**Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919 – 1943. Ч. 2**: 1930 – 1943 / Сост., О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 654 с.

Сезон 1930 – 1931 3 [Читать](#_Toc367562529)

1. М. Загорский. Новые постановки.  
«Взлет» на малой сцене МХТ Первого  
«Рабочий и искусство», М., 1930, 25 октября 8 [Читать](#_Toc367562530)

2. <Без подписи>. Достоевский на сцене  
«Советское искусство», М., 1931, 12 февраля 10 [Читать](#_Toc367562531)

3. А. В. Луначарский. «Хлеб» В. Киршона  
на сцене Московского Художественного театра  
«Литературная газета», М., 1931, 14 февраля 12 [Читать](#_Toc367562532)

4. Ю. Юзовский. Новые постановки.  
«Хлеб» В. Киршона в МХТ Первом  
«Советское искусство», М., 1931, 27 февраля 16 [Читать](#_Toc367562533)

5. П. Кикодзе. Дискуссия о «Хлебе». Романтика и реализм  
«Советский театр», М., 1931, № 4 20 [Читать](#_Toc367562534)

6. А. Афиногенов. «Хлеб» В. Киршона на сцене МХАТ  
«Прожектор», 1931, 3 марта 22 [Читать](#_Toc367562535)

7. С. Ц. <С. Л. Цимбал>. Заметки о гастролях МХТ  
«Рабочий и театр», Л., 1931, 5 июля 28 [Читать](#_Toc367562536)

8. Н. Волков. Лужский. Скончался 2 июля 1931 года  
«Советский театр», 1931, № 8, с. 30 – 31 30 [Читать](#_Toc367562537)

Сезон 1931 – 1932 34 [Читать](#_Toc367562538)

1. Яков Гринвальд. «Страх». Пьеса А. Н. Афиногенова в МХТ Первом  
«Вечерняя Москва», 1931, 24 декабря 38 [Читать](#_Toc367562539)

2. О. Литовский. «Страх» во МХАТ  
«Советское искусство», М., 1931, 30 декабря 40 [Читать](#_Toc367562540)

3. И. Крути. «Страх» в МХТ  
«Советский театр», М., 1932, № 1 43 [Читать](#_Toc367562541)

4. Н. Оттен. На повестке дня — актер. Как Ливанов сделал Кимбаева  
«Рабис», М., 1932, № 17 57 [Читать](#_Toc367562542)

Сезон 1932 – 1933 63 [Читать](#_Toc367562543)

1. Р. Пикель. О преемственности театральных культур  
«Советский театр», М., 1932, № 9 67 [Читать](#_Toc367562544)

2. В. Ермилов. «Мертвые души» в Художественном театре  
«Литературная газета», М., 1933, 5 января 74 [Читать](#_Toc367562545)

3. И. Крути. Станиславский  
«Советский театр», М., 1933, № 1 83 [Читать](#_Toc367562546)

4. Андрей Белый. Непонятый Гоголь  
«Советское искусство», М., 1933, 20 января 87 [Читать](#_Toc367562547)

5. И. Крути. На подступах к социалистическому реализму  
«Театр и драматургия», М., 1933, № 2 – 3 95 [Читать](#_Toc367562548)

6. Д. Тальников. «У жизни в лапах» К. Гамсуна.  
Возобновление в МХАТ СССР им. Горького  
«Советское искусство», 1933, 20 мая 97 [Читать](#_Toc367562549)

7. С. Мокульский. Заметки по поводу «Дней Турбиных»  
«Рабочий и театр», Л., 1933, № 19 102 [Читать](#_Toc367562550)

Сезон 1933 – 1934 110 [Читать](#_Toc367562551)

1. Я. Гринвальд. «Таланты и поклонники» в МХАТ им. Горького  
«Вечерняя Москва», М., 1933, 25 сентября 115 [Читать](#_Toc367562552)

2. Д. Тальников. «Назад к Островскому!»  
«Таланты и поклонники» в МХАТ СССР  
«Советское искусство», М., 1933, 14 октября 117 [Читать](#_Toc367562553)

3. Н. Осинский <В. В. Оболенский>. «В людях».  
Постановка филиала МХАТ  
«Известия», М., 1933, 21 декабря 122 [Читать](#_Toc367562554)

4. О. Литовский. Уроки двух премьер  
«Театр и драматургия», М., 1933, № 9 125 [Читать](#_Toc367562555)

5. Н. Оружейников. «Егор Булычов» в МХАТ  
«Вечерняя Москва», М., 1934, 11 февраля 134 [Читать](#_Toc367562556)

6. Д. Тальников. Непреодоленный бытовизм.  
«Егор Булычов» в Художественном театре  
«Советское искусство», М., 1934, 28 февраля 136 [Читать](#_Toc367562557)

7. Р. Пикель. Непреодоленные позиции натурализма.  
«Егор Булычов и др.» М. Горького в МХАТ  
«За коммунистическое просвещение», М., 1934, 5 марта 141 [Читать](#_Toc367562558)

8. Н. Осинский <В. В. Оболенский>. Два Булычова  
«Известия», М., 1934, 21 апреля 143 [Читать](#_Toc367562559)

9. В. Залесский. «Я хочу быть твоим барабанщиком…»  
«Чудесный сплав» в филиале МХТ им. Горького  
«Советское искусство», М., 1934, 29 мая 150 [Читать](#_Toc367562560)

10. Д. Тальников. Спор о «сверчках».  
Чехов в Художественном театре  
«Советское искусство», М., 1934, 11 июля 153 [Читать](#_Toc367562561)

Сезон 1934 – 1935 158 [Читать](#_Toc367562562)

1. Мих. Левидов. Чудесный Диккенс.  
«Пиквикский клуб» в филиале МХАТ  
«Вечерняя Москва», М., 1934, 29 ноября 162 [Читать](#_Toc367562563)

2. Б. Алперс. Театр. «Пиквикский клуб».  
Филиал Московского Художественного театра  
«Рабочая Москва», 1934, 30 ноября 165 [Читать](#_Toc367562564)

3. Эм. Бескин. Театр. Диккенс в Художественном театре  
«Экономическая жизнь», М., 1934, 30 ноября 167 [Читать](#_Toc367562565)

4. В. Блюм. Театр. «Гроза» в МХТ им. Горького  
«За индустриализацию», М., 1934, 10 декабря 170 [Читать](#_Toc367562566)

5. Эм. Бескин. Легенда старой волги.  
(«Гроза» в Художественном театре)  
«Экономическая жизнь», М., 1934, 12 декабря 171 [Читать](#_Toc367562567)

6. Ю. Юзовский. Отчего люди не летают?  
«Литературная газета», М., 1935, 10 января 174 [Читать](#_Toc367562568)

7. И. Бачелис. Театр. «Платон Кречет».  
Первый Московский Художественный театр  
«Комсомольская правда», М., 1935, 16 июня 183 [Читать](#_Toc367562569)

8. О. Литовский. «Платон Кречет».  
Пьеса А. Корнейчука в МХАТ им. Горького  
«Советское искусство», М., 1935, 17 июня 186 [Читать](#_Toc367562570)

9. И. Березарк. «Пиквикский Клуб».  
(Московский Художественный театр им. М. Горького)  
«Ленинградская правда», 1935, 24 июня 191 [Читать](#_Toc367562571)

10. М. Бейер. «Вишневый сад»  
«Говорит СССР», М., 1935, № 8 192 [Читать](#_Toc367562572)

Сезон 1935 – 1936 196 [Читать](#_Toc367562573)

1. Н. Волков. Качалов  
«Советское искусство», М., 1935, 5 октября 200 [Читать](#_Toc367562574)

2. Б. Алперс. «Враги» в Художественном театре имени М. Горького  
«Рабочая Москва», М., 1935, 11 октября 202 [Читать](#_Toc367562575)

3. Уриэль <О. С. Литовский>. «Враги» в МХТ им. Горького  
«Советское искусство», М., 1935, 17 октября 204 [Читать](#_Toc367562576)

4. Д. Тальников. Театр без амплуа. О «характерности»  
«Советское искусство», М., 1935, 29 октября 206 [Читать](#_Toc367562577)

5. С. Дурылин. Люди театра. Артистка Е. Н. Морес  
«Театральная декада», М., 1935, № 31 210 [Читать](#_Toc367562578)

6. С. Дурылин. «Враги» в МХАТ Первом  
«Советский театр», М., 1935, № 11 – 12 212 [Читать](#_Toc367562579)

7. О. Литовский. Два спектакля.  
«Царь Федор» и «Мольер» в МХАТ СССР им. Горького  
«Советское искусство», М., 1936, 11 февраля 217 [Читать](#_Toc367562580)

8. Т. Рокотов. «Мольер» без Мольера  
«Вечерняя Москва», М., 1936, 16 февраля 221 [Читать](#_Toc367562581)

9. <Без подписи>. Внешний блеск и фальшивое содержание.  
О пьесе М. Булгакова в филиале МХАТ  
«Правда», М., 1936, 9 марта 224 [Читать](#_Toc367562582)

10. Б. Алперс. Вторая жизнь спектакля  
«Советское искусство», М., 1936, 17 марта 227 [Читать](#_Toc367562583)

11. Проблемы советского театра. Речь тов. П. М. Керженцева  
«Советское искусство», М., 1936, 5 апреля 228 [Читать](#_Toc367562584)

12. С. Розенталь. Жизнь спектакля.  
«Царь Феодор Иоаннович» А. Толстого  
«Театр и драматургия», М., 1936, № 4 230 [Читать](#_Toc367562585)

13. О. Литовский. «Синяя птица». 1908 – 1936  
«Советское искусство», М., 1936, 29 мая 233 [Читать](#_Toc367562586)

14. И. Березарк. Дискуссионная трибуна. Борьба с автором  
«Литературный Ленинград», 1936, 23 июля 235 [Читать](#_Toc367562587)

Сезон 1936 – 1937 239 [Читать](#_Toc367562588)

1. И. Крути. Таланты. В. В. Грибков  
«Советское искусство», М., 1936, 5 октября 244 [Читать](#_Toc367562589)

2. В. Блюм. Сорок лет на сцене. Москвин  
«Советское искусство», М., 1936, 17 октября 245 [Читать](#_Toc367562590)

3. Валентин Катаев. Н. П. Хмелев  
«Советский театр», М., 1936, № 10 247 [Читать](#_Toc367562591)

4. К. Николаев. «Любовь Яровая».  
В Московском Художественном театре  
«Правда», М., 1937, 25 февраля 249 [Читать](#_Toc367562592)

5. Б. Бер. Таланты. М. П. Болдуман  
«Советское искусство», М., 1937, 5 марта 252 [Читать](#_Toc367562593)

6. И. Бачелис. «Анна каренина».  
Премьера во МХАТ СССР им. М. Горького  
«Комсомольская правда», М., 1937, 22 апреля 254 [Читать](#_Toc367562594)

7. М. Тверской. «Анна Каренина»  
«Советское искусство», М., 1937, 23 апреля 258 [Читать](#_Toc367562595)

8. Ю. Юзовский. «Анна Каренина»  
«Правда», М., 1937, 23 апреля 264 [Читать](#_Toc367562596)

9. Вс. Иванов МХАТ — национальный русский театр  
«Театр», М., 1937, № 4 268 [Читать](#_Toc367562597)

Сезон 1937 – 1938 271 [Читать](#_Toc367562598)

1. Б. Алперс. Второе рождение актера  
«Советское искусство», М., 1937, 11 августа 274 [Читать](#_Toc367562599)

2. А. Мацкин. «Земля» в Художественном театре  
«Литературная газета», М., 1937, 10 ноября 278 [Читать](#_Toc367562600)

3. Я. Варшавский. Октябрьские спектакли в Москве и Ленинграде.  
Новое и старое в Художественном театре.  
О спектакле «Земля» в МХАТ  
«Театр», М., 1937, № 9 282 [Читать](#_Toc367562601)

4. Д. Тальников. Жизнь в искусстве  
«Харьковский рабочий», 1938, 16 января 293 [Читать](#_Toc367562602)

5. Любовь Гуревич. Станиславский — писатель  
«Харьковский рабочий», 1938, 16 января 296 [Читать](#_Toc367562603)

6. П. Марков. Хмелев  
«Известия», М., 1938, 2 апреля 300 [Читать](#_Toc367562604)

7. Б. Ростоцкий. Кедров — Каренин  
«Театр», М., 1938, № 6 303 [Читать](#_Toc367562605)

Сезон 1938 – 1939 308 [Читать](#_Toc367562606)

1. Ю. Юзовский. Станиславский  
«Известия», М., 1938, 8 августа 315 [Читать](#_Toc367562607)

2. М. Загорский. Наследник Щепкина  
«Советское искусство», М., 1938, 10 августа 317 [Читать](#_Toc367562608)

3. В. Ходасевич. Театр Станиславского  
«Возрождение», Париж, 1938, 19 августа 319 [Читать](#_Toc367562609)

4. С. Дурылин. Вторая встреча МХАТ с Горьким  
«Театр», М., 1938, № 9 323 [Читать](#_Toc367562610)

5. В. Залесский. Актеры и роли.  
Искусство сценического перевоплощения.  
Три роли А. К. Тарасовой  
«Театр», М., 1938, № 9 338 [Читать](#_Toc367562611)

6. Юр. Соболев. Невоплощенное…  
«Советское искусство», М., 1938, 24 октября 350 [Читать](#_Toc367562612)

7. Я. Варшавский. Социальная, жизненная, театральная правда.  
На генеральной репетиции. «Горе от ума»  
«Советское искусство», М., 1938, 30 октября 352 [Читать](#_Toc367562613)

8. Ю. Юзовский. «Горе от ума» в МХАТ  
«Известия», М., 1938, 4 ноября 355 [Читать](#_Toc367562614)

9. Д. Тальников. Театральные заметки. Мхатовский спектакль  
«Известия», М., 1938, 4 ноября 360 [Читать](#_Toc367562615)

10. В. Ермилов. Спектакли, театры, пьесы.  
«Достигаев и другие» на сцене Художественного театра  
«Театр», М. Л., 1939, № 1 364 [Читать](#_Toc367562616)

11. В. Залесский. Грибоедов и МХАТ  
«Театр», М., 1939, № 1 378 [Читать](#_Toc367562617)

12. С. Дурылин. «Смерть Пазухина». В МХАТ СССР им. Горького  
«Советское искусство», М., 1939, 26 февраля 389 [Читать](#_Toc367562618)

13. Г. Бояджиев. «Половчанские сады» в МХАТ ми. Горького  
«Советское искусство», М., 1939, 16 мая 392 [Читать](#_Toc367562619)

14. Б. Розенцвейг. О «Райских садах» Леонида Леонова.  
(«Половчанские сады» в МХАТ ми. Горького)  
«Комсомольская правда», М., 1939, 18 мая 398 [Читать](#_Toc367562620)

15. П. А. Марков. Почему мы ставили «Половчанские сады»?  
«Горьковец», М., 1939, 29 мая 401 [Читать](#_Toc367562621)

Сезон 1939 – 1940 405 [Читать](#_Toc367562622)

1. П. Новицкий. Станиславский и Немирович-Данченко  
«Театр», М.‑Л., 1939, № 8 409 [Читать](#_Toc367562623)

2. Александр Дейч. «Тартюф».  
Новая постановка Московского Художественного театра  
Союза ССР имени А. М. Горького  
«Комсомольская правда», М., 1939, 3 декабря 427 [Читать](#_Toc367562624)

3. Г. Бояджиев. «Тартюф» в Художественном театре  
«Советское искусство», М., 1939, 5 декабря 429 [Читать](#_Toc367562625)

4. Ю. Юзовский. «Тартюф»  
«Известия», М., 1939, 8 декабря 434 [Читать](#_Toc367562626)

5. Ю. Юзовский. В добрый путь!  
(На спектакле молодежи МХАТ — «Трудовой хлеб»)  
«Известия», М., 1940, 20 января 438 [Читать](#_Toc367562627)

6. С. Дурылин. В. Н. Попова. Эскиз к портрету  
«Декада московских зрелищ», 1940, № 10 442 [Читать](#_Toc367562628)

7. С. Дурылин. Новая «Синяя птица»  
«Вечерняя Москва», 1940, 17 апреля 444 [Читать](#_Toc367562629)

8. А. Роскин. «Три сестры»  
«Известия», М., 1940, 23 апреля 446 [Читать](#_Toc367562630)

9. С. Дурылин. «Три сестры». Премьера в МХАТ СССР им. Горького  
«Советское искусство», М., 1940, 24 апреля 452 [Читать](#_Toc367562631)

10. Иоганн Альтман. Секрет успеха.  
Заметки о спектакле «Три сестры» А. Чехова  
в Художественном театре  
«Вечерняя Москва», 1940, 27 апреля 457 [Читать](#_Toc367562632)

11. П. Громов, Б. Костелянец. «Тартюф».  
(Спектакль Московского Художественного  
Академического театра имени М. Горького)  
«Ленинградская правда», 1940, 2 июня 460 [Читать](#_Toc367562633)

12. К. Томашевский. «Три сестры»  
«Огонек», М., 1940, № 17 – 18 462 [Читать](#_Toc367562634)

Сезон 1940 – 1941 466 [Читать](#_Toc367562635)

1. М. Бурский. Актеры и роли. Ливанов — Чацкий  
«Театр», М., 1940, № 10 468 [Читать](#_Toc367562636)

2. И. Бачелис. К. Н. Еланская — Каренина  
«Известия», М., 1940, 23 ноября 475 [Читать](#_Toc367562637)

3. С. Дурылин. Образы и роли.  
Б. Г. Добронравов в «Царе Федоре Иоанновиче»,  
К. Н. Еланская и П. В. Массальский в «Анне Карениной»  
«Театральная неделя», М., 1940, № 22 476 [Читать](#_Toc367562638)

4. Ю. Юзовский. «Школа злословия». В МХАТ  
«Известия», М., 1940, 24 декабря 479 [Читать](#_Toc367562639)

5. А. Гурвич. «Школа злословия».  
Премьера в МХАТ СССР им. Горького  
«Советское искусство», М., 1940, 29 декабря 483 [Читать](#_Toc367562640)

6. Л. Боровой. «Школа злословия»  
«Литературная газета», М., 1941, 5 января 488 [Читать](#_Toc367562641)

7. М. Гельфанд. Спектакли. Театры. Пьесы. Шеридан и МХАТ  
«Театр», М., 1941, № 3 492 [Читать](#_Toc367562642)

Сезон 1941 – 1942 497 [Читать](#_Toc367562643)

1. П. Марков. Вдохновенный актер  
«Советское искусство», М., 1941, 14 августа 499 [Читать](#_Toc367562644)

2. И. Крути. «Любовь Яровая»  
«Советское искусство», М., 1941, 14 августа 500 [Читать](#_Toc367562645)

3. И. Кр. <И. Крути>. Удачный опыт  
«Советское искусство», М., 1941, 18 сентября 502 [Читать](#_Toc367562646)

4. В. Катаев. В Художественном театре  
«Литература и искусство», М., 1942, 19 января 502 [Читать](#_Toc367562647)

5. Е. Трощенко. Большое искусство.  
(«На дне» М. Горького  
в Московском Художественном театре Союза ССР)  
«Коммунист», Саратов, 1942, 22 января 504 [Читать](#_Toc367562648)

6. Л. Жак. Творческая победа  
«Коммунист», Саратов, 1942, 29 января 509 [Читать](#_Toc367562649)

7. Е. Трощенко. МХАТ. «Горячее сердце»  
«Коммунист», Саратов, 1942, 6 мая 513 [Читать](#_Toc367562650)

Сезон 1942 – 1943 515 [Читать](#_Toc367562651)

1. П. Марков. Станиславский. (4 года со дня смерти)  
«Литература и искусство», М., 1942, 8 августа 519 [Читать](#_Toc367562652)

2. И. Крути. Три спектакля «Фронт»  
«Литература и искусство», М., 1942, 21 ноября 522 [Читать](#_Toc367562653)

3. Л. Никулин. «Фронт»  
«Московский большевик», 1942, 22 ноября 525 [Читать](#_Toc367562654)

4. А. Гурвич. «Кремлевские куранты» в МХАТ  
«Литература и искусство», М., 1942, 12 декабря 529 [Читать](#_Toc367562655)

5. Д. Заславский. «Кремлевские куранты».  
(Пьеса Н. Погодина в Московском Художественном  
Академическом театре СССР имени М. Горького)  
«Правда», М., 1942, 23 декабря 534 [Читать](#_Toc367562656)

6. Н. Волков. Художественники  
«Литература и искусство», М., 1943, 21 марта 537 [Читать](#_Toc367562657)

7. <Без подписи>. Спектакль «Последние дни»  
«Пушкин» в Московском Художественном театре.  
Новая постановка Художественного театра  
«Литература и искусство», М., 1943, 24 апреля 540 [Читать](#_Toc367562658)

8. Конст. Федин. В поисках Пушкина  
«Литература и искусство», М., 1943, 24 апреля 542 [Читать](#_Toc367562659)

9. Наталья Соколова. Спектакль и его художник  
«Литература и искусство», М., 1943, 24 апреля 545 [Читать](#_Toc367562660)

10. П. Марков. Выдающийся деятель русского театра  
«Правда», М., 1943, 26 апреля 550 [Читать](#_Toc367562661)

11. Н. Волков. Выдающийся деятель русского искусства  
«Известия», М., 1943, 27 апреля 552 [Читать](#_Toc367562662)

Примечания 557 [Читать](#_Toc367562663)

Принятые сокращения 558 [Читать](#_Toc367562664)

Указатели 621 [Читать](#_Toc367562665)

Указатель имен 622 [Читать](#_Toc367562666)

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений 640 [Читать](#_Toc367562667)

От составителей 648 [Читать](#_Toc367562668)

# **{****3}** Сезон 1930 – 1931

Двадцатые годы сменились тридцатыми. Страна все жестче переходила в новую политическую формацию. Вслед за провозглашенным в 1929 году «годом великого перелома» последовала борьба за всеобщую коллективизацию и строительство социализма. Инакомыслящие и неугодные объявлялись вредителями и уничтожались. Процесс над Промпартией как первый подобный процесс потряс общество.

В откликах на него вынуждены принимать участие и деятели искусств. Каждый как может выходит из положения. В. И. Качалов философствует, что нет искусства вне жизни страны. В. Э. Мейерхольд подозревает, что и в театре режиссер может быть вредителем, если на роль «белого» назначает сильного исполнителя, а на роль «красного» — слабого («Советский театр», 1930, № 13 – 16).

В применении к литературе, искусству и театру наступивший этап означал требование сближения творческих методов, форм и стилей на основе идеологического единства. Журнал работников искусств «Рабис» выдвинул главной задачей укрепление теории: «Только тогда мы научимся диалектически и материалистически анализировать явления искусства, когда создадим науку о марксистском театроведении» («Рабис», 1930, 14 сентября).

Ведущие театральные критики продолжили работу в указанном направлении. М. Загорский писал, что методу диалектического материализма самой историей уготовано «блестящее будущее» в развитии сценического искусства (Там же). П. Керженцев, подводя итоги Олимпиады искусств народов СССР, считал, что выработана формула искусства социалистического по содержанию и национального по форме («Советский театр», 1930, № 9 – 10).

Газету «Рабочий и театр» сменила газета «Советское искусство» — общее издание для читателей разных профессий и социальных групп. Появился «Советский театр», как говорилось в его выходных данных, — «общественно-публицистический журнал театральной политики и марксистского театроведения». В первом составе его редколлегии уживались так называемые рапповцы и просто чиновники от искусства: А. Н. Афиногенов, Я. И. Боярский, М. С. Гейтц, О. С. Литовский, П. И. Новицкий, В. М. Киршон.

Неофициально современники наблюдали в процессе другое явление. Его не Раз отмечал Вл. И. Немирович-Данченко, неоднократно упоминая о нем в письмах. Так он писал К. С. Станиславскому еще летом 1930 года: «Театральные критики, хулившие Худож. т., обратились в нуль. Их не только не слушают, но уже и не печатают. Где-то там, под громким названием “Коммунистической академии”, выступали Новицкий, Блюм, Бескин с их ясными, крепкими, твердыми {4} теориями, в которых самое ясное это то, что они ровно ничего не понимают в искусстве. <…> На их собраниях и бывало не более 40 – 50 таких же теоретиков, не знающих, куда девать свои речи и статьи. Журналы не удерживаются, никого не интересуют» (Письма‑4. Т. 3. С. 285).

В наступившем сезоне 1930/31 года Немирович-Данченко укреплялся в печальных выводах об оскудении театральной мысли. «Вообще эта часть нашей печати сведена к полному нулю, явление небывалое, по-моему, с тех пор как существует пресса, — писал он С. Л. Бертенсону. — Все знают о достоинствах или недостатках того или другого спектакля без всякого участия прессы. Конечно, появляются рецензии, но влияния они не имеют ни малейшего. Новость еще тут такая: коллективная рецензия. За двумя, тремя и более подписями» (Там же. С. 308 – 309).

Бертенсону, проживавшему за границей, следовало догадаться, что рецензии за многими подписями есть «отклики», а потеря критиками влияния есть следствие того, что вводится общий для всех метод рецензирования. Статьи пишутся по одной схеме и появляются как будто вышедшие из-под одного пера. Кроме того, судьба спектаклей решается в инстанциях, а не на страницах печати. Оттого все и осведомлены помимо нее о достоинствах и недостатках постановки.

Однако эта удручающая картина не означала бездействия критиков. В сезоне 1930/31 года они включились в очередную кампанию: «Ставим вопрос о новом творческом методе актера». Зачинщиком дискуссии в августе-сентябре 1930 года стал журнал «Рабис». Очень активны были Э. Бескин и М. Загорский. Особенно близко тема касалась Художественного театра.

Для Бескина приемы нового метода работы актера заключались в том, чтобы на первое место ставились «четкие общественные контуры явления», Бескин опасался «объективности» и «психологического показа действующего лица» («Рабис», 1930, № 32 – 33). Бескин трактовал термин «внутреннее оправдание» образа как политическую шаткость, а не один из способов, найденных Станиславским для работы над ролью. Идеологическим извращением казалось Бескину «искать в злом, где он добрый».

То же самое проповедовал и М. Загорский, вторгаясь в суть репетиционной работы. «Овладение новым творческим методом ведет за собой коренной разрыв со всеми привычными формами подготовки к роли, — настаивал он, — и в первую очередь с той школой психологического театра, в которой моменту “сверхсознательного” наития отводится преобладающая роль» («Рабис», 1930, 14 сентября).

Вредоносные для советского искусства проявления этой школы Загорский находил в практике К. С. Станиславского, М. А. Чехова, А. М. Азарина, обвиняя их в идеализме.

Демонстрируя «заблуждения» МХАТ, Загорский сравнил его спектакль «Реклама» с постановкой той же пьесы в Театре революции, где правильно обобщили «индивидуальный материал роли до характеристики целой социальной группы» («Рабис», 1930, № 34). Загорский описывает, как этого добились сценически, перейдя «в план усиления роли “положений” или ситуаций в противовес углубленному раскрытию характеров, овладению искусством живого и острого диалога в противовес технике пауз и чеховских “настроений”, умению в гриме, костюме, походке и интонациях подчеркнуть одно основное, доминирующее и ведущее в противовес попыткам дать выражение всей гаммы “человеческих” чувств» (Там же). Так упрощенные сценические формы Загорский выдавал за новый {5} метод в искусстве, метод «стремительного и жизнерадостного неоромантизма», «ведущего свою линию от приемов театра Шекспира, Шиллера» (Там же).

Непримиримо был настроен к Художественному театру В. Ермилов. На диспуте в Комакадемии он сказал: «Методами системы Станиславского нельзя вести идейный театр» («Вечерняя Москва», 1931, 24 февраля).

Немирович-Данченко гордился тем, что стоял в стороне от необходимости возражать отрицавшим МХАТ театроведам. Миссия защитника Художественного театра досталась П. А. Маркову, который и выступал на дискуссиях и заседаниях, публиковал большие статьи о задачах МХАТ. Он давал разъяснения, обещания на будущее, отводил удары.

«Ошибки ведущихся около МХАТ дискуссий заключены в том, что этот метод рассматривается как законченное в себе и уже стабилизированное учение», — спорил он в статье «Задачи МХАТ» (Книга завлита. С. 306). Марков успокаивал общественность, что МХАТ обладает «предпосылками» для «овладения методом диалектического спектакля, основанного на материалистическом мировоззрении» (Там же). Наперекор многим он говорил не только о самом МХАТ, но и о будущем всего советского театра: «<…> Мы все можем рассчитывать на то, что мастерство, которое было добыто Художественным театром, поможет сделать настоящее современное искусство» (Там же. С. 316).

Кроме того, Марков публично заявлял: «Рапповское совещание должно разрешить вопросы метода и практики на широкой философской творческой основе» (Там же. С. 310 – 311).

По убеждению Немировича-Данченко, единственным способом для МХАТ выжить в новых политических условиях было укрепление своего начала. «<…> Какова бы ни была конъюнктура, — признавался он, — если художественная часть будет на высоте, то театр удержится» (Письма‑4. Т. 3. С. 283).

Секрет состоял в том, чтобы не выпустить «талантливых и очень талантливых актеров», имеющихся в Художественном театре, из-под своего влияния, из-под своих традиций и этических правил, не позволить новому директору МХАТ М. С. Гейтцу — «коммунизировать» его (Там же. С. 284, 287). «Стало быть, чем дольше влиять на них, тем больше уверенность, что театр продержится», — раскрывал Немирович-Данченко принятую тактику внутренней борьбы за сохранение МХАТ (Там же. С. 287).

Вместо бывших в ходу идеологических лозунгов Немирович-Данченко назвал в своем обращении к труппе перед началом сезона 1930/31 года общечеловеческие ценности. «Если мы хотим быть хорошими гражданами и нести народу лучшие идеи нашего времени, то мы прежде всего должны любить наше искусство, беречь наше искусство, оттачивать его», — писал он (Там же. С. 295).

В сезоне 1930/31 года МХАТ выпустил всего две премьеры, но это были пьесы советских авторов: «Взлет» Ф. А. Ваграмова и «Хлеб» В. М. Киршона, что приветствовала критика.

«Взлет» был взят МХАТ из так называемого «потока» предлагаемых театру пьес и принадлежал малоизвестному, начинающему автору. Трудно предположить, чем пьеса обнадежила театр, тем более что была им полностью переписана. Главные герои даже оказались в других родственных отношениях друг к другу, чем в первоначальном, авторском варианте.

«Хлеб», наоборот, был получен от известного публициста и драматурга, одного из влиятельных деятелей РАПП, его секретаря с 1925 по 1932 год.

{6} Несмотря на такое различие авторского опыта и положения Ваграмова и Киршона, пьесы их были написаны по одной сюжетной и идеологической схеме. Герои представляли собой партийцев, направленных руководством на ответственные участки борьбы за новую жизнь. Там они проявляли разную степень коммунистической зрелости и сознательности, что и составляло основную интригу пьесы, ее идейный конфликт. В сущности, мало чем отличались друг от друга и героини, стоящие перед выбором: личная жизнь, погружающая в мещанство, или обретение себя как личности в работе. Их любовь подвергалась испытаниям не чувством, а социологией.

Режиссером «Взлета» был В. Г. Сахновский, художниками — целый коллектив, состоящий из Т. Ф. Базурина, В. В. Кисимова, М. В. Куренкова, А. И. Константиновского, учеников бывших Высших государственных художественно-технических мастерских. Премьера состоялась 20 октября 1930 года на Малой сцене МХАТ.

Режиссером «Хлеба» был И. Я. Судаков, режиссером-ассистентом — М. Н. Кедров, художником — Н. А. Шифрин. Премьера состоялась 25 января 1931 года на Большой сцене.

В отличие от ваграмовской пьеса Киршона была встречена критиками как большое достижение пролетарской драматургии. На обсуждении ее в Комакадемии литературовед, критик и партийный деятель С. С. Динамов говорил о том, что пьеса настолько совершенна, что могла бы служить «директивой работникам, уезжающим на хлебозаготовки» («Литературная газета», 1931, 4 марта). Спектакль «Хлеб» тоже был принят всеми, потому что наконец «МХТ показал, что он способен “одолеть” современную актуальную пьесу пролетарского драматурга», как писал О. Литовский в «Комсомольской правде» (1931, 19 февраля).

В режиссерской манере постановок «Взлета» и «Хлеба» критиков одинаково разочаровывало лишь то, что в ней просвечивает специфика психологического направления, от которого никак не может избавиться Художественный театр.

Б. Резников писал в «Правде» (1931, 19 февраля), что МХАТ «акцентирует личные переживания героев пьесы» и этим только «противоречит ее основной идее». По мнению драматурга А. Н. Афиногенова, противоречием является то, что Б. Г. Добронравов создает в «Хлебе» новый образ большевика Михайлова, пользуясь методом «системы» Станиславского («Прожектор», 1931, 3 марта).

На долю Добронравова выпало исполнение обеих главных ролей: Кирсанова во «Взлете», Михайлова в «Хлебе». Критик С. Подольский полагал, что ему удалось показать в этих ролях «известное единство, известную цельность обоих этих образов» («Советский театр», 1931, № 4). «Наконец в МХТ мы видели настоящего большевика, — писал Подольский. — Это большое достижение для театра. Несомненно, мы имеем определенную формацию актера, который умеет понимать, чувствовать и как-то воспринимать героев-большевиков» (Там же).

П. А. Марков подтверждал, что «Взлет», например, «был зорко использован актерами, прежде всего Б. Г. Добронравовым» (Книга завлита. С. 173). Их целью было по-мхатовски заменять идейную функцию живым человеком, против чего все еще боролось марксистское театроведение, а Луначарский хотел компромисса — «отражения некоторой общественной комбинации сил» («Литературная газета», 1931, 14 февраля).

«Хлеб» обсуждался на ряде диспутов. На творческом собрании «Литературной газеты» от МХАТ выступал П. А. Марков. Он защищал и метод Станиславского, и опыт создания Художественным театром «политического спектакля, точнее {7} спектакля политической мысли» («Литературная газета», 1930, 24 декабря). «Нам хотелось бы, — делился он с аудиторией, ища ее поддержки, — по существу договориться о понимании образов, о линиях, по которым должна идти пьеса, о взаимоотношении личного и общего в ней, о том, что такое тот классовый образ, который должен быть перенесен на сцену Художественного театра» (Там же).

На самом деле в театре не столько задавались решением этих проблем, сколько приспосабливались к обстоятельствам, что видно из переписки мхатовцев тех лет. Так Вл. И. Немирович-Данченко применял двойную дипломатию, например, к киршоновскому произведению: «“Хлеб” Киршона. Я бы совсем не ставил. Это будет недурно, но не более» (Письма‑4. Т. 3. С. 288).

Однако через некоторое время он написал какое-то другого содержания письмо самому автору «Хлеба». (Очевидно, вследствие печальной судьбы Киршона оно не сохранилось.) Даже «дипломат» О. С. Бокшанская высказала Немировичу-Данченко недоумение по этому поводу: «Судя по обращениям ко мне, много разговоров вызвало Ваше письмо к Киршону, которое тот всюду демонстрирует как некий мандат. В театре ни пьеса, ни автор не имеют успеха, и наши не могут понять, чем пленил он Вас» (Письма Бокшанской. Т. 1. С. 779).

Бокшанская описывала атмосферу вокруг спектакля «Хлеб», напоминающую ей такую же при выпуске «Взлета»: «В заключение можно только сказать, что при видимом успехе спектакля у Реперткома и общественности я никогда не видела при сдаче спектакля такой нерадостности, понурости и пониженного настроения в самом театре, как в этом случае» (Там же).

Вероятно, не одна Бокшанская в театре имела смелость предположить, что постановка «Хлеба» вредна тем, что открывает дверь во МХАТ «таким же слабым, поверхностным, претенциозным пьесам» (Там же. С. 780).

Ожидали суда М. Горького. Он посетил спектакль в следующем сезоне 2 сентября 1931 года. Как выясняется, от оценок уклонился и все говорил в антрактах о пьесе Н. Р. Эрдмана «Самоубийца». Бокшанская свидетельствует: «М. Горький так до конца и не выявил своего отношения к “Хлебу”, сказал как-то глухо: пьеса, конечно, нужная. И очень усиленно хвалил исполнение» (Там же. С. 815).

Стоит сравнить «Взлет» и «Хлеб» с прежними пьесами, поставленными Художественным театром и признанными критикой советскими — «Бронепоездом 14‑69» и «Блокадой» Вс. Иванова, — чтобы убедиться, какой совершен шаг назад к политическому и художественному примитиву.

24 февраля 1931 года словно мелькнул на сцене совсем прежний Художественный театр. В ознаменование 110‑летия со дня рождения и 50‑летия со дня смерти Ф. М. Достоевского были показаны «Братья Карамазовы». Сыграли семь главных картин: «За коньячком», «Обе вместе», «Надрыв на чистом воздухе», «Допрос Мити в Мокром», «Третье и последнее свидание со Смердяковым», «Кошмар», «Суд». Это были прославленные в истории Художественного театра сценические картины, такие же знаковые, как пьесы Чехова.

В своих ролях выступили: Л. М. Леонидов (Митя), В. И. Качалов (Иван), В. В. Лужский (Федор Павлович), И. М. Москвин (Снегирев), Л. М. Коренева (Екатерина Ивановна). Участвовали и актеры второго поколения. В частности, А. К. Тарасова (Грушенька), В. О. Топорков (Смердяков), В. А. Вербицкий (Чтец).

Перед началом вступительное слово сказал начальник сектора искусств Наркомпроса Б. Е. Этингоф. П. А. Марков опубликовал в «Советском искусстве» (1931, {8} 12 февраля) развернутую историческую справку «Достоевский и Художественный театр». В этом же номере была напечатана заметка «Достоевский на сцене» о том, как следует относиться пролетарскому зрителю к этому опасному явлению.

Рецензий не последовало. Спектакль в репертуар возвращен не был.

Завершился сезон 1930/31 года традиционными гастролями в Ленинграде, где тамошняя критика откликнулась стандартными рецензиями.

2 июля 1931 года в Москве скоропостижно скончался В. В. Лужский. Истинному духу Лужского среди немногих некрологов отвечал написанный Н. Д. Волковым («Советский театр», 1931, № 8).

## 1 М. Загорский НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ. «ВЗЛЕТ» НА МАЛОЙ СЦЕНЕ МХТ ПЕРВОГО «Рабочий и искусство», М., 1930, 25 октября[[1]](#endnote-2)

Автора «Взлета», Ф. Ваграмова[[2]](#endnote-3), мы знаем как молодого пролетарского драматурга, уже дебютировавшего в Реалистическом театре пьесой «Последняя ставка»[[3]](#endnote-4), написанной им совместно с Петрашкевичем[[4]](#endnote-5). «Взлет» свидетельствует, что Ваграмов преодолел недостатки своей первой пьесы и окреп как драматург. Некоторые черты еще незрелого мастерства чувствуются и в этой пьесе, но все же перед нами, несомненно, писатель, очень остро чувствующий драматические ситуации и очень свежий по своему ощущению нашей эпохи.

Но все ли крепко стоит на ногах в драматургической мастерской Ваграмова? И проникновение пролетарской драматургии на мхатовскую сцену, наряду с положительным значением, не угрожает ли также и некоторыми опасностями для не вполне созревших дарований? В новой пьесе Ваграмова чувствуется какое-то размягчение характеров его героев, какая-то шаткость и неуверенность в их обрисовке. Следуя мхатовской «психологичности» и желая отобразить полноту и многосторонность характеров, Ваграмов впадает в искушение такого всестороннего «объективизма», который искажает его собственный замысел.

Взяв темп и борьбу наших боевых самолетов с нашествием саранчи в Узбекистане, автор попытался дать яркую картину героических деяний смелого отряда летчиков, с опасностью для жизни отражающих нашествие этого страшного врага на мирный труд и благополучие наших братских республик.

Но как же эта тема отразилась на сцене? Местное узбекское население — только фон для обычной драматической интриги, в которой и любовь, и ревность, и цветы, и револьверы занимают свое традиционное место. Следуя методу Станиславского, ищущего «доброго в злом и злого в добром», молодой драматург Ваграмов заставляет типичного аристократа, бывшего офицера, чуть ли не князя, оказаться мужественным и преданным революции «героем», а лодыря, бабника и плохого {9} службиста — механика, ставящего под удар всю работу отряда, превращает в милое и симпатичное существо, вызывающее добрую улыбку зрителя.

Вся обстановка боевой работы самолетов показана в корне неверно. В штабе военных летчиков господствует атмосфера первых дней нашей гражданской авиации. Штаб служит местом встречи всех героев, на самолете разведчика летает механик, забирая с собой без разрешения героиню, он же удирает с дежурства, отчего гибнет весь запас химических продуктов, и получает за это преступление всего… два наряда не в очередь, и проч.

В результате героическая тема растворяется в атмосфере личных переживаний, ненужных психологических разговорчиков, а зритель не знает, кому же сочувствовать и кому улыбаться героям, находящимся на грани злодейства, или злодеям, вот‑вот готовым превратиться в героев?..

Режиссура В. Сахновского[[5]](#endnote-6) совершила одну роковую ошибку. Спектакль об авиации проделан без экспертизы со стороны военных специалистов. Во всем остальном спектакль сделан очень тщательно, четко и крепко.

Актерски спектакль разрешен весьма интересно. Ряд ролей сыгран на очень большой технике и хорошем уровне актерской культуры. Напрасно только Добронравов [занят] в роли начальника отряда Кирсанова. Но напрасно актер дает иногда место чертам болезненности и какой-то истеричности в облике этого персонажа. Здесь надо было взять более резкие линии, дав почувствовать крепкий рабочий костяк этого образа. Актеры Герасимов[[6]](#endnote-7), Массальский[[7]](#endnote-8) и актрисы Вульф[[8]](#endnote-9) и Петрова[[9]](#endnote-10) развернули очень тонкую технику построения образа, показав наличие очень здорового и крепкого молодняка на Малой сцене МХТ.

Оформлен спектакль группой художников б. Вхутемаса[[10]](#endnote-11) очень свежо. Крыло самолета, выдвинутое впереди портала, указывает на попытку (правда, весьма робкую) выйти за пределы обычной сценической коробки. Ряд конструктивных моментов в оформлении, взятых из фактуры аэропланов, очень остроумно заменяет тряпичную декоративность новой вещностью, радующей глаз своей целесообразностью и простотой.

Итоги: спектакль «Взлет» свидетельствует о начавшейся «интервенции» пролетарской драматургии на сцене старейших академических театров, и в этом отношении спектакль «Взлет», несмотря на несомненные недостатки и пьесы и постановки, — явление положительное.

## **{****10}** 2 <Без подписи> ДОСТОЕВСКИЙ НА СЦЕНЕ «Советское искусство», М., 1931, 12 февраля

«Два лица» Достоевского — это измышление мелкобуржуазных «теоретиков», стремящихся приспособить реакционнейшего писателя к революции. Политическое мракобесие автора «Карамазовых» и «Бесов» могло остаться под сомнением только у литературоведов переверзевской школы[[11]](#endnote-12).

Опубликованные в «Литературной газете» отрывки из записной книжки Достоевского, т. е. документы, наиболее интимные, с неопровержимой яркостью и убедительностью свидетельствуют о буквально зоологической ненависти, которую питал Достоевский к революции и социализму. Мы можем и должны изучать под прожектором острой марксистской критики произведения наиболее блестящего мастера русского романа, как документы эпохи и стиля, но вместе с тем должны беспощадно бороться со всякими попытками под покровом «художественных» соображений идейно примирить Достоевского с современностью.

