной, когда мы обдумывали организацию Передвижного театра, нам пришлось свидеться с Мейерхольдом по вопросу о его предложении художественного с нами сотрудничества» («Записки Передвижного театра», 1923. № 56, стр. 1 – 2). В записной книжке В. Э. Мейерхольда есть пометка о встрече с Гайдебуровым 19 декабря 1905 г. Эта дата кажется более вероятной. [↑](#endnote-ref-238)
259. Статья, написанная в 1945 г. и отредактированная в 1946 г. Опубликована: «Горьковский альманах, 1946», М., ВТО, 1948. [↑](#endnote-ref-239)
260. Об этой постановке П. П. Гайдебуров опубликовал статью «Старик». Спектакль Студии Дома культуры им. Горького, ж. «Искусство и жизнь», Л., 1941, № 5, стр. 38 – 39. [↑](#endnote-ref-240)
261. В Ярославском театре им. Ф. Г. Волкова Гайдебуров работал с 15 января 1943 г. по 8 февраля 1944 г. [↑](#endnote-ref-241)
262. Об этой поездке была опубликована статья В. Б. Шкловского «В Ярославле» (газ. «Литература и искусство», М., 1944, 11 марта); в заметке В. Б. Шкловский отмечает прекрасное исполнение Гайдебуровым роли Старика. [↑](#endnote-ref-242)
263. Ю. Юзовский. О пьесе М. Горького «Старик», Ж. «Новый мир» — М., 1941, № 6, стр. 206 – 223. [↑](#endnote-ref-243)
264. А. Б. Дерман. Антон Павлович Чехов. М., Гослитиздат, 1946. [↑](#endnote-ref-244)
265. Заседание Кабинета театра Горького и советской драматургии ВТО по обсуждению спектакля Московского Камерного театра «Старик» состоялось 2 ноября 1946 г. Выступали Б. А. Бялик, В. В. Ермилов, А. Я. Таиров, С. Д. Дрейден и др. [↑](#endnote-ref-245)
266. Речь идет о предисловии к американскому изданию пьесы «Старик» (под названием «Судья»), Нью-Йорк, 1924. [↑](#endnote-ref-246)
267. И. Груздев. «Варвары» на сцене Малого театра. Газ. «Правда», 1943, 12 сентября. [↑](#endnote-ref-247)
268. Очевидно, Гайдебуров имеет в виду фразу Н. В. Гоголя из «Театрального разъезда»: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное благородное лицо был — смех». [↑](#endnote-ref-248)
269. Премьера новой редакции спектакля «Три сестры» А. П. Чехова в МХАТ состоялась 24 апреля 1940 г. [↑](#endnote-ref-249)
270. Из статьи «Издалека». (М. Горький, Статьи 1905 – 1916 гг. П., «Парус», 1916, стр. 107). [↑](#endnote-ref-250)
271. Там же, стр. 108. [↑](#endnote-ref-251)
272. 1935 – 1937 гг. Публикуется в сокращении по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 94).