Это относится к книгам Достоевского, а тем более к книгам, ожившим в сценических образах, т. е. литературе, помноженной на всю сумму средств театральной выразительности. Театр Достоевского — сложнейшее орудие враждебной нам пропаганды. Дело, разумеется, не в юбилейном вечере МХТ, посвященном Достоевскому, — это законное и вполне уместное ознаменование историко-литературного события и возможность показать блестящее мастерство мхатовских «стариков»[[12]](#endnote-13).

Но юбилейные дни следует использовать для всестороннего разоблачения Достоевского и достоевщины, в том числе и сценического их показа, в том или ином виде. Не случайно вовсе, что не проходит сезона без вечеров, концертов, эстрадных инсценировок, посвященных «творчеству Достоевского». Такого рода вечера, понятно, в далеко не достаточной степени удовлетворяют «социальный заказ» определенных классовых категорий, идеологически враждебных пролетариату, чувствующих себя в лучшем случае чужими в кипении нашей социалистической стройки. В Достоевском они находят резонанс своим пессимистическим и реакционным настроениям. Достоевский — глубокое и мрачное убежище для всех разочаровавшихся в революции.

Разве не характерно, что постановка «Бесов» была осуществлена МХТ, представлявшим собой наиболее чуткий театральный барометр настроений буржуазной интеллигенции в 1913 году, т. е. в начале нового революционного подъема после поражения революции 1905 года?

Как известно, постановка «Бесов» (в инсценировке «Николай Ставрогин») вызвала резкий протест А. М. Горького[[13]](#endnote-14). Он писал МХТ: «*Не Ставрогиных нужно показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источникам энергии — демократии, к народу, общественности и науке*».

{12} «Бесы» — злой пасквиль на революцию и революционеров. Но протест Горького в равной мере может быть отнесен ко всему творчеству Достоевского, проникнутому духом консерватизма, разъедающего психоанализа, бездейственности и мракобесия.

Художественный театр с тех пор прошел долгий и сложный путь и ныне он стоит по советскую сторону баррикады, рядом с лучшей передовой частью советской интеллигенции: от клеветы на революцию в «Бесах» МХТ пришел к прославлению величайшей революции — «Хлеб». «Быль молодцу не в укор». Но слова Горького остаются в силе и на сегодняшний день.

«Проповедь бодрости, духовное здоровье, деяние» — против мелких и мельчайших миазмов разложения и достоевщины всех видов!

Достоевский органически чужд эпохе социализма, эпохе бодрости, действенности, эпохе величайшего прогресса, который когда бы то ни было знало человечество. И в каких бы «порциях» и под каким соусом он бы ни подавался, яд достоевщины от этого нисколько не уменьшается. Заботиться же о тех, кто в Достоевском еще получает «зарядку» в нынешние «тяжелые» времена, не наше дело.

Изучать, но не пропагандировать!

## 3 А. В. Луначарский «ХЛЕБ» В. КИРШОНА НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА «Литературная газета», М., 1931, 14 февраля[[14]](#endnote-15)

Издавна известно, что драма, так же как и комедия, может быть направлена по преимуществу на ситуации или по преимуществу на характеры. Однако, для того, чтобы выявить характеры, нужны определенные ситуации. Только в драме характеров очевидно сразу, что центр тяжести не в этих ситуациях, не в социальной обстановке, а в анализе личностей. А в драме ситуаций очевидно, что автору не кажется нужным вскрывать то, что происходит в сознании действующих лиц. Личности здесь являются фигурами игры, они могут быть сведены почти к маскам. Но во взаимоотношениях их есть нечто большее, чем они сами. Те или другие конфликты интересны и характерны сами по себе. Мы, конечно, совершенно отбросим такие драмы и комедии положений, которые сводятся к внешним патетическим или комическим случайностям. Такими пустяками могут заниматься только классы или эпохи, требующие от театра легкого и поверхностного развлечения. Поэтому для нас пьеса ситуаций — это театральный спектакль, дающий отражение некоторой общественной комбинации сил, с которой мы считаем нужным познакомить широкую публику путем непосредственного участия ее в динамическом развертывании этой комбинации на сцене. Точно так же в наше время выбрать своей задачей распутывание каких-нибудь усложненных и оригинальных характеров вне отношения их к увлекающим нас {13} всех бурным потокам общественных событий, — значило бы уйти от основного пути нашего искусства. Нас может интересовать только такой характер, который является для нашего времени либо источником силы, либо источником слабости. Характер интересует нас как энергетический элемент в общественной жизни. Из этого, пожалуй, можно сделать вывод: драма ситуаций может быть у нас небрежной по отношению к психологии, а характеристика есть часть психологии. Я говорю, *может быть* небрежной, но не должна быть такой. Можно представить себе пьесу, широко изображающую общественную комбинацию сил, но вместе с тем дающую зрителю возможность присмотреться к отдельным персонажам, «действующим лицам» всей комбинации. Но с другой стороны — вряд ли мыслимо представить себе в настоящее время драму характеров, в которой эти характеры были бы показаны вне связи с общественной деятельностью.

Пьеса Киршона построена так, что ее можно характеризовать как драму ситуации: художественно-типичного изображения процесса хлебозаготовок к моменту острого соприкосновения диктатуры пролетариата с различными слоями деревни. Но ее можно характеризовать также как драму характеров: противопоставления того, что я назвал бы генеральным типом большевика — этакому внутрипартийному попутчику, причем генеральный тип и внутрипопутнический взяты отнюдь не как маски, а как «живые люди». Это совпадение вполне закономерно, и оно представляет собой шаг вперед в развитии нашей драматургии.

Я слышал голоса, которые упрекают Киршона в том, что его деревня Уже не наша деревня. В нынешний Момент над всем царит колхозный вопрос, а у Киршона этот вопрос затрагивается весьма косвенно. Это было, скажем, в 1929 г. Время наше бежит быстро. Нисколько не отрицая сущности задачи улавливать время путем его театрального «кодакирования»[[15]](#endnote-16), я, однако, обращаю внимание на то, что если мы будем считать недостатком комедии художественное освещение вчерашнего дня, то мы вообще никакой художественной беллетристики иметь не будем.

Некоторые физики пришли к выводу об недетерменированности внутриатомных элементов на том основании, что электрон движется столь быстро, что с так называемого момента акта познания измерения, как бы краток он ни был, он перемещается. Так и мы могли бы придти к выводу, что у явления нет подлинно глубоких корней и нет определенного рельефа физиономии, потому что пока наладишь снять с него действительную копию — он уже меняется.

Может *случиться*, что моментальная зарисовка будет вместе с тем художественна, но, вообще говоря, надо помнить, что без *труда* настоящих художественных результатов не дается, а труд требует тщательности, следовательно, — и длительности. Если бы даже Киршон просто хотел нам потверже зарисовать черты хлебозаготовки, какой она является в деревне по преимуществу единоличнической, то и тогда было бы смешно его упрекать. Ему эта деревня нужна как фон для его социально-психологической, партийно-характерологической задачи. При таком условии он целиком оправдан. Сама комбинация сил в указанных рамках дана верно, хотя мы не узнаем при этом ничего особенно нового. Художественный театр воплотил крестьянскую личность и крестьянскую массу в живые тонкие образы.

{14} Это даст возможность сотням тысяч людей, не видавших подлинной хлебозаготовки, пережить ее через посредство сцены.

Характерологически пьеса построена на довольно резком противопоставлении двух основных типов. Для характеристики Михайлова — генерального большевистского типа — Киршон дал достаточный материал. Этот материал оказался при этом не только в руках артиста-мастера (Добронравов)[[16]](#endnote-17), но еще и артиста, обладающего сценическим обаянием, родственным этому типу своей огромной внешней простотой, при огромном внутреннем переживании. А это и есть основной тонус большевизма. В генеральном типе большевика нет позы, нет фразы, нет рисовки, нет романтики, хотя бы искренней, но нервической. Генеральный тип большевика спокоен. Он деловит, а потому «Ольги», которых так много среди нашей интеллигенции, склонны считать этот тип деляческим и скучным, что и высказывает на сцене Ольга своему мужу. Между тем, это спокойствие, эта деловитость, эта постоянная занятость делами, которые иной раз могут показаться мелочами, оправдываются тем постоянным огромным внутренним напряжением, тем внутренним сиянием стоящей впереди гигантской цели, которое каждый отдельный поступок, как бы он ни был мал, поэтизирует, выхватывая его из заурядного, делая его частью небывалой в истории реально творимой поэмы социализма.

Киршон не ограничивается картиной виртуозного делового поведения своего героя для того, чтобы разбить вдребезги глупенькие речи о прозаичности и сухости большевика. Он показывает еще более глубокое чувство в нем: чувство и социальное, и индивидуальное. Социальная его чуткость прекрасно проявляется в великолепной фразе о «барстве и о колонии», которую он бросает Раевскому, петушащемуся перед крестьянством. Вы сразу чувствуете, что этому холодному Михайлову мужики дороги. Ему приходится иной раз несколько сурово подходить к ним, когда они поддаются влиянию кулака. Но вообще он чувствует себя не только слугой рабочих, но и крестьян: все идет к одному единству, к общему строительству. Ненавистен ему только кулак. Это та же музыка, которая звучит в некоторых фразах последней речи Сталина[[17]](#endnote-18), читая которую каждый большевик с необыкновенной яркостью ощущает это обязательство, взятое на себя перед рабочими и крестьянами СССР.

У Ленина[[18]](#endnote-19) было необыкновенно много такого горячего чувства, полного братской симпатии ко всем трудящимся, не только к рабочим, но и к крестьянам и к какому-нибудь дальнему кули[[19]](#endnote-20).

Михайлов — в пьесе Киршона, — кроме того, лично сердечен. Скупо и тонко отмечается его волнение по поводу отхода от него Ольги. Видно, как крепко может любить этот человек.

Многие говорят, что Киршону не нужно было придумывать «любовной фабулы», строить треугольник из Михайлова, Раевского и Ольги. Треугольник действительно сам по себе не из удачных. История, если ее вкратце рассказать, весьма банальна. Но в этом треугольнике есть одна сторона, которая была необходима. Через упреки Ольги Михайлову — в бесчувственности — и реакции Михайлова на ее слова и поступки — мы глубже проникаем во внутренний мир этого человека. Он ведь не любит пускать туда, в этот внутренний мир, он и сам туда редко входит. В сущности он знает, что там все благополучно. Ему незачем, {15} как Раевскому, ежеминутно настраивать свой инструмент ввиду его «многострунности» и недоброкачественности струн. Михайлов знает, что инструмент вообще в порядке, и смело ударяет по его клавиатуре.

Ольгу, по-видимому, надо играть не так, как играет Тарасова[[20]](#endnote-21). Так не выходит. У артистки симпатичный и здоровый женский облик, к тому же у нее умное лицо, которое она делает еще более умным при помощи целой гаммы тонких усмешек. Если Ольга — человек разума, наблюдательница (а то, что есть в тексте, подкрепляет такое понимание), то она вместе с тем неизмеримо глупа, ибо быть умной и наблюдательной и не понять довольно быстро, чего стоит павлиний хвост Раевского и какое солнце скрывается под серой шинелью Михайлова — это возмутительно. Публика не может не возмущаться, не может не пожимать плечами над таким парадоксом. На самом деле Ольга не такова. Она — интеллигентка-истеричка, и надо давать ее на истерике. Поменьше умных улыбок, побольше острых визгливых криков, капризничанья, смятения, стремления неизвестно к чему, органической неудовлетворенности. Вы спросите — да откуда же это? Ведь Ольга — долголетняя дорогая подруга Михайлова. Вот именно отсюда. Михайлов сам говорит, что ему недосуг было присматриваться к Ольге. Человек большой и с любящим сердцем, он привязался к подруге своей жизни, а она долгое время томилась, скучала, сдерживалась. Перед таким человеком было неудобно истеричничать: среда не располагает к этому. Но явился Раевский, запахло интеллигентским Дымком, букетом несомненно острого индивидуализма, романтики, и нарыв прорвался. Удивленными глазами смотрит на это Михайлов. Он поэтому и говорит о болезни. Ольга вдруг повернулась своей настоящей стороной, выявила свою истерику. Только так надо играть Ольгу, только так она будет приемлема.

Я недоволен также Раевским. Я не могу хорошенько разобраться — Киршоном я недоволен или Хмелевым[[21]](#endnote-22). Кажется мне, что Киршон дал достаточно краски для Раевского. И говорить нечего, что линия его поведения весьма разнообразна: есть что поиграть. Признаю также, что линия эта по-своему логична в нелогичности своей. Она отражает подлинный характер Раевского. Я только спрашиваю себя: достаточно ли дано у Киршона блестящих красок? Михайлов, например, говорит в первой картине Раевскому: «Красиво рассказываете». Хмелев действительно старается рассказывать красиво, но текстуально малохудожественно. Разве так может порассказать о чудесах большой европейской столицы вот такой красноречивец! Тут надо было, очевидно, дать что-то вроде подлинно художественного очерка берлинских улиц. Текст тут не превышает заурядного, обывательского повествования. Тут уже, очевидно, Киршон виноват, но это только маленький момент, а вот в общем — достаточно ли дал Киршон увлекательности фейерверка, внешней зарисовки, которые оправдывали бы увлечение Ольги, которые роднили бы Раевского с теми интеллигентскими типами в нашей партии, про которых наши «Ольги» в юбках и панталонах не устают повторять, что партия их снижает, что она обрывает их лучшие перья, чтобы приблизить их к среднему уровню. Обаяния в Раевском мало, того внешне-декоративного обаяния, сквозь которое должна проступить его нервическая мелочность, его внутренняя пустоватость. {16} У Михайлова фасад — красноармейская шинель, а внутри — гигантский мир мыслей, энергии, социальной ценности. У Раевского внутри — нервочки, настроеньице, самолюбование, самооплакивание и вот то фаталистическое примирение с партийным «железным обручем», о котором говорится в первой картине, а внешне должно быть больше рудинского красноречия[[22]](#endnote-23), больше широкого ума, должна быть какая-то будто бы орлиная или львиная отвага. По-моему, не надо было скупиться на внешнюю позолоту. Тем сильнее был бы удар по «павлинам». А павлины, пышно разукрашенные внутрипартийные попутчики, особенно вредны. Ходили слухи, будто бы Раевский сперва показался самому театру столь обаятельным, что чуть было не перевернулась вся система равновесия, чуть было Раевский не оказался «человеком» — в противовес Михайлову как «добродетели». Повторяю, мне кажется, бояться этого не надо было, а надо было и Киршону, и особенно Хмелеву подбавить внутреннего блеску. Его было мало Раевский на сцене просто несимпатичен, просто мелковат. Да, пожалуй, личная смелость есть у него, как воспоминание о тех днях, когда он заслужил орден Красного знамени. Но и только. Этого мало.

В общем пьеса Киршона очень хорошая. Она увлекает вас, когда вы ее смотрите. О ней думаешь, когда уходишь. В ней есть патетика, в ней есть характеры, в ней есть идейная нагрузка. Может быть, в ней есть и разные драматургические промахи, более или менее мелкого характера. Язык — иногда очень удачный: первый разговор кулака — снижается порой, становится белым, сероватым.

Не все драматические эффекты — сами по себе удачные — логически подготовлены. Есть лишние сцены и т. д.

Но мы сейчас не задаемся целью подробного анализа драмы. Мы хотели только подчеркнуть самое важное, и, пожалуй, самое важное то, что в пьесе *есть* это самое важное.

С этим можно поздравить и драматурга, и театр. У нашей публики, у близкой нам публики, пьеса будет иметь хороший, глубокий успех.

## 4 Ю. Юзовский НОВЫЕ ПОСТАНОВКИ. «ХЛЕБ» В. КИРШОНА В МХТ ПЕРВОМ «Советское искусство», М., 1931, 27 февраля[[23]](#endnote-24)

В известной читателю книге[[24]](#endnote-25), в главе об Октябрьской революции Станиславский приводит свои наблюдения над новым, впервые пришедшим в МХТ пролетарским зрителем.

«… Некоторые места почему-то не доходили, не вызывали обычных откликов и смеха залы, но зато другие, *совершенно неожиданно* для нас, принимались новой публикой, и ее смех подсказывал актеру скрытый под текстом комизм, который *почему-то* ускользал от нас раньше». И в другом месте той же главы: «… Мы не знали, почему новый зритель не принимал известные места пьесы и как можно *было приспособиться для того, чтобы они дошли до его чувства*».

В известном смысле между двумя этими наблюдениями есть противоречие. {17} Если в одном случае совершенно неискушенный в искусстве зритель оказывался более чутким, чем художник, замечал скрытый под текстом смысл, чего не заметил сам театр, почему в другом — до него не доходил смысл, уже вскрытый и поданный актером? Почему он, оказавшись поразительно проницательным и зорким, внезапно терял эту свою зоркость, тем более, что особым испытаниям она не подвергалась? Во всяком случае полагаем, задача театра не в том, чтобы «приспособиться к зрителю», иными словами, не в том, чтобы всяческими способами навязать зрителю, довести до его сознания места, которые он не принимает. Задача как раз обратная — довести до своего чувства, сделать художественно раскрытым то, что зритель хочет принимать. Иначе вопрос «кто кого» решится не в пользу театра — в один прекрасный день такой театр может оказаться без зрителя. Задачи всякого театра и МХТ в особенности — в восприятии того зрителя, о котором говорит Станиславский в своих наблюдениях.

В свете этих высказываний мы и рассматриваем значение «Хлеба» для Московского Художественного театра. «Хлеб» является для МХТ известным испытанием его творческих возможностей. «Хлеб» имеет немало скрытого смысла, и мы были свидетелями, как актеры оказывались застигнутыми врасплох неожиданной реакцией зрителя в местах, смысл которых они обходили. Поэтому нашу оценку нельзя рассматривать как окончательное суждение о спектакле. Пройдет время, и спектакль может изменить свое лицо. Подобные надежды вызывает отчасти установка режиссера Судакова[[25]](#endnote-26) на вскрытие идеи спектакля. Для простейшего примера вспомним трактовку Михайлова и Раевского на сходе. Раевский стоит на трибуне, выделяющей его. Михайлов проходит мимо трибуны, не замечая ее, садится на завалинке для беседы. Неумно поймет режиссера тот, кто сделает вывод: мелкобуржуазные революционеры, они, мол, говорят с трибуны, пролетарии же садятся на пень. Истина конкретна и в данном случае; трибуна и завалинка понадобились режиссеру для идейной обрисовки персонажей. Возможно, что Судаков отталкивался в этом месте от слов Раевского Ольге: «Право, я чувствовал себя на трибуне, как на капитанском мостике в бурю. Волны поднимались, шли и разбивались о доски…» Это не просто образное сравнение, это — саморазоблачение, подсознательная автохарактеристика. Раевский жаждет быть капитаном, вождем, управителем, рулевым. Жаждет быть на капитанском мостике, даже если море спокойно. Трибуна для него — допинг, физическое ощущение превосходства, она вдохновляет его. Сойдя с трибуны, он сразу поблекнул бы, стал бы заикаться. Его декламация «о жертве, которую мы все должны нести», произнесенная в кружке мужиков, прозвучала бы комически. Обратно, беседа Михайлова о Петрове да Иванове, да кстати о Прошкине, который уже раз надул вас, мужиков, и опять собирается «надуть», — с трибуны зазвучит менее убедительно. Смысл вскрыт здесь в полном согласии с образами, созданными Добронравовым и Хмелевым.

Артист Добронравов раскрыл в образе Михайлова самое главное — его большую простоту, его чуждость рисовке, романтическому жесту, позе, всей вообще интеллигентской экзотике. Это не та простота, которая хуже воровства, т. е. хуже самой рисовки и позы, хуже потому, что она — имитация, подделка, *позирование* простотой. {18} Это не тот «простой рабочий», который водится в большом количестве в наших драматических, литературных и поэтических произведениях и даже в критике, — есть же у нас такие неутомимые рабочелюбцы, — опасность, которой нужно давать отпор при всяком удобном случае.

Самые ближайшие отцы «простых рабочих», — народнические «мужички» и либеральные «солдатики». Социологический эквивалент «рабочелюбия» достаточно прозрачен, — философия упадочного класса, видящего выход из неразрешимых противоречий в первобытном, в биологическом начале, в «лоне матери-земли». Простота, которая «хуже воровства», есть биологическая простота, дикарская, «не отравленная ядом цивилизации». Михайлов — не «наивное дитя природы». Его простота так относится к простоте рабочелюбцев, как современный коммунизм к первобытному. Михайлов воспринимает культуру, преодолевает ее, становясь на более высокую ступень, к которой тщетно тянется усталая мысль буржуазного Запада. Михайлов у Добронравова «мягок» потому, что понимает то, чего не может понять и увидеть окруженный отражениями собственного «я» Раевский. Михайлов понимает самого Раевского, мотивы его поведения. В сцене, где Михайлов предлагает Раевскому отменить приказ, его интонация, взгляд, сама поза, дружеская, по-отцовски сердечная, показывает, что Михайлов видит Раевского насквозь, понимает истинные причины его упрямства. Вот почему Раевский вскакивает как ужаленный. Он понял, что его разгадали. Если раньше он упорствовал, потому что любил себя, то сейчас он настаивает на своем еще потому, что ненавидит Михайлова. Этот «окружной крот», скучный, тусклый, безличный, разгадал его, многогранного, многострунного. А он сам, яркий и сложный, не может понять Михайлова, но чувствует его превосходство, силу. Хмелев блестяще раскрывает это место. Внешняя сила и волевое начало Раевского лопаются по всем швам, он вываливается наружу жалкий и никчемный. Почти в истерическом припадке мечется во все стороны этот пойманный с поличным «преступник». Здесь он получает импульс для дальнейшего, для компенсации своего ущемленного «я». Хмелев избежал ошибки исполнителя этой роли в Ленинградском Большом драмтеатре[[26]](#endnote-27), толковавшего Раевского как российского интеллигента, неустойчиво-легковесного, нервически-чувствительного, с тем беспокойством, которое выдает полное бессилие воли.

Возвращаясь к образу Михайлова, укажем на недочет, не случайный потому, что он все время сопровождает игру Добронравова, заставляя подозревать об органическом пороке исполнения… «Михайлов понимает», — сказали мы. Согласно французской поговорке отсюда следуют некоторые выводы, боимся, что к этим выводам склоняется и Добронравов. Все понять — значит все простить, говорит поговорка. Все простить — значит отказаться от права на волю, на утверждение себя, на активное воздействие. Михайлов Добронравова спокоен, но в его спокойствии чересчур много холода, безучастности, усталости, не имеющей оснований. В спокойствии Михайлова чересчур много покоя решенности, математичности. Дело не в измышлении, а в обнаружении принципов явлений, Михайлов беспрестанно обнаруживает эти принципы, пользуясь опытом своего класса и сам его накопляя. В таком случае — борьба, {19} тревога, выжидание, натиск, страсть. Почему же вместо пламенного лица воителя эти впалые щеки аскета? Даже к Ольге у него ощущение бесповоротности, обреченности. В разговоре с собой, разговоре, в который автор вложил столько динамита, Михайлов Добронравова только *констатирует* два явления: любовь и ненависть — к женщине и врагу. *Регистрация* вместо величайшей досады человека, освобождающегося от старого мира, но которому старый мир мстит, пытаясь напоследок словить его, как словил других. Мы считаем, что здесь имеется еще не изжитый МХАТ идеалистический, точнее метафизический перегиб.

А. В. Луначарский в статье о «Хлебе» в «Литературной газете»[[27]](#endnote-28) не соглашается с артисткой Тарасовой в роли Ольги. «У артистки, — говорит А. В., — умное лицо, которое она делает еще более умным при помощи целой гаммы тонких усмешек». «Если Ольга — человек разума… то она вместе с тем неизмеримо глупа, ибо быть умной… и не понять, чего стоит павлиний хвост Раевского… это возмутительно». Однако, сделав Ольгу глупой, капризной, истеричной, как предлагает тов. Луначарский, Киршон и Тарасова простили бы ее, *оправдали*. Показав ее умной, они и ей, Ольге, и Раевскому, и многим другим делают многозначительное предостережение о печальных перспективах, ожидающих их прирожденный или воспитанный ум, талант, наблюдательность, если только они не расстанутся с мелкобуржуазной сущностью, не овладеют пролетарским мироощущением, без которого они ослепнут и солнце променяют на павлиний хвост. Глупая Ольга снизила бы образ Раевского, сорвала бы противоречие с Михайлова, — вся пьеса покачнулась бы. Михайлов — Ольга — Раевский вовсе не любовный треугольник, здесь не любовная, но классовая геометрия. Ольга слеплена из того же теста, что и Раевский, и если Раевский не хочет видеть свой разгром, то чувство самосохранения подсказывает Ольге о действительности, но она лишь мучается в поисках первопричин создавшегося положения. Можно и следует, конечно, упрекнуть автора за недостаточную глубину, яркость и сочность самих образов, Ольги и Раевского, но сущности дела это не меняет, и Тарасова права, что показала «умное лицо» и «целую гамму тонких усмешек».

Образ, который мы решительно отказываемся принять, — это партизан Романов у артиста Орлова[[28]](#endnote-29). Образ до конца фальшивый, ложный, надуманный, вымученный, с резко бьющей в глаза актерской наигранностью, выдающей полную растерянность артиста. Если в местах, где Романов сталкивается с кулаками, есть еще капля жизни, то там, где он говорит о будущем — мертвые слова.

В чем причина, — допытывался тов. Орлов на совещаниях в «Литературной газете»[[29]](#endnote-30), — острой запальчивости, чрезмерной возбужденности и злобной ненависти к кулаку? Актер вспомнил руку партизана, потерянную им в гражданской войне. Вот что! Потеря руки озлобила, ожесточила характер Романова. Вот причинное обоснование. Что же могло получиться на таком базисе? Плеханов[[30]](#endnote-31) повторяет вслед за Рескиным[[31]](#endnote-32): «Песня скряги о потерянном богатстве никого не тронет». Озлобленный эгоизм не родит освободительной песни, и рожденной даже, никто ей не поверит. «Песня» партизана в Московском Художественном театре не трогает. Никто ей не верит.

Случай с ролью Романова — предостережение: без знания сегодняшней {20} действительности, без классового мировоззрения, даже большой талант не поднимает роли на художественную высоту. Колоритные фигуры кулаков создали Кедров[[32]](#endnote-33) (Квасов) и Калинин[[33]](#endnote-34) (Котихин). Сладенькое сюсюканье, под которым Котихин скрывает лицемерие, ненависть, ханжество, Калинин делает естественным классовым свойством своего героя. О Тартюфе хорошо было сказано, что он лицемерит, даже когда просит воду. Калининский Котихин лицемерит во всех случаях жизни, даже когда лицемерить ему не нужно.

Заслуживает внимания интересная работа актеров: Бендиной[[34]](#endnote-35) (Зотова), Бутюгина[[35]](#endnote-36) (Дедов), Рыжова[[36]](#endnote-37) (Афанасьев), Грибова[[37]](#endnote-38) (Корытко), Новикова[[38]](#endnote-39) (Грунькин), Блинникова[[39]](#endnote-40) (Михаил Квасов).

## 5 П. Кикодзе ДИСКУССИЯ О «ХЛЕБЕ». РОМАНТИКА И РЕАЛИЗМ «Советский театр», М., 1931, № 4[[40]](#endnote-41)

Идеалистический по своему художественному методу театр МХТ поставил пьесу бесспорно материалистического по своему мировоззрению пролетарского писателя Киршона. Однако, когда сидишь в театре, то все же чувствуешь, что присутствуешь на очередном мхатовском спектакле.

МХТ в своих принципах — законченный театр. Во всем можно обвинять МХТ, но только не в беспринципности, эклектике, шатаниях, не в том, что он переходит с одной позиции на другую. И вот, если задаться вопросом, что дало возможность МХТ «омхатить» Киршона, то приходишь к единственному выводу, что МХТ увидел в пьесе Киршона свою пьесу. Не в том, конечно, смысле, что это идеалистическая пьеса и т. д.

Мог ли МХТ взять на себя инициативу поставить такую пьесу, как «Рычи, Китай!»[[41]](#endnote-42)? Всякий честный театральный критик должен будет подтвердить, что МХТ не взял бы такого типа пьесу. Почему? Такого типа пьесы, как «Рычи, Китай!», основаны на одном центральном мотиве — на социальном мотиве, никаких добавочных мотивов в них нет.

Киршон идет по другой линии: наряду с социальным мотивом он дает мелодраматический треугольник, и в этом суть того, что МХТ ставит пьесу Киршона.

Но не только в этом. Основное я усматриваю в том, что МХТ почуял в пьесе Киршона истинно русскую интеллигентскую пьесу. В чем тут дело? Вы знаете, что в процессе борьбы феодализма с капитализмом формировалась буржуазная интеллигенция. Русский феодализм имел мощную по своей силе интеллигенцию. Эта интеллигенция, чувствуя крах феодализма, ощущая необходимость перехода на новые буржуазно-капиталистические рельсы, видя силу в купце, в буржуа, начинала ориентироваться на новую социальную силу. Но вместе с тем этот феодальный интеллигент представлял собой человека (как он сам себя бичевал) нереального, начиная с Чацкого, продолжая Обломовым, кончая «Вишневым садом» и «Доктором Штокманом». Интеллигенту-романтику противостоял {21} тип дельца, трезвого капиталиста. Это одна большая линия русской театральной и литературной мысли. По этой схеме была воспринята МХТ пьеса Киршона. И в очень большой степени сама пьеса Киршона объективно давала на это основания. Посмотрим, в чем здесь дело. Проблема взята схематично. Это старая схема — романтика и реализм. Она взята схематично, но она в основном остается психологической. Киршон, к сожалению, кладет в основу не внутрипартийное разделение типа.

Раевский и Михайлов — это проблема большевистских кадров. Но разве проблема большевистских кадров может быть исчерпана двумя типами? Конечно, нет.

Во всяком случае — правый должен был быть дан. Правый — как правый. Здесь потому, что в основу положена эта старая схема, схема психологизма, не получилось внутрипартийных типов. Правда, нужно совершенно четко подчеркнуть, что материал взят из современной действительности. Целый ряд штрихов, большинство штрихов, может быть, все штрихи взяты из внутрипартийной жизни, взяты совершенно правильно, обнаружено блестящее знание наших партийных кадров, отдельно взятых, но когда все это соединяется, то в основе соединения этих деталей, красок, блестящей обрисовки партийных типов — в основе этого лежит не политическая схема, я бы сказал, не политическая схема борьбы на два фронта, а берется, может быть, невольно, может быть, совершенно бессознательно старая русская схема: романтизм — реализм. Раевский — не внутрипартийный «левак», а романтик вообще. Михайлов — Не внутрипартийный тип, это не большевик, а реалист вообще. Большевик, по определению тов. Сталина, это есть соединение американской деловитости и русского революционного размаха. В Михайлове есть все, что касается американской деловитости, но нет русского революционного размаха.

Для меня совершенно ясно, что Раевский — не тип партийного «левака». «Правда» осмеяла недавно теорию «невольных и вольных оппортунистов»[[42]](#endnote-43). «Правда» со всей большевистской жестокостью ударила по тем, кто разделяет оппортунистов на невольных оппортунистов и на сознательных оппортунистов, потому что тот, кто говорит, что человек — невольный оппортунист, тот оправдывает этого оппортуниста, потому что переводит его в категорию случайностей, а не берет его как необходимость классовой борьбы. Раевский, будучи романтиком вообще, не будучи политическим типом «левака», теряет политическое качество потому, что ему не дана конкретная партийная характеристика, ему дана характеристика человеческая.

Стэн[[43]](#endnote-44) выступил с теорией, что обыватель — это правый уклонист. Партия ударила по Стэну, потому что он политическую проблему правого уклониста подменил проблемой обывателя вообще. Киршон в другой форме, в совершенно противоположной специфической форме, невольно, конечно, — я здесь никаких политических уклонов Киршону не пришиваю, — обернул эту политическую формулу и обернул в каком смысле? У него не политический левак, а романтик вообще.

Основной вопрос, который у меня остался, — это проблема классовой борьбы в деревне. Например, Панферов[[44]](#endnote-45), бесспорно выдержанный пролетарский писатель, бесспорно правильно разрешающий основные проблемы классовой борьбы в деревне, — в своих «Брусках» дает один штамп. Это — Огнев; Огнев — бедняк, значит, непременно {22} «левак». Огнев — бедняк, значит, непременно романтик, Огнев — бедняк, значит, непременно мечтатель. Кстати, левачество таких типов в литературе добавляется к их физическому уродству, чтобы оправдать их романтизм, их несуразность. И непременно этого бедняка-«левака» исправляет середняк. Но когда этот штамп узаконивается — это опасно. В «Большой Каменке» Дорогойченко[[45]](#endnote-46) — только единственный тип бедняка Панова. Этот Панов имеет в гражданской войне такие же блестящие заслуги, как Огнев: он тоже контужен, он тоже изуродован. На этой основе оправдываются его чудачества, глупости. И здесь бедняк показывается непременно «леваком» и его непременно исправляет середняк. У Киршона единственный, хорошо показанный бедняк, — чудак, романтик, «левак», загибист и… без руки. Шкловский[[46]](#endnote-47) как-то хорошо сострил, что, когда надо людям дать какую-то характерность, им или ногу хромую делают, или руку отрезают. У Киршона в пьесе нет опоры деревни. Бедняк дан как «левак», бедняка другого нет, как ни старался я его увидеть, дважды смотря пьесу.

О типе кулака было правильно замечено, что после процесса «Промпартии»[[47]](#endnote-48) давать кулака как бытовое явление, не политического, не партийного кулака — нельзя. Это эмпиризм, это значит совершенно ограничить круг своих вопросов, ограничиться кругом деревни. Ведь после процесса «Промпартии» совершенно ясно, если ты политический писатель, — а таким является Киршон — дай политический тип кулака. А в «Хлебе» такого нет.

Последний вопрос — это вопрос о самокритике и о нужности самокритики, как это ни странно.

Очень выгодно противопоставлять более и менее хорошо, талантливо написанную пьесу — своей противоположности, если она качественно хуже сделана. В данном случае это касается произведений «Хлеб» и «Последний решительный»[[48]](#endnote-49). Надо противопоставлять объективнее, противопоставлять «Хлебу» — «Поэму о топоре»[[49]](#endnote-50), трамовскую «Тревогу»[[50]](#endnote-51).

В «Поэме о топоре» тоже есть недостатки. Там есть созерцательность, нет такой широкой проблемности, нет такого широкого философского размаха, как у тов. Киршона. Киршоновская пьеса бесспорно философская пьеса. Но «Поэма о топоре» — это нужная пьеса, она более нужна, более полезна, чем и «Хлеб» и «Последний решительный». Поэтому будьте объективны, спорьте более объективно. Побольше самокритики!

## 6 А. Афиногенов «ХЛЕБ» В. КИРШОНА НА СЦЕНЕ МХАТ «Прожектор», 1931, 3 марта[[51]](#endnote-52)

Мне думается, что сейчас развитие пролетарской литературы выходит, я выражаюсь очень вольно и приблизительно, из своего «аналитического» периода. Было время, когда мы, создавая пьесы, создавая те или другие литературные драматургические произведения, брали или, исходя из этой идеи, намечали образы, которые могут служить носителями этой идеи, и образы {23} у нас получались внешне правильные. Были отклонения, бывали неправильности, бывали и схемы, но в основном развитие шло по верной линии. Идея, владевшая художником, диктовала ему непосредственный вывод: вот такой-то твой образ будет выразителем такой-то части идеи и т. д. Это был такой период развития пролетарской литературы, который свидетельствовал о том, что мы, правильно критикуя старую литературу, правильно ее преодолевая, — тем не менее в этом своем преодолении исходили из одной из сторон художественного творчества — идейного анализа действительности.

Теперь мы вплотную придвинулись к новому этапу, характеризующемуся тем, что наш анализ действительности должен быть помножен на всю полноту восприятия этой действительности, на всю полноту, повторяю. В этом смысле мы подходим (простите за аналогию) к шекспировскому восприятию действительности. Вот образец драматурга, который умел при полноте мыслей и высокой идейности воплощать их в таких полновесных образах, чувствах и красках, которые в наибольшей степени эти же самые идеи выражали.

Вот почему мы теперь критикуем «Хлеб» уже с этой ступени. В этом смысле целый ряд мест в «Хлебе» не удовлетворяет, ибо если социально-идеологический анализ в «Хлебе» произведен совершенно правильно, расстановка сил произведена верно, то помножение анализа и расстановки на художественную полноту Киршону не везде удается.

У Киршона один из героев, Михайлов, правильно говорит, что деревня — понятие географическое, в драматургии это тем более справедливо. Совершенно неверно расценивать «Хлеб» как деревенскую пьесу. Конечно, в ряде всех «деревенских» пьес «Хлеб» безусловно занимает первое место, но не по этому признаку мы о ней судим. Мы ставим вопрос иначе. Та идея, которую художник проводит в художественном произведении, находит свое наибольшее воплощение в образах, которые адекватны этой идее, которые наиболее полно ее отображают. И в этом смысле можно, например, в городе, в квартире профессора, развернуть кулацкую идеологию точно так же, как можно в деревне, в деревенской избе, развернуть наилучшим образом пролетарскую идеологию. В этом существенное отличие нашей оценки «Хлеба» от всех вульгаризаторов, которые пытаются расценивать пьесу Киршона как явление на сезонном фронте деревенской тематики и которые говорят: почему у него о хлебозаготовках много, почему у него нет ничего о коллективизации. Товарищи, которые вопят о том, что у Киршона много о хлебозаготовках и ничего нет о коллективизации, забывают, что проблема отставания художественного творчества от быстрейших темпов нашей жизни решается не тем, что художник поспевает за колхозной тематикой или за очередными лозунгами, а тем, что эти очередные лозунги или намечающееся общественное явление будут художником воплощены в такой по глубине идее, которая может дать установку на гораздо более длительные сроки, подымая и обобщая до степени художественной значимости то или иное конкретное преходящее явление.

В этом смысле идея «Хлеба», конечно, не хлебозаготовки. Идея «Хлеба» — это генеральная линия партии в деревне в свете проблемы свободы и необходимости. Особенно ясно это при рассмотрении такой фигуры, как Раевский. Именно на нем вопрос о {24} свободе как познанной необходимости, вскрывается автором с наибольшей убедительностью. Для Раевского партия — стальной обруч, которому необходимо подчиниться, чтобы не распустить себя, чтобы не слиться с безликой толпой в одинаковых галстуках.

Для Раевского наша победа «неизбежна, как смерть», об этой неизбежности говорит он с твердостью в голосе и решимостью во взгляде, но и твердость и решимость, возникшие из внешней необходимости, не познанной как собственная свобода — в решительный момент оборачиваются против Раевского. Раевский, кавалер ордена «Красного знамени», отчаянный левак в вопросах темпов наступления, пасует перед трудностями, скатываясь к прямому пораженчеству и оппортунизму. Прямой противоположностью Раевскому является Михайлов, для которого партийная необходимость познана и воспринята как личная… свобода. Отсюда необыкновенная твердость и решительность в проведении намеченных планов при умении гибко маневрировать и познавать тактику и стратегию пролетарского наступления. Михайлов — стратег и политик в нашем, большевистском понимании этого слова. Отсюда проблема его личных качеств, отношений к Ольге, Раевскому, деревенским комсомольцам воспринимается как гармоническое сочетание личного и общественного, партийного, что не означает, разумеется, сведения этого единства к однообразию. Наоборот — именно это единство дает возможность автору показать Михайлова немногими, почти скупыми чертами, за которыми нетрудно разглядеть большое течение внутренних сил. В Михайлове, если можно так выразиться, богатая красками подкладка, основа. Вот почему этот образ, при всем его немногословии и {25} сжатости — один из самых удачных в пьесе. Но вот уже с Ольгой Киршону не повезло. Она дана им как противопоставление Раевскому и Михайлову, как их зеркало, в котором видны типические проявления обоих их. Ольга помогает нам лучше понять Михайлова и Раевского, но сама от этого лучше не становится, наоборот, это-то «отношенческое» ее место в «Хлебе» делает ее не полнокровным художественным образом, а лишь носительницей идеологической функции, никак не саморазвивающейся как творческий образ. Ольга бледнеет и вянет с каждой картиной, пока, наконец, не исчезает совсем, растаяв, уйдя в никуда, и невольно напрашивается вопрос, а если бы ее и совсем не было в пьесе. Пьеса от этого не стала бы менее политически-актуальной, идейно-действенной и даже художественно-полнокровной. Ибо функция, как таковая, сама в себе есть лишь абстракция, схема, плоскостное изображение действительности вместо глубинного ее вскрытия.

Далее, проблема свободы и необходимости, поставленная и решенная, включает в себя, помимо индивидуальных персонажей, и село, в его классовых разрезах и ожесточенной борьбе за хлеб. Центральная политическая фигура пьесы, середняк, проделывает сложный путь эволюции сознания от криков о том, что нет хлеба (непознанная, неосознанная необходимость), до организации красного обоза (когда необходимость осознана как свобода в процессе развертывающейся классовой борьбы). Однако самый этот переход художественно не полностью оправдан. Начать хотя бы со сцены в избе, когда за рассеивающимся пологом темноты зритель видит ружья комсомольцев, направленные на кулаков. Поимка кулаков решает дело перелому, а между тем само решение не подготовлено изнутри, авантюрная струнка подозрительно туго натянута, и самодвижение заменяется движением извне — органический перелом в настроениях и действиях середняка подменен вмешательством счастливой случайности: спасен Михайлов, пойманы террористы, надо везти обоз.

Именно с высоты основной идеи пьесы подобное решение узлового конфликта не может быть названо удачным.

Одной из слабых сторон пьесы является также непреодоленный структурный разрыв между первой частью пьесы, происходящей в городе, и второй частью, происходящей в деревне. Идея, движущая сюжетом, проходит сквозным действием, определяет собой построение пьесы, но сюжет воплощающий идею, те или иные ее стороны в части городской и деревенской, разорван — не соединяется даже фигурами, приезжающими в деревню. Этот разрыв есть и во внешнем показе деловитости Михайлова в первом действии. К нему кто-то приходит, он говорит по телефону, рассуждает о навозе и т. д. Вся эта обстановка дана лишь как экспозиция Михайлова, как выявление типа Михайлова, а между тем мы знаем, что подлинное выявление Михайлова, как образа, происходит не в этих разговорах по телефону, и не в том даже, что он улавливает не желающего ехать на мобилизацию товарища, а в том, что он на конкретной деревенской практике сталкивается со всей сложностью политических коллизий современной деревни. Тут Михайлов оказывается действительно стратегом, и зритель верит, что он стратег, ибо на глазах зрителя разворачивается вся система михайловской политики, а зритель должен верить автору в первой части, что Михайлов действительно хороший работник.

{26} Как поставлен «Хлеб» МХАТ. Громадное большинство рецензий утверждает, что Художественный театр очень хорошо поставил пьесу и полно показал образ Михайлова. «Наконец-то на сцене МХАТ увидели настоящего большевика». Но ведь эту роль актер Добронравов играет по методу, по системе Станиславского. Как же идеалистическая система оказалась способной дать образ настоящего большевика на сцене?

Что сигнализирует такое противоречие? Оно сигнализирует три основных момента.

Во-первых, сложность конкретного анализа фактов театральной действительности. В чем сказался идеализм МХАТ при трактовке Михайлова, Раевского или кулака Квасова? Искатели «идеалистических» блох не смогут на этот раз поживиться очередным фельетоном о пленении Киршона МХАТ, ибо вопрос ставится значительно глубже.

Во-вторых, это противоречие свидетельствует о том, что налицо процесс перестройки театра, совершающийся медленно, с ошибками и срывами, но процесс, который сигнализирует движение театра.

В‑третьих, это еще лишнее доказательство ведущей роли драматургии в театре, когда материал пролетарского драматурга диктует театру условия его сценического воплощения.

Но в чем же все-таки слабость театра и системы его работы над данной пьесой? Мне думается, что первая слабость, первый «порок», заключается в том, что пьеса, усвоенная театром в основном правильно политически, не пропущена сквозь мироощущение актеров, сквозь творческие их приемы, оставшиеся, конечно, такими, какими они были прежде. То, что театр правильно понял расстановку классовых сил пьесы и эту расстановку сил отразил, разумеется, громадный плюс работы МХАТ. Но в то же время, когда театр изображает мир родственный и органичный ему не только по внешней политической расстановке социальных сил, а еще и по своему творческому мироощущению, — мы, конечно, имеем спектакли более высокого творческого качества, чем тот спектакль, который показан нам в Художественном театре. В этом смысле, не отрицая громадной роли «Хлеба», как пьесы для театра, и «Хлеба», как спектакля для путей развития Художественного театра, — надо все же сказать, что этого основного перевода пьесы с языка политики на язык творческого мироощущения театр не совершил.

Как, скажем, толкуется и подается масса в «Хлебе», «Воскресении»[[52]](#endnote-53)? В первой картине происходит сцена суда; на суде присутствуют двенадцать присяжных. Эти присяжные весь первый акт молчат, они сидят, ходят, прикладываются к кресту и т. д. Но посмотрите, с какой точностью, с какой добросовестностью, с какой художественной творческой чуткостью отчеканен каждый образ этого молчащего присяжного. Из двенадцати человек присяжных вы не встретите ни одного не только похожего внешне друг на друга, но и похожего по своему социальному облику. Театр сумел в этих двенадцати людях, сидящих на скамье присяжных, уловить двенадцать социальных оттенков, пришедших сюда, потому что все эти оттенки театру прекрасно знакомы и он их пропустил сквозь свое творческое мироощущение.

Когда мы видим сход в «Хлебе», мы видим правильное политическое расслоение деревни, — скажем, тут стоят бедняки, тут — середняки, вот тут — группа кулаков и т. д. Но дальше деления {27} нет, нет той граненой отчетливости Художественного театра, которую мы вправе требовать от него. Нам возразят: тут двенадцать присяжных, а там на сходе пятьдесят человек. Так вы дайте нам хотя бы двенадцать групп этих людей, сумейте. Вот группа бедняков — ведь это не только люди в рваных тужурочках, рваных зипунах, лаптях и т. д. Но и различные по своим оттенкам социальных психологических отношений. Сход оформлен, разумеется, не как одноликая масса, но в лучшем случае он разбит на скульптурные категории. Мне до сих пор помнится в «Хлебе» замечательная баба на первом плане. Высокая, здоровая, она может мужика ударом кулака свалить, — но она просто живописная малявинская баба[[53]](#endnote-54), дальше этого театр не идет. И в этом смысле у театра еще нет органического *творческого* (подчеркиваю дважды) принятия нашей действительности во всем богатстве и многообразии ее сочетаний.

Во-вторых, материал, данный автором, театр не поднял на ту высоту, на которую Художественный театр вообще способен поднимать произведения. Мы знаем, что никакой другой театр, как именно Художественный, не умел так полно вскрывать смысл даже отдельных фраз, что зерно, которое в фразе есть, вырастало в большой цветок внутреннего смысла. В этой же пьесе театр понял фразы, как фразы обыкновенно произносимые, не вскрыв за ними всего того, что можно было вскрывать. Театр преодолевает автора творчески, это преодолевание нужно понимать не в том смысле, что театр коверкает и подменяет автора собой, а в том, что он поднимает пьесу на высшую ступень. Художественный театр поднял пьесу Киршона далеко не на такую высоту, На которую он способен поднять пьесы, родственные ему по его творческому мироощущению.

Третий «грех» театра заключается в том, что в этом спектакле есть симптомы консерватизма художественного мышления. Этот консерватизм художественного мышления тоже проистекает из недостаточного творческого освоения действительности. Недостаточное освоение действительности замыкает театр в круг уже найденных им творческих приемов. В самом деле, что-нибудь новое во вскрытии образа, в его трактовке, в его понимании в смысле актерского и режиссерского мастерства дает нам театр в «Хлебе»? Нет. Театр показал, что он мог блестяще развернуть «Хлеб» в арсенале, средствах и приемах, давно найденных и закрепленных, но он не двинулся вперед по линии актерских исканий, по линии режиссерской постановки и т. д. Могут сказать: что же нужно искать еще, ведь мы же нашли богатейший арсенал выражения всевозможных человеческих чувств, нужно только варьировать их теперь в тех или иных комбинациях. Верно ли это? Это неверно, ибо проистекает из непонимания того, что именно наш период несет в себе такой рост новых мыслей, действий и чувств, которые должны толкнуть и театр в целом и каждого участника в отдельности, на поиски творческих находок, приемов, оттенков и пр.

Киршон на театральном совещании РАПП[[54]](#endnote-55), анализируя проблему актерства, сказал, что актеры у нас до сих пор играют приблизительные чувства. Т. е. актеру нужно, скажем, сыграть комиссара, но так как он не ощущает этого комиссара творчески, он играет приблизительно комиссара в тонах, свойствах, чувствах, в которых играл кого-то, кто может сойти за комиссара. Отсюда разрыв, внешне незаметный, но заметный по внутренней линии, ибо он означает приостановку развития. И в этом смысле основная {28} проблема МХАТ в дальнейшем, — если театр ощущает себя не как музей, а действительно желает переключиться на современность (а мы не имеем никаких оснований игнорировать заявления, которые раздавались по этому поводу от представителей театра), — то МХАТ должен, перевооружаясь мировоззренчески, продолжать это перевооружение уже на самой творческой практике, а не только декларативно, не только признавая, что нужно играть советские пьесы. Нужно переводить идеологическое перевооружение в творческие поиски актеров, режиссеров, в поиски всего коллектива Московского Художественного театра.

## 7 С. Ц. <С. Л. Цимбал> ЗАМЕТКИ О ГАСТРОЛЯХ МХТ «Рабочий и театр», Л., 1931, 5 июля[[55]](#endnote-56)

### 1

Не так давно, не более года назад, на страницах ленинградской печати нам пришлось несколько раз высказываться в том духе, что МХТ остается по сей день театром «настроенческим», неразрывно связанным с философским строем чеховской драматургии, т. е. театром, в той или иной форме обязательно несущим в советский зрительный зал чужую классовую идеологию, театром, в самом своем основании враждебным советской действительности. Подобные утверждения одно время получали пищу в репертуарной практике МХАТ, который, обжегшись на булгаковских «Днях Турбиных», пытался продолжить линию этого спектакля булгаковским же «Бегом»[[56]](#endnote-57). Однако же, на основании печальных булгаковских заблуждений МХАТ делались скоропалительные, верхоглядские и нерасчетливые выводы. Последний год показал это со всей отчетливостью и силой.

Каждому, как говорится, вольно совершать ошибки, но каждому не возбраняется, к счастью, в свое время признаваться в них. Мы были несомненно несправедливы и непоследовательны в отношении к МХАТ. Думается, вышеупомянутые наскоки на МХТ были худшей формой «детской болезни левизны»[[57]](#endnote-58), как известно чреватой всякими опасными осложнениями. Вместе с тем нам хотелось бы предупредить читателя, что вышеописанные наши собственные благоглупости не скрывали за собой никаких зловредных поползновений и в гораздо большей степени объясняются той специфической и противоречивой обстановкой, в которой формировался за последний год наш театральный фронт. Ошибок в отношении расценки места МХАТ в советской театральной современности было понаделано в те времена великое множество, и все они в равной почти степени говорят о слабой проницательности части нашей театральной критики, не замечавшей в творческой работе театра начинавшегося внутреннего брожения и не сумевшей предугадать ту подлинную революцию, которая сегодня в нем совершается. В системе театров, так или иначе пробующих перевооружиться {29} соответственно требованиям и задачам, выдвинутым и разрешаемым рабочим классом Советского Союза, перестраивающийся МХАТ занимает особенно заметное, особенно почетное и главное, особенно активное место. И первые его в этом деле, с огромным трудом и напряжением завоеванные, успехи, о которых можно говорить по таким спектаклям, как «Воскресение» и «Хлеб», заставляют хорошенько пересмотреть наше отношение ко многим прежним работам театра.

### 2

О трех спектаклях будет идти речь ниже. Первый из них — инсценировка новеллы Достоевского «Дядюшкин сон»[[58]](#endnote-59). Уже здесь намечается та линия, по которой пойдет МХАТ в дальнейшем в смысле перестройки своего творческого метода, уже в этом блестящем гротесковом сценическом рассказе театром преодолеваются элементы «объективизма» и техники «внутреннего самооправдания» актерских образов, которые самым решительным образом противоречат характеру и задачам сегодняшней советской драматургии. Образ князя, развалившегося страшного человека-мумии, передается Хмелевым не очень тонко использованной иронической интонацией. Хмелев делает князя человеком, обладающим своеобразным, но немного пугающим юмором. И вот в этом внутреннем раскрытии образа заложен драматический динамит этого спектакля, открыто условного (чего стоит один только шарж Елиной[[59]](#endnote-60) в роли Зябловой), спектакля, который самим фактом своего существования утверждает раскол идеалистической концепции МХАТ, знаменуя неизбежный и быстрый ее распад.

Другой спектакль — «Горячее сердце» Островского — в балаганно-остром образе Хлынова — Москвина[[60]](#endnote-61) уже более последовательно и отчетливо взрывает изнутри мхатовское «настроенчество», неожиданно и смело оставляя заботу о так называемой внутренней и внешней жизненности и психологической оправданности персонажей. Крайность, допущенная театром в целом, и Москвиным, в частности, в работе над образом Хлынова, — здоровая и плодотворная крайность. Виртуозная работа Москвина, поднимающая своего Хлынова до уровня целой «хлыновской проблемы», получает свое закрепление и в оформлении спектакля великолепная аляповатость хлыновской дачи и в целом ряде превосходно найденных режиссерских мелочей. Пьяная, истошная, аляповатая и тоскливая хлыновская гульба дается театром безо всяких экскурсий к психологическим корням самого Хлынова. Напротив, отталкиваясь, открещиваясь от психологического анализа Хлынова, строит театр его роль, моментами получающую подлинный и значительнейший социальный смысл. Мы говорим моментами потому, что далеко не во всем удалось поразительный внешний рисунок Хлынова привести на службу вскрытию социального явления — хлыновщины.

В том же спектакле другой образ — Градобоев, городничий, делается Тархановым[[61]](#endnote-62) в совершенно противоположной манере, причем прочно и по-мхатовски установленный образ Градобоева самым решительным образом контрастирует со смелым и масштабным изображением Хлынова. Едва ли в таком столкновении двух методов актерской работы (а оно ощущается не только в этих двух персонажах) заключался сознательный замысел театра. Несомненно «Горячее сердце» несет в себе конкретное выражение тех противоречий, которые стали возникать в творческой системе МХАТ и о которых мы уже писали выше.

{30} И, наконец, третий спектакль, на который нам хотелось бы здесь сослаться, — «Воскресение» Ф. Раскольникова[[62]](#endnote-63) по Толстому — уже знаменует некое новое творческое образование, полученное в результате этой внутренней борьбы в театре. «Воскресение» — это настоящая и во многом решающая победа МХАТ. Не говоря уже о том, что автором инсценировки Ф. Ф. Раскольниковым была проделана огромная и очень умно направленная работа над текстом Толстого, не говоря и о том, что в спектакле этом МХАТ дает образчики подлинной общественной сатиры, — нужно сказать, что самая его композиция, рассчитанная на активизацию спектакля, разрушает и начисто отбрасывает целый ряд мхатовских канонов. Введение в спектакль ведущего (Качалов)[[63]](#endnote-64), комментирующего весь спектакль и дающего ему основной тон, позволяет преодолеть «психологическую правду» таких персонажей как Нехлюдов (Ершов)[[64]](#endnote-65), ибо иронические комментарии ведущего, явно издевающегося над ним и презирающего его, задают тон восприятию зрителей, и, что бы ни делал актер для того, чтобы оправдать в этих сценах своего Нехлюдова, ничто уже не в состоянии восстановить нехлюдовскую репутацию в глазах зрителей. Это особенно сильно показано в сцене в «портретной» и в сцене у графини Чарской, в разговоре Нехлюдова с Мариетт.

### 3

В наши задачи ни в какой мере не входило подробное рассмотрение трех упоминавшихся спектаклей. Нам хотелось только в самых общих чертах, на материале трех спектаклей, сделанных МХАТ без помощи пролетарского драматурга, показать те глубокие творческие сдвиги, которые внутри него происходят. И то, что сейчас театр подвергает коренному пересмотру свою систему актерского образа, то, что театр начинает расширять свои выразительные средства и выходить за пределы только общечеловеческого образа, особенно характерно, показательно и чревато целым рядом творческих возможностей для МХАТ.

## 8 Н. Волков ЛУЖСКИЙ Скончался 2 июля 1931 года «Советский театр», 1931, № 8, с. 30 – 31[[65]](#endnote-66)

Лужский[[66]](#endnote-67) умер неожиданно. Он вышел из жизни на полном ходу, когда впереди еще расстилались годы плодотворного труда и неспешного подведения итогов. Лужский был очень молод душой и сердцем, и эта внутренняя молодость сопротивлялась докучному склерозу его каменеющих сосудов. Глядя на его быструю походку, не верилось, что это идет человек, уже переваливший за 66 лет. Путь от Сивцева Вражка, где он жил, к проезду Художественного театра он мерил шагом — бодрым и уверенным. Последние фотографии оптимистически передают его знакомый облик. За стеклами неизменного пенсне искрятся умные и лукавые глаза, широкая улыбка лежит в углах {31} смешливого рта. Над высоким лбом серебряная щетка седых волос. И голова, как всегда, чуть-чуть склоненная набок. Смотришь на эту тень ушедшего человека и кажется — вот‑вот раздадутся певучие, своеобразные интонации голоса и медленная в растяжку речь польется каким-нибудь занимательным, неторопливым рассказом.

Лужский-человек был умен, культурен и деятелен. Он был заботлив, хлопотлив и все, за что ни брался, делал хорошо и добротно. Он очень любил книги, и библиотечные полки были ему привычной и милой обстановкой. Он любил живопись, и кажется, не проходило ни одной мало-мальски заметной выставки, где не появлялся бы этот внимательный и пристальный зритель, подолгу вглядывающийся в понравившееся полотно. От «мира культуры» Лужский легко и бережно переходил в «мир природы». Он жил в саду, и этот сад был как бы продолжением его существа. Лужский рос и старел вместе с посаженными им деревьями, и морщины его лица казались морщинами коры его любимых лип. Это чувство сада, как непрерывно возделываемой, выхаживаемой и цветущей земли, Лужский переносил и на театр. И театр ему казался садом, где каждое дарование и каждое усилие должно быть оберегаемо, взращиваемо и связано с цветением целого.

Ум Лужского представлял сплав здорового смысла, хваткой сметки и чудесной иронии. Лужский от природы был человеком легким. Его ирония никогда не вела в тупик скепсиса, она была скорей иронией веры, иронией оптимизма, здорового и полнокровного в своей основе. Лужский подмечал в людях забавное и чудаческое. У него была слава изумительного пересмешника, умевшего передать не только внешнюю характеристику, но и самую суть явления. В нем жил первоклассный карикатурист интонации. Он мог часами рассказывать о встречах и событиях, и каждый упоминаемый им человек вставал перед вами как живой в тонкой акцентировке голоса Лужского. Его память была летописью, и эта летопись развертывалась, как свиток, украшенный замечательными миниатюрами, сделанными острым и метким пером.

Лужский был артистом Московского Художественного театра. Это не было званием или «социальной принадлежностью». Это было точным обозначением всего бытия Лужского. Лужский вошел на сцену Художественного театра в день его рождения — 14 октября 1898 года, и если бы он остался жить, он оставался бы только тем, чем был до сих пор — артистом Художественного театра. В лице Лужского Художественный театр как бы запечатлелся в своих лучших и основных чертах и традициях. Дело, разумеется, не в масштабе артистического дарования, не в яркости занимаемого в труппе места, а в той, что ли, манере «жить искусством», какая отличает художественника от актера «вообще».

Ведь в этом одно из драгоценных качеств Художественного театра, что за свои 30 с лишним лет он создал не только особую «систему игры», не только дал законченную «концепцию» режиссерского понимания спектакля, но и построил новое отношение к театру, отношение, которого до него не было в истории русского сценического искусства, как искусства коллективного. Что-то корабельное и непреложное было в творческой дисциплине МХТ. От капитанского мостика до трюма царила одна и та же серьезность индивидуальных заданий и общей ответственности. И в этой «круговой поруке» МХТ Лужский был одним из самых {32} зорких, стойких лоцманов, неустанно блюдущих верность взятого курса.

В Художественном театре Лужский нес многообразные обязанности. Он был репертуарным актером, занятым в множестве постановок, он был режиссером, несшим громадный и ответственный труд в осуществлении общих замыслов Станиславского и Немировича, в разные годы он исполнял многочисленные административно-художественные обязанности. И всюду: на сцене и за сценой, в репетиционном зале и в репертуарной конторе — это был одинаково человек, влюбленный в свое театральное дело, умевший эту любовь превратить в творческую и живую действительность. Революция умножила общественно-гражданские функции МХТ. Лужский и здесь оказался в первых рядах. Вопросы шефства и смычки, подготовка кадров и воспитания молодежи, стенная газета и местком — все это находило в Лужском энергичного сотрудника и участника. Без ссылок на годы и усталость Лужский как-то легко и просто входил в новые формы работы, служа примером и образцом для молодых и юных товарищей. Лужский понимал, что театр это не уединенный остров, не замкнутая келья, а общественный организм, связанный с жизнью нового строительства множеством каналов и протоков. И в этой системе взаимовлияний и зависимостей Лужский разбирался охотно и правильно.

Амплуа Лужского было амплуа характерного актера. Его дарование и мастерство не маскировалось эффектным письмом полученных ролей. Как актер он был весь на виду. Сценически он жил всегда на свой собственный счет, не страхуя своего успеха яркостью роли. Наоборот. Лужскому на своем веку пришлось переиграть много хмурых и лишних людей, покрытых пылью провинциалов, бездушных тупиц. Но в этих невыгодных и непривлекательных масках Лужский был неизменно притягателен и искусен. Лужский умел не только делать роли, но их отделывать. Его природные данные с трудом поддавались перевоплощению. Лужского всегда можно было узнать, но это узнавание не умаляло создаваемого образа. Лужскому легко было жить на сцене, потому что, *любя своих героев, как художник, он отрицал их, как человек*. В его игре замечательно сочеталось художественное приятие роли с ее моральным опровержением. Лужский играл так, что зритель чувствовал за спиной показываемого персонажа другое, чуждое этому персонажу миросозерцание. Лужский как бы выносил за скобки роли себя и свой взгляд на жизнь. Но это остаточное, личное, не мешало объективности образа — образ развивался логически и верно по законам пьесы, но эмоционально он был освещен еще чувствами самого Лужского.

Список ролей Лужского порой кажется обвинительным актом против того общественного уклада, который породил и размножил этих действующих лиц. Может быть, сам того не сознавая, Лужский каждой своей удачей ставил лишний крест на распадающихся классах дореволюционной России и на дряхлеющей дворянской и буржуазной Европе. Своим Федором Павловичем Карамазовым он вытащил на свет божий такую паучью совесть, что, заглянув в нее, можно было лишь ужаснуться. Его зеленоватый, похожий на обитателя болот, поросший мхом, Полоний в «Гамлете» казался сгустком дворцового раболепства, изворотливого придворного ума и беспринципного интриганства. И еще более великолепен был Лужский в «двойнике» Полония — Василии Шуйском. {33} Кажется не было ни одной пьесы Чехова, где ни играл бы Лужский. В Сорине из «Чайки», в Андрее из «Трех сестер» он дал превосходные образчики дворянского безволия и никчемности. Но чеховским шедевром Лужского был профессор Серебряков в «Дяде Ване». В согласии с авторским замыслом Лужский дал блистательный портрет научного тупоумия, напыщенного высокомерия, бездарного гелертерства[[67]](#endnote-68). Это был образ-мишень, в который зритель мог легко и метко направлять стрелы своего негодования. Лужский умер, не сыграв еще одного «профессора» в «Страхе» Афиногенова. Образ оккультного мистика, впавшего в детство старичка, но сохранившего свое ехидное и злое жало, Захарова — потерял в Лужском несомненно блестящего исполнителя. Годы и годы Лужскому-актеру приходилось рыться в лохмотьях человеческого бытия, в плесени и ржавчине дряхлеющего мира, но его личное благородство не тускнело от липких прикосновений большинства играемых им ролей. И это благородство сияло светло и полно, даже когда оно было закутано в тяжелые боярские одежды Ивана Шуйского — дебютной роли, сыгранной Лужским на сцене МХТ.

Как режиссер Лужский не был постановщиком. Он был скорее превосходным учителем сцены, ищущим в мизансценах психологической оправданности и внутренней убедительности. Скромность Лужского оставила для широкой публики его режиссерское дело в тени. Имена Станиславского и Немировича заслонили драгоценный вклад Лужского в режиссуру МХТ. Но справедливость требует в Лужском увидать одного из тех деятелей театра, которые искусство «общего тона», «единой музыки» спектакля подняли на огромную и новую высоту. Оценивая место Лужского в системе МХТ, а через МХТ и в общем ходе развития русского театра, Лужского не хочется называть ни высокополезным, ни высокоценным, ни даже тем, кем он был — «заслуженным деятелем искусства». Все эти полнозвучные и уместные эпитеты грешат тем, что они как бы обособляют Лужского, разъединяют его от Художественного театра. Весь же смысл Лужского как художника был в том, что он свое личное и особое целиком отдал на потребу тому делу, в котором прожил свою жизнь. «Я» Лужского в своей сердцевине было «Я» МХТ. И в памяти искусства Лужский остается тем, чем он был — «артистом Московского Художественного театра» во всей полноте и во всей глубине этих простых и строгих слов.

# **{****34}** Сезон 1931 – 1932

Тот же прием конструирования властями идеологических схем советского общества, что и в предыдущем сезоне, действовал в сезоне текущем. Новостью была ожидаемая ликвидация Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), которая и произошла наконец 23 апреля 1932 года.

Примитивная воинственность РАПП, ее «платформа массового театрального движения» («Советский театр», 1932, № 2) перестала отвечать политике государства. Обвинения МХАТ и Станиславского на основании классовой теории в неизбежном идеализме устаревали, так как в жизни видоизменялось применение самой классовой теории. На XVII партконференции была принята политическая задача второй пятилетки — «строительство бесклассового социалистического общества» («Советское искусство», 1932, 2 февраля).

Единственная премьера МХАТ в сезоне — «Страх» А. Н. Афиногенова — попала в самый центр идеологического обновления. До нее ни одна из советских пьес, поставленных Художественным театром, от «Бронепоезда 14‑69» до «Дней Турбиных» не совпадала так со временем, как «Страх». Те говорили о недавних, но уже миновавших событиях, или показывали жанровые сцены настоящего. «Страх» же показывал процесс создания партийным руководством новой общественной модели.

Однако драматургия пьесы была такова, что оставляла право выбора думать, где в пьесе правда жизни, и где идеология. Афиногенов писал о страхе, на самом деле охватившем человека, о страхе перед обвинениями в политических заговорах и вредительстве, о страхе доносов и ожиданий быть арестованным. Он отважно вложил монолог об этом в уста своего замечательного героя старика профессора Бородина, со словами которого согласился бы не один десяток зрителей в зале. Здесь в пьесе была отражена правда жизненная.

Далее вступало в действие идеологическое оправдание происходящего. Афиногенов пытался доказать, что «страх» не так страшен, как его «малюют». Побунтовав и побывав на допросе в ОГПУ, его Бородин осознавал ошибочность своего монолога и занятой в науке позиции. Он прозревал, что вокруг него идет классовая борьба и под разными личинами действуют враги. Тогда он вступал в ряды новой советской интеллигенции и примыкал к людям, которых до этого не признавал.

Эту схему Афиногенов старался наполнить психологией и «простыми чувствами» действующих лиц: «И в “Страхе” я шел от простого чувства, выраженного в самом названии пьесы» (Афиногенов. С. 25). Афиногенов мечтал о литературном {35} мастерстве, восходящем к Чехову. Идеалом для себя как человека он считал Сервантеса и его Дон Кихота.

Вскоре Афиногенову пришлось в собственной жизни испытать страх 30‑х годов. Как бывший рапповец он подвергся гонению. В дневнике он записывает, что на него навесили «клички»: «троцкистский агент, авербаховский бандит, участник контрреволюционной группы, разложившийся литературный пройдоха, выжига и халтурщик» (Там же. С. 144).

Далее его исключили из партии и из Союза писателей. Переживая свое отстранение, он надеялся, что все объяснится, так как СССР — «действительно единственная в мире и справедливая страна, и власть» (Там же. С. 145).

В случае с Афиногеновым чудом все обошлось. Его вернули в партию и в Союз писателей. Однако последующие его пьесы с трудом проходили через цензуру, а то и запрещались, как новая пьеса «Ложь», принятая в МХАТ для постановки, но не понравившаяся Сталину.

Информируя печать о работе над постановкой «Страха», МХАТ раскрывал трактовку пьесы, «которая посвящена вопросу о расслоении интеллигенции, о тех сдвигах, которые происходят внутри нее, о тех переменах в самом мировоззрении и мировосприятии, которые обуславливают переход лучшей интеллигенции на позиции пролетариата» (Ф. 1, материалы сезона 1931/32 года). Однако встает вопрос: действительно ли МХАТ так был близок к идеям пьесы и разделял ее иллюзии? Прямого ответа на вопрос нет.

Частично он дан в замечании Станиславского о претензиях Реперткома, заявившего после просмотра, что актеры недостаточно вдохновлены пьесой. Он пишет: «Все, что могли сделать — сделано. Остальное пусть делает сам Репертком, если у него есть средства вызвать глубокий, внутренний пафос.

Режиссер не сердцевед и не может знать того, что он найдет в сердцах актеров после 100 репетиций. Пора бы это понять» (КС‑9. Т. 9. С. 468).

Ответ Станиславского достаточно откровенен и резок. Станиславский не желает переступать границу между вынужденной линией в искусстве, которую он официально обязан соблюдать ради того, чтобы театр существовал дальше, и личным опытом.

Известно, что параллельно с постановкой «Страха» руководители МХАТ в жизни имели личный горький опыт, противоречащий пафосу этой пьесы. В эти годы и у Станиславского, и у Немировича-Данченко были пострадавшие от репрессий родственники и близкие знакомые, о судьбе которых они хлопотали перед властями. Немирович-Данченко пытался утешать тем, что «в расчеты ссылающих вовсе не входит посылать на медленную смерть», что власти только восполняют нехватку «в людях в далеких углах, где рождается новая жизнь» (Письма‑4. Т. 3. С. 317).

Кроме того, действительность давала им и другие иллюстрации к пьесе «Страх». Например, публичной расправе подвергся журналист и писатель М. Ю. Левидов, совсем как профессор Бородин, выступивший не с тем докладом. В Доме Печати он заявил о праве фельетониста на безыдейность. Это выступление назвали «вылазкой классового врага в искусстве» («Рабис», 1932, 15 января), писали о нем под лозунгом: «Левидов разоблачен, разоблачить левидовщину!» (Там же). Кинофабрика Межрабпомфильм, где служил Левидов и снимались картины по его сценариям, подверглась разносу, а сам сценарист был изгнан с работы и исключен из всех общественных и профсоюзных организаций.

{36} Ответ на вопрос об единомыслии МХАТ и Афиногенова отчасти приоткрывает и сама история постановки его пьесы. Откровенны мотивы, по которым «Страх» был «немедленно» после читки принят к постановке. Станиславский, не вдаваясь в подробности, считал, что так надо поступить, если пьесу «одобрит Репертком» (КС‑9. Т. 9. С. 448). Для Немировича-Данченко аргументами за включение в репертуар являлось то, что труппа назвала день читки «Страха» — «праздником», затем личное положительное впечатление, к тому же успех предыдущей пьесы Афиногенова «Чудак» во МХАТ Втором, а также то, что «Афиногенов — крепкий коммунист» (Письма‑4. Т. 3. С. 309). Последнее особенно гарантировало от неприятностей.

Не приходится спорить, что все это носило характер приспособленчества. Оставшиеся в архиве варианты пьесы говорят о том, что над текстом много бились. В частности решали быть или не быть сцене допроса в ОГПУ. Спектакль ставил режиссер И. Я. Судаков, которым на первом этапе репетиций руководил Вл. И. Немирович-Данченко, а перед выпуском — К. С. Станиславский. Художником был Н. А. Шифрин. Ожидалось, что «Страх» выйдет весной 1931 года, но премьера состоялась только 24 декабря 1931 года.

Работа над постановкой шла без должного творческого напряжения. Актеров отвлекали на другие репетиции. Судаков не знал, в какой мере он самостоятелен в режиссуре. Афиногенов жаловался директору МХАТ М. С. Гейтцу, что атмосфера не отвечает работе над «политически актуальной пьесой», у которой «сроки свежести» совсем другие, чем у классики (Афиногенов. С. 188). Жаловался он и на Немировича-Данченко, «редко» бывающего на репетициях. Афиногенов даже предлагал обсудить этот беспорядок на Художественном совещании.

Немирович-Данченко, который «так хотел щегольнуть этой постановкой», провел всего пять репетиций (Письма‑4. Т. 3. С. 330). Уехав в летний отпуск за границу, он остался в Италии и стал работать с труппой Татьяны Павловой над постановками своей пьесы «Цена жизни» и «Вишневого сада» Чехова.

В постановку «Страха» вмешивались руководящие власти и общественность. Шефская бригада из «представителей общественности» учила автора и режиссуру, гордясь, что так происходит впервые в истории МХАТ («Вечерняя Москва», 1932, 11 января). Генеральный секретарь доживающей РАПП — Л. Л. Авербах послал в Художественный театр письмо с распоряжением поторопиться с выпуском спектакля (Ф. 1, ОА № 732).

Председатель Главреперткома О. С. Литовский после «контрольного просмотра» «Страха» возмущенно указывал заведующему Художественной частью МХАТ В. Г. Сахновскому об отклонениях театра от утвержденного на заседании комитета 17 мая 1931 года постановочного плана И. Я. Судакова.

Об одной из картин он писал: «Совершенно неприемлемо показана сцена допроса в ОГПУ. Комната без окон, с грязными стенами, черными, обитыми войлоком и клеенкой дверями, бесшумно открывающимися, — дает недопустимо превратное представление о том, как допросы происходят в действительности. Мрачность и приглушенность всей обстановки добавочно подчеркнута совершенно замученным видом Кастальского» (КП 41845)[[68]](#footnote-2).

{37} Подобное вмешательство, давление и разные указания, касающиеся самого творчества, угнетали Станиславского своей некомпетентностью, и он в сотрудничестве с В. Г. Сахновским готовил обращение в правительство. Вместо многих цензурных инстанций театру лучше было иметь дело с одной, главной. Наконец в январе 1932 года вышло постановление о включении МХАТ в ведение ЦИК СССР и переименовании его в МХАТ СССР («Вечерняя Москва», 1932, 29 января).

Такова была во время подготовки «Страха» жизнь закулисная. Спектакль вышел и стал достоянием публики, вызвав поток в свою очередь политизированных рецензий. Две темы одинаково занимали умы критиков.

Первая — непосредственно пьеса Афиногенова и ее художественная убедительность в том, что профессор переродился идеологически.

Вторая тема — состоятелен ли метод психологического реализма, метод «системы» Станиславского для таких политически современных пьес, как «Страх». Тут критики-рапповцы дали последние классовые бои, а их требования во всем исходить из «социальных характеристик» звучали уже отживающими.

Мастерство Л. М. Леонидова получало самые высокие оценки у разных критиков. И только переход героя к ученым-большевикам казался некоторым слишком легко и скоро совершившимся.

Однако для Леонидова он был органичен, потому что он не видел в своем герое классового врага, а только «честного, но слепого человека» (Леонидов. С. 155). Такой вариант трактовки Леонидов нашел в спорах с Афиногеновым. Он даже подсказал ему характер завершения двух сцен: финал допроса и финал пьесы.

Надо признать, что финал сцены допроса получился чрезвычайно наивным. Само по себе разряжает страх то обстоятельство, что допрос ведет не суровый чекист, а следователь-женщина. Она устраивает очную ставку, после которой оболганный Бородин считает себя окончательно приговоренным к худшему. Она же велит ему идти и на его вопрос: «Куда?», отвечает: «На улицу, домой, куда хотите!» («Страх». Суфлерский экземпляр, БРЧ № 287).

Такой обмен репликами может вызвать лишь смех, но его не только не боялся, а добивался Леонидов. Он признавался, что с течением времени относился к образу Бородина с нарастающим юмором (Леонидов. С. 156).

Некоторое упрощение Леонидовым образа Бородина в качестве идейного противника своеобразно объяснял критик В. Млечин в статье «За качество продукции. “Страх” в МХТ Первом» («Рабис», 1932, № 3). Он полагал, что за этим стоит осознанная актером необходимость установить равновесие художественных сил в противостоянии Бородин — Клара. Млечин считал, что «образ Клары — новый на театре», но не нашел надлежащей исполнительницы, поэтому настоящая дискуссия между ними невозможна.

Стоит отметить, что отдельное место в рецензиях заняла и игра Б. Н. Ливанова в роли казаха Кимбаева. Тут спорили, является ли создаваемый образ шаржем или действительно олицетворяет нового человека, представителя советской интеллигенции, пусть в первом поколении.

Сезон 1931/32 года Художественный театр завершил в Москве, без традиционного выезда на гастроли.

## **{****38}** 1 Яков Гринвальд «СТРАХ». ПЬЕСА А. Н. АФИНОГЕНОВА В МХТ ПЕРВОМ «Вечерняя Москва», 1931, 24 декабря[[69]](#endnote-69)

Профессор Бородин, герой пьесы «Страх», — *идеалист и метафизик*.

Как все идеалисты и метафизики, он верит в беспристрастность, в беспартийность науки. С головой накрывшись тогой «*чистой*» науки, он не видит, что эта «чистая наука» является орудием классовой борьбы, что истины и положения этой науки *продиктованы капитализмом* и что его собственная теория о безусловных стимулах есть результат его, Бородина, буржуазного мировоззрения.

Как все идеалисты и метафизики, Бородин, кричащий о том, что он не хочет заниматься политикой, не замечает, что *давно уже втянут* в эту самую ненавистную ему политику. Не замечает, что *стал игрушкой, орудием в руках наших классовых врагов*, что из *субъективно* лояльного советского ученого объективно стал врагом СССР.

Нет науки объективной, чистой, беспартийной. Есть наука *буржуазная*, сеющая идеалистический и метафизический вздор для того, чтобы этим вздором оправдать гнет и насилие капитализма. И есть наука, которая, базируясь *на материалистически-диалектическом учении* Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, помогает пролетариату уничтожить классы, построить новую жизнь, новый мир.

Вот вывод, к которому приводит история профессора Бородина, талантливо рассказанная в пьесе «Страх» пролетарским драматургом Афиногеновым.

«Страх» — пьеса на самую актуальную тему. Пьеса о *классовой борьбе на идеологическом фронте*. Но ее значение *не только в том*, что она правильно и ярко отражает классовую борьбу в идеологии, заостряя на этой борьбе внимание широких масс театрального зрителя, но и в том, что *она ставит и по-большевистски решает глубокие философские проблемы, активно включая таким образом театр в самую гущу идеологических споров*.

«Страх» — *это политическое выступление*, обращенное в драматургическую форму. Политическое выступление пролетарской драматургии и советского театра, заговоривших сейчас глубоко и серьезно (и при том на своем специфическом языке) о самых тончайших и сложных вопросах нашей современности.

По линии театра это политическое выступление *тем более значительно, что оно исходит от* МХТ I, который постановкой пьесы Афиногенова, вслед за «Хлебом», делает новый и закономерный шаг вперед.

Шаг этот небезукоризнен в смысле четкости и твердости. В спектакле МХТ, да и в самой пьесе есть *ряд неудачных, спорных и слабых мест*.

Слабым местом афиногеновской пьесы является политически и художественно недостаточно сильная отповедь самой теории Бородина о вечных стимулах. Отвечать Бородину, выступающему с публичным докладом о страхе, автор поручает коммунистке Кларе. Клара — стойкая большевичка, закаленная многими годами тюрьмы, ссылки и напряженных классовых боев; но как *художественная фигура она сделана слабее Бородина*. Бородин ярче, выпуклей, и *он художественно бьет Клару*.

{39} Мало этого, Бородин бьет Клару и в словесном бою. *Его монолог сильней ответа Клары*. Бородин своей речью пытается *убедить* зрителя в правоте своей теории, Клара же, вспоминающая трагическую смерть повешенного царскими палачами сына, главным образом стремится *разжалобить* зрителя. Бородин конкретен. Он говорит о сегодняшнем дне. Клара абстрактна. Она отвечает ссылками на историю, *не умея* подыскать доказательств *бесстрашия, снимающего страх* не только в нашем героическом революционном прошлом, но в наших героических буднях. Это несомненно серьезнейший провал и автора и театра.

Есть в пьесе Афиногенова и другие, хотя и менее серьезные недостатки. *Неглубоко раскрыта психология профессора Боброва* — ученого, пришедшего в партию. Очень *нечетко разоблачена политическая несостоятельность административных методов борьбы за попутчика*, которые склонна проявлять героиня пьесы — коммунистка Макарова. Макарова, как и подобает коммунистке, не знает беспринципного покровительствования и снисходительности к идейным ошибкам попутчика, профессора Боброва. Но вместо того, чтобы оказать ему помощь, вместо того, чтобы способствовать переходу его на рельсы союзничества, Макарова сплошь да рядом *командует, покрикивает, наказывает «презрением и недоверием*».

Недостатки спектакля? Самый крупный из них в том, что МХТ *смягчил, олиричил*, если так можно выразиться, пьесу. Полутона, нюансы, настроения, все то, без чего пока еще МХТ обойтись не может, пагубно отражается на спектакле. Он не выполняет своего главного назначения: *не будит классовой ненависти к врагам*. Конечно, это не означает, что театр хоть на одну минуту сочувствует врагам, как это имело например место в «Днях Турбиных». «Страх» и «Дни Турбиных» — *небо и земля*. Но это означает, что спектакль *политически недостаточно заострен* режиссером (Судаков) и актерами, которые своей трактовкой отрицательных персонажей в лучшем случае вызывают к ним презрение, как к ненужным, как к «лишним людям» выброшенным историей за борт жизни.

Серьезные упреки можно бросить театру и по линии исполнения. Спектакль, идущий в целом, что называется, концертно, не свободен от *отдельных досадных неудач отдельных исполнителей*. Так, *решительное возражение* вызывает окарикатуренная фигура казаха Кимбаева (Ливанов)[[70]](#endnote-70). Это — очередной экзотический «китаец», пущенный на советскую сцену с легкой руки Вс. Иванова.

Несколько ходульна коммунистка Макарова у Тарасовой и чересчур облагорожена Клара у Соколовской[[71]](#endnote-71). И самый серьезный упрек — по адресу Леонидова[[72]](#endnote-72). Леонидов в роли Бородина дает цельный, законченный, глубоко продуманный и блестящий образ старого профессора. Но, во-первых, Леонидов стремится оправдать своего героя, тщательно выискивая «доброе в злом». Его Бородин запутавшийся добряк. Во-вторых, в угоду цельности образа, Леонидов, а вместе с ним и театр выбросили из роли Бородина много нужных фраз. Например, фразу о том, что институт Бородина создан революцией. Или другую фразу, из которой явствует, что Бородин считает вредителя Котомина «мерзавцем». Все это и ведет к тому, что образ Бородина теряет свою *многогранность, сложность*.

Выводы. Об этом спектакле будут спорить, но никто не будет отрицать, что это один из значительнейших спектаклей сезона.

## **{****40}** 2 О. Литовский «СТРАХ» ВО МХАТ «Советское искусство», М., 1931, 30 декабря[[73]](#endnote-73)

«Добру и злу внимая равнодушно».

*(Пушкин)*

«Если я задался мыслью представить человека во всей его полноте, то должен указывать и на хорошие его стороны, которых не лишен и самый отъявленный злодей. Предостерегая против тигра, я не смею обойти молчанием красоту его блестящей пестрой шкуры, иначе в тигре не узнают тигра».

*(Шиллер. Предисловие к «Разбойникам», изд. Гербеля, 1893 г.)*

«… Идеалистический объективизм приводит к попыткам изображать классового врага с позиций биологического равенства людей и к стремлению перевести социально-политические проблемы современности на язык морально-этических понятий, сводя эти последние опять-таки к биологическим законам».

*(О задачах РАПП на театральном фронте)*

Новая пьеса А. Афиногенова «Страх» объявлена в пяти московских театрах. Это свидетельствует не только о художественном качестве пьесы, но и о том, что богатство мыслей, заложенных в пьесе, острота проблем, которые она ставит, толкает театры разных стилей и направлений на своеобразное соревнование по вскрытию идей «Страха».

Как всякое значительное произведение драматургии пьеса Афиногенова дает эту возможность, являясь как бы лакмусовой бумажкой, на которой «проявляется» мировоззрение самого театра и с особой резкостью выступают все достоинства и недостатки его творческой методологии.

Новая пьеса Афиногенова, ставшая известной московскому рабочему зрителю по причине медленных темпов работы Художественного театра только теперь, — бесспорно значительное явление на фронте пролетарской драматургии и крупный этап в творчестве самого драматурга. Тема пьесы — классовая борьба в науке и дискредитация идеи ее аполитичности и возможности политического нейтралитета для самих людей науки. Показывая классовую борьбу в науке в процессе единоборства мировоззрений и их носителей, пьеса вместе с тем ставит и вопрос о новых кадрах пролетарской научной интеллигенции.

<…>[[74]](#endnote-74)

«Страх» — это новый этап борьбы за высокое художественное и идейное качество драматургии.

Таким же этапом является пьеса «Страх» для поставившего ее Московского {41} Художественного театра. С постановкой этой пьесы Художественный театр берет еще одну политическую высоту и с непреложностью утверждает свое стремление к органической перестройке. Естественно задать вопрос, в какой же стадии перестройки застала театр трактовка «Страха» Афиногенова?

Спектакль сделан художественниками с огромной тщательностью, сценической культурой, с высоким «довоенным» мастерством. Именно с такой же тщательностью и любовью Художественный театр подходил и к Чехову, и к Ибсену — ко всем своим старым постановкам. Это факт чрезвычайно положительный и отрадный. Но творческая система театра, чрезвычайно кратко и удачно сформулированная в приведенных эпиграфах, в выдержках из театрального документа РАПП и предшественника Станиславского по его системе Шиллера, творческая система в корне идеалистическая и пока еще в ничтожной степени «поправленная» пролетарским мировоззрением, не могла не войти в противоречие с идейной и классовой направленностью пьесы Афиногенова. Широкая идейно-политическая основа пьесы в трактовке МХТ моментами сужена до сложной семейно-психологической коллизии. Этим снижено и несколько приглушено острое политическое звучание пьесы. Это снижение тем более заметно, что и театру и актрисе (Соколовская) абсолютно не удался образ Клары, большевистской совести «Страха». Клара так, как она показана, скорей походит на нечто среднее между плохим провинциальным агитатором и Кабанихой из «Грозы», нежели на большевичку.