     Спектакль был поставлен в Ленинградском театре им. Леноблисполкома 1 июня 1937 г. П. П. Гайдебуров в неопубликованных автобиографических заметках пишет, что относит эту постановку «к числу капитальных своих работ, решавших проблему пушкинской драматургии». Основные принципы постановки были изложены Гайдебуровым в статье «Огромное в малом». — «Театр», 1949, № 6, стр. 95 – 97. [↑](#endnote-ref-252)
273. Из письма А. С. Пушкина Н. Н. Раевскому, конец июля 1825 г. — (А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10 томах, т. 10, стр. 776). [↑](#endnote-ref-253)
274. А. С. Пушкин. Наброски предисловия к «Борису Годунову». 1829 г. — Там же, т. 7, стр. 164. [↑](#endnote-ref-254)
275. {415} Из письма А. С. Пушкина Н. Н. Раевскому, конец июля 1825 г. (Зачеркнутая фраза. Опубл. в сб.: «Пушкин — критик» под ред. Н. В. Богословского, М.‑Л., «Academia», 1934, стр. 81). [↑](#endnote-ref-255)
276. См.: А. Блок. О назначении поэта. Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84‑ю годовщину смерти Пушкина. 13 февраля 1921 г. (А. Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 6, стр. 160 – 168.) [↑](#endnote-ref-256)
277. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., 1926. Глава «Актер должен уметь говорить». [↑](#endnote-ref-257)
278. В. И. Качалов играл Дон Гуана в «Каменном госте», поставленном в Московском Художественном театре Вл. И. Немировичем-Данченко и А. Н. Бенуа. Премьера — 26 марта 1915 г. [↑](#endnote-ref-258)
279. В. Я. Брюсов. «Маленькие драмы Пушкина». Газ. «Русские ведомости», 1915, 22 марта. [↑](#endnote-ref-259)
280. А. С. Пушкин. О народной драме и драме «Марфа-посадница», 1830 г. — (А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10 томах, т. 7, стр. 213.) [↑](#endnote-ref-260)
281. А. С. Пушкин. Наброски предисловия к «Борису Годунову». 1829 г. — Там же, т. 7, стр. 165. [↑](#endnote-ref-261)
282. А. С. Пушкин. О трагедии. 1825 г. — Там же, т. 7, стр. 38. [↑](#endnote-ref-262)
283. См.: А. Слонимский. Летопись о многих мятежах («Борис Годунов» на сцене Государственного театра драмы). — «Рабочий и театр», 1934, № 33, стр. 2 – 4. [↑](#endnote-ref-263)
284. А. С. Пушкин. Набросок статьи «О народности в литературе», 1820‑е гг. — (А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10 томах, т. 7, стр. 39 – 40). [↑](#endnote-ref-264)
285. Это несколько сокращенная фраза из исследования Д. Д. Благого «Социология творчества Пушкина». М., «Мир», 1931, стр. 68. [↑](#endnote-ref-265)
286. П. П. Гайдебуров работал над режиссерским комментарием к «Власти тьмы» в 1939 г. для специального издания пьесы Л. Н. Толстого. Опубл. Л. Толстой, «Власть тьмы», М.‑Л., «Искусство», 1940. (Печатается с сокращениями). [↑](#endnote-ref-266)
287. В. И. Ленин. Л. Н. Толстой. — Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 20, стр. 20. [↑](#endnote-ref-267)
288. В. И. Ленин. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение. — Там же, стр. 40. [↑](#endnote-ref-268)
289. В. И. Ленин. Л. Н. Толстой и его эпоха. — Там же, стр. 102. [↑](#endnote-ref-269)
290. Здесь Гайдебуров перефразировал мысль В. И. Ленина, высказанную в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции». [↑](#endnote-ref-270)
291. В. И. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции. — Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 17, стр. 211 – 212. [↑](#endnote-ref-271)
292. Там же, стр. 210. [↑](#endnote-ref-272)
293. По-видимому, имеются в виду слава Харитонова из ранней редакции пьесы «Старик»: «Газетчик сам человека зарежет лишь бы написать про это… он на несчастье зарабатывает». (П. «Петербургский альманах», 1922, кн. 1). [↑](#endnote-ref-273)
294. Л. Н. Толстой присутствовал на генеральной репетиции «Власти тьмы» в Малом театре 28 ноября 1895 г. [↑](#endnote-ref-274)
295. Староста Влас, персонаж поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», считал себя невольным участником жестокостей барина и старался честным служением крестьянам искупить свои и чужие грехи. [↑](#endnote-ref-275)
296. Э. Цаккони гастролировал в Петербурге со своей труппой в 1898 г. в театре Консерватории, где и выступил в роли Никиты. [↑](#endnote-ref-276)
297. Из письма А. П. Чехова Ал. П. Чехову 8 мая 1889 г. (А. П. Чехов. Собр. соч. в 20 томах, т. 14, стр. 362). [↑](#endnote-ref-277)
298. Из письма А. П. Чехова А. М. Горькому 3 января 1899 г. (там же, т. 18, стр. 11). [↑](#endnote-ref-278)
299. См.: В. Гофман. «Язык литературы». Л., ГИХЛ, 1936. [↑](#endnote-ref-279)
300. {416} Публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 130).