МХТ представляет собой подлинную сокровищницу старой театральной культуры, некоторые элементы и приемы которой мы должны критически освоить в интересах пролетарского театра. Но можно ли полностью ту же самую творческую систему и методологию, которую театр применял к произведениям старой драматургии, систему, родившуюся и окрепшую на основе и в условиях буржуазного строя, механистически переносить в новую эпоху, в период социализма, а тем более на пролетарские пьесы. О том, что этого нельзя делать без художественного и политического ущерба, свидетельствуют многие образы спектакля и весь спектакль в целом. Например, профессор Захаров (отлично исполняемый Вишневским)[[75]](#endnote-75), вредитель и агент контрреволюционных заговорщиков, в трактовке художественников выглядит мирным, обиженным жизнью, незлобивым и забавным старикашкой из старых водевилей. Амалия же в сильнейшей степени напоминает Шарлотту из «Вишневого сада». В этих образах спектакля наиболее ярко сказывается «попытка изображать классового врага с позиций биологического равенства людей и стремление перевести социально-политические проблемы современности на язык морально-этических понятий». Живой иллюстрацией к этому последнему тезису может служить сцена свидания Кастальского с Цеховым. По пьесе контрреволюционный аспирант, обеспечивая свое продвижение и карьеру, попросту шантажирует Цехового. В театре эта сцена почти полностью переведена в «морально-этический» план. «Кровное братство» Николая и Германа подчеркнуто «душевными» сентиментально-лирическими ударениями. (Цехового играет Добронравов, «наспециализировавшийся» на исполнении положительных большевиков, играет мягко, тонко и умно.)

Центральная роль пьесы, роль Бородина, находится в руках у Леонидова. {42} В трактовке этого образа нашли отражение качественно новые черточки, привнесенные в творческий метод театра советской действительностью (особенно в сцене диспута). Здесь многое зависит также и от яркой индивидуальности артиста, которую не «примяли» долгие годы ансамблевой нивелировки. По той или по другой причине, а вернее, по обеим сразу, — но Леонидов не повторил ни одного из многочисленных профессоров или ученых, десятилетиями подвизавшихся на сцене МХТ. Леонидовский Бородин — человек сильной мысли, искренне убежденный в своей лояльности и в пользе своих теорий. Он органичен в своих заблуждениях, он прямолинеен в своих ошибках. Было бы величайшей фальшью «озлодеить» Бородина, сугубо подчеркнуть во внешних чертах исполнения его политическую реакционность. В том-то и дело, что идейный и моральный крах Бородин терпит, несмотря на всю свою обаятельность, на всю свою искренность, добродушие и милую профессорскую рассеянность — черты, которые располагают зрителя к профессору. И в этом нет ничего страшного. Наоборот, такая трактовка усугубляет одиночество профессора, разоблачает его полно, глубоко. Свой доклад, например, Бородин читает в очень скупом, спокойном, даже бесстрастном научном тоне, без тени подчеркивания агитационно-политического смысла доклада. Он не агитирует, он просто излагает «научные» истины. Но именно такое исполнение с гораздо большей убедительностью разоблачает фетиш аполитичности науки, нежели яростная контрреволюционная филиппика. Сложный и глубокий образ Бородина нашел блестящего истолкователя в лице Леонидова.

Другая удача спектакля, свидетельствующая о том, что влияние творческих дискуссий и советской действительности сказалось на методологии МХТ, — это исполнение Морес[[76]](#endnote-76). Ее пионерка Наташа — настоящий, теплый и близкий нам образ. Замечательно играет казаха Кимбаева — Ливанов. Радостный и свежий образ! Но лаконичность авторского материала моментами толкает артиста к «восполнению» образа подчеркнутым этнографизмом, что легко и необходимо устранить.

Некоторым «прорывом» в творческой системе Художественного театра является исполнение Прудкиным[[77]](#endnote-77) — Кастальского и Новиковым — Невского. Прудкин с первых же нот акцентирует классовую враждебность Кастальского, а Новиков разрешил образ Невского в рядовом и обычном стиле театра сатиры, моментами в неумеренном шарже.

Тактично и мягко играет Тарасова несколько «голубоватую» роль Елены, и с честью справляется со своей трудной {43} задачей Титова. Режиссерская работа (И. Я. Судакова), как это было и в «Хлебе», не идет дальше отдельных удачных мизансцен (отлично с этой точки зрения сделана сцена заседания). 14 лет формальных исканий советского театра прошли для Художественного театра как будто бы совершенно бесследно. Нет даже никакого следа того нового и любопытного, что было в режиссерском плане создано самим МХТ в годы революции (например, «Блокада», «Лизистрата»[[78]](#endnote-78)). Сила пьесы Афиногенова в том, что она каждой своей картиной, каждой своей репликой связывается с зрительным залом, переплескивается через рампу. В отдельных сценах драматург прямо апеллирует к зрителю. МХТ полностью и целиком, не исключая и диспута, уводит пьесу в павильон, в семейно-психологический интерьер, ослабляя ее публицистическую, большевистскую страстность. Где лучше идет «Страх»: в Ленинграде или в Москве[[79]](#endnote-79)? На этот вопрос следует ответить так же, как мы ответили бы на вопрос Наташи: «Что лучше: левый загиб или правый уклон?» Оба хуже. Ленинградцы, опасаясь психологизма, «обрушились» на пьесу гигантскими сооружениями и пытались ее «спасти» сугубой агитационно-политической акцентацией. МХТ, вполне справедливо избегая этой опасности, впал в другую крайность. Но общий баланс все-таки в пользу ленинградцев по той причине, что они могут положить на свою чашу весов замечательную Клару. А это уже 50 процентов успеха!

Однако крупные и мелкие недостатки мхатовского спектакля ни в коей мере не уменьшают культурно-театрального и политического значения новой работы театра. После «Хлеба» — «Страх» следующий крупный шаг, прочно связывающий судьбы театра с успехами и ростом пролетарской драматургии.

Сама противоречивость в творческом разрешении спектакля, само сочетание в спектакле элементов нового и старого свидетельствует о большой напряженности внутренних процессов перестройки и дифференциации, идущей в театре. Решительнее, смелее, крепче — в гущу наших социалистических будней с новой тематикой, с новым мировоззрением, с новой методологией!

Трудно в наше время с вышки внеклассового объективизма «равнодушно» внимать и добру и злу. Театр, разоблачивший нейтрализм Бородина, должен стать на путь решительной перестройки.

## 3 И. Крути «СТРАХ» В МХТ «Советский театр», М., 1932, № 1[[80]](#endnote-80)

<…>[[81]](#endnote-81)

Перед Художественным театром пьесой «Страх» впервые за четырнадцать лет революции была в значительной мере поставлена задача дать спектакль *большой философской мысли*, т. е. тот спектакль, к которому этот театр ныне стремится, судя по его публичным прокламациям[[82]](#footnote-3).

{44} И вот — пошел занавес — и профессор Бородин за своим письменным столом.

«И сердце бьется в упоеньи,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь» —

напевает за пианино любимый ученик профессора — Кастальский. Бородин слушает. Сияющий, несмотря на свои шестьдесят лет, здоровяк, с хитрой улыбкой умных глаз, весь широкий, крепкий, плотный, какой-то точный, уверенно идущий прямолинейными путями своей мысли, он слегка наклоняет упрямый лоб, отставляет работу и «по-хозяйски» подхватывает последнюю строфу старого романса:

— А хорошо ведь! Какие про любовь песни поют, а?.. Ничего не поделаешь — вечный, безусловный стимул. От первого утра первых людей до последней вечерней зари человечества — только любовь, голод, гнев и страх.

В исполнении Леонидова это не «выступление», не «декларация», не научный тезис. Нет, Леонидов на протяжении всего спектакля ни разу не одевает своего профессора в «ученый мундир», не отрывает философии Бородина от его жизненных обыкновений. У Бородина — Леонидова повышенный жизненный тонус. Его голос звучит медью. Он любит веселую шутку. Его ум не бежит иронии. Он замечает смешное даже в собственном поведении. А вместе с тем он так убежден в истинности своей философии и так уверен в выводах своей науки, что даже перестал замечать ее новизну. Тем менее готов он признать ее ошибочность. Он и близких своих способен расценивать только и исключительно с точки зрения «безусловных стимулов».

Искусство дочери хорошо *потому*, что оно построено на теории «стимулов». Амалия Карловна допускается в профессорский дом потому, что ею руководит «стимул любви». Кастальский — любимый ученик не только потому, что он полностью разделяет теории профессора, но, главным образом, *потому*, что он живое доказательство бородинской теории наследственности. *Поэтому* же желанным делается и Цеховой, как только становится известным, что он не рабочий, а сын военного прокурора. Иначе воспринимать мир Бородин не способен: его даже не удивляет уход дочери к Цеховому, ибо и здесь заговорил один из вечных, «безусловных стимулов» — все та же любовь.

Эта пронизанность образа целеустремленной мыслью, выраженной в величайшей простоте поведения сценического героя, — крупнейшее достижение Леонидова. Никакой подчеркнутости. Никакого «проповедничества». Никакой «учености». Так в ясную погоду виден бывает Эльбрус: почти рядом, только рукой подать, — будничные снеговые «шапки»-седла, а попробуй-ка к ним взобраться! Ходит среди нас немного шумный старик со съехавшим набок галстуком, смотрит пытливыми смеющимися глазами, шутит, спорит, порою недоволен, часто даже возмущается — и сразу не разглядишь, что это недовольство, и этот спор, и брошенные вскользь мысли, и все поступки обусловлены одной центральной идеей, от которой идут и к которой сходятся все «концы и начала» образа.

Бородину принесли газету со статьей Боброва. Он возмущен поступком ученого, к тому же мужа своей дочери, нарушившего «семейные традиции». Леонидов — за письменным столом, в правой руке пенсне, в левой газета. «Верить некому. Друзья предают» — звенит голос, левая бровь негодующе ушла вверх, но правый глаз продолжает улыбаться, ибо знает профессор Бородин, {45} что письмо Боброва — результат «стимула», что оно навеяно «страхом», а раз так, раз его теория получила еще одно доказательство, — значит все в этом мире идет «правильно», по его бородинскому порядку.

Через несколько минут ему принесут гранки статьи разоблачающей его Макаровой, и опять Бородин будет больше *торжествовать*, чем возмущаться. Леонидов не принимает авторской ремарки — «швырнул гранки». Он, отчетливо сознавая превосходство своей науки, с откровенным и сильным юмором, смеясь и над Макаровой и над самим собой, иронизирует: «Смотрите, братцы, живой классовый враг». Статья Макаровой — еще одно звено в цепи его рассуждений о том, что «мозг людей физического труда пугается непосильной нагрузки, развивается мания преследования». Совершенно естественно поэтому, что после того, как Кимбаев гневно обрушился на Кастальского и, вспылив, угрожал ему револьвером, Бородин, не дождавшись увода Бобровым потерявшего над собой власть казаха, *добавляет к авторскому тексту* откровенно *торжествующее* «А‑а‑а‑а!» и бросается к своим запискам, чтобы отметить: «Этот свихнувшийся мозг — новое звено в цепи моих наблюдений». В эту минуту ученый, завершающий свою теорию, ученый, вносящий последний штрих в созданную им систему, у Леонидова максимально сосредоточен, собран, нем и глух к окружающим. Играет эту сосредоточенность Леонидов через *рассеянность*: здоровается не с тем, с кем это нужно, и даже не слышит сообщения дочери о том, что она пришла представить ему нового мужа.

Наконец, он очнулся, поднялся, поздоровался с Цеховым, заметил, что от него чего-то ждут, растерялся, потом удивился, затем постепенно заулыбался, широко развел руками, и вновь всплыл уверенный звонкий смешок все понимающего, все в теории предвидевшего ученого, иронически *маскирующего свое превосходство* над окружающими ядовитой фразой: «А… теперь я начинаю сходить с ума». Эту черту *абсолютно субъективной уверенности Бородина в своем точном знании законов бытия и в объективной ценности своих теорий*, призванных «спасти человечество», Леонидов играет и в сцене заседаний, и в сцене доклада. В первой половине заседания Бородин, несмотря на атаку Макаровой, Боброва и Кимбаева, не оставляет (вопреки авторскому указанию: «Вырвал из рук Невского звонок, швырнул на пол») своей шутливой иронии. «Нас не раскулачите», *весело*, хотя и не без злости, бросает он. «Не по‑зво‑лю требовать», чеканит он слова, методически скандируя и отбивая слоги карандашом по столу. «То, что сделал я, принадлежит государству, но что принадлежит государству, сделал я», — не без гордости утверждает он. «Я хочу помочь государству… а мне ме‑ша‑ют!» — эта фраза звучит в устах Леонидова как догма, — никаких в этом нет сомнений у Бородина. Поэтому, оставляя заседание, он тихо, но убежденно бросает презрительное: «Негодяи», поэтому он так «по-ломоносовски» («Можно меня отставить от института, но нельзя институт “отставить” от меня») вскоре возвращается в свой институт, чтобы выслушать постановление фракции правления. В пальто, с палкой и шляпой в руках опускается он на стул и спокойно слушает, еле заметно покачиваясь в ритм чтения Невского. «Иначе и быть не могло!» — это ощущение веет от всей уверенной фигуры Бородина. Его «браво» здесь — утверждение всей своей жизни, победа философа, праздник науки.

{46} И на кафедре Бородин — многознающий ученый, раскрывающий человечеству глаза на действительное содержание его жизни. Он бросает в зрительный зал имена авторитетов, факты своих опытов и данные науки с простотой, свойственной только гениальности. Он мягко стучит рукой по кафедре, но это не ораторский прием, а профессорская привычка приглашать студентов ко вниманию. Голос его звучит тише обыкновенного, но именно в этой скромности огромная убежденность. Спина согнута немного больше обычного, вся фигура ушла вглубь кафедры, на первом плане один только мощный череп. Перед нами — мыслитель, завершающий дело своей жизни, ученый, поднявшийся на самую высокую ступень, достигший вершин полной слиянности своих идей с общественным интересом. Головокружительная высота! Счастливая жизнь!

И с этой высоты, на которую Леонидов поднял образ ученого, Бородин катастрофически летит вниз. На кафедру вошла Клара. Леонидов уселся в глубине сцены, у края стола президиума, положил одну руку на стол, отвернулся и утомленно опустил голову. В этой застывшей позе, единственный только раз слегка повернув лицо к кафедре, прослушает Бородин всю речь Клары. И то, как он сосредоточенно слушает, как он внешне ничем не реагирует, как он тяжело и грузно сидит, не замечая своей неудобной позы, — все это говорит о том, что на его сознание впервые навалилось что-то непривычное, но очень авторитетное, что в его сознание впервые входят новые, никогда в его кабинете не существовавшие понятия. Уже придя на допрос, взволнованный вызовом в следственные органы и уверенный в каре за свое выступление, Бородин с первых же слов не может не признаться: «Я после доклада ночь не спал. Все об этой старухе думал»… Леонидов произносит эти слова невзначай, между прочим, но с такой серьезностью, что очевидно: необычайная его бледность — не следствие волнений по поводу вызова, а скорее результат бессонной ночи, беспокойных размышлений о выступлении «старухи».

Но он еще не сдался. Свой «особый» путь он еще не прошел. Уже допросили Захарова, от мелкой и мерзкой лжи которого Бородин брезгливо отвернулся. Вошел Варгасов. Леонидов без слов, нервно что-то ищет в карманах, как будто в их глубине он найдет правду и сейчас же ее выложит. Но и Варгасов, спасая собственную шкуру, плетет сеть предательства. Леонидов посмотрел на него в упор, схватился за голову и с немым вздохом отошел в сторону. Но вот Герман Кастальский — этот-то скажет всю правду! Леонидов идет к нему навстречу. Он сразу приободрился, закивал головой, привычно взмахнул руками. А Кастальский в мелкой дрожи шепчет: «Виновен Бородин». Леонидов отшатнулся к стене. Замер. Сник. «Чудовищно!» — со стоном вырвалось у него. Опустился на стул. И еще более сник, сжался, ушел в себя. «Не то, не так», пытается он слабо протестовать против очевидности. Но все рухнуло. «Старуха», оказывается, права. Кролики обернулись удавами. Все вниз и вниз летит профессор Бородин. И когда следовательница предлагает ему идти и дает пропуск, он растерянно и расслабленно, потеряв свою обычную ясность мысли, тихо спрашивает: «Куда?»

Некуда идти профессору Бородину. «Ни друзей, ни учеников, ни дочери… одинок, как пес», произносит он и тут же, несмотря на огромное свое одиночество, решительно, твердо, резко отказывается от дружеской руки Амалии {47} Карловны. «Уходите, а то я вас побью!» — кричит он почти истерически, *отказываясь этим самым от веры в один из главнейших, движущих миром «безусловных стимулов*»… Амалия ушла. Последнее звено, связывавшее его с прошлым, выброшено. Остался один только *стыд* и за свое прошлое и за свое настоящее. И этот последний стыд призвана «снять» беседа Бородина с Наташей.

Оба сидят на столе. Разговор идет в тихих, интимных тонах. Ничего «особенного». Но почему так нервно подергивается левая профессорская нога, почему так ходит палка в его руках? Наташа ведь рассказывает только о том, как она «окошко расколола», и затем призналась в этом, но профессор Бородин внимательно ловит слова ребенка: они неожиданно совпали с его собственным настроением. Есть над чем подумать. Он и продолжает думать, низко опустив голову и прислушиваясь к пьяному скандалу, поднятому Цеховым. Вот оно — в саморазоблачении Цехового — еще одно наглядное доказательство лживости его, Бородина, теории! Куда же ему идти? «Нет… нет… только не с ними», понял, наконец, профессор, и ему почему-то вновь хочется, как всегда, громко смеяться и шутить… Он ведь не смеялся со дня своего «знаменитого» доклада. А вот сейчас, поняв, преодолев себя, ясно увидев, кто шел рядом с ним и куда вела его наука, «сняв» свой стыд, он, как и встарь, полон сил, здоровья, энергии, желания работать, работать — теперь уже по-новому и с новыми людьми.

Мы по мере сил попытались «объективно» рассказать, как играет Леонидов Бородина. Перед нами возник сложный *образ ученого* со всеми нюансами его психологических треволнений, с его физиологическими повадками, с его большими и серьезными переживаниями. Тот ли, однако, это Бородин, которого написал Афиногенов? Тот ли это Бородин, субъективная честность и искренность которого объективно контрреволюционны? Тот ли это ученый и мыслитель, которого новые, созданные пролетарской революцией общественные отношения и новая социально-политическая обстановка *заставили* обнаружить и понять, что его наука классово обусловлена его буржуазной идеологией, *заставили* начать процесс своего идейного перевооружения?

Леонидова — в полном согласии с творческими методами МХТ — раньше всего занимала «духовная сущность» Бородина, извилины его психики, поскольку она может быть выражена через биологию образа. *Переживаниями Бородина, душевным миром гениального ученого — вот чем оперирует Леонидов*. Он организованное сознание ученого — его идеологию — раскрывает «опосредованно» через его ощущения, а не через его общественную деятельность и классовую практику. Эта *биологизация образа* замыкает Бородина в «личный круг» и часто поэтому обособляет, отрывает образ от развернутых в пьесе классово-идейных отношений.

Тема Афиногенова — борьба идеологий. Миросозерцания его героев — глубоко классовые. Цеховой, по Афиногенову, для Бородина не только «кролик», на поведении которого можно доказать теорию наследственности, но и *идеологически близкий* человек. А Леонидов именно идейного родства не играет. Цеховой уже муж Вали. Бородин его усаживает в одном углу дивана, сам — в другом, откидывается назад, шутя ведет беседу и вместе с тем внимательным взглядом *изучает поведение* своего собеседника. После сцены с матерью Леонидов особенно {48} подчеркивает: «Цепочка моя смыкается. Иван Бородин прочтет доклад не через три месяца, а через три недели». Радость экспериментатора на первом плане, сочувствие к классовому другу — на заднем.

То же в отношении Кимбаева. Бородин даже не высказывает к нему враждебности — он презирает этого «сумасшедшего кролика», якобы обогащающего его теорию. Леонидов не играет и тех идейных «следов», какие остаются в сознании Бородина от столкновений с Кимбаевым, Наташей, Макаровой, Бобровой — со всеми теми, кто ему политически противостоит. Леонидов дает честность, прямолинейность, глубочайшую убежденность, искренность, внимательность к любимым людям, весь комплекс поведения «гениального ученого», извилины тончайших движений его психики; в образе вскрыто его падение и показано его возрождение, но все это (обязательное в художественном образе) лишено достаточной идейной классовой основы.

Бородин в пьесе Афиногенова призван доказать невозможность аполитичной науки, разоблачить один из видов философского идеализма, сорвать маску научности с классово враждебных пролетариату теорий и — *попутно* — показать один из тех «особых» путей, которыми интеллигенция приходит к революции. Леонидов же играет — замечательно играет! — главным образом, *одну только попутную тему*, смягчая в образе важнейшее: его буржуазную, враждебную пролетариату идеологию. *Добродушие* — лейтмотив образа в исполнении Леонидова. *Шутка*, даже в моменты самых серьезных классовых столкновений, смягчает остроту коллизий. *Ирония* подменяет классовый гнев. Эти краски, идущие от *биологии* образа, — от исправно действующих органов — внутренней секреции, что ли — мягчат фигуру Бородина, делают его безобидным, и трудно порою понять, почему против этого чудесного старика так резко восстают Кимбаев, Макарова, Бобров.

Здесь нам могут возразить: позвольте, разве классовый враг, да еще ученый, обладая всеми прекрасными качествами человека, перестает от этого быть врагом? И почему Леонидову нельзя было правдиво, всеми «красками» играть такого врага?.. Да, можно было. Но искусство театра не должно иметь дело только с «кусочками кривой», не должно подменять объективное и всеобщее субъективным и частным. Мы хотим, чтобы театр отображал и воздействовал на *жизнь*, чтобы его искусство активно и сознательно врезалось в действительность и помогало ее перестройке, чтобы театр познавал, воссоздавал и разрешал в художественных образах все конфликты с единственно объективной точки зрения — с точки зрения философии пролетариата и его революции. Это значит — показывать индивидуальное, *отдельное во всех его связях с общим*. Это значит — не затушевывать противоречия, а вскрывать их. Не либеральничать, а срывать все и всяческие маски.

А что мы имеем — очень часто — в исполнении Леонидова?

Возглас: «Нас не раскулачите» звучит законной обидой Бородина. Фраза: «Что делается с людьми!» не говорит о вражеском протесте ученого по поводу идущих в нашей стране грандиозных процессов переделки человека, а *о растерянности* политически близорукого ученого. Таких мест в исполнении Леонидова, как мы видели, множество, и в сумме они дают образ «ошибавшегося ученого».

Нужно ли лучшее доказательство неверности заявлений тех, кто утверждает, {49} что «идеалистическое мировоззрение Станиславского (субъективное) не влияет на выводы актерской работы, на художественную практику театра (объективное)» (?!) (теадокумент РАПП, п. 22)[[83]](#endnote-82).

Подтверждение этому, но в порядке «доказательства от противного» мы находим и в исполнении Соколовской роли Клары.

— … Хорошо отвечала эта старая большевичка… гневно. Очень гневно, — признается Бородин, рассказывая следовательнице о публичном выступлении Клары.

Вот эту *единственную* (и притом непосредственно подсказанную драматургом) черту классового облика старой большевички — гнев — и пытался театр сообщить Кларе. Мы говорим: «пытался», ибо и этого не получилось. Но как характерно, что весь мир Клары оказался для исполнителей МХТ тайной, запертой за семью печатями. По сцене ходит внешне симпатичная старуха. Ее костюм, ее повадки стремятся *натуралистически* воссоздать фигуру пожилой революционерки. Минутами на ее лице появляется улыбка, и тогда образ как будто оживает, но *механически* вызванная улыбка эта быстро тухнет, лишая образ последней возможности зажить живой жизнью. Партийность Клары предстала в МХТ как начало исключительно морализующее, как нечто, лишенное всех красок бытия, как некий Стародум[[84]](#endnote-83) на новый лад, как начало, относящееся с высоты своей мудрости одинаково бесстрастно ко всем явлениям действительности. Такое толкование образа — явно мелкобуржуазное, ограниченное понимание партийности. Нам нет здесь нужды возвращаться к перечислению всех опосредствовании и взаимосвязей, какие даны в пьесе для раскрытия сложнейшего и центрального ее образа. И без того ясно, что дело не в строгом поучающем тоне Клары, не в сухости ее рассуждений. Классовая бдительность и непримиримость в сочетании с большой, настоящей душевной теплотой, с большим, серьезным вниманием к человеку — вот Клара. Огромный, выстраданный в революционных боях жизненный опыт и полнота бытия во всех его проявлениях — вот Клара. Ясность классовой мысли, твердость в проведении партийных установок и вместе с тем настоящая мягкость многострадающего сердца — вот Клара. К этому образу нельзя было подойти с меркой идеалистической, гуманистической «общечеловечности». Этот образ нельзя было играть приемами натуралистического психологического театра. В этом образе нельзя было играть и его биологии. Это театр понял. Но, поняв и не найдя в данном случае *качественно* новых средств актерской игры, пошел по самой неожиданной в МХТ линии — по линии оголенной публицистичности. Так идеалистическое непонимание нашей действительности сомкнулось с практикой литфронта и дало в результате мертворожденный образ, не только стоящий вне пьесы, но и вне того театра, на котором этот образ должен был быть сыгран.

На последнем пленуме РАПП т. Афиногенов, иллюстрируя мысль о том, что неверно было бы абсолютное скидывание со счетов работы Станиславского, привел беседу последнего с актерами, играющими в «Страхе»[[85]](#endnote-84).

— Больше всего, — сказал Станиславский[[86]](#footnote-4), — бойтесь, играя коммунистов, играть интеллигентов Художественного театра. Вы очень хорошо играете интеллигентов Художественного {51} театра, но помните, что психология коммуниста, все его поведение основано на других законах, привычках и условиях, чем те, которые вами усвоены. Это качественно новые люди, и если вы это новое качество не сумеете различить, то вы, может быть, очень хорошо будете играть хороших интеллигентов, но вы никогда не сыграете настоящего коммуниста.

Ниже мы увидим, что этот новый в устах Станиславского тезис, свидетельствующий, что и сам создатель знаменитой «системы» стремится осмыслить новый для него мир, этот тезис сумели во многом претворить в дело некоторые актеры МХТ — главным образом, молодого поколения художественников. Но, добавим мы, во-первых, по-новому надо играть не только новых людей, но и старых. Во-вторых, пути перестройки открыты не только для «молодежи»: они не заказаны и «старикам». Было бы вреднейшей ошибкой противопоставлять «поколения» внутри МХТ. Ясно, для одних перестройка пройдет легче, для других — труднее. Неудача с образом Клары произошла не потому, что ее играет представительница старшего поколения МХТ, а потому что театр, на путях своего перевооружения, не нашел еще метода для раскрытия такого образа, не сумел разглядеть его классовых корней, не сумел понять всей его многогранности.

В самом деле. Когда Клара произносит в МХТ свою речь, она не больше, как читает доклад. Даже волнующий рассказ о повешенном сыне выхолощен: он не трогает, до того вытравлены из исполнения даже эмоции страдающей матери. Что же, большевичкам «запрещено» любить своих детей? Когда Клара произносит слова: «Большевики», «революционеры» и т. п., она обязательно подымет вверх руку и будет говорить басом. Что же, в этом подлинная революционность? Даже с Наташей Клара всего только официально приветлива, а ее шутка с Еленой о «мужьях» звучит грубо. Что же, так партия относится к своей смене и так она разрешает бытовые проблемы? Конечно же, нет. Но в МХТ это объективно звучит именно так.

Итак, в одном случае чрезмерный биологизм и психологизм в известной степени деформировали авторский образ, в другом — полный отказ от психологии завел образ в тупик. Значит ли это, что истина — «посредине», что можно было бы в актерскую игру, полностью и целиком построенную по «системе», непосредственно влить новое содержание? Конечно, нет. Взяв от гениальной театральной «азбуки» Станиславского ее непререкаемые законы, выведенные для техники актерской игры, и на их основе строя новые приемы сценической выразительности, вытекающие из нового содержания нашей социальной действительности, — только так можно продвинуться вперед в поисках художественного метода, способного выразить идеи эпохи. На этот трудный и сложный путь стал в спектакле «Страх» ряд исполнителей и первый среди них — Ливанов, играющий роль казаха Кимбаева.

Что взял Ливанов от «системы»? Она заставила его отказаться от актерских действий, «ставших механически бессознательными», от сценических приемов, в которых «потерян внутренний смысл»[[87]](#footnote-5), она научила его искусству сценической правды. Она потребовала от него «искать отношения», так как именно это по Станиславскому означает работу над ролью. Она научила {52} его анализировать и воссоздавать внутренний мир героя. Но все эти высокие качества актерского исполнения Ливанов направляет на раскрытие *психоидеологии* своего героя, причем акцентирует раньше всего его *идеологию*.

Отношения Кимбаева к Бородину, Кастальскому, Боброву, Макаровой качественно различны, ибо они построены на *сознательной* классовой его симпатии или антипатии. Разбуженная революцией мысль Кимбаева направлена не «вообще» на овладение высотами науки. Кимбаев — Ливанов знает, за *что* борется и для чего он борется. «В Казахстан приеду, в степь пойду, в степи закричу, какие книги прочел, какой мир узнал», повторяет он, и ясно, что свои знания Кимбаев направит на социалистическую переделку этой степи, а с нею — и всего мира.

Для экзотического биологизма и «стихийничества» роль Кимбаева соблазн немалый. Помилуйте, степной человек, отсталый национал, казах! Было бы неверным сказать, что Ливанов целиком отказывается играть биологию казаха. В сцене с Наташей, принесшей аквариум, Ливанов подчеркивает в поведении Кимбаева пробуждение первобытных инстинктов тем, что он бурно радуется, упорно хочет опустить руку в аквариум и схватить рыбку, приседает и т. д. Ливанов не упускает, например, и случая продемонстрировать специфический прием выражения радости: Кимбаев упирается головой в грудь собеседника и тихо захлебывается смехом. Но дело-то в том, что актер играет *преодоление биологии*, а это и есть то новое, что приносит на сцену МХТ Ливанов.

Кимбаев впервые пришел в бородинскую квартиру. Первое, что он там увидел, — книги, книги, книги. Он ошеломлен. Растерян. Забыл поздороваться. Забыл, зачем пришел. Но Ливанов изображает здесь не дикаря, пораженного невероятным количеством книг, а человека, впервые понявшего, какую крепость знания ему надо взять. Вот здесь, в этом доме, среди этого книжного обилия, он твердо впервые узнал: «Нельзя книгам стоять». Эту *конкретность* своего знания и своих устремлений Кимбаев — Ливанов раскрывает неожиданным, отнюдь автором непредусмотренным приемом. На реплику Бородина, что нельзя «врываться в чужую квартиру ночью», Кимбаев должен ответить: «Какая ночь? Восемь часов». Ливанов при этих словах открывает свои карманные часы, показывает их каждому из присутствующих и этим самым на деле, фактически опровергает «ночь» Бородина. В этой как будто мелкой детали — ключ ко всему образу. *Конкретность мышления, направленного на конкретно осознанную цель*, — вот первое, в противовес биологизму, психологическое свойство, сообщаемое Ливановым Кимбаеву. В третьем действии Кимбаеву книги нужны уже не только для учебы. «Буду работу писать про книгу вредителя Котомина», говорит он и тут же бдительно настораживается, когда Захаров заявляет, что книг Котомина нет в институтской библиотеке. Понятно поэтому, что позже Кимбаев ищет и находит *конкретные* доказательства вредительства Захарова, закупившего для библиотеки всяческую антропософскую чепуху[[88]](#endnote-85).

Вторая черта Кимбаева в исполнении Ливанова — *дисциплинированность и сознание, довлеющее над инстинктами*. У дверей кабинета висит плакат: «Соблюдай тишину», а Кимбаев вносит в стены института непривычные здесь темпераментность и шумливость. Но как бы ни был он разгорячен идущей в институте борьбой, Кимбаев, заметив плакат, сейчас же {53} «берет себя в руки» и успокаивается. Когда он в споре с Кастальским теряет над собой власть и угрожает револьвером, а Бобров успокаивает его, Кимбаев долго еще стыдится своей вспышки. Уходя через некоторое время от Боброва, он продолжает повторять (вне авторского текста — на лестнице): «Ничего, говоришь?.. С каждым бывает?..» Огромную сдержанность проявляет Кимбаев и в отношении Елены, хотя к середине пьесы ясно, что он к ней неравнодушен, что она для него не только партийный товарищ. Любовь Кимбаева Ливанов выражает мягкой шуткой: «Я жену бить буду; развод не дам» и тем, что опускается на пол, ласково смотрит Елене в глаза и тихо мурлычет какую-то свою степную песню… О чем? Все равно! Отношение установлено.

Зато отношение Кимбаева к классово враждебным группировкам Ливанов ничем не маскирует, ничем не прикрывает. Он резок с Кастальским, он прямо бросает Бородину в лицо свои обвинения. А отсюда — от всех этих элементов конкретности, сознательности, целеустремленности, прямоты, классово осознанных отношений — образ приобретает *высокое идейное качество. Вот что делает ленинская политика с националами и вот что делают националы на основе ленинской политики* — об этом говорит ливановский образ, построенный помимо того с огромным техническим мастерством (ритм степи в широкой походке; грим, скульптурно выразительный; речь, сохранившая особенности национального звучания, но нигде не переходящего в излишество).

По этому же пути, что и Ливанов, шла в построении образа Елены Макаровой — Тарасова. Темный цвет полумужской толстовки с замком «молния», стриженая голова, голос несколько — от табака и заседаний — в верхах хриплый, чуть вразвалку походка — все это, отнюдь не лишенное женственности, дает очень верный и знакомый портрет нашей активистки. И содержание образа Тарасова стремится играть отчетливо, ясно, определенно, мы бы сказали — слишком определенно.

Да, Макарова партийка, научная работница, выступающая в союзе с Кимбаевым и Бобровым против Бородина. Но значит ли это, что Макарова — целостный, единый в своей сущности, образ? Раньше она ведь не понимала Боброва, слепо шла на поводу у Бородина, поддавалась на удочку Кастальского, не разглядела собственного мужа Цехового. Даже в начале заседания Макарова еще в точности не разобралась, в чем здесь дело, и еще не поняла содержания работы Бородина. Елена дана Афиногеновым в процессе *становления*. Тарасова же играет ее вполне установившейся. Это, разумеется, в значительной мере подрывает идею пьесы, наносит ее теме значительный ущерб.

Несмотря, однако, на эту серьезную ошибку, образ в интерпретации Тарасовой дает основание говорить о значительных достижениях актрисы в ее стремлении показать образ современного человека. Интересно в этом смысле поведение Макаровой во время заседания. Невский читает явно оппортунистическое постановление фракции. Макарова как член этой фракции не может тут же, на пленуме правления института, опротестовать это постановление. Она слушает, постукивая карандашом по столу и несколько откинувшись назад вместе со стулом, на котором она сидит. Вся поза и блеск глаз говорят о том, что она сохраняет только внешнее спокойствие из чувства дисциплины, что она не {54} сдалась, что она еще будет бороться со своими противниками. А так как несколько раньше она установила свое отношение к оппортунизму Невского резкой репликой: «Я не кончила, Невский!», то правильная классовая партийная позиция Макаровой остается вне сомнений. «Я теперь знаю, чего я хочу, это нужно и мне, и моему классу, я этого добьюсь» — эту тему Тарасова играет полностью, и не ее вина, что драматург услал Елену в Саратов и помешал ей довести дело до конца.

Так же сосредоточенно, но отнюдь не прибегая к мелкой вязи рисунка, играет Тарасова и тему ухода Цехового от Елены. Здесь мы, однако, встречаемся с полностью еще не преодоленным *биологизмом, то и дело берущим вверх над сознанием*.

Цеховой поднял скандал по поводу «некультурности» и беспорядка в комнате. Макаровой ясны истоки этой вспышки, но Тарасова считает недостаточным выразить это понимание максимально простым отношением. Ее Елена швыряет в Цехового банкой из-под консервов с преувеличенностью движений *разъяренной соперницы*. А тут же рядом актриса находит великолепную простоту для выражения той же ревности одной скромной и многозначительной интонации в слове «Naturlich». Слово вычитано в немецком словаре, но оно отчетливо — одновременно с болью и горькой иронией — говорит о «натуральности» отношений Цехового к Вале.

Мы сказали выше: «не прибегая к мелкой вязи», и в этом принципиально новое, привносимое в психологизм МХТ Ливановым, Тарасовой и Прудкиным, каждым в свою меру. Здесь нет отказа от красочной детали, от тонкого штриха, от светотени, от переживания. Здесь все другого масштаба, *другого наполнения*, другого качества. Эти актеры стремились все подчинить идее, понятой ими в образе, и это им часто удавалось. Тогда идея рождала прием, призванный помочь социальной характеристике данного лица. Тогда штрих становился ярким и определенным. Деталь — полновесной. Переживание — сконденсированным. Психология приходила на смену «психоложеству». Актер на сцене из «человека в себе» становился «человеком для себя». А это помогало ему выносить в образе на первый план то *особенное*, что придает ему политическую, идейную, классовую окраску.

Прудкин, приняв этот метод, играет Кастальского как явно классового врага. Личная враждебность Кастальского к Кимбаеву, Боброву и Макаровой воедино слита с его классовой вредоносностью. В этой довольной собой фигурке, в этом барском личике, в этом утверждении, что «судьбу людей надо решать не в исполкомах и ячейках, а в институте физиологических стимулов», — законченный вредитель, дай ему только волю. Прудкин устанавливает не только близость Кастальского к идеям Бородина, но и свое родство «во духе» с Варгасовым и Цеховым.

В сцене с Варгасовым, где Кастальский как будто пугается сделанного ему предложения отвезти за границу «документик», Прудкин играет *трусость* пакостника. Кастальский хочет увильнуть от Варгасова не потому, что для него неприемлемо явно контрреволюционное предложение, а потому, что он боится грядущего наказания. Идейно он с Варгасовым, физически и психологически — попросту трусит.

Кастальский пришел к Цеховому. В беседе с последним Прудкин не разоблачает Цехового, не шантажирует его, а, наоборот, высказывает ему сочувствие и готовность помочь, особо {55} выделяя в тексте: «брат мой», мягко и дружески пожимая ему руку. В этом «лирическом» единении «обиженных» «братьев» кроется опасность, что зритель им посочувствует, но Прудкин быстро ликвидирует эту возможность: прощаясь с Цеховым, он бросает ему (от себя) по-французски: «Adieu, mon frere!» Полуфатовской тон этой фазы и легкомысленный жест рукой сразу возвращают нас к пониманию действительной природы этой пары.

Более трудная задача пала на долю Добронравова — Цехового. Преодолеть в образе сообщенную ему драматургом «вечную» невозможность, вырваться из буржуазного прошлого — задача трудная и неблагодарная. Актеру приходится здесь расплачиваться за автора или идти дорогой вульгарного и вредного биологизма. Последнего Добронравов счастливо избежал. Он стягивает все «концы» роли к задаче показать *современного карьериста, рискнувшего даже на обман партии*. Этим путем Добронравов открывает для себя возможность создать отталкивающий — такого рода и вида — образ классового врага.

В первой же фразе: «Елена Макарова — моя жена — руководитель работ», в том, как Цеховой медленным тяжелым шагом поднимается по лестнице, дает Добронравов понять, что аспирант «обижен» на успехи «конкурентки» жены. Вот он стоит наверху и прислушивается к беседе Клары с Валей. «Что-то у моего трактора губы слишком красные», говорит Клара Вале, и на эти слова Цеховой, прикрываясь газетой, делает легкий иронический кивок головой. Добронравов уже установил взгляд Цехового на Клару и ее общественную роль.

Наташа, ничего не подозревая, произнесла слово: «двурушник». Цеховой, лежащий на диване, нарочито замедленным движением перелег головой в противоположную от дочери сторону. Его обожгло и испугало это слово. Зритель еще не знает причин этих движений, но они уже приготовили его к дальнейшим событиям.

В третьей картине идет разговор между Цеховым, Еленой и Невским. Цеховой добивается места Боброва и хочет стать членом президиума института.

Он ведет беседу в сугубо скромных и подчеркнуто «выдержанных» тонах. Но в левой руке у него играет носовой платок, а кисть правой опущенной руки жадно распустила пальцы. «И член президиума», — спокойно произносит он, и за этим якобы равнодушием — жадность стяжателя, добирающегося до заветной цели. «Левая» фраза в устах Цехового — маска его мелкобуржуазности.

После откровенной беседы Кастальский ушел. Цеховой сидит на спинке стула. «Я на заводе три года был и в партии пять лет», шепчет он и затем тихо, как вор, опускается на пол, на цыпочках идет к лестнице, стремительно бежит вверх, хватает пальто, так же бурно, перескакивая через последние ступени, бежит вниз и… опять сникает, бесшумно, хотя в комнате никого нет, ходит на носках и беспомощно зовет: «Клара». Но Клары нет!.. Он медленно одевается, чтобы бежать. Куда? Конечно, не с признанием в контрольную комиссию, как он об этом говорит. Туда ему незачем идти. Там ему нечего сказать. Партия и завод не переделали Цехового, ибо не этого он там искал. Он боится партии, ибо она для него только средство к жизненному устроению. И действительно, как только он сошелся с Валей, понадеялся на устойчивость положения Бородина и поверил в неудачу Боброва, так сейчас же Цеховой после {56} вышеописанной сцены приходит на заседание президиума в новом «европейском» костюме, говорящем о новой в его сознании волне уверенности в — безопасности.

Но вот Цеховой встретился с матерью. Не призрак прошлого пугает его в этой встрече: он страшится за свое будущее, за гибель почти уже сделанной карьеры. Такое толкование образа, такая его характеристика в значительной мере спасают Добронравова от угрозы «оправдать» Цехового в последней сцене его последнего падения.

Из медлительных и мягких движений, шаркающей походки, тихого вкрадчивого говора и пакостных поступков Захарова, которого играет Вишневский, вырастает образ мелкого, слякотного пакостника. Вербицкий[[89]](#endnote-86) нашел для белогвардейца Варгасова замечательно выразительный рисунок: зеленый костюм, зеленый мундштук, какая-то кошачья повадка и подчеркнутая, омерзительная аккуратность в разговоре, в манерах, в расчесанной бороде. Оппортунист Невский казнен Новиковым, играющим суетливого «деляка», не понимающего и не видящего, что у него происходит под носом жестокая классовая борьба. Но если Новиков верно разоблачает политически негодного руководителя, а Вербицкий создает объективно и субъективно отвратительную фигуру сознающего свою политическую роль классового врага, то Вишневский, сосредоточив внимание на *старости* Захарова, на его «ущербленности», на его елейности, в значительной мере упускает из виду, что этот старый профессор помимо всего еще и *сознательный враг*, что он не только «бывший человек», но и сегодняшний вредитель. Слезами Захарова над тургеневским стихотворением в прозе Вишневский многое «прощает» своему герою, а прощать здесь нечего и некому. Опять-таки «человеческое» взяло верх над классовым.

Морес, к счастью, не копирует «детских» театральных штампов. Она не сюсюкает. Не сентиментальничает. Не разговаривает «специфическим» писклявым голоском. Это действительно маленькая сознательная гражданка, не чуждая детских радостей и печалей, и вместе с тем активная участница в жизнестроительстве. Игра с куклами, например, проведена в первом акте с хорошей и умной стыдливостью. Общественные выступления Наташи полны сознательности и вместе с тем по-настоящему ребячьи. Но, помогая своим исполнением раскрытию образа Боброва (которого вдумчивому, мягкому Ершову в какой[-то] мере удалось оживить, несмотря на схематизм авторского текста), Морес акцентирует свою близость с Еленой по линии семейной, «душевной», а отнюдь не идеологической. Точно так же она в отрыве от Клары. Это разрушает единый фронт трех поколений, данный в пьесе, что уже прямо надо поставить в вину режиссуре.

Впрочем, не в этом ее *главная* вина. Мы видели, как притушено в этом спектакле разоблачение философского идеализма. Мы знаем, как недостаточно выражена в нем классовая враждебность чуждых идеологий. К тому же в спектакле нет и *темы стимулов*, данной в образах Кимбаева, Макаровой, Цехового, Кастальского и частично Боброва. Теории Бородина снимаются в спектакле МХТ *механически*: им «противопоставлена» речь Клары, а в пьесе кроется (пусть не полно, пусть недостаточно) возможность диалектического их снятия путем столкновения данных в образах разнокачественных страха, любви, гнева и т. д. На это, к сожалению, и намека нет. {57} Судаков внес в спектакль, в исполнение актеров, в свой постановочный план (как мы это проследили на анализе образов и их отношений) много для МХТ принципиально нового. Спектакль получил серьезное идейное звучание, но поднять его на достаточную философскую высоту, придать ему исчерпывающую классовую четкость — этого еще не удалось.

«Вопрос о ведущей роли драматургии не общий, академический вопрос. Это вопрос конкретной классовой борьбы», — подчеркнул т. Либединский в своем выступлении на последнем пленуме РАПП[[90]](#endnote-87). Это верно и в том смысле, что на базе пролетарской драматургии идет ныне дифференциация сил внутри театра, на базе этой драматургии растет новое актерское мастерство, вызванное к жизни новым содержанием.

На примере спектакля «Страх» мы видим, как в искусстве Художественного театра, внутри его, вызревает новое, как это новое борется со старым, как старому трудно, не перестроившись, творить по-новому. Нам радостно констатировать что в творчестве Ливанова, Тарасовой, Прудкина, Добронравова уже имеются значительные сдвиги. Мы уверены, что и могучий талант Леонидова не остановится на путях перехода к новому качеству. Но мы знаем и то, что МХТ необходимо еще очень многое сделать, чтобы еще быстрее пойти вперед.

Спектакль «Страх» явился серьезным испытанием для театра. Он вышел из него, как и надо было ждать, победив на одних участках, потерпев поражение на других. Что делать: в этом своеобразная диалектика перестройки, которая в МХТ начата «Хлебом» и ныне поднята «Страхом» на более высокую ступень. Впереди многие возможности еще больших побед. Лишь бы никто и ничто не потянули театр назад.

## 4 Н. Оттен НА ПОВЕСТКЕ ДНЯ — АКТЕР. КАК ЛИВАНОВ СДЕЛАЛ КИМБАЕВА «Рабис», М., 1932, № 17[[91]](#endnote-88)

Создание образа нового человека — активного строителя социализма — требует от советского актера нового подхода к роли, иных приемов, новых методов творчества.

Через ошибки, срывы и неудачи советский актер идет к созданию на сцене полноценного образа нового человека эпохи.

Обязанность печати, критики, общественности помочь актеру осмыслить свою творческую практику, ее удачи и ошибки, на конкретном примере проследить процессы работы над образом нового человека, тем самым содействуя дальнейшему творческому росту широкой массы актеров.

Ниже мы печатаем очерк о работе актера МХТ Первого Ливанова над ролью Кимбаева в пьесе «Страх». Этот очерк является первым из серии, посвященной работе ряда актеров московских и периферийных театров над образом нового человека.

Задача этой статьи — показать, какими конкретными формами и приемами актер Ливанов создал бесспорно запоминающийся и заслуживающий {58} внимания образ Кимбаева.

Редакция ждет от самих актеров ответов и откликов на затрагиваемые в этих статьях вопросы.

О «Страхе» писалось более чем достаточно. Перед нами иная задача — попытка анализа работы актера Московского Художественного театра Б. Н. Ливанова над ролью Кимбаева. А отсюда и неизбежный разбор роли Кимбаева в том виде, в каком она была написана автором.

Кимбаев в пьесе появляется на сцене тогда, когда отношение к выдвиженцам Бородина и окружающих его выявилось полностью, когда это отношение Захаров с достаточной четкостью заострил против «скуластых молодых людей» и когда для зрителя взаимоотношения настолько ясны, что слова Бородина после ухода Кимбаева: «Ну я им скуластым покажу, я их распространю» уже ничего не прибавляют. Это сразу переносит Кимбаева в атмосферу зрительского сочувствия.

Кимбаев вносит в гостиную Бородина иные, несвойственные в этой гостиной, темпы. Он прямо бросается к Бородину, которого принял за Боброва, трясет ему (по ремарке) руку и восхищается, восхищается обстановкой, книгами; отсюда восхищение непосредственно переходит к основной задаче — «овладеть наукой».

Он целиком поглощен созерцанием окружающего и этой своей задачей; даже упрек в ночном приходе он воспринимает и парирует с этой же точки зрения: «Бобров книгу даст — читать буду вечер».

Следующий выход Кимбаева в третьей картине, в библиотеке института. Желание поскорее овладеть наукой вызывает у Кимбаева переутомление. Кимбаев говорит: «Песок в глазах, косяки стерег, ночь не спал, легче было… чай крепкий пью».

Кимбаев потерял равновесие и эта потеря равновесия — основное, именно она определяет все поведение Кимбаева в третьей картине. У него является повышенный тон в разговоре с Кастальским, этот же тон сохраняется и в отношении к Макаровой, («нельзя подозрение держать, надо вместе Бородина крыть»).

Кимбаев в квартире Елены Макаровой. Здесь он среди своих, и здесь его ненадолго оставляет его воспаленность. Он спорит спокойно, руководимый той же своей задачей. Здесь ему неожиданно приходит в голову мысль о шефстве, здесь у него появляется влюбленность в Макарову.

Пятая картина — заседание в институте — вновь нарушает равновесие Кимбаева. Его выкрик: «Не грози, не грози — таких типов в 20 году к стенке ставили!» — это уже полнейший выход из рамок, вслед за которым он делает последнюю попытку вернуть себя в деловой тон: «У меня шефский вопрос, план готов?» Но при следующем нажиме Невского он уже окончательно теряет точку опоры, и по ремарке автора «Кимбаев выругался по-казахски и ушел».

В следующей шестой картине Кимбаев бросается на Кастальского со словами: «Врешь, мерзавец» и кончает монолог: «Стреляй, товарищ Бобров… голова… ой — бай — яй, голова… разбей — легче будет… разбей… стреляй…»

Разрешилась напряженная обстановка в институте. Кимбаев, спокойный, здоровый, приходит к следовательнице. Кимбаеву ясно, что для решения его задачи «спешно догнать» необходимо до конца разоблачить вредителей, и он работает в библиотеке, он разоблачает Захарова.

{59} В последней картине Кимбаев в новом обличье. Он — секретарь институтской ячейки, один из руководителей института. Его задача почти решена. И он говорит Макаровой: «Слушай, Лена, теперь ты умней, выше меня стоишь, вот догоню, — сравняемся, тогда разговор серьезный будет».

Это спокойное отношение к действительности ставит все вещи на свои места, так как это — следует из всей логики действия, а не из развития характеристики Кимбаева. И, покровительственно отнесясь к Бородину, Кимбаев без сомнений сбрасывает со счетов Цехового репликой: «Иди спать, бараний курдюк…»

Таков Кимбаев в пьесе Афиногенова. Он приходит поглощенный стремлением учиться, в предельно малый срок «догнать и перегнать» в знаниях врагов, которых он чувствует в Бородине и Кастальском. Это стремление находится в несоответствии с его физическими силами. После разоблачения врагов он приходит в равновесие и задачу решает — такова внутренняя линия, движения характеристики.

По внешней линии он сразу приходит к Боброву, который без промедления (за сценой) завоевывает весьма прочные его симпатии. Он всячески сводит линию Макаровой, которую он чувствует своей, с линией Боброва. Ему неожиданно приходит в голову идея о шефстве. Он срывается до открытых и грубых выпадов против Бородина, и ему поручил автор в финале выявить свое отношение к Бородину и Цеховому.

При такой расстановке получается, что, хорошо продумав и мотивировав движение характеристики Кимбаева, Афиногенов лишил мотивировки действия Кимбаева, равно как и его отношение к другим персонажам своей пьесы. Кимбаев одинаково быстро и по причинам, для зрителя далеко не явственным, проникается полным доверием к Боброву и лютой ненавистью к Кастальскому.

Другое дело, что зрителю настолько ясны характеристики Боброва и Кастальского, что у него (зрителя) новый персонаж, а в данном случае Кимбаев, ставший на зрительскую точку зрения, не вызывает удивления. *Но актера, разбирающего пьесу не с точки зрения зрителя, а с точки зрения исполняемого персонажа, это ставит в крайне ложное положение*.

Однако прежде чем перейти к работе актера, а в данном случае Б. Н. Ливанова над ролью, необходимо в нескольких словах остановиться на спектакле Московского Художественного театра и работе над ним режиссуры.

Чем больше проходит времени после премьеры «Страха», и в особенности при повторных посещениях {60} спектакля, становится все ясней и ясней неравноценность и даже более того — разноплановость актерской в нем работы.

Оказывается, не случайно ряд рецензентов, дававших развернутую оценку спектаклю, был вынужден разбить исполнителей на несколько групп, вовсе не вытекающих из группировки персонажей, а скорее следующих из подхода актеров к авторскому тексту. Вот эта-то разноплановость спектакля, отсутствие, если угодно, даже единого ансамбля делает крайне трудной оценку работы режиссуры, несмотря на то, что работа проделана колоссальная.

Тем более трудно отрывать работу режиссуры от работы актеров над ролью. Поэтому мы и уговоримся, что, говоря в дальнейшем об этой работе актера, нам следует понимать здесь и работу режиссера с актером.

Итак, авторский материал давал Б. Н. Ливанову в роли Кимбаева четко выписанное движение характеристики, но в то же самое время авторский текст не давал актеру мотивировок его отношения к другим персонажам и важнейшего его поступка (шефства). В поисках этих *мотивировок* в первую очередь и за национальными особенностями казахов уже во вторую бросился Ливанов в Коммунистический университет трудящихся Востока, к аспирантам-казахам.

Ливанов особо подчеркивает, что первым этапом его работы с казахами-аспирантами помимо изучения национальной специфики их характеристик была имитация, которую на известном этапе он довел до совершенства. Но этот этап был важен только постольку, поскольку вслед за ним наступил другой, — полный отказ не только от имитации, но и от ломаного языка. Ливанов овладел материалом, не ломая языка, он нашел характерность казахской речи.

В работе с реальными казахами-аспирантами нашел Ливанов основные черты характеристики своего Кимбаева. Кимбаев у Ливанова это, прежде всего, человек, у которого «нет счастья, кроме этого счастья, нет жизни, кроме этой жизни». И отсюда цельность, неразменность на воспоминания, на неудовлетворенность. Отсюда и целеустремленность вперед, отсюда же и обостренное восприятие окружающего, широко развитый инстинкт, великолепное классовое чутье.

Итак, самое главное в том, что нашел Ливанов: *отсутствие авторской мотивировки отношения к людям и к действительности Ливанов заменил классовым чутьем и инстинктом*.

Это следует понимать как отказ от поисков рационалистических мотивировок всех поступков и отношений Кимбаева и их замену эмоциональными порывами и движениями.

Кимбаев — Ливанов — человек цельный, здоровый, вооруженный великолепным инстинктом и прекрасной физической организацией. Он весь — протест против своей отсталости, он весь — в стремлении преодолеть ее. Это трудно, необычайно трудно читаются книги…

От этой трудности начинается переутомление. *Ливанов подчеркивает: переутомление, а не психическое заболевание, к которому скатываются другие исполнители роли Кимбаева*. Это снимает досадную экзотику типа театра им. МОСПС[[92]](#endnote-89), сопровождающую также показ националов в ряде наших театров. *Это делает Кимбаева трезвым и реальным, не человеком с луны, говорящим на визге, как Кимбаев в Ленинградской акдраме*[[93]](#endnote-90)*, а человеком, каких среди нас тысячи*. Это делает необычайно конкретным представления и действия Кимбаева.

{61} И, *наконец, влюбленность Кимбаева в Макарову, мельчившая поступки Кимбаева и придававшая им ложную мотивировку, снята Ливановым*. После такого пересмотра текста Ливанов имеет все основания говорить, что его Кимбаев — человек незначительного поведения и значительных поступков.

Каков же Кимбаев в представлении и изображении Ливанова?

Ливанов — Кимбаев появляется в бородинской гостиной в шкуре. Это не экзотика. Ливанов полагает: он в ней приехал, она ему удобна, и он носит ее без стеснения, хотя мог бы носить и другие вещи. Он входит задом. Его внимание отвлечено, оно погружено в книги. Книги кругом. Это ведь именно то, зачем он приехал. Именно то, чем он должен овладеть. Он бросается к Бородину, он принимает Бородина за Боброва, потому что Бородин один попал в его поле зрения, поглощенное книгами. Он бросается к нему от всего сердца. Он торопится. Торопится получить те знания, за которыми он приехал. Книга для него это непреложный факт, которым он должен овладеть; точно так же часы — это другой факт, которым он защищается от Бородина. Оба факта конкретны, осязательны.

В институте он уже утомлен, но не выбит из колеи. Его отношения к Кастальскому — говорит Ливанов, — определены заранее — вне текста, до текста, — они в повороте, в движении. Кимбаев ненавидит Кастальского — это инстинкт, это классовое чутье.

Напряженности нет у Кимбаева с Еленой и Наташей. С ними он позволяет себе даже шутку («хотели назначить я не пошел») и сам внутренне улыбается своей шутке. Здесь ясно намечаются две линии — откровенность и простота со своими, напряженность, временами озлобленность с теми, кого он чувствует врагом.

Он спорит с Еленой и удивляется. Ему непонятны, для него органически невозможны эти колебания, его не тянет никакое прошлое. Вопрос ясен. Если на дороге встало препятствие, значит его надо взять. Но Елена человек свой и мучается совершенно искренне; он подыскивает наивные аргументы, но от удивления отделаться не может.

Тут же пришла мысль о шефстве завода над институтом. Он сказал так же невзначай, как и придумал. Сказал и, договаривая, понял. Понял. Понял, как значительна мысль. Понял и восхитился. Восхитился собой наивно и застенчиво.

Ливанов — Кимбаев ловит рукой рыбок в аквариуме Наташи. Но это уже не дикарь. Это не непосредственное действие. Он играет, он показывает, — «смотрите, каким я был», и сам улыбается этому. Улыбка эта настолько заразительна, что и зритель улыбается вместе с ним его превращению. Опять Кимбаев сумрачен и напряжен. Враги дают бой. Заседание президиума явно для врагов выигрышно. И Кимбаев реагирует все более и более непосредственно. И не утомлением, не психическим заболеванием звучат у него выпады против Бородина: «Не грози, не грози, таких типов в 20 году к стенке ставили». Это — полное раскрытие отношения человека к происходящим событиям. Это предельное раскрытие отношения персонажа на кульминации.

Но вот шестая картина, где поведение Кимбаева по Афиногенову имеет почти клинический характер. *Ливанов решает этот эпизод как дикую вспышку человека, вновь столкнувшегося с людьми, которых он органически не переносит*, задетого этими людьми и лишенного возможности как следует им ответить.

{62} Здесь играет роль и переутомление. Но основа, конечно, не в этом. *И Ливанов — Кимбаев через мгновение стыдится своей вспышки и в поисках оправдания прибавляет к авторскому тексту: «Ничего, говоришь?.. С каждым бывает?..»*

И наконец, последний эпизод — европейский костюм и мягкая шляпа, которые пришли не потому, что человек решил переодеться, — утверждает Ливанов, — а *потому что ему в этом костюме ходить удобнее*.

Здесь Кимбаев — Ливанов — олицетворенное спокойствие. Он полон радости. Он самый радостный из всех персонажей. Ему некого жалеть, ему некого спасать, и его цель почти достигнута: он владеет знаниями и будет спокойно работать.

Глядя на такого Кимбаева, Ливанов убежден, что зритель верит, что Кимбаев выучил Боброва политграмоте, зритель принимает от него окончательный приговор Бородину и Цеховому — это целиком органично в нем — *он победитель, он хозяин, расставляющий вещи и понятия на свои места*.

### \* \* \*

Такая работа над ролью — работа очень серьезная. Однако было бы явной переоценкой констатировать здесь «новое качество» актерской работы, «новое звучание системы Станиславского». Победа Ливанова в ином.

*Эта победа — в преодолении далеко не достаточного авторского материала, это работа актера в качестве соавтора*.

В самом деле, пересмотрим этапы работы, проделанные Ливановым. Он овладел материалом, которым должен был до него овладеть драматург, для того чтобы писать Кимбаева. *Овладев материалом, он пересмотрел последовательно все авторские мотивировки и их прокорректировал. Наконец, он пересмотрел взаимоотношения Кимбаева с другими персонажами*.

Все это вместе взятое он подчинил ведущей идее. Движение характеристики, подчиненное основной мысли, увязанное с пересмотренным и выверенным отношением к людям и событиям — вот что сделало образ убедительным.

# **{****63}** Сезон 1932 – 1933

Официальное положение Художественного театра заметно упрочилось в этом сезоне. Во-первых, в связи с 40‑летием деятельности М. Горького театру было присвоено его имя — имя первого писателя-классика Советской страны. Во-вторых, МХАТ было передано здание бывшего театра Ф. А. Корша в качестве филиала. В‑третьих, на высшую ступень признания был поднят в связи с 70‑летием К. С. Станиславский, награжденный орденом Трудового Красного Знамени. О Станиславском, отмечая его юбилей, писали во многих изданиях. Попытку создать портрет, сочетая особенности человека и художника, портрет на фоне событий эпохи конца XIX – начала XX века, предпринял А. В. Луначарский в известной статье «Станиславский, театр и революция» («Известия», 1933, 18 января). Там он отмечал «огромную искренность» Станиславского, не скрывшего своего убеждения в том, что «музыка нового мира еще долго не найдет себе выражения в художественном слове, в художественной драматургии», что «школьные вещи, незрелые, лишенные жизни» не смогут «послужить революции, оказаться ее рупором», а только «снизят» искусство Художественного театра, появившись на его сцене.

Луначарский понял, в чем кроются сомнения Станиславского. Он попытался растолковать ему и читателям, что, пройдя путь великого режиссера, он прошел путь непокорного реформатора и создал в итоге «замечательный инструмент» — Художественный театр. Луначарский полагал, что на самом деле он исторически построен для того, «чтобы оказаться инструментом великой революции», и желал Станиславскому дожить «до полного безраздельного убеждения в этом».

Импульсы, полученные Станиславским в юности от европейского театра, и место, которое теперь он сам занимает в мировом театре, рассматривал Р. Пикель в статье «О преемственности театральных культур» («Советский театр», 1932, № 9). (Стоит обратить внимание на то, что тема влияния Европы на Россию и единого мирового театрального пространства для тех лет была уже достаточно вольнодумная, чтобы редакция на всякий случай отмежевалась от трактовки ее автором.)

По поводу юбилея Станиславского высказалась и общественность. От лица своего коллектива редакция газеты «Советское искусство» (1933, 14 января) желала ему «долгой творческой жизни, наполненной художественными достижениями для СССР и его героического пролетариата». На страницах «Известий» (1933, 18 января) ЦК работников искусств приветствовал Станиславского «как ярчайшего истолкователя советской драматургии».

{64} Такого идеологического одобрения Станиславский еще не удостаивался. Его имя, весомое в сфере творчества, обычно сопровождалось замечанием об отставании в марксистской идеологии. Теперь же Станиславский был включен в ряды знатных людей страны, образцовых представителей профессии.

В дни юбилея о нем рассказывали по радио, вспоминали его театральное прошлое, читали отрывки из его книги «Моя жизнь в искусстве». Исполнителями были «свои»: В. И. Качалов, В. О. Топорков, И. Н. Берсенев, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман. В его дом, где все еще не было радио, спешно провели трансляцию, чтобы он, будучи нездоровым, мог все это слышать.

Вскоре Станиславский в ответ на просьбу дать автограф написал:

«Какая скука принимать поздравления, отвечать на приветствия, писать благодарственные письма, диктовать интервью.

Нет, лучше сидеть дома и следить, как внутри создается новый художественный образ» (Летопись КС. Т. 4. С. 314).

Для Станиславского принципиальным в дни юбилея было то, что разными критиками, так или иначе, но объявлялся пригодным для советского театра его сценический метод. И. Крути даже написал: «Театр Станиславского становится театром революции» («Советский театр», 1933, № 1). Это была реабилитация «системы», до тех пор заклейменной как идеализм и аполитичность, чуждые пролетариату.

Полагая, что «агитка кончила свое существование», и говоря об этом на страницах «Вечерней Москвы» (1932, 24 декабря), Станиславский понимал данное событие в том смысле, что от театра потребуют правды. Он писал: «В нашей стране театр не имеет права лгать — он должен быть внутренне правдивым. Это и налагает огромные обязательства на актера и предъявляет такие же требования к мастерству. Самое трудное — показать сейчас современные образы в правдивых, глубоких чертах. Оттого внимание МХАТ сейчас более всего устремлено на развитие и поднятие актерского мастерства» («Литературная газета», 1932, 23 декабря).

Станиславский отговаривался тем, что ожидаемая правда о современности, а значит и о революции, пока по-прежнему профессионально недостижима и к ней надо еще прийти.

И на практике Станиславский идет в обход сегодняшнего дня: он не задумывает для себя как режиссера новых постановок, а только по воле случая помогает Художественному театру педагогически, готовя с актерами роли. Он отдается задачам теории. Делом своей жизни он считает осуществление грандиозного замысла. Он объявляет в печати, что намерен изложить свою «систему» в пяти томах, чтобы воспитать будущего правдивого художника сцены («Советское искусство», 1932, 27 декабря).

В стране же помимо признания «системы» Станиславского получает развитие другой процесс. Повсеместно в литературе и искусстве внедряется единый метод творчества, а именно — «социалистический реализм», или способ показа действительности, преображенной в нужном направлении. Выступая на пленуме Оргкомитета Союза советских писателей, В. Киршон говорил: «Мы владеем сейчас замечательной формулой — социалистический реализм, нет ни одного выступления, где бы не повторялись эти два слова. Ораторы говорят о социалистическом реализме, критики пишут о социалистическом реализме, {65} на базе социалистического реализма работают рецензенты» («Театр и драматургия», 1933, № 1).

Это было началом поглощения методом соцреализма всех прочих методов и приемов сценического искусства, в том числе и «системы» Станиславского.

В это время перед критиками предстали в Художественном театре 28 ноября 1932 года «Мертвые души» Н. В. Гоголя в инсценировке М. А. Булгакова (художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева, режиссер-ассистент М. А. Булгаков; художники В. А. Симов, В. В. Дмитриев, И. Я. Гремиславский). Спектаклю была суждена долгая жизнь (он прошел более тысячи раз), чего никак нельзя было ожидать по статьям рецензентов, выразивших свое неудовлетворение им и по части инсценировки, и по части режиссерского решения. Каждый судил о «Мертвых душах» по мере владения новым методом критики. Зрители отнеслись к спектаклю иначе и полюбили его за яркость образов, созданных талантливыми актерами.

Критики, с одной стороны, примитивно считали, что в постановке нет «социальной темы» и разоблачения царизма. Но были и те, которым, с другой стороны, не хватало Гоголя сложного: поэта и мистика с его ощущением России в образе птицы-тройки.

К числу последних принадлежал Андрей Белый со статьей «Непонятый Гоголь» («Советское искусство», 1933, 20 января), превосходящей жанр однодневной газетной рецензии. Его статья имела самостоятельное значение в литературе о Гоголе.

Недостающими в спектакле он назвал именно те художественные задачи, которые театр отчасти задумывал сам, начиная работу, длившуюся около трех лет, и потерял по ходу ее выполнения. С каждой сменой участников одни задачи наслаивались на другие, отменяя и размывая друг друга. Всю тяжесть осуществления неупорядоченного режиссерского замысла принял на себя В. Г. Сахновский. Перед выпуском спектакля он рассказал в печати, как от намерения найти для поэмы Гоголя «особую сценическую форму» пришли к «выдвижению актера на первый план» («Вечерняя Москва», 1932, 5 сентября). Первого решения хотел Немирович-Данченко, но он пребывал в это время в Италии. «Особую сценическую форму» пробовали достичь Сахновский, Булгаков и Дмитриев. Вторым способом воплотили «Мертвые души» на сцене Станиславский и Симов и с ними Булгаков, переработавший свою инсценировку («Советское искусство», 1932, 15 декабря).

«Невероятное происшествие в страшно знакомой нам российской действительности», «необычайное», принятое как «обычное» — вот темы отдельных сцен, из которых, как рассказывал Сахновский, окончательно составился спектакль, пронизанный одной пошлой страстью человечества — приобретательством («Вечерняя Москва», 1932, 15 сентября).

Перед зрителями проезжали поставленные на круг уголки поместий, посещаемых Чичиковым. В обстановке, характеризующей хозяина, происходили эпизоды взаимного обмана. При этом все было переполнено чувством юмора, позволяющего вспомнить Гоголя.

Критик Д. Тальников обозвал этот прием режиссуры «кондитерством» («Советское искусство», 1933, 26 января). Насмешливое слово он взял у самого Гоголя, который называл так дотошное перенесение всех деталей повествования в {66} книжную иллюстрацию. Однако у Художественного театра такой цели не было. Была задача подчеркнуть «необычайное».

И все же, каких бы упреков не высказывали в адрес спектакля критики, даже таких упреков, как, например, В. Млечин, сожалевший, что не увидел в нем смеха сквозь незримые слезы («Рабис», 1933, № 1), «Мертвые души» во МХАТ вошли в историю русского советского театра.

Следующая премьера сезона была показана в самом его конце: 25 апреля 1933 года сыграли комедию К. Гольдони «Хозяйка гостиницы» (режиссеры Б. А. Мордвинов, М. М. Яншин, художник П. П. Кончаловский). Критика не обрадовалась появлению этой жизнерадостной комедии, упрекнув театр в том, что это не совсем премьера, так как пьеса уже ставилась Художественным театром в 1914 году и возобновлялась в 1923‑м, а главное — это опять классика вместо современной пьесы. Рецензий на постановку почти не было.

В проблемной статье «О классике и классической пьесе» («Правда», 1933, 19 июня) О. Литовский все же отвел мхатовскому спектаклю два абзаца добрых слов: «Трактирщица» Гольдони, разыгранная молодежью Художественного театра, представляет особый интерес по сравнению со старой постановкой МХАТ. Она отличается от старой главным образом тем, что освобождена от пышной и изощренной «красивости», рафинированной тонкости, чуждых духу Гольдони.

Отяжеляют спектакль, несколько стесняют его статичные, почти выставочные холсты Кончаловского. Прекрасное впечатление оставляет игра всех артистов, особенно Ливанова и Еланской. Молодо, темпераментно, своеобразно и вместе с тем на высоком техническом уровне. В Риппафрате — Ливанове ничего не осталось от «обольстительного» кавалера: «грубый и глуповатый рубака — так толкует Ливанов этот образ. И правильно».

В конце сезона 1932/33 года появились две рецензии на прежние постановки МХАТ. О возобновлении на его сцене пьесы К. Гамсуна «У жизни в лапах» писал Д. Тальников, уверявший, что лучше было бы не возвращаться к этой работе («Советское искусство», 1933, 20 мая).

Изменения, произошедшие в постановке «Дней Турбиных» Булгакова, проследил во время гастролей МХАТ в Ленинграде С. Мокульский. Своей задачей в качестве критика он поставил освободить спектакль «Дни Турбиных» от «клубка легенд», которым опутало его мещанство («Рабочий и театр», 1933, № 19). Он впервые говорил о причинах гонений на пьесу Булгакова и о том значении, которое ее постановка имела в жизни МХАТ.

Последним событием московского сезона МХАТ был показ спектакля «Таланты и поклонники» А. Н. Островского 14 июня 1933 года. Поскольку показ был закрытый и премьеру отнесли на осень, она до времени осталась без рецензий.

## **{****67}** 1 Р. Пикель О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР[[94]](#footnote-6) «Советский театр», М., 1932, № 9[[95]](#endnote-91)

Мы мало знаем о путях развития театральных культур и их истории на Западе. Если кое-что в нашей исследовательской литературе имеется о прошлом буржуазного театра, то даже количественно, не говоря уже о качестве, мы не можем похвастать своей историографией современного европейского театра. Неосведомленность, невежество, чванство, нигилизм — в этой области беспредельный.

О русском театре написаны на Западе горы книг. Весь путь развития советского театра, творческие методы и история крупнейших наших театров (Художественный, Камерный, Мейерхольда и др.) широко известны не только среди художественной интеллигенции Запада, но и в более широком секторе общества. Основные работы наших выдающихся мастеров переведены на все европейские языки («Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского, «Записки режиссера» А. Я. Таирова, ряд статей А. В. Луначарского, В. Э. Мейерхольда и т. д.). Московские корреспонденты многочисленных европейских и американских газет подробно информируют своих читателей о всех крупнейших художественных событиях Советского союза, в том числе и театральных.

Я встречал монографии, отдельные печатные издания (издательство «Academia», ленинградское издательство Института искусствознания) об явайском, сиамском, индокитайском театре. Но у нас до сих пор нет ни одной не только серьезной книги, но и статьи о современном германском, французском, английском или американском театре.

Подобная исследовательская беспечность, историко-аналитическое легкомыслие объясняется тем, что научные основы нашего театроведения находятся в зародышевом состоянии. Только на пятнадцатом году революции мы подходим к определению основных предпосылок в области марксистского театроведения. И то на 9/10 в этой предпосылочной работе мы находимся в стадии только рабочих гипотез.

Страна, в области театральной культуры занимающая первое место в мире, плетется «петушком» в историческом и аналитическом изучении основных процессов этой культуры.

Два величайших актера русского театра начала второй четверти XIX в. В. А. Каратыгин[[96]](#endnote-92) и П. С. Мочалов[[97]](#endnote-93) символизируют ярчайшим образом пути русской театральной культуры. Современники, оба трагедийные актеры — они были явными антиподами.

Первый — строил свое исполнение не на изменчивом капризе вдохновения, а на прочном фундаменте изучения пьесы и роли. Он вынашивал, создавал {68} образ как мастер, заботящийся над филигранной отделкой каждой детали; он был западником в российском театре, профессионалом, непрерывно изучавшим и совершенствовавшим технологию своей творческой работы.

П. С. Мочалов — весь в творческой импровизации. Белинский одиннадцать раз видел его в «Гамлете», и каждый спектакль был для великого критика откровением.

«Мочалов каждый вечер по-новому освещал, дополнял порою, трактовал образ датского принца. Он не располагал каратыгинской техникой, в нем не было той эрудиции и образования, каким обладал петербургский актер. Талант Мочалова по своей природе был стихийным, эмоциональным, не знавшим и не признавшим никакой методологической узды».

«Игра Каратыгина, — писал Белинский, — по моему убеждению есть норма внешней стороны искусства, и она всегда верна себе, никогда не обманет зрителя, вполне давая ему то, что он от нее ожидал, и еще больше. Мочалов всегда падает, когда его оставляет его вулканическое вдохновение, потому что кроме своего вдохновения ему не на что опереться, так как он пренебрег технической стороной искусства; поэтому он всегда падает и там, когда берется за роли, требующие отчетливого выполнения искусства в техническом смысле этого слова» (В. Г. Белинский, сочинения, т. I, 1906 г. «Об игре Каратыгина», стр. 819).

Каратыгин был петербургским актером императорских театров, Мочалов — московским. Первый воплощал в себе западные традиции профессиональной игры, второй — был своеобразным отражением московского славянофильства в театральной культуре.

Если в гениальнейшем лице Щепкина[[98]](#endnote-94) на время русский театр и сочетал обе эти тенденции и высокого профессионализма и блестящего таланта, то дальнейший период развития русского театра, конечно, с известными исключениями, шел вплоть до появления художественников, т. е. до конца XIX в., под знаком «мочаловщины». Русская театральная школа создавалась по существу без всякой школы, была крепка традициями, заветами, наставлениями стариков и бесчисленными анахронизмами, часто тормозившими развитие молодых театральных поколений.

Орленев, бр. Адельгейм, Россов[[99]](#endnote-95) не только как индивидуальности, но и как собирательные имена многоликого российского актерства — вот те последние могикане мочаловских традиций, господствовавших на русском театре в течение почти всего XIX в.

Естественно, что при таком положении изучение западной театральной культуры, ее высокие технологические качества были попросту игнорируемы не только актерами, но и теми, кто воспитывал их, и теми, кто создавал теорию русской театральной культуры. В лучшем случае мы воспринимали достижения западного театра апперцептивно, т. е. брали их такими, какими они есть, механически, без критического усвоения, без сознательного применения к нашей обстановке. Отсюда модничанье, подражание, стилизация, простое копирование под европейские театры, прорывавшееся на определенных этапах развития нашей культуры. От такой смеси «французского» с «нижегородским» большого прогресса, конечно, ожидать нельзя было.

И только в конце XIX в. наш театр подлинно обогащается и оплодотворяется под воздействием и влиянием европейской театральной культуры, в первую очередь германской.

{69} Варягами русского театра явились мейнингенцы. Немецкая драматическая труппа герцога Мейнингенского дважды гастролировала в Петербурге, первый раз в 1885 г., второй — в 1890 г. Те наивные и вульгарные представления, которые существуют в нашей историографической литературе о том, что мейнингенцы произвели потрясающее впечатление на нашу критику, общественность, актеров, абсолютно неверны. И в первый, и во второй приезд они были встречены в достаточной степени холодно.

<…>[[100]](#endnote-96)

Немецких актеров упрекали в отсутствии таланта, в искусственности декламации, в рутинных фальшивых приемах чтения патетических мест роли. Внешний успех, выпавший на долю мейнингенцев, блестящие материальные дела в основном объяснялись жаждой новых, чисто внешних зрелищ, любопытством публики взглянуть на западную «диковинку», известной внешней сенсацией, созданной вокруг спектаклей.

Российское актерство к своим немецким собратьям отнеслось свысока, подтрунивая над дисциплинированностью труппы, над отсутствием у актера всякой индивидуальности, которая якобы превращала его в автомат, возмущалось деспотизмом режиссера Кронека[[101]](#endnote-97) и горделиво заявляло, что ни один уважающий себя артист, сознающий в себе присутствие дарования, не пойдет служить в труппу, находящуюся под таким деспотическим господством режиссера.

Итак, «мочаловские» традиции не давали возможности по-настоящему оценить то громадное прогрессивное значение мейнингенских гастролей, которое в ближайшем будущем сказалось на путях развития русского театра. Только немногие (и среди них первый К. С. Станиславский) смогли понять, какие громадные возможности блестящего расцвета для театра заложены в мейнингенской школе.

<…>[[102]](#endnote-98)

Мейнингенцы были родоначальниками культуры Художественного театра. Но одновременно наивно предполагать, что этим и замкнулось их влияние на русский театр. Нет, оно неизмеримо шире. Мейнингенцы открыли по существу новую страницу культуры русского театра, ту, которая дала блестящий расцвет ему накануне Октябрьской революции и которая оказала громадное влияние на пути развития советского театра.

Различного толка вульгаризаторы истории русского театра усматривают влияние мейнингенцев на первые шаги Художественного театра в чисто внешней постановочной и обстановочной стороне спектакля: костюмы, декорации, бутафория, историческая точность различных бытовых деталей — вот будто бы все то, чему научили мейнингенцы художественников. Конечно, это чепуха. Не внешнее, а внутреннее истолкование пьесы, ее целого — идеи, иначе, говоря словами Станиславского, «режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения», — вот те мейнингенские истоки, которые вобрал в свое русло Художественный театр. Если до этого основным мерилом, решающим успех спектакля, были актер и роль, то теперь стали ансамбль и пьеса. Театр из скопища одаренных индивидуальностей превращался в коллективный организм, где на однородной творческой высоте должны были быть и первый премьер и последний статист. Театр, игравший только роли в пьесе, а не саму пьесу и благодаря этому чрезвычайно непритязательный к качеству драматургии, превращался в театр, который утверждал, {70} что нет плохих ролей, а есть плохие актеры, в театр идейный, ибо он ставил своей целью всесторонне выявить основной замысел пьесы.

Театр, который, питаясь классическим репертуаром, ставил «Гамлета», «Отелло», «Короля Лира» для очередной знаменитости, часто показывая ее в окружении бездарностей, превращался в театр, который показывал не только глубину и силу шекспировских образов, но и трагедии Шекспира как цельные пьесы, как социально-политическую, философскую концепцию. Таким образом, театр становился на высшую ступень развития своей культуры, на ту ступень, где выявляется «духовная сущность произведения» (К. Станиславский).

Если я указывал выше, что влияние мейнингенцев было неизмеримо шире и не ограничивалось только появлением Художественного театра, то потому что этой школой впервые во всей значительности была выдвинута проблема режиссера. До этого режиссер не только в русском, но и в европейском театре по существу играл прикладную роль. Он был техническим организатором спектакля и репертуара. Его функции сводились в целом к тем, которые сейчас присущи на театре заведующему труппой и помощнику режиссера.

Мейнингенцы первыми поставили вопрос о решающей творческой роли режиссера как художественного комментатора и истолкователя драматургического произведения. Средняя по своей квалификации труппа, почти исключительно оперировавшая классическим репертуаром, сумела добиться невиданного художественного успеха исключительно благодаря ведущей роли режиссера как идеолога и творческого руководителя всего коллектива. В ту эпоху профессиональная актерская масса эту режиссерскую «диктатуру» воспринимала как своеобразную актерскую обезличку. Традиции «мочаловщины» здесь находили наиболее яркое проявление. Актер свободен, независим, играет нутром, вдохновением, его талант не может быть регламентирован, его творческая интуиция никем не может быть направляема.

И художественникам на первых порах своей деятельности приходилось преодолевать с громадными трудами этот своеобразный актерский нигилизм, пока решающая роль режиссера не была узаконена на театре.

На этом примере влияния мейнингенцев на нашу театральную культуру конца XIX в. мы убеждаемся, какое колоссальнейшее значение имеет изучение театральных культур Запада в разрезе их взаимосвязей и взаимодействий на пути развития нашего театра.

А кем из наших театроведов не только был изучен, но хотя бы поставлен этот вопрос?

Имеем ли мы в нашей исследовательской литературе хотя бы одну работу, хотя бы одну статью, которая всесторонне проанализировала бы творческие методы мейнингенской школы, их степень воздействия на русский театр?

Казалось бы, недавняя тридцатилетняя юбилейная дата МХТ Первого должна была бы обратить внимание наших историографов на всестороннее изучение и освещение тех творческих и идейных влияний и воздействий, благодаря которым возник МХТ Первый. Однако дальше описания знаменитой ночной беседы между К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко в «Славянском базаре» у наших «историков» дело не шло.

Исторический анекдот заслонил собой громаднейшую проблему, тем {71} самым вульгаризуя и опошляя один из важнейших этапов истории развития нашей театральной культуры.

Ленинское учение о преемственности капиталистической культуры в изучении одного из важнейших этапов развития нашего театра осталось пустым звуком, и доморощенная версия о самобытности художественников, об их культуре как специфически российской господствует и по сегодняшний день.

Остановлюсь еще на одном примере, иллюстрирующем то же невежество и безграмотность в изучении театральной культуры.

Первые годы существования Художественного театра были годами упорной борьбы за «право сметь свое суждение иметь». Театральная Москва не признавала художественников и только присматривалась к тому, что делали Станиславский и Немирович-Данченко. 1900 г. укрепляет позицию Художественного театра. И казенные московские театры, и частный (Корш)[[103]](#endnote-99) реально ощущают, что художественники представляют собой серьезную силу. Театры даже пытаются конкурировать с художественниками, ставя одни и те же спектакли, и, по общему признанию прессы, поле победы всегда остается за последними («Снегурочка» в Новом театре[[104]](#endnote-100) и «Снегурочка» у художественников — 1901 г.).

В сезоне 1902/03 г. Художественный театр переходит в новое помещение и начинает новую страницу своей жизни. К этому времени был сыгран весь существующий репертуар Чехова[[105]](#endnote-101) и закончился период постановок Гауптмана[[106]](#endnote-102). Театр узаконил на сцене творческий метод сценического реализма, сделал для всех очевидной ведущую роль режиссера в идейно-художественном раскрытии драматургического произведения и оказал громаднейшее влияние на все наши театры, в том числе и провинциальные. «Ставить, как у художественников» — вот то стремление, которым были охвачены наиболее передовые театральные круги.

Но одновременно и внутри театра и вовне зарождались настроения и тенденции, стремившиеся к отходу от сценического реализма к отвлеченной символической трактовке, к созданию так называемого условного спектакля. К этому же времени относится выступление Д. С. Мережковского[[107]](#endnote-103), идейного руководителя религиозно-философски настроенных кругов российской интеллигенции, резко выступившего против художественников. В противовес их реализму, он выдвигал теорию о восстановлении религиозного смысла театра, о создании театра видения, откровения, театра как религиозного зрелища.

В 1904 г. появляется на русском языке книга известного немецкого театроведа Штейгера «Новая драма»[[108]](#endnote-104). Она оказывает большое влияние на целый ряд передовых режиссеров и работников театра, в том числе и на В. Э. Мейерхольда.

Штейгер в своей книге чрезвычайно высоко оценивал Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Артура Шницлера. По его мнению, сейчас наступал золотой век драматургии, когда драматург, обладая особым зрением и чутьем, глубже проникает в психику и ощущение своих героев, нежели это делали его предшественники.

Сама собой после прочтения этой книги напрашивалась необходимость изменения творческого метода в работе над сценическим образом. Ибсен, рисующий большими мазками хаос борющихся друг с другом ощущений и противоречий в одном и том же человеке; Гауптман, «сумевший самую жизнь превратить в искусство»; Метерлинк, {72} «открывший настоящий язык для усталой и нервно переутомленной эпохи»; Артур Шницлер — блестящий стилист, на парадоксах строящий не только интригу, образы, но и словесную ткань спектакля[[109]](#endnote-105) — все эти драматурги не могли быть уложены в прокрустово ложе сценического реализма, крайне выразительного в отражении жизни, показа ее такой, какой она есть, но беспомощного, когда жизнь приходилось идеализировать или символизировать.