     С 1 августа 1941 г. П. П. Гайдебуров был направлен на работу художественным руководителем Карело-Финского театра русской драмы. В Петрозаводске Гайдебуров активно работал над подготовкой сезона. В статье «Театр военного времени», из которой взят эпиграф к публикации, он рассказывает о творческих планах театра:

     «… Театр русской драмы Карело-Финской ССР работает над репертуаром широкой тематики, — в нем находят место страстное разоблачение фашизма германским драматургом Вольфом — “Профессор Мамлок”; романтически-возвышенное утверждение высшей ценности человеческого разума в его борьбе с националистическим угнетением — трагедия одного из талантливейших представителей “Молодой Германии” XIX века, Карла Гуцкова — “Уриэль Акоста”; глубокая человечность, одушевляющая советскую семью и отношения советских людей в их повседневной жизни, — “Машенька” Афиногенова; героика борьбы за Родину в пьесе Всеволода Иванова “Пархоменко”, наконец, спектакль развлекательного назначения, построенный, однако, на глубоко реалистическом материале для нашей современности — на стремлении советской молодежи к подвигам научных открытий и к утверждению в своем молодежном быту закона дружбы, верности и любви, — комедия-водевиль “Свадебное путешествие”.

     Периодические выезды артистов на производство знакомят рабочих с подготовляемыми к выпуску очередными постановками. Выездная шефская работа, осуществляемая творческим коллективом с первого дня подготовительного периода в работе над малыми формами, и связь артистов с Красной Армией найдет свое осуществление не только в стационарной работе театра, но и в периодических выездах творческих бригад театра».

     30 августа театр выехал в эвакуацию и 21 сентября остановился почти на месяц в поселке Дербешки. Здесь в Клубе речников 27 сентября 1941 года и был впервые показан спектакль «Профессор Мамлок». [↑](#endnote-ref-280)
301. М. Живов. «Гневное обличение мракобесов и палачей». Газ. «Советское искусство», 1941, 6 июля. [↑](#endnote-ref-281)
302. Искусство — оружие (нем.). [↑](#footnote-ref-23)
303. Имеется в виду очерк Г. И. Успенского «Выпрямила» («“Кой про что” — из заметок деревенского обывателя»). [↑](#endnote-ref-282)
304. 22 октября 1944 г. Публикуется впервые по авторизованной копии (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 424). В конце письма пометка Гайдебурова: «не отправлено».

     В Камерном театре готовилась к постановке комедия А. Н. Островского «Без вины виноватые». 25 декабря 1944 г., в день премьеры, в которой Гайдебуров не участвовал по болезни, он и Н. Ф. Скарская написали А. Я. Таирову и А. Г. Коонен следующее письмо:

     *«Дорогие друзья,*

     *в сегодняшний вечер* — *шумный и праздничный* — *поздравляем из своего тихого уголка Алису Георгиевну и Вас с премьерой “Без вины виноватые”, в которую вами обоими вложено столько души*.

     *Но сегодняшняя премьера совпадает с днем рождения Камерного театра и мы от всего сердца поздравляем вас с тридцатилетием вашего детища, которое вскормлено и вспоено всеми силами вашей души*.