Сезон 1903/04 г. в Московском Художественном театре был последней яркой вспышкой сценического реализма («Юлий Цезарь» и «Вишневый сад»). Несмотря на большой внешний успех «Вишневого сада», эта постановка и внутри театра и у автора А. П. Чехова вызвала целый ряд конфликтов и недовольств. Знаменательной была постановка зимой 1904 г. метерлинковских маленьких драм[[110]](#endnote-106). Здесь театр постигла явная неудача: он не мог сценически освоить образов и художественного стиля Метерлинка. Было старательное исполнение, можно было спокойно и равнодушно следить, как технически совершенно играет тот или иной актер, но все это было беспочвенно, беспомощно и не увлекало аудитории. В этот период как раз и зарождается мысль у К. С. Станиславского о необходимости ревизии ряда творческих предпосылок, о необходимости создания экспериментальной мастерской при театре. Так, летом 1905 года возник «Театр-студия» как филиал Художественного, куда на работу в качестве одного из художественных руководителей был приглашен В. Э. Мейерхольд. На учредительном собрании этой студии Станиславский выступил с большой программной речью, знаменовавшей поворотный этап в развитии Художественного театра. Он говорил о неудовлетворительности современной техники драматургического искусства, о необходимости конкретизировать новые литературные образы особыми приемами в постановке и исполнении. «Художественный театр с его натуральностью игры не есть последнее слово и не собирается останавливаться на достигнутых позициях». Развитие революционного движения в 1905 г. не оказалось бесследным для Станиславского, и в той же речи он подчеркнул, что «когда в стране пробуждаются общественные силы, театр не может и не имеет права служить только чистому искусству: он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества».

Московский зритель так и не увидел постановок «Театра-студии». Внешним поводом к ликвидации не начавшего существовать театрального организма послужили революционные события 1905 г., внутренним же — творческий конфликт между Мейерхольдом и Станиславским, между Мейерхольдом и актерским коллективом. Отплыв от берега сценического реализма, «Театр-студия» затерялась в волнах искания новых форм и благодаря целому ряду внутренних органических противоречий (работа с коллективом художественников, воспитанных в определенной школе) обнаружила несостоятельность в создании новой театральной культуры. Единственный спектакль этого театра — генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» Метерлинка — «показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя: или надо продолжать искания Антуан[[111]](#endnote-107) — Станиславского театра, или начинать с основания» (В. Брюсов, «Весы», № 1, 1906 г.).

{73} Для Мейерхольда работа в «Театре-студии» была переломным этапом в борьбе за условный театр, в создании нового качества театральной школы. Для художественников это были попытки переливания нового вина в старые меха, попытки освежения и омоложения творческих путей своего театра. Но ни тот, ни другие не были удовлетворены первоначальными итогами своей работы. Если художественники и ощущали необходимость выйти за пределы сценического реализма, то не потому, что сам по себе этот метод был порочен, но он требовал изменения устарелых приемов исполнения по линии большого внутреннего углубления образа в противовес внешнему.

Мейерхольд уже в тот период ощущал необходимость решительного бунта в области сценических форм, свержения диктатуры сценического реализма. Художественники выступали в роли либералов, требовавших только реформ, Мейерхольд — как революционер, борющийся за уничтожение старых канонов.

Этот период чрезвычайно значителен и знаменателен в развитии творческого облика Мейерхольда. По существу в 1906 г. Мейерхольд окончательно формирует свое театральное мировоззрение и выступает в роли вождя условного театра.

Громадное, если не решающее, влияние на Мейерхольда того периода оказывает будущий руководитель мюнхенского Художественного театра Георг Фукс[[112]](#endnote-108). В это время Мейерхольд знакомится с небольшой книгой Георга Фукса «Театр будущего».

<…>[[113]](#endnote-109)

Что роднило Мейерхольда с Фуксом?

Мейерхольд был ярым противником школы художественников, Фукс — мейнингенцев.

Но и тот и другой признавали громаднейшее значение и ценность этой школы.

<…>[[114]](#endnote-110)

Революция на театре должна была идти от кардинальной ломки старых архитектурных традиций и понятий о театральном здании. Театр, с его точки зрения, мыслился как двойной амфитеатр, а сцена — как неглубокие подмостки, в которых главную роль играет просцениум, являющийся местом действия.

Проблему актерского мастерства Фукс рассматривал с точки зрения умения актера ритмически владеть своим телом. Режиссером же спектакля являлся тот, кто в индивидуальной организации ритмического движения актера соблюдал основной драматический принцип движения, определяющий общий замысел пьесы.

Эти идеи Фукса оставили глубокий след на творческом пути Мейерхольда. В своей практической работе он не раз блестяще их осуществлял, не только будучи режиссером театра Комиссаржевской, не только в тех театрах, где ему пришлось работать до революции, но и в послереволюционный период своей деятельности — в театре им. Вс. Мейерхольда.

<…>[[115]](#endnote-111)

Здесь вновь, как в конце XIX в., скрестились театральные культуры двух народов, взаимно оплодотворившие друг друга (Фукс признавал громаднейшее влияние на него творческой методологии Художественного театра) и создавшие новое качество в истории русского театра, — так называемый условный театр. Этот этап был значителен по своему воздействию на процесс роста и развития русского театра. Он шел чрезвычайно сложной кривой, переживал в своем развитии значительные линии подъема и падения и одновременно {74} он был этапом подготовительным к пореволюционному театру. И здесь мы вновь возвращаемся к старой теме, затронутой мною при освещении вопроса о возникновении Художественного театра, к теме преемственности и [не]прерывности театральных культур.

В каких книгах, в каких статьях изучен и освещен этот этап не только в индивидуальном развитии Мейерхольда, но и русского театра? Выявлены кем-либо те источники воздействия и влияния немецкой театральной культуры, которые оказали такое большое влияние на известные этапы в развитии русского театра и его выдающихся руководителей?

Абсолютно никем и нигде.

<…>[[116]](#endnote-112)

«Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не решить.

Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (В. И. Ленин, «Задачи Союзов молодежи» — речь на III всероссийском съезде РКСМ 4/X 1920 г.; собр. соч., т. XVII, стр. 313).

<…>[[117]](#endnote-113)

## 2 В. Ермилов «МЕРТВЫЕ ДУШИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Литературная газета», М., 1933, 5 января[[118]](#endnote-114)

Слухи о том, что Художественный театр поставил на своей сцене поэму Гоголя «Мертвые души», следует признать по меньшей мере преувеличенными. На самом деле он поставил пьесу Булгакова, сработанную им при помощи Сахновского под явным «влиянием» поэмы Гоголя, но, однако, имеющую с нею столь же мало общего, как мало общего имел бы, например, с памятником Гоголю на Кропоткинском бульваре[[119]](#endnote-115) человек, который «под влиянием» этого памятника закутался бы в длинную шинель, выставил бы из-под нее свой более или менее длинный нос и, принеся с собой складное кресло, сел бы, сгорбившись, рядом с памятником, назвав себя при этом «памятником Гоголю». «Влияние» памятника здесь, конечно, ощущалось бы, но — увы! — оно ничем не отличалось бы от того «влияния» Гоголя, которое ощущается в пьесе М. Булгакова. Воображаемый нами чудак оделся бы в точно такую же шинель, какую изобразил автор памятника. Булгаков скомпановал свою странную пьесу из того же текста, который есть в поэме Гоголя. И все же — в обоих случаях мы очень далеки от оригинала!

В самом деле, каково содержание, фабула, «идея» парадоксальной пьесы Булгакова? У маленького человечка по фамилии Чичиков не удалась его {75} авантюра, после благополучия он, разоблаченный, попадает в острог, где предается размышлениям на тему о том, что вот он никому зла не делал, а другие последнюю копейку сдирают с нищего, и вот как несправедливо с ним поступили: он — маленький безобидный человечек, — ну, подумаешь, покривил, — да ведь кто же не кривит, — а его вот взяли да посадили в острог! Однако за взятку Чичикова из острога освобождают. Кроме этого в спектакле разговаривают на языке гоголевских персонажей различные люди по фамилии Манилов, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин и пр. Вот и все.

Вот ведь действительно и буквально все, что есть в пьесе Булгакова под заглавием «Мертвые души».

Читатель скажет: но, позвольте, ведь это все — если оставить в стороне ряд сюжетных вариаций — есть и у Гоголя! Это верно. Но если бы только это было у Гоголя, то не так уж не прав был бы известный современник и ругатель Гоголя Н. А. Полевой[[120]](#endnote-116), писавший о «Мертвых душах»: «Мы совсем не думаем осуждать г. Гоголя за то, что он назвал “Мертвые души” поэмой. Разумеется, что такое название шутка… Начнем с содержания — какая бедность!.. Опять какой-то мошенник приезжает в город, населенный плутами и дураками, мошенничает с ними, обманывает их, боясь преследования, уезжает тихонько и — конец “поэме”!»

Разумеется, автор и режиссер делали спектакль вовсе не для того, чтобы оправдать — задним числом! — отзывы о Гоголе Полевых, Брамбеусов[[121]](#endnote-117) и прочих! Но такой эффект получился у них в результате той операции, которую они проделали над поэмой Гоголя; операция состоит в том, что с поэмы снята ее самая верхняя тончайшая корка — авантюрная фабула и положена в основу спектакля, к ней присоединены покаяние — оправдательные сентенции Чичикова, перенесенные из его разговора с Муразовым во второй части «Мертвых душ», причем логика композиции булгаковской пьесы такова, что именно на эти сентенции Чичикова падает основной идейно-эмоциональный упор всего спектакля. Так и получается, что основная «идея» спектакля, пафос его, состоит в оправдании той истины, что и «Чичиков — человек»!

Могло ли получиться из указанных элементов художественное целое, мог ли родиться конкретный образ спектакля, в котором жила бы конкретная идея?

Конечно, нет! Итак, Художественный театр, всегда в своей работе исходящий именно из идейного существа художественного произведения, взялся строить спектакль, лишенный идейной основы!

Однако у Художественного театра все, что он ни делает, интересно и поучительно: даже его неудачи. Поучительность «Мертвых душ» состоит в том, что поскольку безыдейность явилась предпосылкой спектакля, постольку логически неизбежной оказалась ставка на актерское мастерство как на самоцель, и именно поэтому актерское мастерство, громадное само по себе, оказалось неизбежно сниженным.

Актеры в этом спектакле не могут чувствовать себя участниками и строителями единого художественного целого — каждый из них строит свой изолированный образ, пытаясь исходить не из булгаковской пьесы, а из самой поэмы Гоголя, очень мало сообразуясь с другими образами. Как актер может определить свое отношение к другим персонажам, если он не знает, не ощущает идеи спектакля? И только поистине совершенно изумительное мастерство Художественного театра {76} может на время создать иллюзию общения персонажей между собою: никакого органического общения между ними нет, каждый существует сам по себе, не живет, а *показывает* себя как ценный экспонат музея. Но даже мастерство Художественного театра не может укрыть мертвую статичность такого спектакля, неподвижность образов, их разобщенность, отсутствие *отношения* между ними. Смешно «поучать» Художественный театр тому, что движение образов мыслимо только на их отношении друг к другу, что это взаимоотношение образов возможно только при живом ощущении каждым актером идейно-эмоциональной атмосферы спектакля. Когда этого нет, любой актер (хотя бы он был гением!) неизбежно снижает свое мастерство.

Это особенно ясно видно на центральном образе поэмы — на образе Чичикова, который делает такой тонкий и вдумчивый актер, как Топорков[[122]](#endnote-118). Чичиков Гоголя и Чичиков Топоркова — как они далеки друг от друга!

Чичиков у Гоголя живет интенсивнейшей жизнью. Это — талантливый приспособленец, полный энергии, активности, величайшей жизненной цепкости, «приобретатель, хозяин», Гоголь указывает на него своим Тентетниковым и Платоновым, — тем Тентетниковым и Платоновым, которые в образах Пушкина и Лермонтова представали «героями нашего времени», Онегиными и Печориными, — и говорит им: будьте как Костанжогло! Потому что — видите! — идут Чичиковы — те Чичиковы, о которых правильно писал Н. Г. Чернышевский[[123]](#endnote-119): «Англичане мало расположены к маниловщине, как народ сухой, а Чичиковы там заняты биржевыми и фабричными проделками», — идут Чичиковы, в которых не мог не чувствовать Гоголь поступательное движение новой общественной формации, выходящей из недр старой — будьте чутки к этой формации, будьте активны в эту «решительную и священную минуту, когда приходится спасать свое отечество» (речь генерал-губернатора) — спасать «не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих» — от «нашей» неспособности примениться к действительности, — взять в свои руки ход исторического процесса — «спасение отечества» — от «нашей» маниловщины, ноздревщины, плюшкинства, от «нашей» пассивности, от «нашей» тентетниковщины (значение Гоголя в истории русской литературы потому так необъятно велико, что целый ряд ее основных тем, важнейших мотивов, решающих конфликтов содержался частью в развернутом, частью в неразвернутом виде — в образах Гоголя: так, например, противопоставление Тентетников — Чичиков встало потом на другой исторической основе как противопоставление Обломов — Штольц, в известной мере как противопоставление Кирсанов — Базаров[[124]](#endnote-120) и пр.).

Благопристойный, благовоспитанный, благообразно закругленный, румяный и круглощекий Павел Иванович Чичиков — одна из самых двусмысленных фигур в русской литературе; человек в маске, искусный мистификатор, с заурядной пошлостью соединяющий железное волевое упорство и подлинный талант мимикрийности — он живое предостережение, разъезжающее в скромной бричке и сеющее повсюду тревожность, сомнение, неуверенность, соблазн. Под его благопристойной маской видна тревожная фигура капитана Копейкина, чудится профиль Наполеона, — шутливое и, казалось бы, нелепое сближение этих трех фигур отнюдь не случайно, поскольку все они знаменуют крах старой формации, связанную с этим {78} общую тревожность, беспокойство, неустойчивость жизни и вызревание в этой атмосфере новой общественной формации, неясной, темной, грозной для отстающих…

Задача актера, играющего Чичикова, — самая трудная и самая сложная. Он мог бы разрешить ее только при условии подлинного понимания, чувствования всей идейно-эмоциональной атмосферы «Мертвых душ», этого гениальнейшего произведения мировой литературы, родившегося в узле двух формаций, отразившего общее беспокойство, смутность, двусмысленность переломной эпохи, гениально выразившего всю страшность русской жизни, всю противоречивость и безвыходность исторического положения, при котором вчерашние вольнодумцы из дворян пали ниц перед сапогом Николая — и не могли не пасть, при котором буржуазия выходила в жизнь, не имея никаких революционных задач, сразу выдвинув таких идеологов, как Булгарин[[125]](#endnote-121), — именно Булгарин, по сути дела, идеолог Чичикова, но в равной мере идеологом его является и «загадочный» мистификатор Брамбеус. «Косой», а не прямой дорогой выходила в жизнь русская буржуазия; мимикрия, приспособленчество, мистификация были ее орудиями. Да и не так трудно было ей приспособляться — весь страшный и душный режим Николая I шел ей навстречу, и в каждом Собакевиче, в сущности, тоже жил уже наряду с азиатским феодалом европейский буржуа (чего не мог понять, например, проф. Переверзев, окрестивший всех гоголевских персонажей «небокоптителями»). «То внутренне противоречивое существо, которое представлял собою русский помещик до 70‑х почти годов XIX столетия, — европейский буржуа, с одной стороны, азиатский феодал, с другой, уже {79} народились на свет ко второму десятилетию Александровского царствования» (М. Н. Покровский[[126]](#endnote-122)). Потому так и близок Чичиков всем персонажам, проходящим в «Мертвых душах», так хорошо знает все оттенки, так хорошо умеет найти в каждом его зацепку. С Плюшкиным он — Плюшкин, с Маниловым — Манилов, с Ноздревым — Ноздрев. Какая бездна возможностей для выявления актерского мастерства есть у актера, играющего Чичикова! Человек в маске, мистификатор, он на протяжении пьесы менялся бы, он приобретал бы сахарную слюноточивость в разговоре с Маниловым, рассудительную солидность в разговоре с Собакевичем, наглую удаль в разговоре с Ноздревым — он вырабатывал бы свою копейку *всеми силами души*, как говорит о себе сам Чичиков, его мимика была бы поистине мимикрийной, он мог бы показать чудеса актерского мастерства, если бы… если бы у постановщиков была ставка не на актерское мастерство как на самоцель!

Но Чичиков Топоркова несгибаем. Для всех у него одинаковый облик. Подчиняясь статичности и безыдейности режиссерского «замысла» (если в данном случае можно говорить о замысле), Топорков, хотя он и кланяется и сгибается физически, — внутренно, в существе своего образа, несгибаем, неподвижен, он как бы «аршин проглотил». У него совсем нет чичиковской «обаятельности».

«Я — тоже человек» — вот «пафос» топорковского Чичикова. Поэтому у Топоркова только две краски для Чичикова: учтивость и жалкость. Этих красок убийственно мало для такого сложного, богатого, многостороннего образа, как Чичиков. Это такое обеднение поэмы Гоголя, такое урезывание ее, которое так странно видеть в Художественном театре! И оно, конечно, связано с тем, что Художественный театр никак не осмыслил Гоголя. Мотив «человека», конечно, звучит у Гоголя. Но — с точки зрения нашей эпохи, — т. е. единственной точки зрения, дающей возможность правильного постижения всего «духа» Гоголя, — этот мотив никак не может стать принципом образа. Белинский и Чернышевский более правильно понимали Гоголя, чем он сам понимал себя. Неужели же потому Гоголь был для революционной России — России Белинского и Чернышевского — в известной мере лозунгом, знаменем, программой, — что он видел в Чичикове «человека»? Неужели мы должны брать у Гоголя пустяки, христианские безделушки, а не суть его творчества?

Мы потому так подробно, насколько это возможно в рамках газетной статьи, остановились на образе Чичикова, что здесь нагляднее всего вскрывается и порочность всего спектакля и связанное с ним снижение актерского мастерства. Раз Чичиков не общается с другими персонажами, не приспособляется к ним, не очаровывает их, а существует сам по себе и существует внешне, «физически», а не внутренно (как выражается К. С. Станиславский в своей гениальной книге «Моя жизнь в искусстве»), значит и весь спектакль не живет, значит не действует его основная пружина.

В спектакле нет Гоголя, и нет его потому, что Гоголь не осмыслен с точки зрения нашей эпохи. На этот раз Художественный театр не показал нам тех величественно-трудных, часто мучительных поисков общей атмосферы, «духа», стиля, лейтмотива художественного произведения в поисках того «je ne seis quoi» [я не знаю чего — фр.], о котором так замечательно рассказывает в своей книге Станиславский. Тут просто «je ne seis rien» [я ничего не знаю — фр.] — я не {80} знаю ничего об общей идее, стиле, атмосфере спектакля, — говорят зрителю авторы спектакля. Гоголь выхолощен — выхолощено основное в нем, основной прием его стиля, образующий его «душу», выпал из спектакля.

Критики и исследователи Гоголя говорят о его особом юморе, о «смехе сквозь слезы», — и это определение, несмотря на то, что оно стало уже тривиальностью, однако подводит нас к основному приему Гоголя. Этот прием, создающий смесь смешного и страшного, состоит в таком «обыгрывании» пустяков, в таком нагнетании мелочей, в таком нагромождении призраков, пустышек, фантомов эмпирической, реальной, но не «разумной» действительности, в таком развертывании деталей каждой вещи, каждого пустяка, когда количество этих деталей пустяков переходит в новое качество, когда сам собою, именно из гиперболизации мелочей, встает художественный образ обобщения всех этих пустяков в ужас пустяков, т. е. сам собою совершается переход в другой, высший план «разумной» действительности, внутренне данный уже в самом развертывании пустяков. Уже в самом развертывании этой лавины, этой массы пустяков внутренно содержится лейтмотив, как, например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» внутренно дан лейтмотив, звучащий в самом конце повести, в пейзаже, написанном специально для его звучания, и в завершающей фразе: «Скучно на этом свете, господа!»

Выхолостите из повести этот лейтмотив, «освободите» ее от его звучания — и вы получите не пошлость, возведенную в «перл создания», а просто… пошлость. Эта операция произведена режиссурой над «Мертвыми душами», — и если в спектакле несмотря на это нет пошлости, то только потому, что слишком уж велико, колоссально, ни с чем несравнимо мастерство Художественного театра. Но зачем же осуждать это мастерство на прикрытие, выгораживание… пустоты? А остается в итоге именно пустота, пустяки, вещи Плюшкина, зеленые сукна, долженствующие символизировать собою какого-то «парадного» Гоголя (?), заводная игрушка Коробочка, которая «пужает» зрителя своей мертвенностью, а зрителю не страшно, жалкая мина Чичикова, традиционные, хотя и блестяще сделанные в плане доброй старой традиции Малого, Александринского и Коршевского театров, декорации бального зала губернаторского дома, мундиры, костюмы, музейные вещи, вещи, вещи — пустяки сами по себе, как таковые, не освещенные, не согретые изнутри.

Это не означает, разумеется, что в спектакле совсем нет актерских и режиссерских достижений. Такая трактовка спектакля была бы простою глупостью. В нем есть совершенно замечательные образы, так, например, Кедров {81} (Манилов) и Тарханов (Собакевич) показывают поистине шедевр актерского мастерства. Манилов Кедрова — безусловно, самый замечательный образ спектакля. Это — изумительная по художественной законченности пародия-сатира на русский сентиментализм, питавшийся влияниями немецкого романтизма, на знаменитое «прекраснодушие», — и нужно сказать, — едва ли не единственная сцена в спектакле, в которой налицо единство актерской и режиссерской удачи — это сцена «маниловская». Здесь режиссер, и актер, и драматург (т. Булгаков) дают превосходный конец, удачность которого особенно рельефна потому, что в спектакле, в котором так мало Гоголя, — вдруг неожиданно прорывается Гоголь, ощущается гоголевская атмосфера. Когда Манилов — Кедров после сладчайших мечтаний о том, что за трогательную умилительность его дружбы с Чичиковым государь пожалует их обоих генералами и пр., вдруг без всякой прямой логической связи с этими мечтаниями как бы каким-то толчком возвращается к действительности и, меняя идиотски-сладкое выражение лица на идиотски-потерянное, произносит: «Но ведь они же мертвые!» — и сразу после этой фразы дается занавес — зрителю становится страшновато той гоголевской страшноватостью, которая составляет колорит «Мертвых душ». После кедровского Манилова трудно представить себе, как можно по-другому играть Манилова — настолько совершенен этот образ праздничной, «светлой» глупости: в изображении Кедрова мы получаем какой-то праздник светлой, «солнечной», так сказать, глупости во всей силе ее проявления. Все детали кедровского образа насыщены тонким и глубоким пониманием Гоголя, и поэтому все они так «доходят» до зрителя. Чего стоит его великолепная паузировка в разговоре с Чичиковым о покупке мертвых душ!

Кедров — вовсе не единственный превосходный образ в спектакле, хотя и самый близкий к Гоголю. Замечателен Собакевич Тарханова, хотя, может быть, цельности этого образа вредит чуть заметная интонация некоторой приглушенной мягкости. Собакевич — родоначальник целой цепи поколения «зубров», вплоть до Александра III, Пуришкевича, Маркова-второго[[127]](#endnote-123) и тех кулаков, которых мы ликвидируем как класс; памятник в Ленинграде Александру III[[128]](#endnote-124) есть не что иное, как памятник Собакевичу на коне, — такой переклички с последующими десятилетиями и с нашей современностью нет во всем спектакле, а следовательно, нельзя ставить ее в вину одному Тарханову. Но в том плане, в котором сделан спектакль, Тарханов дает превосходный, тонкий, совершенный образ. Есть и другие глубоко художественные образы в спектакле — чудесно делают свою беседу дама «приятная во всех отношениях» (Шевченко[[129]](#endnote-125)) и дама «просто приятная» (Соколова[[130]](#endnote-126)), великолепно {82} удается Шевченко показать, как и полагается по Гоголю, что ее дама чем-то похожа на… будочника, и очень хорошо передает Соколова легкомыслие и беспомощность дамы просто приятной, как тоже полагается по Гоголю. Замечателен Станицин[[131]](#endnote-127), дающий тончайшее соединение добродушия с плутовством и глупостью в своем губернаторе, — хотя, правда, акцент получается на «добродушии». Да мало ли замечательных артистов, делающих тончайшие, талантливейшие образы в этом спектакле! Ведь в нем участвуют и такие мировые художники, как Москвин и Леонидов. Правда, нельзя не отметить, что будущий исследователь мастерства Москвина, которому придется писать монографию, посвященную творческому пути артиста, не сможет констатировать новый этап в его творческом движении в роли Ноздрева, ему придется отметить, что Москвин, скажем, в «Горячем сердце» и Москвин в «Мертвых душах» представляют собою оттенки одного и того же образа, ему нельзя будет пройти мимо того обстоятельства, что Москвин в Ноздреве дает скорее разновидность пьяновато-добродушного Мюнхгаузена[[132]](#endnote-128), чем гоголевского Ноздрева с его какой-то блистающе-откровенной наглостью, — наглостью совершенно обнаженной, очищенной, так сказать, от посторонних примесей наглостью, бьющей в зубы, в нос, в ухо. Ноздрев у Москвина разработан скорее в плане доброго, изумительного юмора Москвина, так знакомого зрителю Москвина в Советском союзе, в Европе и в Америке, чем в плане сатиры (Манилов Кедрова дан именно в плане сатиры). Но несмотря на все это — и Москвин, и Леонидов, и Тарханов, и Кедров, и Станицин, и Шевченко, и Соколова дают замечательные образы (этого нельзя сказать об всех актерах, например, о Вишневском в роли полицеймейстера, где главную роль играет… мундир).

И все же, несмотря на редкое, драгоценнейшее мастерство, мы имеем скучный, вялый, застойно-неподвижный, мертвый спектакль, — потому что нет в нем живой художественной мысли, конкретной, целостной идеи, которая объединила бы разрозненные, разнобойные усилия талантливейших актеров, дала бы жизнь их образам…

Это — поучительный спектакль. Спектакль, который мог бы стать могучим орудием борьбы с пережитками капитализма в сознании людей, который мог бы, взяв основное в Гоголе, дать страшную концентрацию всех и всяческих разновидностей идиотизма собственности, спектакль, который мог бы перекликнуться со всеми основными вехами русской жизни вплоть до Октябрьской революции, в котором могла бы жить Россия Собакевичей и одновременно Россия Белинского и Чернышевского, спектакль, в котором могла бы жить пошлость, возведенная в «перл создания», и тяжелая задумчивость Пушкина: «Боже, как грустна наша Россия!», в котором звучал бы мотив: «Скучно на этом свете, господа!» — и звучала бы ненависть к России — та ненависть, которая дала возможность Белинскому и Чернышевскому поднять своим знаменем имя великого мученика николаевской России — Николая Васильевича Гоголя, трагически испугавшегося той правды, которую он сказал о своей стране, — этот спектакль оказался апофеозом музейных вещей, пустяков, безделушек, прикрытых громадным мастерством Художественного театра.

Чтобы быть ближе к Гоголю, надо быть ближе к нашей современности. В этом — глубокая поучительность очередного спектакля Московского Художественного театра.

## **{****83}** 3 И. Крути СТАНИСЛАВСКИЙ «Советский театр», М., 1933, № 1

«Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, — пишет Станиславский в конце своей книги[[133]](#endnote-129), — мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла».

Вот пятидесятилетний путь художника[[134]](#endnote-130). Вот путь мастерства. Вот путь искусства.

«Я познал, — учит Станиславский, — что творчество есть прежде всего полная сосредоточенность всей духовной и физической природы». Сосредоточенность — по Станиславскому — это еще и искренность, предельная честность в искусстве, предельная требовательность к себе и к своему искусству. Это вместе с тем и краеугольный камень всей знаменитой «системы». Именно они — *искренность, сосредоточенность, требовательность — самое характерное*, самое важное, самое существенное в самом Станиславском, всей его жизни в искусстве, для всего его пятидесятилетнего пути актера, режиссера, реформатора сцены, художника и теоретика.

Одна страсть, одна мысль, единая воля, единственное устремление проходят через всю жизнь Станиславского. Он сам играет на сцене. Он зорко наблюдает за мастерством величайших актеров мира. Он внимательно изучает «подчиненных» ему, как режиссеру, актеров. Он непрерывно и неустанно экспериментирует над собой, над актерами, над своим театром. Он срывает с актерского ремесла все накопленные им веками покровы. Он объявляет беспощадную войну актерскому штампу.

«Театр, — записал со слов Станиславского В. Розанов[[135]](#endnote-131), — враг мой. Щепкин был гениальный актер, но то, что вынесено из гениальной его натуры, это “щепкинские” приемы игры — запомнились и увековечились на сцене. И тысячи актеров, уже вовсе не *Щепкиных*, повторяют в своей игре его приемы, нимало не связанные с *их натурой*, теперешних актеров, которая, однако, есть у каждого актера своя. Но она убита, затерта: на место этой своей натуры актера выступила *традиция сцены, дьявольская* и деспотическая традиция, шаблонная и деревянная. Вот эту театральность, этот театр я ненавижу всеми силами души и уничтожению его служу». Станиславский хочет познать последние тайны, самые сокровенные пружины актерского лицедейства.

Он не может примириться с ложью театра. Ему мешает — по его выражению — противоестественное самочувствие на сцене, на той самой сцене, с которой зрителю надо сказать *большую правду*. Он хочет говорить со своим зрителем на том же языке, на котором говорил Пушкин легко, свободно, с той *простотой*, за которой кроется огромный *труд*, величайшее *мастерство*, предельная *искренность*, чеканная *ясность мысли* и совершенная *музыкальность формы*.

Он разрушает все каноны старого театра — вплоть до такой мелочи, как {84} идущий вверх занавес. Спектакль «до Станиславского» и спектакль Станиславского — это, если продолжить аналогию, русский стих какого-нибудь Хераскова[[136]](#endnote-132) и того же Пушкина. Современному поколению трудно представить себе то качественное изменение, которое принес русскому — и не только ему — сценическому искусству созданный Станиславским Художественный театр. «Я, пожалуй, теперь еще более несчастен, чем был ранее в моей жизни, потому что сознаю всю безнадежную инертность Англии и ее сцены, все безнадежное тщеславие и нелепость ее сцены; сознаю крайнее тупоумие всего, что связано с искусством в Англии». Это писал своему другу Джону Семару[[137]](#endnote-133) из Москвы в 1908 г., в результате общения с Художественным театром и Станиславским, такой взыскательный художник, как Гордон Крэг[[138]](#endnote-134).

Писать о Станиславском — это значит писать историю русского театра за последние 40 лет. Нельзя понять и оценить его деятельности, не вскрыв и его роли как *реформатора театра*, не обнажив идущие к Станиславскому и от Станиславского творческие корни всего современного театра. И Вахтангов, и революционный Мейерхольд, под знаком которых идет и еще пойдет строительство советского театра, как мастера не только родились в недрах Художественного театра — они еще и унесли из него огромную *культуру работы* на нерушимой основе творческих законов театра, выведенных и утвержденных Станиславским. МХТ Второй, театр им. Вахтангова, оперный театр им. Станиславского, бывш. Реалистический театр (Четвертая студия), самые молодые наши театры, руководимые Завадским и Симоновым[[139]](#endnote-135), — все они «дети» и «внуки» Художественного театра. Плеяда замечательных актеров, имена которых известны всему миру, творчески выросли и созрели, воспитанные Станиславским.

Путь Станиславского от реализма через его отрицание вновь к реализму, от увлечения натурализмом мейнингенцев к тончайшей лирике Чехова, от крайностей сложнейших постановочных ухищрений к другой крайности — полному изгнанию театральности и затем новому ее утверждению — этот зигзагообразный путь был предопределен постоянными исканиями новых театральных средств для выражения большой правды жизни. Тем и велик Станиславский, что свои интуитивные находки, все «случайности» искусства, весь свой и чужой опыт он всегда подвергал и подвергает анализу, стремясь открыть в них те элементы законного, которые могли бы лечь в основу учения о театре. *Мыслитель-аналитик и вместе с тем художник-экспериментатор и одновременно исследователь, создающий искусство и теоретически его осмысливающий — таков Станиславский*.

Сочетав в одном лице и Моцарта, и Сальери (любопытно, что роль последнего одна из самых неудачных в репертуаре Станиславского[[140]](#endnote-136)), высокое вдохновение художника и неуемный труд ученого, Станиславский в разные периоды искал помощи то в различных философских системах, то в смежных областях искусства. Он неустанно учит других и по сей день учится сам. Он возвел *жертвенность в труде в высший принцип искусства*. Он не хочет знать трудностей. Он знал не одно серьезное актерское и режиссерское поражение и первый сам о них рассказал. Он постигал, чтобы затем отвергнуть, и отвергал, чтобы познать. Он «не понимал» Чехова и именно он создал театр Чехова. Он преодолел самого себя, чтобы стать гениальным актером. Он отдал искусству театра всего себя, но зато и берет от этого искусства {86} все, что последнее может ему дать для создания учения об актере, *учения о мастерстве*.

Это учение самим Станиславским еще окончательно не сформулировано. Мы знаем о нем из отдельных его высказываний в книге «Моя жизнь в искусстве», из статьи «О ремесле», из скупых замечаний мастера в периодической печати и, главным образом, из уст его учеников, создавших не одно недоразумение своим пересказом «системы». Любопытная деталь: *четырнадцать лет* назад покойный Н. Эфрос в монографии о Станиславском[[141]](#endnote-137), сообщая о том, что «система» «представляет законченную рукопись, просящуюся в печать», тут же нашел необходимым добавить: «Никто не поручится, что наступит такой день и Станиславский, в чем-нибудь усомнившись, для чего-нибудь в своей теории сыскав более надежные обоснования или более выразительные формы, подвергнет готовую рукопись очень значительной переработке». Так, по-видимому, и случилось. Но и не располагая до сих пор этим трудом всей жизни Станиславского, невзирая на устарелость его терминологии в имеющихся высказываниях, несмотря на спорность (да и как могло бы быть иначе) иных его положений, можно утверждать, что «система» дает многие предпосылки и основания к построению *материалистической* теории сценического искусства. Учение о внутренней и внешней технике актера, о том, что только целеустремленная задача на сцене рождает в актере нужное чувство (а не наоборот, как полагают до сих пор те, кто борется с ветряными мельницами «переживаний»), о том, что играть тему (идею) спектакля можно, только вскрыв отношения между образами, о том, что оправданность сценических поступков актера — образа (а не «оправдания» образа) может быть достигнута только установлением их причинности — все эти известные элементы «системы» уже являются тем железным фондом, без которого ни одному театру, какого бы он ни был «направления», обойтись не дано.

Станиславскому было предопределено историей явиться создателем театра левого крыла русской буржуазии. Ему же дано вооружать своим опытом, своими знаниями, своей гениальностью советский театр. К своему 70‑летию мастер в расцвете сил и таланта продолжает руководить созданным им театром, уже в годы революции вписавшим новыми спектаклями замечательные страницы в историю советского искусства. От «Дней Турбиных» до «Хлеба» и «Страха» Художественный театр каждой новой постановкой все зорче и глубже показывает людей и классовые конфликты эпохи величайшей в истории человечества революции. Это стало возможным благодаря ленинской политике в отношении культурного наследства и ее живых носителей — политике, предвидевшей, что на известном этапе *правда* социалистического строительства окажется сильнее всего груза прошлого, с которым пришли в нашу эпоху мастера старшего поколения. Это стало возможным и потому, что *реалистическое искусство Станиславского* и его театра, искусство, умеющее видеть и познавать действительность, не могло, по природе своей, остаться глухим к тому новому, что пришло в жизнь. Это стало возможным и потому, что Станиславский и его театр подошли к новой теме о новых людях нового времени со свойственным им полным сознанием *ответственности за свое искусство*. Это стало, наконец, возможным на основе роста революционной драматургии, дающей ныне пьесы, все больше {87} и больше отвечающие высоким требованиям мастерства Художественного театра.

Театр Станиславского становится театром революции. В революции ищет он — и уже находит — небывалые еще краски для создания еще более совершенного и гармоничного искусства, в котором величайшие идеалы человечества должны найти достойное воплощение в сценических образах нового мира. Мог ли мечтать Станиславский о более высоком увенчании возводимого им здания?!

… 70 лет жизни, 50 лет театра. Какая счастливая жизнь. Искатель пытливо продолжает поиски золотого руна правдивейшего искусства. Какая благородная задача! Станиславский. Какое большое имя!..

## 4 Андрей Белый НЕПОНЯТЫЙ ГОГОЛЬ «Советское искусство», М., 1933, 20 января[[142]](#endnote-138)

Я не критик и не драматург. Но поневоле становишься критиком, когда спектакль хватает тебя за живое, заставляет говорить, пусть по-простецки, но от чистого сердца. Говорить я буду не столько о том, что в мхатовской постановке гоголевских «Мертвых душ» есть, а о том, чего в них нет. Когда товарищи попросили меня поделиться с ними своими мыслями и впечатлениями о спектакле, моим первым желанием было исчезнуть, снырнуть, так как делиться мне в сущности не о чем.

Полжизни своей я являлся горячим поклонником Художественного театра. Мне хорошо известны его крепкие традиции и гигантские заслуги; но то, что нам со сцены этого театра преподнесено под видом инсценировки величайшего произведения Гоголя, является недоразумением.

Не моя задача говорить о том, как нужно было поставить «Мертвые души», — я не режиссер. К оценке спектакля я подхожу прежде всего как человек, которому дороги интересы одного из величайших художников-мастеров, каким является Гоголь, и как человек, много поработавший над изучением художественной ткани этого писателя во все периоды его творчества.

Гоголь первой фазы своей литературной деятельности уделял большое внимание анекдоту в построении своей сюжетики в развертывании темы. Но Гоголь же как никто употреблял много усилий на отделку каждой детали, каждой мелочи. Нет у него в тексте ни одной случайной подробности, ни одной зря произнесенной персонажами реплики. Каждый, самый незначительный аксессуар «Мертвых душ» работает, выполняя свою, порою исключительно ответственную функцию в живой реалистической ткани произведения. Гоголь работал над первым томом «Мертвых душ» семь лет. Он многое по многу раз переписывал, переделывал, многое многажды заново обдумывая. Каждая мелочь в описании жестов Чичикова и других персонажей поэмы, их костюмов, их манер говорить, ходить тщательно обдумана. Здесь каждая, на вид кажущаяся несущественной, обмолвка автора имеет {88} колоссальнейшее значение. Гоголь был не только огромным писателем, но и художником-живописцем (он учился живописи), исключительной музыкальной натурой (Гоголь — автор заметок о метре украинского стиха) и художником с огромным режиссерским чутьем. Он мастерски владел жестом. Надо внимательно вчитаться и вдуматься в то, как он по-режиссерски великолепно обыграл героя «Страшной мести», показав человека, приехавшего на Украину из Польши и Венгрии, хлебнувшего быть может уже западноевропейского возрождения, показав примитивный, отсталый коллектив, превративший его в колдуна.

Повторяю, я не режиссер, но если бы мне была поручена постановка «Мертвых душ», я бы начал с организации семинара по внимательному, скрупулезному изучению гоголевского текста. Театром этого очевидно сделано не было. Постановщик «Мертвых душ» имеет в своем распоряжении такую массу авторских замечаний, описаний, повторений, акцентировок в гоголевском тексте, каким не мог обладать постановщик «Ревизора». Все {89} мы помним добавочные замечательные нюансы, которыми Мейерхольд ретушировал «Ревизора»[[143]](#endnote-139), используя другие гоголевские тексты, и какое негодование эта смелая и художественно целиком оправданная режиссерская тактика Мейерхольда вызвала тогда со всех сторон. А между тем я должен сейчас заявить, что, глядя на мхатовские «Мертвые души», я их видел только сквозь воспоминания о «Ревизоре» Мейерхольда, гениально сумевшего извлечь из Гоголя *гоголин*, т. е. тот живой фермент, который поднимает на недосягаемую художественную высоту Гоголя на театральных подмостках этого мастера.

Гармония Гоголя в корне отлична от гармонии Пушкина. У Пушкина она подобна статуэтке, в которой форма и содержание поданы уже в законченном замкнутом синтезе. Гоголь — его полярный антипод. Он вечно взволнован, мечется в поисках новой формы выражения своих мыслей, образов, вечно меняет свои уже написанные тексты. Гоголь недаром взывал постоянно к электрическому потрясению своей читательской и зрительской аудитории, но он сам не знал, как дать этот темп нарастающего crescendo. Гармония Гоголя динамическая, имеющая свою диалектику, противоположную пушкинской.

Художественный театр был совершенно свободен в компоновке текста, так как канонического текста «Мертвых душ» не существует. Вместо этого театр прилепился к анекдотической фабуле сюжета, соблюдая в ней всю временную последовательность, но не заметив в ней самого главного — живой идеи произведения. Да и в самой этой временной последовательности произошла все-таки совершенно непонятная чехарда, перетасовка целого ряда эпизодов и сцен.

Коробочка — одна из центральных фигур «Мертвых душ» — театром совершенно не понята и превращена в какую-то пищащую старуху, пугающую как будто бы, но от которой никому не страшно. А между тем по замыслу Гоголя и в тексте этому десятки и десятки подтверждений и совершенно точных указаний автора: Коробочка — страшная для Чичикова фигура. От нее начинается сооружение той западни, в которую Чичиков впоследствии попадается.

Мыслимо ли, может ли быть постановка гоголевских «Мертвых душ» без чичиковской дорожной тройки, без ее жути, без чувства безысходной тоски, с которым Гоголь смотрел на бескрайние просторы современной ему России. Куда вообще девались все лирические отступления Гоголя?

Ни одна черта, делающая это произведение произведением мирового значения, театром не показана. Гоголь в постановке совершенно не раскрыт. В основу постановки легло развертывание незначительного каламбура, к которому чисто механически привинчен конец второй части «Мертвых душ». Как можно было трактовать «Мертвые души» во всем их объеме, не показывая Гоголя эпохи «переписки с друзьями»?

Повторяю: Художественный театр имеет огромные традиции и гигантские заслуги. Но его репертуар — это Чехов, Гауптман, Ибсен, и за Гоголя ему браться не следовало.

Общим местом стал тезис о том, что Гоголь был представителем мелкопоместного дворянства в литературе. Авторы этого тезиса не учли того, что и отец и дед Гоголя были людьми служивыми — чиновниками. Скорее он был мещанином во дворянстве, ставшим впоследствии дворянином в мещанстве (не в социологическом {90} смысле этого слова). Действительность Гоголя фактически не есть действительность его класса. Его реализм не есть отображение чего-то, чему он адекватен, а является скорее тоскующей протянутостью к действительности, которую он искал. Отсюда его неимоверный гиперболизм. Сквозь все произведения Гоголя проходят два гиперболических кряжа — один со знаком плюс, другой со знаком минус. Если он говорит о галушках, то о таких, каких еще никто не едал. Казаки, все, что ни на есть, хватаются за шапки. Всем памятны гиперболические описания Гоголем соловья или украинской ночи. Резко изученный очерк каждого лица дан им в преувеличенном виде и это преувеличение им превращено в штамп.

Художественный театр ничего из этого гиперболизма в обрисовке хотя бы и человеческой внешности, которая у Гоголя играет такую колоссальную роль, не показал. Гоголь описывает даму. «Глаза, как за сердце возьмет и смычком поведет». *Мы видели этих дам в «Ревизоре» Мейерхольда*. Но где, в какой, хотя бы единственной сцене они нам показаны Художественным театром? Петербургскому периоду творчества Гоголя присущ некий бредовый гиперболизм. Это Акакий Акакиевич, «Невский проспект», Поприщин, восклицающий: «Дайте мне тройку коней, чтобы скорей умчаться из этого мира» (перифраз). Таков Гоголь 1836 года, — Гоголь после постановки «Ревизора». В дальнейшем он уже зарисовывает предметы и лица не с фотографической, а с микроскопической точностью. Таковы все детали, касающиеся описания Чичикова. Гоголь берет реалистическую ткань мелко-бисерно, но зарисовывает так лишь основные темы; а для всего прочего употребляет особый прием, который я называю *фигурой фикций*. Вам кажется, что перед вами точно очерченное реальное представление образа, а на самом деле, путем отдельных взаимно-исключающих друг друга определений, Гоголь бросает вам в лицо только фикцию, из которой он впоследствии развивает реальный образ, вылупляя его, как бабочку из кокона.