     *Сегодняшняя юбилейная дата знаменует собой этап, которым отмечается переход Ваших творческих поисков, Александр Яковлевич, на новую высшую* {417} *ступень развития. Так говорит нам не только личное наше чувство, но и отклики широкой общественности на ряд последних работ Камерного театра*, — *и мы поздравляем вас обоих с этими творческими достижениями тем радостнее, что в дни решающих схваток с фашизмом завоевания родного Искусства не могут не быть всем нам особенно дороги и ценны. Горячо обнимаем вас обоих*

     *Пав. Гайдебуров. Н. Скарская»* (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, д. 811, л. 3).

     Роль Шмаги была сыграна Гайдебуровым впервые 2 января 1945 г. [↑](#endnote-ref-283)
305. Леонид Львович Лукьянов — режиссер-постановщик спектакля, Елена Николаевна Музиль — режиссер-консультант спектакля. [↑](#endnote-ref-284)
306. Опубл. газ. «За правду», 1913, 10 октября, стр. 3. [↑](#endnote-ref-285)
307. 1949 – 1952 гг., черновые заметки. Публикуются впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 159).

     В последний период своей сценической деятельности П. П. Гайдебуров мечтал сыграть короля Лира в одноименной трагедии У. Шекспира. В 1949 г. В. В. Ванин предложил ему готовить эту роль для спектакля Театра им. Пушкина. Однако идея эта не осуществилась.

     В том же 1949 г. Г. М. Козинцев предполагал начать работу над фильмом «Король Лир» с Гайдебуровым в главной роли. Эта работа также не осуществилась. В письме к В. И. Павловской-Боровик 8 сентября 1949 г. Гайдебуров пишет: «… Перспективы?.. Пока очень интересны (для меня лично) переговоры с ленинградцем Козинцевым о постановке “Лира”. Я уже окружен одиннадцатью переводами, оригиналом, всевозможными материалами, касающимися вопроса об истолковании Лира, и описаниями исполнителей, начиная русской сценой прошлого столетия. И оба, Надежда Федоровна и я, потрясены океанической масштабностью материала…»

     В 1950 г. Гайдебуров выехал на работу в Крымский драматический театр в надежде сыграть там Лира. Собственно, и переезд его с Надеждой Федоровной в Симферополь был вызван обещаниями симферопольского театра поставить эту трагедию Шекспира. К сожалению, и в Симферополе «Король Лир» не был поставлен. [↑](#endnote-ref-286)
308. Г. Гейне в статье «Девушки и женщины Шекспира» пишет: «Поле действия его драм — весь земной шар, и это есть его единство места; период, во время которого разыгрываются его пьесы, — вечность, и таково его единство времени; и обоим соответствует герой его драм, который является их блистательным центром и представляет единство действия. Этот герой — человечество…» (Г. Гейне. Собр. соч. в 10 томах, т. 7, стр. 316). [↑](#endnote-ref-287)
309. «Король Лир» был поставлен в Северо-Осетинском драматическом театре Е. Г. Марковой в 1948 г. [↑](#endnote-ref-288)
310. В. Г. Белинский в статье «Александринский театр. Велизарий. (Из письма москвича)» пишет: «Я не пойду смотреть в роли Лира ни Мочалова, ни Каратыгина, потому что в первом, может быть, увижу Лира, но только Лира, а не короля Лира, а во втором — только короля, но не Лира — короля…» (В. Г. Белинский. Собр. соч., М., Академия наук, 1953, т. 3, стр. 320). [↑](#endnote-ref-289)
311. Имеется в виду фраза В. И. Ленина «Срывание всех и всяческих масок» («Лев Толстой как зеркало русской революции». Полное собрание сочинений. изд. 5, т. 17, стр. 209). [↑](#endnote-ref-290)
312. Н. И. Стороженко. «Король Лир» — У. Шекспир. Сочинения в 5 томах. Изд. Брокгауз и Эфрон, 1903, т. 3, стр. 371 – 372. [↑](#endnote-ref-291)
313. {418} Статья, написанная совместно с Н. Ф. Скарской 3 октября 1957 г. Вариант опубликован в газ. «Советская культура» 5 декабря 1957 г. под названием «Дары театрального Октября».