Не случайно уподобление испуганными мещанами города Н‑ска Чичикова — Наполеону[[144]](#endnote-140). Червь, сосущий Чичикова, делает страшным облик этого человека. Наполеон был предвестником той эпохи, которая впоследствии описана Бальзаком в серии своих романов[[145]](#endnote-141). Чичиков вышел, как мы узнаем в конце первого тома «Мертвых душ», «не в мать, не в отца, а в прохожего молодца». Кажущиеся как будто случайно оброненными замечания мужиков о колесе в бричке Чичикова, о том, доедет ли бричка до Москвы и до Казани, приобретают здесь огромную символическую значимость. Мы видим, что впоследствии тройка-птица примчала Чичикова к {91} Костанжогло — этому типичному капиталисту, предтече будущих миллиардеров в стиле Англии и Америки, которого Гоголь до конца сам не понял. Костанжогло развивает перед Чичиковым теорию о том, что грешниками являются только люди, творящие грехи малого радиуса. Грешники большого радиуса безгрешны.

«Мертвые души» — это не только произведение на определенную тему, построенную по определенному сюжету. Они начинены громадным социальным содержанием, превышающим сознание Гоголя.

Театр как будто бы потратил много труда на добросовестное воспроизведение музейного правдоподобия николаевской эпохи. Но в лесу этих музейных подробностей он запутался, потеряв основное. У меня под рукой целая глава, составленная из цитат описаний наружности, жестикуляции и манеры говорить Чичикова. Пользоваться постановщику тут есть чем. Внимательному читателю гоголевского текста сразу стало бы видно, что *Чичиков отнюдь не подхалим, а шармер*[[146]](#endnote-142), что он обрабатывает своих собеседников не одними методами грубой лести, а, наоборот, что он очень тонко порою чувствует меру вещей, иногда даже поспорит со своим собеседником для того, чтобы его глубже пленить. Зачем же нужно было все скрупулезное изучение театром гоголевского текста, если он этого основного не только не показал, но даже не заметил?

Сцена «Чичиков у Манилова», которая у Гоголя очень тонко описана и в которой так резко очерчен профиль Чичикова и его фас, и эта страшная двойственность обоих обликов торговца мертвыми душами — сцена, которая показывает Чичикова как страшную, по сидящему в ней червю, фигуру, — МХАТ совершенно не раскрыта.

Наоборот: изумительная игра Москвина, ставшего на уровень гоголевского замысла Ноздрева, вследствие того, что он один оказался на высоте, тем более подчеркивает убожество в понимании главного героя, Чичикова, которое я не вменяю артисту Топоркову; ибо, по всей вероятности, последний явился жертвой неправильного понимания Гоголя режиссурой и автором текста.

Совершенно не показан социальный фон, на котором развертывается эпопея похождений Чичикова. А между тем, как много данных для конструкции этого социального окружения дано в самом тексте Гоголя. В паутине слухов, волнующих окрестные деревни, породивших среди мужиков версии об антихристе, о Наполеоне, о проекте переселить крестьян на вольные земли, в теме этих шопотков и мороков проходит лейтмотивом некое напряженное ожидание чего-то, что перевернет весь застывший социальный строй России. Где это показано, хотя бы частично, на сцене Художественного театра?

Гоголь умер, сжегши «Мертвые души», — и это не смешная шутка. Фон социальный, фон, дающий значение {92} каждому штриху гоголевского текста, выпал из постановки МХАТ. Нет в этом спектакле гоголевского чувства смятения, тройки-птицы, уносящей Чичикова из губернского города Н‑ска к Костанжогло.

Единственный раз являющийся Макдональд Карлович есть олицетворение фантасмагории, нарастающей тревоги темных слухов, волнующих мир чиновников. МХАТ он показан с совершенно ненужным натурализмом[[147]](#endnote-143).

Еще несколько замечаний о символике деталей в гоголевском тексте. «Мертвые души» начинаются с описания брички Чичикова.

Случайно присутствующие при его въезде мужики обмениваются замечаниями насчет колеса этой брички. Среди душ, запроданных Чичикову Коробочкой, сыгравшей такую роковую роль в разоблачении этого героя, имеется один мужик под фамилией Иван Колесо; в миг бегства Чичикова из губернского города обнаруживается: колесо брички испорчено.

Фасад чичиковского облика, по описанию Гоголя, приятен и округл; но в противовес ему вычерчен профиль, развивающий боковой ход; этот боковой ход все время повторяется в повествовательном тексте у Гоголя. Чичиков едет к одному помещику и, сворачивая на бок, попадает к другому. Едет к Собакевичу — попадает к Коробочке. По дороге к Коробочке бричка его опрокидывается, и Чичиков падает в лужу. Коробочка его так и встречает восклицанием:

«А у вас, батюшка, весь бок в грязи» (перифраз).

Коробочка страшно пугается Чичикова, увидя в нем разбойника; она точно узрела сидящего глубоко в Чичикове червя, задаток будущего «миллиардера».

А шкатулка Чичикова с двойным дном, в тайниках которой спрятаны запродажные акты о покупке мертвых душ и золото! Коробочка его застает за тем, как он приподымает фальшивое дно ларчика, обнаруживая подозрительное второе дно; она увидела фальшивую его сущность. Бал у губернатора. Чичиков садится, после разоблачительной пьяной выходки Ноздрева, играть в карты. Чичиков в глубоком смятении, под перекрестным огнем взглядов дам «приятных» и «приятных во всех отношениях» (которые, к слову сказать, у Гоголя на поверку оказываются почти всегда весьма неприятными). Партнер объявляет Чичикову:

«Ваш король пик бит».

В это время в город въезжает Коробочка, помчавшаяся накануне вслед за Чичиковым подобно року для того, чтобы его разоблачить.

Если бы вчитаться в эту деталь, какой потрясающей драматичности авантюрный трюк можно было бы из нее сделать! Как легко нам представить себе, что бы из этой на вид малозначащей подробности сделал театр Мейерхольда!

Гоголь вынашивал эти детали, трудился над своим произведением 7 – 8 лет, передумывал, переделывал, переписывал их бесчисленное количество раз, а театр, взявшийся за постановку произведения на сцене, этих деталей просто не заметил.

Почему нет на сцене, которая вывела даже малозаметного француза Куку, Капитана Копейкина — этой потрясающей по своей символической насыщенности социальной фигуры, олицетворяющей аграрные волнения тогдашней России!

А губернатор, который по ряду штрихов в тексте Гоголя дан alter ego внешним обликом похожим на Чичикова, {93} показан театром добродушным, глуповатым стариком, занимающимся вышивкой по тюлю; этой вышивке отдана сцена. Самое ужасное, что меня ушибло в постановке Художественного театра, — это сочетание музейной скрупулезности, с какой выведены на сцене один за другим кабинеты русских помещиков николаевской эпохи, со слепотой по отношению к самому существенному и самому важному, без чего не раскрытым остается ни социальный, ни психологический смысл гениального произведения Гоголя!

Леонидов — весьма почтенный артист; но Плюшкина он не показал. Ведь Плюшкин в прошлом был умен и гениален. Это был какой-то Фра Дьяволо[[148]](#endnote-144), но тогда, когда его класс еще был полон живых соков и был еще сам умен и гениален. Чичиков застает представителей этого класса (крупно-поместное дворянство крепостнической России) в периоде их социального ущерба. И Плюшкина надо было показать не смешным скупцом, ибо это фигура страшная, потрясающая.

Конец спектакля по своей неоправданности превышает все предыдущее. С легкой руки театра перечеркнуты 10 лет творческих мук Гоголя над второй частью «Мертвых душ» для того, чтобы механически пристегнуть к финалу спектакля сцену с арестом и освобождением Чичикова.

Ведь прокурор-то не зря умер. Эта смерть — грозный факт аграрных волнений, начавшихся вокруг похождений Чичикова. Ведь генерал-губернатор, восклицающий: «Пора нам спасать нашу родину», — не случайная, эпизодическая фигура концовки поэмы. Его реплика чрезвычайно многозначительна. В ней заложено ощущение катастрофы, охватившей представителей правящей России перед лицом надвигающегося будущего. А куда все это делось у Художественного театра?

Вместо этого театром выведены городовые николаевской России. В этом ли социальная тенденция «Мертвых душ»?

Вместо совершенно неудавшейся сцены с Плюшкиным, имеющей единственным своим назначением только ознакомление подрастающего поколения с академически, школьно разработанной картиной типов крепостной России, надо было бы показать целый ряд персонажей второй части «Мертвых душ»: Муразова, Костанжогло.

Известно каждому вдумчивому читателю, какую роль играют в писательской манере Гоголя краски. В первой фазе творчества Гоголя гамма его красок ясна и ярка. Например, для «Страшной мести» характерна доминирующая четырехцветка — красное, золото, синее, черное. Во втором периоде его творчества, в эпоху написания «Мертвых душ», доминирует в художественной ткани произведения уже другая гамма из сложного красочного состава. Это — белое, желтое, серое, черное. Красочность сменяется светотенью. Яркая колористическая раскраска окунается в тень. На сцене Художественного театра, наоборот, господствует гамма красного, розового, сиреневого. Это может быть спектрально верно характеризует эпоху Николая I, но отнюдь не ту Русь, которую описывал, мучаясь и терзаясь, Гоголь.

При описании сцены вечера у губернатора, на который приезжает Чичиков, — у Гоголя дан целый ряд многозначительных указаний для вдумчивого режиссера, который сумел {94} бы их прочитать. Все гости по тексту Гоголя делятся «на толстых и тонких», кавалеры вьются вокруг своих дам, «как мухи бегают по сахару». Целая страница гоголевского текста посвящена описанию этих мушиных жестов. Так покажите же этих мух! Ведь это дало бы сцену потрясающей социальной и психологической силы!

Основой стилистической фигуры Гоголя является развернутая система повторов. Повтор берет он из народных песен, но настолько усложняет эту народную форму, что получается впечатление, будто Гоголь трехструнную русскую балалайку развернул в мощную клавиатуру фортепиано. И все это прошло совершенно незамеченным, мимо внимания Художественного театра. А между тем у всех нас еще свеж в памяти гениальный трюк, которого добился Мейерхольд в своем «Ревизоре», строя образы текста на основании стилистики гоголевских повторов. Художественный театр пошел по линии поисков бытовых подробностей эпохи, а между тем литературоведами сейчас уже совершенно точно установлено, что Гоголь до работы над «Мертвыми душами» и в годы писания поэмы ни разу не посетил помещичьей усадьбы в России. Не бытовизма надо было искать в произведении Гоголя, не надо было заклепывать живой дух гениального творения Гоголя в ризы и раки псевдореалистического музейно-натуралистического каркаса.

Я не режиссер, но если бы мне пришлось ставить «Мертвые души», я бы пытался развернуть динамику переездов, дать быструю смену сцен. В МХАТ мрачная, начиненная предчувствиями и подспудными социальными процессами Россия подменена сменяющейся серией помещичьих кабинетов. Но ведь Гоголь не Ибсен, у которого драматическое действие развертывается сценами, в которых герои по двое сидят и часами долго рассуждают.

Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло бы быть интересно! Ибо главный герой «Мертвых душ» не Чичиков, а Николай Васильевич Гоголь, и то, что Гоголь думал о Чичикове. Возможно же было во время оно ввести на сцену андреевского «Некто в сером» — этого истукана с огромной свечой в руках[[149]](#endnote-145). Почему же выпал Гоголь из текста мхатовских «Мертвых душ»? Мало показать одного Чичикова, надо было показать и того, кто видел на Руси глазами Чичикова.

Я мог бы еще очень много сказать, но это все были бы слова о Гоголе, который отсутствует на сцене Художественного театра, а не о постановке, с которой Гоголь ничего общего не имеет. И в этом плане *мне не по дороге со спектаклем Художественного театра*. Спектакль осел в моем представлении, как нечто досадное, гнетущее. Художественному театру оказалось не по силам освободить Гоголя от тех фальшивых риз, в которые его убрала критика XIX столетия. А между тем в столетнюю годовщину «Вечеров»[[150]](#endnote-146) это стало насущной задачей, которую мы обязаны выполнить.

ОТ РЕДАКЦИИ. *Напечатанная выше статья А. Белого является авторизованной записью доклада автора во Всеросскомдраме. Давая место интересным высказываниям выдающегося знатока творчества Гоголя, редакция оговаривает свое несогласие с некоторыми положениями и методологией т. Белого*.

## **{****95}** 5 И. Крути НА ПОДСТУПАХ К СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ «Театр и драматургия», М., 1933, № 2 – 3

### 1

Борьба направлений, театральных мировоззрений и стилей стала борьбой сценических фактов, борьбой с конкретными театральными произведениями. Имевшие хождение в недавнем прошлом разговоры о «нивелировке» театров сейчас стали невозможны, и — действительно — их не слышно. Тем более пора критике от благодушных воздыханий по случаю «благорастворения воздухов» перейти к конкретному анализу наших сценических побед и поражений, к наметке первых итогов нового этапа в развитии нашего театра. Пора определить и закрепить здоровые, ведущие, поступательные в новых спектаклях тенденции и со всей решительностью отмести все то, что способно в дальнейшем своем развитии помешать советскому театру стать важнейшим, на данном этапе, из искусств.

<…>[[151]](#endnote-147)

### 5

Обратная, так сказать, беда произошла с Художественным театром, возобновившим в новой постановке «Хозяйку гостиницы»[[152]](#endnote-148). Что и говорить! Замечательно, в пределах поставленных режиссурой задач, играют актеры. Ослепительна и мощна кисть Кончаловского[[153]](#endnote-149), перенесшая на сцену зной итальянского солнца и синее очарование южного неба. Умна и культурна режиссура Б. Мордвинова[[154]](#endnote-150). А Гольдони, смеющегося, знающего простейшие театральные забавы, мастера порхающего диалога и звучных шуток, острого и едкого насмешника Гольдони — в спектакле нет.

Театр как будто сознательно изолировал пьесу от времени ее создания, и от наших дней. Он как будто не захотел считаться ни со старым драматургом, ни с новым временем. Верно, что для Гольдони прошли бесследно личные встречи с Вольтером и Руссо[[155]](#endnote-151). Верно, что итальянский «протокомико» остался глух к громам Французской революции. Но он ведь хорошо знал одну, по его выражению, «истину» — окружающую его жизнь. Из действительности Италии XVIII века черпал Гольдони свое вдохновение и в его веселых комедиях, «даже невзирая на взгляды автора» (Энгельс[[156]](#endnote-152) о Бальзаке), много злой и тенденциозной правды о современниках, их нравах и делах. Бытовые наблюдения Гольдони, нашедшие отражение и выражение в его пьесах, шли под углом зрения «третьего сословия». Поэтому феодалы и кавалеры Гольдони не только нищие и должники, не только юбочники — они еще и подозрительные авантюристы, развратники, ханжи, подрумяненная падаль, еще красящаяся в цвета жизни. И над новой аристократией, за деньги покупающей дворянские гербы, он издевается, снабжая ее всеми чертами «мещан во дворянстве». А выше всех, над всеми подымает Гольдони на высокий пьедестал ума, такта, очарования, честности и практичности выходца из народа — того, кто составляет «кадры» крепнувшего и заявляющего о своих правах «третьего сословия».

Не приходится сомневаться, что режиссуре и актерам МХТ все эти прописные {96} истины хорошо известны, как известно им и то, что сила театра Гольдони в его народности. Но вот случай, когда мы сталкиваемся с совершенно новым и своеобразным видом театрального «формализма»[[157]](#endnote-153).

Как объяснить то обстоятельство, что прекрасные актеры, воспитанные на проверенном учении Станиславского, что эти актеры не «звучат» в прекрасной пьесе, выдержавшей испытание временем. Чем объяснить, что пьеса в этом спектакле потускнела, а сам спектакль, несмотря на бодрые краски Кончаловского, потерял в оптимизме, а следовательно — и достаточное идейное звучание? Мы глубоко уверены, что театр не видел «сверхзадачу» спектакля в теме поражения женоненавистника кавалера ди-Риппафрата. А по существу так оно именно и получилось. Именно к этой теме стянуты все концы представления. Причина — в догматическом, прямолинейном, мы бы сказали механическом применении «системы» Станиславского в то время, когда она должна была бы явиться *основой*, фундаментом, на котором строится, исходя из найденной для него *особой* сверхзадачи, данный спектакль.

Невольно приходит на ум злое словечко Вл. Ив. Немировича-Данченко о «сопле» Художественного театра. К. С. Станиславский называет это же явление «штампом Художественного театра» и яростно с ним борется. А оно живет в том *некритическом внутримхатовском традиционализме*, который вдохновенную алгебру «системы» подменяет зубрежкой бескрылой таблицы умножения. Именно отсюда возникают теории о том, что метод МХТ годен-де для Чехова и непригоден для Гоголя, Грибоедова или Гольдони. Отсюда и ложное представление о том, что актерам МХТ дано играть исключительно «интимную» драму. Отсюда часто и творческое *самообкрадывание* многих учеников и последователей «системы».

Учение Станиславского в основе своей решительно направлено против «мазни» на сцене, против расхлябанности и расслабленности актерского исполнения, против чрезмерного усложнения актерской игры ненужными и вредными деталями и мелочами. Это учение ни в чем и ничем не мешает острому актерскому приему, острому построению мизансцены, созданию острого сценического положения. «Система» не исключает самого буйного взлета режиссерской или актерской фантазии. Только величайшим недоразумением можно объяснить то, что подобные «грехи» не только приписываются, но и выдаются за учение Станиславского о театральном ремесле.

Вахтангов[[158]](#endnote-154) имел все основания мечтать о спектакле, сделанном совместно Мейерхольдом и Станиславским. Он понимал, что гениальные режиссерские находки Мейерхольда нуждаются в полноценном, сценически-оправданном актерском их воплощении. Он понимал, что эту сценическую правду новое построение спектакля обретет через Станиславского, поскольку Мейерхольд ею сознательно пренебрегает. Если режиссер в своем творчестве, в своих вымыслах, в своей фантазии опирается на конкретный литературный материал и на подлинную действительность, если его построения непроизвольны и не фантастичны, а конкретизируют определенную идею о действительности, то актер, работающий на основах «системы» Станиславского, всегда правильно поймет и выполнит данную ему сценическую задачу, укрепив этим самым и режиссерскую находчивость.

За примером идти недалеко. История МХТ, в котором работали режиссеры разного темперамента и стиля от {97} Марджанова[[159]](#endnote-155) до Крэга, (не говоря о разности, как режиссеров, самих Станиславского и Немировича-Данченко) дает достаточно материала к тому, чтобы утверждать, *что сила и смысл «системы» в ее неопровержимых законах внутренней техники актера, в ее требованиях к его технике внешней*, но отнюдь не в штамповке сумеречных интонаций, глубокомысленных пауз или в апологии той наигранной «простоты», которая хуже воровства, как мы недавно могли убедиться в спектакле «Бесприданница» в бывшем коршевском театре[[160]](#endnote-156).

Нам кажется, что основная ошибка Б. Мордвинова и М. Яншина[[161]](#endnote-157), работавших над «Хозяйкой гостиницы», заключается в том, что в погоне за «простотой», в кавычках, они забыли о ритме пьесы, а следовательно и ритме спектакля. Излишняя детализация «оправданий» для количественно чрезмерных актерских задач и усложненность этих задач привели к тому, что на сцене очень часто *ничего не происходит*. События и характеры то и дело застывают в неподвижности, так как актерская энергия направлена на гравировку мелочей. Поэтому актер часто находится на сцене большее количество времени, чем это нужно для того, чтобы выполнить главную задачу и высказать себя, как образ.

## 6 Д. Тальников «У ЖИЗНИ В ЛАПАХ» К. ГАМСУНА. ВОЗОБНОВЛЕНИЕ В МХАТ СССР ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», 1933, 20 мая[[162]](#endnote-158)

### 1

Нужно ли было возобновлять пьесу Гамсуна, поставленную 22 года назад, в эпоху общественной реакции и «модернистских» «декадентских» настроений, которые она в известной степени отражает?[[163]](#endnote-159) А сама тематика ее? Пьеса об «опасном возрасте» женщины, о стареющей женщине — в наши дни. Негр во всеоружии своих белков и своих 18‑летних мужских способностей, — негр, не как «национальная проблема» (пьеса О’Нила)[[164]](#endnote-160), а как проблема «зоологическая» — на сцене нашего передового театра. Так звучал этот спектакль в своем конечном аккорде в свое время, так звучит он и сейчас, через 20 лет, в совсем иной общественной обстановке[[165]](#endnote-161).

Зритель и критика неудачу спектакля в свое время склонны были искать исключительно в пьесе, не вскрывая порочности самого метода театральной интерпретации ее, а и интерпретация играла большую роль.

Гамсун, как подлинный художник, дает объективные возможности социального прочтения своей пьесы на сцене. Драма его героини в значительной степени больше драмы женщины буржуазного общества, чем женщины «вообще», как ее ставил, вероятно, сам Гамсун. И женщине нашего общества «неприятно» и, может быть, даже тяжело стариться, но как она далека от того, чтобы делать из этого раздирающую душу трагедию, как делают это и героиня мопассановская {98} («Сильна, как смерть»[[166]](#endnote-162)), и фру Юлиана гамсуновская, рассматривающие в зеркале долго и внимательно — ибо у них и времени и интересов хватает на это! — каждую морщинку, каждый седеющий волос.

Проблема Гамсуна — о стареющей женщине «вообще» — становится и красноречивее и убедительнее в свете всей проблемы буржуазного общества, как трагедия старости шекспировской Клеопатры и Антония[[167]](#endnote-163) характерна для социальных катаклизмов античного мира.

Запах старости, тления, упадка веет над всем этим обществом, и прекрасная некогда Юлиана выражает не только свою скорбь женскую, но и скорбь класса, когда твердит безустанно о том, что «все катится под гору» для тех, перед кем некогда «весь мир был открыт». Об этом говорят и Баст, и другой персонаж пьесы, типичный для Гамсуна Фредриксен: «Мы погибаем на всех парусах. Всем нам одна дорога — к эшафоту» — это ведь не простая пьяная болтовня в системе многозначительного гамсуновского слова. Атмосфера гибели охватывает уже не только промежуточные элементы мелкой буржуазии, интеллигенцию, артистическую богему (как сам Фредриксен, как случайно выбившаяся Юлиана), для которых Фредриксен играет, чтобы «веселее» было «погибать» («филантропическая миссия!»), но и хозяев жизни, «молодых и богатых», которых исторический процесс выбрасывает «за борт», перемалывает в своем «круговороте все туже и туже»…

О гибели класса, на всех развернутых парусах, под трагический «головокружительный вальс» (тогда еще фокстрота не было!) идущего к бесславному концу (пьеса написана в преддверии мировой войны), говорит эта пьеса своими и явными и еще больше сокровенными голосами, ибо сокровенно, во всех своих порах, вся она наполнена этим разлитым ядом надломленности, разложения и тревоги.

Где же сильные люди, завоеватели, конкистадоры[[168]](#endnote-164) этого общества, «короли», некогда пришедшие к власти в наличии здоровых нервов, идеалов, некогда стоявшие у врат царства нового мира борьбы, гордой мысли, надежд? В лучшем случае это беспредметные романтики-индивидуалисты, «дикие» бродяги, отбившиеся от своего общества, неподчинившиеся условностям его — типа, героя пьесы Баста.

Все же остальное — потрепанное, состарившееся или хищное, мерзкое. Старик Гиле, Блуменшен, несчастная Юлиана, прошедшая «притоны всего света» (так она характеризует сцену буржуазного «варьете»), искавшая любви и никогда не ставшая «женой своего возлюбленного», кончившая 70‑летним богатым стариком и молодым любовником — классической схемой буржуазного брака. Это называется стать, на языке Юлианы, «приличной, порядочной и хорошей». Таковы «столпы общества», и как в духоте его не распуститься ядовитым цветам «озлобленной» тоски, «зоологии», лжи и преступлений?

В плане такого освоения пьесы, для которого автор дает, как видим, все основания, и злополучный «негр» будет звучать со сцены сатирическим символом, — во всяком случае, не так оскорбительно, как сейчас, — и некоторый социальный смысл приобретет трагическая нота Фредриксена, определяющая всю направленность пьесы: «Всем нам одна дорога — к эшафоту».

### 2

Но для этого надо суметь прочитать пьесу Гамсуна не только социально — чего не сделал Художественный театр {99} ни 20 лет назад, ни сейчас, — но и художественно, чего он тоже не сумел сделать, — т. е. раскрыть ту особую систему творческого мышления писателя приемов его, образов и словесного материала, которая образует его стиль.

Ставить пьесу Гамсуна как серьезную мелодраму (а там все есть, коли нет обмана: весь 3‑й акт с шансонетным романсом, пьяным надрывом, злой ревностью, готовящимся «преступлением» против юной соперницы с благородным героем-спасителем, падающим жертвой своего благородства и пр. и пр. — сплошные мелодраматические «страсти-мордасти»), значит совершенно не понять основных тенденций Гамсуна как великого мистификатора обывательщины и натурализма.

Поставить пьесу в плане подлинной, «всерьез» принимаемой романтики или же лишить ее вовсе и этой дешевой, но пышной одежды и поставить ее в плане бытовых натуралистических отношений, — как это сделал театр, — значит обречь пьесу на пошлое мелодраматическое звучание. В плане условно-романтической буффонады и высокой трагически воодушевленной лирики звучат у Гамсуна все «балаганные» выходки Фредриксена, такие безвкусно-пошлые на сцене театра, романтик Баст противопоставляет бретерской тупости лейтенанта, всей этой буржуазной идее дуэли как идеи чести, — «сильную дозу Каскары Сарады» и неприличное «молниеносное расстройство желудка». И таков же «зоологический негр» — «пародийно-ироническая издевка» над пошлым декадентским культом «половой проблемы», которая для Гамсуна не существует в его мире правдивых страстей и сильной, как смерть, любви.

Сделать Гамсуна вульгарным, — это значит не понять этого писателя.

### 3

Театр показывает пьесу, как он ее понимает, и это, может быть, совсем не то, что написано автором.

Если надо было театру непременно уж ставить пьесу Гамсуна, то, конечно, не просто возобновлять, реставрировать в музейной сохранности спектакль, который некогда мог в какой-либо степени, может быть, звучать формальным «прорывом» на общем натуралистическом фронте театра и соблазнять своей «смелостью» при тусклом бытовизме других его постановок, но который сейчас никак не звучит, а только разоблачает метод, господствовавший некогда в театре и скрытый наивно под убогою роскошью наряда и дешевыми жалкими румянами…

Если поставить сейчас эту пьесу, то, конечно, только как пьесу о «лапах» социальной жизни, а никак не биологической, — и, конечно, не как мелодраму.

Этого театр не сделал. Он совлек условно-романтические гамсуновские одежды с пьесы и спустил ее с высот социально-художественных обобщений на землю голых житейских фактов. Лишенные и своей социальной значительности, и своей эмоциональной выразительности, приобретя новое, чисто натуралистическое качество, гамсуновские образы-символы потеряли всякую свою убедительность, стали свидетельством просто дурного вкуса.

В интерпретации этой своеобразной пьесы Художественный театр оставался и в 1911 году (год постановки) на своей изначальной, позже им самим осужденной позиции, бесплодной и плоской, позиции эмпирических фактов, личных и биологических, комедии нравов, бытовой правды, в свете которой, конечно, совершенной нелепостью звучит и ряд образов и ряд {100} положений гамсуновской пьесы. Нужно ли теперь снова демонстрировать эти зачеркнутые историей позиции?

Вот показанный в «объективном» плане добродушным симпатягой выживший из ума старик-богач Гиле, все сцены которого, хотя его и играет такой талантливый артист, как Тарханов, ведущиеся в бытовом медленном темпе, кажутся такими скучными, длинными, ненужными и пресными. В них нет нужной социальной соли. Не заострен, не поднят до силы социального обобщения наиболее активный образ этого мира, алчный стяжатель, «порядочный человек из хорошей семьи», живущий на содержании у женщины, шантажирующий и обкрадывающий ее, Блуменшен, — хотя автор дает ряд прекрасных возможностей для такой острой социальной характеристики. Собственность — вот яркий смысл, сконденсированное содержание этого образа, в построении которого Гамсун пришел к очень любопытным обобщениям. Откуда ревность Блуменшена к невесте, которую он не любит? К любовнице, от которой он так грубо старается отделаться? Для него и женщина — только вещь, та же гравюра, антикварная трубка, приобретающая цену только в зависимости от спроса на нее. Эти черты ревности к «вещам», неврастенической алчности и полного эгоистического равнодушия к людям хорошо передал новый для Художественного театра артист Кторов[[169]](#endnote-165), но и здесь нет еще того обобщения, о котором я говорю, внутренней значительности и полнокровия. Блуменшен на сцене мелок и просто противен. Он — случай, отдельный факт из области общественных нравов, но еще не идея. Этот «сильный» в своем беспощадном своекорыстии и жестокий человек и внешне снижен театром, сделавшим его просто молодым нарядным «французиком из Бордо»[[170]](#endnote-166), крайне изнеженным «альфонсом», каким-то конфектным, кондитерским херувимчиком, прилизанным, напудренным, с бледным эстетским лицом кинолюбовника, лишенным острой характеристики.

Образ Юлианы, деловито-практической женщины («я не дура»!) и вместе с тем романтической, — что и подымает ее над житейской пошлостью, взят театром в плане одной своей натуралистической физиологии и прозаической вульгарности. Образ явно снижен театром, как и образ Фредриксена, в его явно бытовой характерности, акцентированной на его «балаганности», а не на «эмоциональной воодушевленности».

Театр не создал над спектаклем, вокруг него и в нем самом той общей атмосферы социального брожения, тлена и нависшей катастрофы, в предчувствии которой так тоскуют и мечутся эти люди. Не слышно их крика о безнадежной гибели, но зато слышен стон обнаженной «зоологии» женщины, теряющей последнего любовника. Лишенный социальной динамики и яркости, и потому вяло и скучно, бледно и беспомощно, — влачится в своей натуралистической эмпирике хроникального случая этот спектакль, тем самым лишаясь и своей общественной цели, смысла и права на существование. Он весь какой-то безыдейный, аполитичный, весь социально выхолощенный, социально-бесполый, бескрылый, бестемпераментный.

### 4

Театр играл серьезную мелодраму во всем ее великолепии художественной неубедительности и неправды, сильно-трагической игры бровей и глаз, вздохов и слез, припадков крикливой страсти и судорожных объятий, {101} задыхающегося шепота, трагического ломания рук и пр. и пр., что полагается, когда нет искренней и художественной правды чувств.

Лишенный своей внутренней убедительности символа, условно-иронического содержания, и негр убог в своей чисто-формальной, бытовой правде, дешев и банален в своем чувственно-подчеркнутом гриме, раскрытых губах, подчеркнутом физиологическом интересе к Юлиане, — звучит декадентской «эстетикой» эстрадных поэтов, приторной экзотикой международного мещанства — это «лиловый» негр Вертинского[[171]](#endnote-167), хотя бы он и носил в Художественном театре красную ливрею. И сама Юлиана, благо она таскалась по «Альгамбрам» всего мира, по «притонам Сан-Франциско», выдержана театром в этом плане дешевой эстетической «романтики Вертинского, Вербицкой и Веры Холодной»[[172]](#endnote-168).

Это ли трагедия женщины? Это ли Гамсун?

В этом стиле выдержано и все оформление пьесы[[173]](#endnote-169). Свежи и радостны (не оригинальные, правда) краски 1‑го акта — желтые драпировки на сиреневом фоне, но «стиль-модерном» несет от беседки 2‑го акта, и даже некогда так восхищавший публику и прессу 3‑й акт со своей «симфонией красного цвета» и длинным диваном с подушками — сейчас такой безвкусно-банальный после всего яркого и острого, что мы видали за эти годы в обстановочной части наших театров. Банальность — эти фонарики, цветы, яркие безвкусные платья, этот оперный красный свет камина, бросающий зловещие тени на страдающее лицо женщины, когда во тьме появляется демоническая фигура негра, — вся эта дешевая «фольга», дешевый румянец на жалких морщинах предвоенного мещанского стиля.

### 5

Для Художественного театра возобновленный спектакль ясно говорит и об опасностях другого рода. Постановка внутренно слаба и в чисто техническом смысле. Не выявлен драматургический стержень пьесы, нет крепкого костяка сквозного действия в спектакле, слабо ощущается ансамблевая связанность между действующими лицами, нет той тонкой основы спектакля, которая есть ткань для вышиваемых узоров, того дыхания в спектакле, которое есть творческое дыхание. Без этого спектакль весь в какой-то стратосфере, безвоздушном пространстве, в какой-то торричеллиевой пустоте, — и оттого он так пусто звучит даже в художественном плане.

Об отдельных актерах я говорил выше. Пресная «кукольность» Гретхен[[174]](#endnote-170) рядом с трогательной беспомощностью придана театром и образу фрекен Норман, выполняемому Полонской[[175]](#endnote-171) несколько связанно и неопытно, но женственно и трогательно. Но в девушке этой, так взволновавшей видавшего виды Баста, есть и большая «ребячливость», о которой в тексте у автора говорит Блуменшен, та задорность бесенка, которую, например, театр достаточно ярко показывает в маленьких бессловесных ролях девушек-горничных (особенно у артистки Пилявской)[[176]](#endnote-172).

Один Качалов, полностью и превосходно осуществивший в роли Баста те возможные задания пьесы, о каких мы говорили, в своей изолированной области подымал, как это ни было трудно, звучание пьесы и стиль ее на иную высоту. Прекрасный грим, это мужественное загорелое лицо со шрамом на лбу, под шапкой седых лохматых волос, эти большие, новые, незнакомые по другим ролям, — часто такие загадочно-дикие, загорающиеся умом, блеском желаний, тоской и подавленной {102} грустью глаза; обаяние улыбки, какая-то вольность широкая, полная несвязанность, свобода движений — создают образ сильного человека, гамсуновского бунтаря-«бродягу», живущего по своим законам, отличным от законов этого косного провинциального общества. Вот романтичность в современной подаче, где не чувствуется уже фальшивой экзотики, где есть правда и оправданность, полнота внутреннего образа. Эта романтика Баста взята артистом в плане условной игры, тонкой иронической усмешки, полугрустной шутки — это и несерьезно, и очень серьезно — это и обнаженный прием пародирования, и это большая искренность за всем этим вздором мелодраматической формы. Вот отчего даже некоторое обычное позирование, некоторые напевные качаловские интонации здесь так уместны: они освещены лучом тонкой иронии.

К сожалению, самый финал 3‑го акта, не выдержанный в этом стиле, взят как-то «по-серьезному», в серьезном «драматическом» плане, без некоей спасительной игры слегка прищуренных лукавых качаловских глаз, лукаво искривленных уголков рта.

В прекрасной фигуре Качалова — Баста ощущается явственно и иной, вольный воздух иных миров, враждебных этому узкому миру, и грустная обреченность класса, и этот взметенный вихрь ломанных звуков превосходной музыки Саца[[177]](#endnote-173), которой в унисон в спектакле звучит один этот артист, подпевая голосом и рукою, кулаком подчеркивая ее мечтательную плавность, окрыленность и ее острые падения.

Вот тот путь, по которому должен был идти весь спектакль в своем творческом становлении, — путь, на котором могли бы быть преодолены все условные опасности Аргентины, кобры, «лилового негра», всего этого ресторанного мусора, — и на котором единственно полным аккордом зазвучал бы гамсуновский образ гибнущего под «головокружительный вальс» на всех поднятых парусах старого общества.

А лучше было, конечно, не возобновлять спектакля. Ибо при всех затраченных усилиях он мог бы стать, в лучшем случае, только приемлемым.

Если же его возобновление было сделано для юбилея талантливого А. Л. Вишневского, то, право же, в репертуаре МХТ имеются спектакли, несравненно более выигрышные для юбиляра (например, «Дядя Ваня») и органичные для театра.

## 7 С. Мокульский ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ «ДНЕЙ ТУРБИНЫХ» «Рабочий и театр», Л., 1933, № 19[[178]](#endnote-174)

Всякий приезд Московского Художественного театра является большим театральным праздником для Ленинграда и побуждает внимательно подходить к тем спектаклям, которые привозятся театром. В особенности, когда эти спектакли устремлены к каким-то новым задачам, когда они ставят себе целью отображение нашей эпохи. Ибо, как ни велики бывали промахи многих современных спектаклей МХАТ, какие неудачи ни постигали его на пути к овладению {103} советской тематикой, спектакли эти обыкновенно играли положительную роль в общем процессе творческого движения театра в сторону социалистической его реконструкции.

Под таким углом зрения следует подойти и к той постановке МХАТ, с которой он впервые ознакомил ленинградского зрителя в свой нынешний приезд — к «Дням Турбиных» М. Булгакова.

Спектакль этот пользуется большой популярностью (за 6 с лишним лет он прошел свыше 300 раз) и по своей посещаемости занимает первое место в мхатовском репертуаре последних лет.

Но при всем том в популярности «Дней Турбиных» есть нездоровый привкус, привнесенный реакционными обывателями и мещанами всех сортов и оттенков. Это мещанство опутало спектакль целым клубком легенд, которые, на наш взгляд, совсем не соответствуют реальной действительности.

Первое впечатление, которое овладевает зрителем на «Днях Турбиных», — это впечатление громадной искренности, громадной правдивости и подкупающей «жизненности» всей сценической атмосферы данного спектакля. Зрителю начинает казаться, что он действительно побывал в той среде и обстановке, которая изображена на сцене, что он определенно общался с ее героями. В этом смысле «Дни Турбиных» — стопроцентно мхатовский спектакль. Он во многом опирается на традицию чеховских спектаклей МХАТ, будучи сделан в основном тем же методом, каким были сделаны «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Три сестры». Эмоциональный тонус спектакля (речь идет, конечно, только о сценах, происходящих в семье Турбиных) — тот же, что и эмоциональный тонус чеховских пьес. Как там театр ставил своей целью максимально гуманное, жалостливое изображение умирающего поместного дворянства, его быта и культуры, так и здесь он в целом ряде моментов стремится сделать то же самое по отношению к буржуазной интеллигенции предреволюционной складки, к тому слою этой интеллигенции, который был связан со старой армией и после революции влился в ряды белогвардейщины.

Поскольку такая аналогия в известной мере наличествует в конкретной практике МХАТ, постольку закономерна и понятна та отповедь, которую театр получил в свое время (1926 г.) за постановку «Дней Турбиных»: в обстановке обостренной борьбы за перестройку театрального фронта данный спектакль приобретал нежелательное звучание именно с этой точки зрения, с точки зрения того творческого метода, который лег в основу его трактовки.

Вокруг «Турбиных» разрослась борьба. И в пылу этой борьбы борющиеся стороны несколько переоценили самый объект спора.

Немалую роль здесь сыграла личность автора пьесы М. А. Булгакова, за которым после его «Дьяволиады»[[179]](#endnote-175) укрепилась репутация воинствующего новобуржуазного писателя, «классово-враждебного советской действительности человека», «типичного выразителя тенденций внутренней эмиграции», как характеризует его И. Нусинов[[180]](#endnote-176) в своей статье в «Литературной энциклопедии» (т. 1, 1929, стр. 611).

При этом забывалось, что как раз Булгаков в своем романе «Белая гвардия» (из которого сделаны «Дни Турбиных») с большой силой показал причины краха белого движения, историческую {104} неизбежность его гибели. При этом Булгаков подчеркивал, что капитуляция перед победоносным пролетариатом заключает в себе и признание его идейного превосходства. Такая установка романа отчасти проведена и в спектакле МХАТ, в котором выявлен именно идейный крах белого движения. И параллельно с крахом белогвардейщины нарастает другая линия — линия намечающегося сменовеховства, линия «попутничества» пролетарской революции[[181]](#endnote-177).

Отсюда вовсе не следует, однако, что сменовеховство является идеологической платформой автора или театра. Наивно приписывать автору мысли того или иного из его персонажей, даже если речь идет о персонаже положительном, ибо такое утверждение будет правильно только по отношению к произведениям ярко субъективистского, романтического склада, «Дни Турбиных» же — реалистическая пьеса, стремящаяся дать по возможности объективное отражение того отрезка исторической действительности, который лег в основу ее фабулы. Идеология такого спектакля выявляется не из речей того или другого из его положительных образов, а из самого сцепления образов, из их отношения к объективной действительности, из тех субъективных искажений этой действительности, которые имеются в нем налицо, несмотря на стремление быть предельно объективным.

Такие объективные искажения действительности имеются и в пьесе и в спектакле, и разбор этих искажений может оказаться поучительным.

«Дни Турбиных» показывают разложение белогвардейского движения на Украине в 1918 году за те несколько месяцев, которые прошли от развала гетманщины до перехода Киева из рук петлюровцев в руки большевиков. Иначе говоря, они показывают белое движение в момент его зарождения, которое, однако, представлено в пьесе моментом его конца. Приход красных войск в Киев в январе 1919 года не положил конца белогвардейским авантюрам, и как раз во 2‑й половине 1919 года и начался высший расцвет белогвардейского движения на юге России.

Таким образом, в данном случае «Дни Турбиных» искажают ход исторических событий, и это существенно не само по себе, а как раз в свете тех настроений, которые овладевают белогвардейцами в последнем акте пьесы. В январе 1919 года такие настроения еще не могли иметь распространения или являлись совсем случайными. Всякому знающему историю белого движения это сразу бросается в глаза, подсказывая ему вопрос: а что будут делать эти преждевременные попутчики восемь месяцев спустя, когда Киев будет захвачен бандами Деникина? Вопрос, от которого не уйти ни автору, ни театру, поскольку оба они стоят в данном случае на платформе реалистического, исторически и психологически правильного отображения определенного момента в жизни нашей страны.

Далее: «Дни Турбиных» дают злую критику скоропадщины[[182]](#endnote-178), этой гнусной оперетки, разыгранной украинскими помещиками и капиталистами под дирижерством германского генерального штаба. Но с каких позиций критикуется гетманщина? Показываются ли ее классовые корни? И что противопоставлено ей? Петлюровское движение, это движение националистически настроенной украинской мелкой буржуазии и верхушки крестьянства, свергающее {105} власть помещиков, капиталистов и генералов, рисуется как движение бандитов, тупой, озверелой, не имеющей человеческого облика массы. Опять-таки: с каких позиций критикуется петлюровщина? Показаны ли ее корни, объяснено ли, почему за Петлюрой[[183]](#endnote-179) шли многотысячные массы украинского крестьянства? И что противопоставлено петлюровцам? Какие-то совершенно загадочные, ибо они не показаны на сцене, приходящие с севера (и только с севера) большевики, которых радостно принимают раскаявшиеся (или готовые раскаяться) белогвардейцы как подлинно *русскую*, народную власть. Поскольку большевики на сцене не выведены, говорить о них трудно. Но показ петлюровцев и вся эта концепция о *русских* большевиках, прогоняющих *украинских* бандитов-петлюровцев, отдает очень сильным душком великодержавного шовинизма.