     Публикуется по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 2, д. 53). [↑](#endnote-ref-292)
314. По воспоминаниям П. П. Гайдебурова, это выражение принадлежит М. Г. Савиной (см. настоящее издание, [стр. 170](#_page170)). [↑](#endnote-ref-293)
315. Публикуется впервые по машинописной копии (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 422). Датируется по содержанию. [↑](#endnote-ref-294)
316. Об этом см. [стр. 408](#_page408) настоящего сборника. [↑](#endnote-ref-295)
317. Публикуется впервые по подлиннику (Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского. № 7685). [↑](#endnote-ref-296)
318. 27 октября 1928 г. отмечался 30‑летний юбилей МХАТ. [↑](#endnote-ref-297)
319. Интерлакен — курорт в Швейцарии, вблизи Берна. Упоминаемая встреча могла состояться после 26 июля 1914 г. [↑](#endnote-ref-298)
320. В связи с 25‑летием МХАТ Гайдебуров написал статью «Театру Станиславского» (журн. «Записки Передвижного театра», 1923, № 64). [↑](#endnote-ref-299)
321. Отрывок. Публикуется впервые по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 749, оп. 1, Д. 52). [↑](#endnote-ref-300)
322. 13 января 1922 г. П. П. Гайдебуров обратился к В. Н. Давыдову с предложением выступить в роли Подколесина в сотом представлении «Женитьбы» Н. В. Гоголя в Передвижном театре. 20 января Давыдов в письме к Гайдебурову поздравил театр с сотым спектаклем, а в следующем письме (от начала февраля) предложил свое участие в сто первом спектакле (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 550). На это письмо и отвечает Гайдебуров. [↑](#endnote-ref-301)
323. 31 января 1922 г. в Александринском театре состоялся торжественный спектакль по случаю 75‑легия со дня рождения В. Н. Давыдова. Юбиляр выступил в роли Фамусова в «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-302)
324. Публикуется впервые по черновику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 411). [↑](#endnote-ref-303)
325. Речь идет о пьесе Н. Ф. Погодина «Вихри враждебные» (первоначальное название «Заговор Локкарта»). Погодин читал пьесу труппе Центрального театра транспорта, где Гайдебуров работал в сезоне 1952/53 г. Пьеса «Вихри враждебные» была поставлена в этом театре в ноябре 1953 г. Гайдебуров участия в спектакле не принимал, так как в это время перешел на работу в систему Гастрольбюро. [↑](#endnote-ref-304)
326. Публикуется впервые по черновику (ЦГАЛИ, ф. 991, оп. 1, д. 428). [↑](#endnote-ref-305)
327. Передвижной театр работал каждый год с февраля по октябрь до начала войны 1914—1918 гг., совершая поездки по различным городам севера и центра России, Украины, Белоруссии, Кавказа, Сибири, Дальнего Востока. В Петербурге спектакли давались в помещении зала Тенишевского училища и в Общедоступном театре (Лиговский народный дам). [↑](#footnote-ref-24)
328. С этого сезона спектакли, поставленные в Общедоступном театре, иногда переносились в репертуар Передвижного театра. Состав исполнителей чаще всего не менялся. [↑](#footnote-ref-25)
329. Эти четыре одноактные пьесы под общим названием «Красный путь»были показаны в Смольном. [↑](#footnote-ref-26)
330. В 1925—1927 гг. П. П. Гайдебуров руководил учебной мастерской ЛИСИ. [↑](#footnote-ref-27)
331. Спектакль не был показан зрителю. [↑](#footnote-ref-28)
332. За постановку спектакля «Старик»в Крымском областном драматическом театре и исполнение главной роли П. П. Гайдебуров был удостоен Государственной премии (1952 г.). [↑](#footnote-ref-29)
333. Работа не была завершена. [↑](#footnote-ref-30)
334. Фильм на экраны не вышел. [↑](#footnote-ref-31)