Критика петлюровцев, как и критика гетманщины, оказывается критикой *справа*, с точки зрения настоящих, стопроцентных белогвардейцев-монархистов и националистов, которые даже слово «Украина» не признают, предпочитая пользоваться термином «Малороссия» (см. речь полковника Турбина в I акте).

Повторяем: мы не собираемся ставить в укор автору и театру речи Алексея Турбина, потому что он, кадровый офицер, дворянин и монархист, должен был мыслить и говорить именно так, как он это делает в пьесе. Но изображать всю историю смены власти в Киеве на рубеже 1918 и 1919 годов с точки зрения Алексея Турбина, смотреть через его очки на петлюровцев и на движущие силы гражданской войны — значит искажать историческую действительность, значит подменять классовым субъективизмом искомое объективное изображение событий.

Вот, пожалуй, самый серьезный упрек, который следует сделать Булгакову, а за ним и МХАТ, потому что театр не выправил ошибки автора, напротив развил и углубил их, дав до крайности одностороннее, схематическое и в своем схематизме памфлетное изображение петлюровцев. Вот момент, который больше всех других позволяет говорить о «Днях Турбиных» как несоветской пьесе. И это тот момент, который является — идеологически художественно — самым узким местом спектакля.

С этим связана и другая ошибка: что белая гвардия по существу совершенно изолирована в пьесе от соприкосновения с представителями других классов. Если оставить в стороне петлюровцев, которые изображены идущими откуда-то извне, то в спектакле действуют одни белогвардейцы, одни «господа». Уже давно отмечен критикой тот примечательный и необъяснимый факт, что в спектакле отсутствуют даже денщики у офицеров, даже прислуга в семье Турбиных, которые (это в 1918 году!) все делают сами, даже самоварчик ставят. Такая изоляция белогвардейцев, несомненно, намеренная, потому что в противном случае перед автором встала бы совсем новая задача показа белогвардейцев в их соотношениях с другими социальными группировками, а это заставило бы автора (а за ним и театр) изменить и самые методы показа белогвардейцев или, во всяком случае, сильно пересмотреть их.

Посмотрим теперь, как показывает МХАТ белогвардейцев и их среду. В начале статьи мы вспоминали о чеховских пьесах в МХАТ и находили {106} общее в манере трактовки и методе подачи чеховских пьес и «Турбиных». Это замечание нужно принять, конечно, с большими оговорками.

Прежде всего, отмеченная нами теплота, любовность и жалостливость в показе людей, объективно являющихся классовыми врагами, проводится в спектакле далеко не по отношению ко всем персонажам. В сущности она имеет место только по отношению к семье Турбиных, которые все трое показаны персонажами явно положительными, подкупающими своей привлекательностью. Все остальные персонажи делятся на ряд категорий, в зависимости от их отношения к Турбиным. Ближе всего к ним Лариосик, этот смешной недотепа и маменькин сынок, отлитый Яншиным в фигуру, ставшую прямо-таки классической. Далее — пьяница и немного хулиган, хотя в сущности добрый малый, капитан Мышлаевский, по-разному, с интересными индивидуальными оттенками исполняемый Топорковым и Добронравовым (вот бы поучиться другим театрам такой индивидуализации исполнителя при сохранении общего рисунка роли!), — тот самый Мышлаевский, который в конце спектакля первый начинает «менять вехи». Далее — штабс-капитан Студзинский, ограниченный и бесцветный человек, стойкий белогвардеец, не могущий и не желающий перестроиться, будущий соратник Деникина и Врангеля[[184]](#endnote-180). И еще гетманский адъютант Шервинский, пустой, никчемный человек, лгунишка и фат, дамский любимец, превращающийся к концу пьесы в оперного певца. На крайнем фланге стоит полковник Тальберг, гвардейский офицер из прибалтийских немцев, приспособленец, трус, шкурник и сухарь, бегущий, как крыса с корабля, из Киева в момент оставления его немцами, бросая на произвол судьбы свою жену Елену Турбину.

Все эти образы очерчены театром необычайно богато и разнообразно, они изобилуют индивидуальными характеристиками и не могут быть признаны образами, полностью реабилитирующими их носителей. Основным критерием является здесь момент созвучия каждого образа с Турбиными, их гармония с той психологической атмосферой, которая характерна для турбинского дома. Резко отрицательно подан только Тальберг. Все остальные персонажи, поскольку они в той или иной мере близки к Турбиным, в той или иной мере «созвучат» им, обволакиваются в большей или меньшей степени дымкой сочувствия и оправдания даже их слабостей, даже их объективно отрицательных черт. Это относится, напр., к Шервинскому, которого Прудкин обрисовывает с таким мягким и нежным юмором, что зритель все же в конце концов оказывается на его стороне. Это относится даже к Студзинскому, хотя в лице последнего показан как раз упорный белогвардеец[[185]](#endnote-181). Но этот Студзинский — верный друг Алексея Турбина, беззаветно преданный ему, и это оправдывает его в глазах театра.

Итак, в центре спектакля поставлена семья Турбиных, обрисованная положительными чертами, и все остальные образы, все остальные ситуации сделаны с точки зрения Турбиных, в связи с ними и в зависимости от них. Если вспомнить, что гражданская война на Украине изображена с той же турбинской точки зрения, мы поймем тот творческий метод, которым в данном случае работал театр вслед за автором, сыгравшим здесь несомненно ведущую роль.

{107} Семья Турбиных во главе со старшим Алексеем реализует жизненный человеческий идеал автора. Это цвет дворянско-буржуазной интеллигенции, люди большого ума и еще большего сердца, горячие, принципиальные, убежденные, глубоко порядочные, готовые жизнь свою положить за идею. Идея, которой они (в первую очередь и преимущественно Алексей Турбин) служат, есть идея единой, великой, неделимой, дворянско-буржуазной, монархической России. Эта идея сломана объективным ходом исторических событий, предрешающим гибель буржуазии. Алексей Турбин видит эту неминуемую гибель, разоблачает собственный разлагающийся класс, предсказывает гибель всего белогвардейского движения и бессмысленно, но вместе с тем и героически, умирает на своем посту. Его семья, памятуя его заветы, ищет путь к жизни и, хотя и искалеченная, вероятно, найдет его с помощью других чутких людей из той же среды, пересматривающих свои старые воззрения.

Такая концепция пьесы определила и метод ее истолкования. Этот метод пронизан насквозь субъективным психологизмом. Театр ищет *правды*, но находит ее не в объективной действительности, не в конкретном соотношении социальных сил, выразителями которых являются отдельные люди, а в действительности, пропущенной через восприятие небольшой группы людей, выражающих идеологию обреченного умирающего класса. Вот почему театр не нашел в себе сил критически подойти к трактовке отдельных образов, которые оправдываются им именно с турбинской точки зрения (напр., Шервинский). Вот почему он пошел по линии односторонней поэтизации турбинского быта — быта мещанского, быта уютной столовой за опущенными кремовыми шторами, с семейными выпивками, романсами и флиртами. Он хотел быть правдивым *исторически*, но оказался правдивым только с турбинско-мещанской точки зрения, потому что историческая правда требовала от него выхода за узкие пределы и грани турбинского быта, требовала подхода *подлинно объективного*, а следовательно, во многом разоблачительного по отношению к Турбиным.

Но такой подход был немыслим в данной пьесе, на данном материале. Ограниченность спектакля определилась ограниченностью драматурга. Конечным виновником ее является Булгаков. МХАТ во многом повлиял на него, кое в чем внес свои коррективы в его работу, кое-что подсказал ему, но в целом оказался все же под его влиянием.

Булгакову МХАТ обязан очень многими удачами своего спектакля. Полнокровность образов, богатство индивидуальных деталей, сочный язык, метко воспроизводящий действительную речь данной среды, живо и изобретательно построенный диалог со многими остроумными словечками, — все это от автора, и все это дало возможность мхатовским актерам проникнуть внутрь образов, зажить их жизнью, заговорить их языком.

Но, передав театру много положительного, оплодотворившего его работу, Булгаков передал и много отрицательного, которое в основном сводится к апологетике Турбиных, к их некритическому показу. Это не означает, что мы требуем от МХАТ гротескового показа жизни Турбиных. Такой показ был бы возможен, но он потребовал бы совершенно иного материала, совсем иной пьесы. Известное {108} принципиальное значение «Дней Турбиных» как раз в том и заключалось, что это была первая попытка изображения классовых врагов живыми людьми, а не бездушными схемами. Но драматург и театр перехлестнули здесь и ударились в противоположную крайность: они сделали Турбиных положительными, и этим ослабили принципиальное значение своего спектакля.

Осознает ли МХАТ ограниченность и объективную ложность того метода, которым построены «Дни Турбиных»? Думаем, что да, и лучшим подтверждением тому является несомненное движение, которое заметно в спектакле за последний год, если сопоставить его нынешнюю редакцию (после возобновления) с предыдущей.

Прежде всего, спектакль утерял много той сентиментальности, той лирической грусти, которая была характерна для его первой редакции. Он стал крепче, мужественнее. Это совершенно понятно, если вспомнить, что за время, прошедшее от премьеры «Дней Турбиных» (1926) до их возобновления (1932), мхатовские актеры не стояли на месте, а развивались, овладевали советской действительностью, перестраивали свое мировоззрение и выражали его в качественно новых образах людей нашей эпохи. Так, напр., Добронравов, сыгравший за эти годы партийца Михайлова в «Хлебе», сейчас естественно должен играть Мышлаевского критичнее, чем он играл его в 1926 г. И то же относится ко всем прочим исполнителям.

Еще любопытнее те случаи, когда режиссер спектакля И. Я. Судаков средствами своего театра внес некоторое ироническое осмысление рискованных в идеологическом смысле ситуаций. Сюда относятся, например, такие моменты, как рассказ Шервинского о мнимом свидании бывшего императора Николая II с офицерской делегацией в Берлине, когда в самый патетический момент рассказа, когда идет речь о том, как раздвинулась портьера и вышел император, на сцене действительно раздвигается портьера и входит… пьяный, еле стоящий на ногах Лариосик. Такое же снятие контрреволюционного пафоса и с помощью того же Лариосика происходит в следующей сцене во время одного из самых «сильных» моментов спектакля — пения царского гимна, которому Лариосик подпевает пьяным голосом не в такт.

Во всех таких эпизодах заложены зерна иронического подхода к сюжету пьесы. Развивая именно эти зерна, можно было бы прийти к сильной ретушировке всего спектакля, которая несомненно послужила бы ему в пользу.

Мы не пишем рецензии о «Днях Турбиных», так как такая рецензия запоздала на 6 лет. Поэтому мы воздержимся от перечисления отдельных исполнителей и от характеристики их достижений.

Скажем только, что по качеству актерского исполнения, по предельной силе овладения образом и донесения его до зрителей, по яркости индивидуальных характеристик и изумительной разработке деталей этот спектакль не имеет себе равных в послереволюционной истории МХАТ.

На этом спектакле выросло целое поколение мхатовских актеров, тот средний по возрасту его слой, который составляет сейчас основное ядро труппы этого лучшего в СССР театра.

{109} Тем более решительно нужно говорить о недочетах «Дней Турбиных», о политических и методологических ошибках этого спектакля. Эти ошибки не случайны. Они исторически детерминированы всем прошлым МХАТ, его идеалистическим мировоззрением, его субъективно-психологическим художественным методом. Они подкреплены ошибками и блужданиями Булгакова, который в пору написания «Белой гвардии», «Дьяволиады», «Дней Турбиных» и «Зойкиной квартиры» был в плену своего буржуазного прошлого. Но победоносная сила социалистического строительства, протекающего в нашей стране, уже захватила МХАТ, уже заставила его включиться в процессы культурной революции. МХАТ уже в значительной степени преодолел «Турбиных» и дал ряд замечательных спектаклей, отображающих процессы социалистического строительства («Хлеб», «Страх»). Вместе с МХАТ будет перестраиваться и его драматург Булгаков, который рано или поздно обратится от изображения судеб белой армии («Дни Турбиных», «Бег») и от экскурсов в еще более отдаленное прошлое («Мольер») к изображению процессов нашего социалистического строительства, — наиболее благодарной теме, достойной каждого крупного художника наших дней.

# **{****110}** Сезон 1933 – 1934

В этом сезоне руководство МХАТ снова перешло от К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко. Уехав 30 июля 1933 года для лечения и отдыха за границу, Станиславский остался там на весь наступивший сезон 1933/34 года. Немирович-Данченко, наоборот, приступил к работе после двух лет, проведенных в Италии. Передача власти произошла в первых числах июля.

Немирович-Данченко, полный оптимизма, сразу же проинформировал прессу, что не отстал от дел советского театра: следил за дискуссиями, за статьями отдельных критиков. Но по-прежнему он полагал, что главная задача театральной критики не поучать деятелей сцены, а объяснять зрителям смысл их работы.

Немирович-Данченко говорил о том, что произошла советизация театра, и потому актер «может полнее отдаваться своему актерскому искусству, — именно благодаря тому, что он сам уже стал советским человеком, что ему нечего все время боязливо глядеть внутрь — не грешит ли он преступно идеологически, — как это было еще несколько лет назад» («Рабис», 1933, № 9).

К концу сезона Немирович-Данченко в статье «Освобожденное творчество» окончательно заключал: «Самое важное, что дала революция — освобождение творческой мысли от сковывающих ее формальных границ и предрассудков, от связывающих ее узких горизонтов. В театр вошел широкий взгляд на идейное содержание пьес, которые театр ставит» («Известия», 1934, 1 мая).

Однако, если обратиться к рецензиям, полученным Художественным театром в этом сезоне, приходится убедиться, что Немирович-Данченко принимал желаемое за действительное. Именно «широкого взгляда на идейное содержание» не было у театральной критики, да и не могло быть. Она продолжала по-предписанному, в «формальных границах» оценивать новые работы МХАТ.

Первой премьерой в сезоне 1933/34 года были оставшиеся в наследство от Станиславского — «Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Они были сыграны теперь 23 сентября (художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссер Н. Н. Литовцева, художники: Н. П. Крымов и И. Я. Гремиславский). И хотя исполнители понимали, что перед ними стоит задача показать безысходную судьбу актрисы в царской России, вскрыть окружающую ее «социальную среду этих “поклонников”», как говорила режиссер Литовцева («Советское искусство», 1933, 26 августа), критика единодушно объявила, что таковой цели у них не было.

«<…> Крайне неудачный спектакль, — писал о “Талантах и поклонниках” И. Крути. — <…> Комедия омерзительных нравов превратилась в лирическую драму, а трагедия людей искусства в буржуазном обществе обернулась тихой {111} драмой настроений». Свою статью в «Литературной газете» (1933, 29 сентября) он иронически озаглавил «Сентиментальный роман».

По мнению критиков, ошибка МХАТ состояла в том, что он облагородил сторону «поклонников», покупающих Негину, и снизил образ ее возлюбленного. К тому же личные данные исполнителей этих соперничающих в спектакле героев (красавец В. Л. Ершов в роли Великатова и необаятельный И. М. Кудрявцев — Мелузов) толкали критику видеть в таком распределении ролей если не нарочитый смысл, то идеологический просчет театра.

На самом деле театр не акцентировал этого сравнения. Напротив, Станиславский советовал Кудрявцеву «быть приятнее, даже красивее, не пастором» (КС‑9. Т. 9. С. 536).

В одной из статей О. Литовского о «Талантах и поклонниках» говорилось, что МХАТ не сумел применить свою «методологию для правильного социального анализа» пьесы («Правда», 1933, 28 октября), потому что пошел вслед за А. Н. Островским, что в настоящий момент недопустимо. Правда характеров и положений, раскрытая Островским и углубленная Художественным театром, требовала с точки зрения рецензентов социальной переоценки, и она до какой-то степени происходила под внешним давлением. Так Станиславский сочувствовал Ершову, который «по идеологическим причинам умышленно, по указаниям разных других, — все время принужденный менять, ломать и портить облик, указанный автором и который выходил у него неплохо» (КС‑9. Т. 9. С. 539).

Внутри себя Художественный театр нисколько не соглашался с предъявленной ему критикой, применяя другие критерии. Недостатки спектакля он объяснял тем, что еще не дотягивает до идеалов своего искусства, и верил своему единственному судье — публике. Об этом Немирович-Данченко писал Станиславскому по окончании сезона 1933/34 года: «“Таланты и поклонники” все-таки не явились вкладом в репертуар. Тарасова так и не “дошла” в Негиной до великолепного пафоса в 3‑м д. Кудрявцев, при всей его хорошей характерности в этой роли, решительно не принимается публикой. Зуева хороша при требованиях скромного театра — не больше. И так как-то все верны образам автора, в хорошем темпе, всё доносят, но индивидуально пресноваты. Но спектакль сам по себе смотрится всегда нашей большой публикой с интересом и оживлением» (Письма‑4. Т. 3. С. 417).

Прозвучавшие претензии критики к «Талантам и поклонникам» К. С. Станиславский отрицал принципиально. Он оставался на своей позиции в искусстве, о чем писал режиссеру Н. Н. Литовцевой, попутно высказав свое нелестное мнение об официальных судьях: «“Таланты” прошли, обруганы, как никогда, и имеют очень большой успех. Значит, все в порядке и обстоит как нельзя лучше. На будущее время Вам урок. Если хотите, чтоб Вашу пьесу хвалили, никогда не работайте со мною. Нужды нет, что мое имя скрыто, — критиканы проведают и обругают, но не Вас, а меня. Теперь меня уже хвалить не будут и не могут. Я, кажется, один остался — совсем старый, не признающий никаких “фокусов”, прикрывающих режиссерские подлизывания к современности. Когда-то ругали мою систему — теперь признали. Признают и то, что я стою за чистое искусство» (КС‑9. Т. 9. С. 565). Тут за каждым словом — противостояние Станиславского искусству социалистического реализма.

{112} Многие критики предсказывали, что сезон 1933/34 года будет горьковским. В Москве ожидалось пять постановок произведений М. Горького. В то время председатель Главреперткома О. С. Литовский разъяснял эту тенденцию: «Основная причина заключается в том, что драматургия Горького, несмотря на свои отдельные сценические недостатки, полностью отвечает потребности советского театра в пьесе, где большой и глубокий социальный смысл был бы воплощен в подлинные художественные образы. Пьесы Горького отвечают также потребностям наших театров в литературном качестве материала, в яркости и афористичности языка» («Советское искусство», 1933, 26 августа).

Вместе с тем Литовский указывал, что новые трактовки нужны и старым пьесам Горького, особенно «На дне», где излишен бытовой план и «великий утешитель» Лука нуждается в разоблачении (Там же).

В Художественном театре горьковский сезон начался премьерой «В людях» П. С. Сухотина по произведениям М. Горького (25 сентября 1933, режиссер М. Н. Кедров, художник С. И. Иванов). Удача спектакля «В людях» подчеркивалась критиками на фоне ошибок «Талантов и поклонников». Тот же активно направляющий критические силы сезона О. С. Литовский прямо писал, что «В людях» — спектакль мхатовский, а «Таланты и поклонники» — не мхатовский. «Мхатовский реализм, благодаря правильно трактованной идее пьесы, прозвучал в новом, близком нам качестве», — утверждал он («Правда», 1933, 28 октября).

«Элементы мхатовского мастерства, “поправленные” нашим мироощущением, начали выглядеть по-новому», — писали по поводу спектакля «В людях» в передовице газеты «Советское искусство» (1933, 26 декабря).

Однако не все критики так высоко оценили постановку «В людях». Совершенно не принял ее Н. Осинский, осуждавший и инсценировку Сухотина, и постановку Кедрова за «бытописательство» («Известия», 1933, 21 декабря).

Эм. Бескин со всей резкостью снова писал о том, что метод МХАТ «чрезвычайно ограничен» и «лишен той страстности, той обличительной силы, тех обобщений, которые свойственны Горькому» («Рабочая Москва», 1933, 4 ноября).

В недоумении рецензенты остановились перед образом булочника Семенова, созданным М. М. Тархановым. Под впечатлением силы исполнения Тарханова находились и те, кто, как Эм. Бескин, считали образ трактованным неправильно. Горьковские «хозяева» жизни, по мнению Бескина, — «эксплуататоры и кулаки, они здоровые, хитрые и гораздо сложнее, чем это рисуется Тарханову» (Там же). «Но правда, то, что задумал Тарханов, он делает с огромным мастерством», — признал он и дал описание Семенова как «биологического зверя», показанного актером (Там же).

Описание красочной фигуры булочника дает в своей рецензии и М. Загорский, но он считает ее в принципе верной замыслу писателя. «Что проступает изнутри через эти точно выточенные формы? — задает вопрос Загорский. — То, что хотелось прежде всего передать Горькому как художнику — жуткая нелепость, кошмарность, ущербность и извращенность этого “хозяина” <…>» («Театральная декада», 1934, № 2).

При том, что этот «хозяин» задыхается у Тарханова «в сетях собственной жестокости, невежества, одиночества и мучительства над людьми», Загорский считает, что он недостаточно сложно раскрыт актером, что в нем не звучит «тоска по человеку» (Там же).

{113} Следующая горьковская постановка МХАТ «Егор Булычов и другие» (премьера 6 февраля 1934, художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер В. Г. Сахновский, художник К. Ф. Юон) потеряла во мнении критиков от сравнения ее с ранее выпущенным «Булычовым» в Театре им. Вахтангова с Б. В. Щукиным в заглавной роли. То, что исполнявший в МХАТ роль Булычова Л. М. Леонидов имеет успех лишь у тех, кто не видел Щукина, было ясно самому Немировичу-Данченко. Он видел, что и «Горькому спектакль мало понравился — исключительно из-за Леонидова» (Письма‑4. Т. 3. С. 417). Леонидов играл в Булычове уходящего из жизни человека со строптивым характером и не был просветлен ощущением революции.

Между тем Немирович-Данченко по первом прочтении пьесы писал Горькому, что в ней поражают молодые авторские силы, точно ему «только что стукнуло 32 года», с таким мужеством он пересматривает прошлое и говорит о «полнейшей победе революции» (Там же. С. 370).

Немирович-Данченко считал, что эта пьеса Горького — «пленительная, как его первые вещи» (Там же. С. 373), что она написана «молодо, ярко, сочно, жизненно, просто — фигуры как из бронзы…», что она написана «бесстрашно, широкодушно», и «мудро, мудро, мудро» (Там же. С. 370).

Потоком похвал Немирович-Данченко словно хотел смыть из памяти своей и Горького те художественные и политические разногласия, что стояли между ними в былые годы всерьез, по убеждениям.

Для исправления спектакля, укрепления его оптимистического звучания во МХАТ были намерения передать роль Булычова И. М. Москвину или Б. Г. Добронравову, или даже В. И. Качалову, но они не осуществились.

Несмотря на заверения режиссера Сахновского, что актеры МХАТ и в паузах пытаются «воссоздать социальную атмосферу, насыщенную глубокой тревогой и предчувствиями, которая и определяет социальное самочувствие героев булычовского дома» («Советское искусство», 1934, 14 января), усилия эти признаны критиками недостаточными и проигрывающими вахтанговцам. Об этом писали и Д. Тальников, и Н. Осинский.

Довольно подробное описание спектакля МХАТ «Егор Булычов и другие» оставил Р. Пикель в статье «Непреодоленные позиции натурализма» («За коммунистическое просвещение», 1934, 5 марта).

Единственный из критиков, отдавший предпочтение постановке Художественного театра и методу его работы, был Н. Оружейников, писавший об этом в газете «Советское искусство» в 1934 году[[186]](#footnote-7).

Тема молодежи заинтересовала критику больше в самой пьесе В. Киршона «Чудесный сплав», чем в ее исполнении Художественным театром (премьера 22 мая 1934, художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, постановка Б. А. Мордвинова, художник М. З. Левин). Рецензенты не обошли вниманием сравнение двух постановок «Чудесного сплава» — во МХАТ и в ТРАМ. Обе трактовки признавались «интересными» («За коммунистическое просвещение», 1934, 12 июля).

Этот «параллелизм» в репертуаре разочаровывал Немировича-Данченко (Письма‑4. Т. 3. С. 438). Несмотря на успех у публики, «тем не менее, — как писал он, — серьезной оценки пьеса не имеет ни в труппе, ни у исполнителей. В сущности даже, пьеса в театре вообще была принята плохо» (Там же. С. 417).

{114} В сезоне 1933/34 года отмечались две чеховские даты: тридцать лет со дня смерти А. П. Чехова и тридцать лет со дня первой постановки «Вишневого сада» в Художественном театре. Как и во времена прежних юбилеев, критики решали вопрос: правильно ли понимался жанр «Вишневого сада» и как стиль постановки соотносится с желаниями самого Чехова. Д. Тальников, Адр. Пиотровский на страницах «Советского искусства» продолжали сомневаться в совпадении театра с автором. «Настала пора, — писал Пиотровский, — спросить, действительно ли подлинно адекватны были мхатовские спектакли всей полноте и глубине смысла чеховской драматургии?» («Советское искусство», 1934, 17 июля).

Юр. Соболев в той же газете 11 июля каялся, что ранее предлагал смотреть на «Вишневый сад» как на «легкую комедию». На примере постановки пьесы в подобном духе Театром комедии в Ленинграде он понял свою ошибку.

«И может быть прав был Художественный театр, — писал, в свою очередь, Эм. Бескин, — когда вскрывал в Чехове главным образом его музыкальную стихию, его элегию, настроение его лирической грусти» («Театральная декада», 1934, № 19).

В сезоне 1933/34 года ведущие критики уже признавали необходимость пьес Чехова на сцене советского театра. Бескин убеждал: «Сейчас сила Чехова <…> в его реализме, как документе определенной эпохи, людей и идей. Такой Чехов еще впереди» (Там же).

«Чехов заряжает нас ненавистью к прошлому, — заявлял Юр. Соболев, занимая вполне социологическую “платформу”. — Это дает прекрасную зарядку, насыщает волю к строительству нового. <…> Чехов вместе с нами — в будущем» («Экономическая жизнь», 1934, 21 июля).

Так в приемах социалистического реализма Чехов был открыт советским театроведением заново и поставлен уже почти рядом с Горьким.

В том же оптимистическом духе критики выразили свое отношение к Художественному театру в связи с его тридцатипятилетием. В статье «Непроизнесенная речь» Р. Пикель очень живо писал о «пути сближения» МХАТ и строителей нового советского общества («Известия», 1933, 28 октября). О «содержании идей» Художественного театра в прошлом и настоящем и об особом месте М. Горького в его истории писал в статье «Обретенная юность» Д. Тальников («Вечерняя Москва», 1933, 26 октября).

Утвержденное теперь критиками как бесспорное место МХАТ в советской культуре на протяжении прошлых лет шаг за шагом завоевывал пропагандистскими статьями А. В. Луначарский. 26 декабря 1933 года он умер. Немирович-Данченко писал, что «люди театра не забудут» его («Литературная газета», 1933, 29 декабря). Однако эта смерть стала символической: Луначарский умер, когда Художественный театр уже не нуждался в его защите.

## **{****115}** 1 Я. Гринвальд «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» В МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО «Вечерняя Москва», М., 1933, 25 сентября

### 1

Две поражающие своей неожиданностью ошибки совершил *Московский Художественный театр*, осуществляя этот новый спектакль Островского.

Ошибка первая. В конфликте между «талантами» и «поклонниками» МХАТ принял не сторону «талантов», а «поклонников», не сторону униженной, оскорбленной и сломленной жизнью артистки Негиной, а торжествующего над ней свою победу богатого помещика Великатова.

Ошибка вторая. Театр осудил и дискредитировал студента Мелузова, единственного в пьесе носителя положительных идеалов, утвердив «правду» и право Великатова. Право богатого и сильного эксплуатировать и угнетать бедного и слабого.

Но как и почему это случилось? Прежде всего потому, что театр, режиссер спектакля Н. Н. Литовцева[[187]](#endnote-182) и артист Ершов, играющий роль Великатова, не разглядели, не почувствовали, что этот лощеный и добрый барин не только ничем не лучше князя Дулебова и важного чиновника Бакина, но наоборот *еще хуже, еще опаснее* их. Опаснее потому, что он умен, хитер, тверд, потому что он настоящий *делец и хищник*, не знающий никаких преград в своей жестокости, в своей рассудочной, обдуманной подлости.

Несомненно, в этой своей ошибке Литовцева и Ершов имеют право претендовать на *смягчающее* обстоятельство. По сути дела они только пошли вслед за… самим Островским. А Островский, пусть это не покажется парадоксом, в конечном счете явно симпатизирует Великатову.

Да, симпатизирует, ибо, будучи певцом и глашатаем капитализма, идущего на смену феодально-помещичьей России, Островский, даже отрицая и разоблачая рыцарей стяжательства, не мог не восхищаться их силой, смелостью, размахом. Великатова же он не только не разоблачает, а наоборот всячески приукрашивает и обеляет.

*Первой задачей театра и было эту обеляющую краску соскоблить*. Наши режиссеры и актеры, обязанные уже в свете современных взглядов читать Островского, не могут не стремиться к тому, чтобы во весь рост показать со сцены Великатовых, разоблачая их и срывая с них маску.

Этого не сделали, не сумели сделать ни Литовцева, *ни в особенности Ершов*. Он трактует Великатова этаким благородным резонером, красавцем-барином, штампованным гвардейским офицером в отставке с внешностью Николая I[[188]](#endnote-183).

В результате такого подхода к Великатову и такой трактовки этой роли спектакль лишился *своей основы противопоставления «талантов» и «поклонников»*, которое резче и ярче всего выявляется именно по линии конфликта между Негиной и Великатовым.

### 2

И вторая неожиданная ошибка театра — дискредитация Мелузова — опять-таки обусловлена неверностью режиссерского и актерского подхода к образу. {116} Конечно Мелузов не герой, способный противостоять напирающему и все крушащему на своем пути капитализму. Беспочвенный мечтатель, идеалист, он всего только Дон Кихот, орудующий бутафорским деревянным копьем проповеди добрых чувств.

Но среди униженных талантов и торжествующих поклонников Мелузов в то же время единственный борец за положительную программу передовых людей своего века. Задача театра и заключалась в том, чтобы, донеся до сегодняшнего зрителя эту программу во всей ее искренней страстности и пламенной убежденности, *вскрыть, однако, ее беспочвенность, показать бессилие идеалистов Мелузовых*.

Артист Кудрявцев[[189]](#endnote-184), работая над ролью Мелузова, по-видимому, эту задачу и пытался перед собой поставить. Но беда в том, что Кудрявцев ограничился поисками чисто *внешних характерных черт образа*. Загримировав своего героя под нигилиста, накинув на спину плед, надев широкополую шляпу и добившись характерной близорукости и общей растрепанности фигуры, Кудрявцев хочет подчеркнуть хилость, никчемность, физическую слабость Мелузова. Это ему удается: Мелузов жалок и ничтожен.

Но именно эта ничтожность, остро, почти *гротескно*, подчеркнутая артистом, и ведет к дискредитации образа. Зритель перестает воспринимать Мелузова всерьез. Зритель не верит в то, что этот дохлый студентик способен бороться, любить или тем паче становиться в позу любовника, который вот‑вот вышвырнет через окно оскорбившего его даму важного чиновника.

И этот разрыв между тем *что хочет и что делает* актер и приводит к тому, что в спектакле перестает звучать, а затем и волновать зрителя *самый идейный конфликт* пьесы. Конфликт, обусловленный неустанной «дуэлью», беспрерывной идеологической борьбой между Мелузовыми, с одной стороны, и Великатовыми, Бакиными и Дулебовыми — с другой.

Если к этому добавить, что и третья линия спектакля, линия *взаимоотношений Мелузова и Негиной*, приглушена и ослаблена, в чем повинен не только Кудрявцев, но и исполняющая роль Негиной Тарасова, которой при внешнем обаятельном рисунке не хватает драматической силы и темперамента, станет понятной вся неудача МХАТ.

Несмотря почти на двухлетнюю работу, театр дал нам сейчас спектакль, *неверный, сбивчивый, подорванный в самом основании*. Этот спектакль рассыпается на мелкие эпизоды, на отдельные, существующие вне связи друг с другом образы.

### 3

Часть этих образов дана с огромным мастерством и блеском. С тем блеском, на который способны только *замечательные артисты* МХАТ.

Яркие типы провинциальных аристократов — тупых пошляков, селадонов и сладострастников — дают заслуженные артисты Вербицкий и Прудкин в ролях Дулебова и Бакина.

Смелый своей новизной и оригинальностью образ раскрывает народный артист В. И. Качалов в роли помощника режиссера Нарокова. Качаловский Нароков безжалостно и решительно разрушает все обычные для этой роли актерские штампы. Нароков — Качалов это уже не опустившийся на дно жалкий, смешной и неопрятный старикашка, каким мы его знаем, а действительно только обедневший, но не потерявший ни своего достоинства, ни своей чести барин.

В полинявшем, нищенском, но аккуратном костюме, в выцветшем, но {117} чистом котелке, без гроша в кармане, унижаемый всеми он остается тем, чем был всегда: человеком возвышенных чувств, идеальных взглядов на жизнь и веры в покоряющую силу искусства. И в этой нетронутости — глубокая трагедия жизни Нарокова, с большой драматической силой и экспрессией переданная Качаловым…

Отдельные образы, отдельные штрихи… Но они, конечно, не могут искупить неудачи спектакля.

## 2 Д. Тальников «НАЗАД К ОСТРОВСКОМУ!» «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» В МХАТ СССР[[190]](#footnote-8) «Советское искусство», М., 1933, 14 октября

### 1

Только попыткой реставрации Островского в его архаической неприкосновенности следует объяснить тот существенный, далеко не случайный факт, что один из культурнейших наших театров прошел мимо задач критической ревизии наследства Островского, анализа одной из лучших пьес нашего классического репертуара в свете современных идей.

В первую очередь необходимо установить, что и в процессе самой реставрации «подлинного» Островского театр не сохраняет последовательности, что, даже оставаясь в главных чертах своего замысла (крайне нечеткого и бледного) на непересмотренных позициях самого Островского, театр не сумел довести до зрителя глубокого социального смысла той системы опосредствовании, которая заложена в этой пьесе ее автором, — того резкого социального звучания этой пьесы у самого драматурга, которое подымает ее над ограниченным и мелким бытованием. Это звучание, подчеркнутое в пьесе явно публицистической линией Мелузова и финальным аккордом его речей под занавес, потеряло на подмостках театра свою остроту и силу, то сверкание страстей, которое обусловливается ее социальным тонусом.

И в этом сказались не только пережитки творчески-мировоззренческой природы театра, но и не изжитые еще грехи его натуралистической методологии. Формы проявления и социальных идей и страстей в жизни иные, чем в искусстве. Театр пошел в освоении «Талантов и поклонников» по пути не художественно-обостренного реализма, а тусклого бытовизма, что значило в сценической практике обеднить пьесу и в ее идейном, и в ее художественном плане.

В целях именно житейской правдивости своего сценического показа мира Островского, а не художественного правдоподобия была снижена драматическая яркость конфликтов, составляющих содержание пьесы, притушен блеск самого «таланта» и притуплена острота социальных характеристик его «поклонников» (в том числе и Великатова в современной интерпретации его, отличной от классовых симпатий самого Островского), ослаблена динамичность драматических положений {118} Негиной и страстных выступлений Мелузова — объективно подлинного — положительного героя пьесы, несмотря на все субъективные отталкивания от этого факта самого автора — всего того, что делает пьесу Островского из бытовой комедии нравов социальной драмой, драмой идеи.

Пьеса лишилась не только своей значительности и активности, но и своего железного упора, подлинного своего сквозного действия, — распалась в своих драматургических звеньях.

Социальные факты ее, сведенные к обыденности, приобретают в спектакле характер малозначительных и художественно мелких, случайных происшествий. Замедленные темпы, игра на паузах разлагают ее крепкую структурную ткань, ее органическую динамику, расслабляют ее костяк, и прекрасная пьеса Островского звучит не только отжившей и ненужной страницей запыленного прошлого, но и слабой в своем художественно-драматургическом качестве, чуждой ее стилю, пьесой чеховского типа «настроений».

Такой Островский скучен, и это — не Островский. Неискушенный зритель, сталкиваясь с непосредственно впечатляющим воздействием театра, конечно, взвалит все грехи спектакля на плечи «слабого» драматурга и его «устаревшей» пьесы, как это уже однажды осенью случилось с Гамсуном в том же театре («У жизни в лапах»)[[191]](#endnote-185), и задача критики, между прочим, защитить неоспоримое мастерство Островского и показать, что он тут — в этих грехах — не при чем.

### 2

В сценической характеристике центральных фигур пьесы, в расстановке действующих социальных сил ее в спектакле сказалась рельефнее всего та методология театра, о которой мы говорили выше. Театр не преодолел идейных позиций самого Островского, отчетливо сказавшихся в его художественной трактовке образа Великатова и бледнее — поскольку брала верх художественная объективность писателя — в образе Мелузова, и этим самым в спектакле не были разрешены задачи того критического овладения Островским, какие стоят в области классического репертуара перед нашим театральным искусством.

Позиция Мелузова для пьесы в этом смысле играет решающую роль, рефлективно отражаясь и на судьбе Великатова в ней. Театр не преодолел красноречивого схематизма сниженного у Островского мелузовского образа, не наполнил живым дыханием страстей и живой художественной кровью этот образ «молодого человека» 70‑х годов, разночинца-«просветителя», подлинного представителя радикальной мелкобуржуазной интеллигенции эпохи. В попытках художественно оживить этот образ — но оживить в плане натуралистическом, близком к представлению своему о бытовой правде этих людей, — он лишил его той условной эмоциональной правды, которая есть природа этого образа в театре и элементы которой мы находим и у самого Островского. Но и бытовая правда этих лучших людей эпохи была иная — много сложнее и теплее, чем та мертвая рационалистическая схема, которая создавалась в порядке фальсификации истории их идейными противниками; стоит только прочитать недавно опубликованные замечательные дневники Добролюбова[[192]](#endnote-186) и Чернышевского, чтобы почувствовать *живые* страстные истоки мелузовского поколения.

Углубить известную дискредитацию этого образа, которую мы находим в самой пьесе, его никчемную беспочвенность {119} и черты отталкивающей сухой рационалистичности; лишить его и той доли обаяния и живой симпатии, какую мы ощущаем к нему часто даже в самом тексте пьесы (вопреки тенденциям автора) — значило потерять историческую перспективу, оторвать этот образ — романтико-идеалистический на наш современный взгляд — от его исторического фона.

Петю Мелузова надо было на современной сцене вернуть к его блестящей родословной пылких семинаристов и романтиков-народников эпохи «хождения в народ» — студентов не только жадовской традиции, но и прямых родоначальников будущего чеховского Пети Трофимова[[193]](#endnote-187), а не превращать из боевой эпохи, из фигуры эпохи — условно-боевой (в просветительском смысле) — в пассивную, схоластическую. Даже в самые драматические выигрышные моменты пьесы Мелузов в театре выглядит робким риториком, книжником, речи которого — наивный детский лепет, идеи которого — вымученные и надуманные схемы, а не кровное требование души. Грех резонерства театр сочетал в Мелузове с другим грехом — сентиментализмом, призванным заменить правду непосредственного живого чувства, — сделав его слащавым христосиком, жалким «хлюпиком», — эту линию снижения подлинного исторического героя эпохи усугубив внешними данными: лишенным эстетического обаяния фотографически-портретным гримом «под» добролюбовский тип, — очками, подслеповатой близорукостью, Щурящимся взглядом, делающим его смешным и мелким, как в свое время в таком же плане, с теми же очками и смешной близорукостью был сделан режиссером этого театра Сахновским в «Бесприданнице» Карандышев, тоже «хороший и честный человек»[[194]](#endnote-188), разночинец, резко сниженный и высмеянный самим Островским и не реабилитированный на сцене современного театра. Где же такому, с его «суконным» лицом, с его пледом и робкой тщедушной фигурой, стать рядом с «молодцом» Великатовым? И как полюбить его Негиной?

О таком Мелузове и писала старая эстетски-реакционная театральная критика: «Разглагольствующий студент, который излагает по учебнику устав добродетели, остается посрамленным в “Талантах и поклонниках”, и мы радуемся, что творческая душа Негиной не увяла в тисках его мертвой морали». Но если вынут из пьесы Мелузов — герой, бунтарь и борец, то вынута и драматургическая основа конфликта всей пьесы. Нет драмы в ее основном социальном моменте — борьбы идей.

Я не склонен приписать грехи этого скучного мертворожденного Мелузова, одного из серых пятен спектакля, исключительно исполнителю роли Кудрявцеву, способному молодому актеру, так превосходно сыгравшему «Нашу молодость» (вот в плане такой исторической «нашей молодости» и весь Мелузов!)[[195]](#endnote-189) — как иной темпераментный и непосредственно-волнующий образ Жадова (в мейерхольдовском «Доходном месте») тоже не отношу всецело за счет актера Соловьева[[196]](#endnote-190): в современном «режиссерском» театре актерский образ в значительной степени диктуется общими заданиями художественного руководства, и отсюда часто происходят если не все, то многие качества.

### 3

Проще и яснее обстоит дело со второй задачей театра — разоблачением Великатова. И здесь налицо отказ от «ревизии» Островского, его позиций {120} идеолога крупного, практического, делового, европеизированного капитала. С Великатова театром не сорвана социальная маска героя — откровенного героя литературного «романа» Островского. Он значителен на сцене, серьезен, положителен, — и если характер исполнения этого задания на сцене — с подчеркнутой нарочитостью, фальшивой позировкой «игры», с мрачной торжественностью вещания вместо простой речи, с напыщенным резонерством — всецело ложится виной на исполнителя (Ершова), то самый рисунок социально-художественного содержания образа — предмет социальной трактовки пьесы.

И, наконец, центральный образ Негиной — в котором сплелись сложные противоречия мелузовской и великатовской линий пьесы, трогательный образ и «таланта» и социальной жертвы, женской чистоты и обреченности — не нашел в спектакле своего соответствующего ни социального, ни художественного разрешения, а без Негиной нет «Талантов и поклонников».

Артистка показала хорошо милую простоту и наивность примитивной провинциальной девушки, с ее прозаической мелкостью чувств и движений, даже в сильнейших драматических местах (чтение писем, уход с Мелузовым, прощание с ним), не подымающих ее над бытовым звучанием; но внешняя миловидность образа чеховской Ани, молодость, бойкость и подвижность достаточны ли, чтобы скрыть отсутствие сложного внутреннего образа, глубокого творческого переживания его? Оттого не веришь ни в талант Негиной, ни в ее своеобразную душевную жизнь, ни в глубокую трагичность ее положений и судьбы, делавшую ее на сцене русского театра представительницей передовой женской молодежи своего времени, в области творческой ищущей выражения своей общности с миром мелузовских идеалов.

«Что мне она — не жена, не любовница,  
И не родная мне дочь.  
Так отчего ж ее доля проклятая  
Спать не дает мне всю ночь?»

Перенесенный в область эстетических явлений, творческих талантов, этот вопрос певца эпохи рождался у зрителя и перед лицом Негиной на сцене — этой классической роли русского репертуара, требующей крупной и сильной, идейно насыщенной, артистической индивидуальности драматического порядка.

Поставленная театром в жестокую необходимость играть роль не своего масштаба, Тарасова пошла по линии наименьшего сопротивления, играя чисто внешние положения и слова, и за этими словами не слышалось творческой психологической наполненности, и, конечно, ничего хорошего не могло получиться из попытки затемнить отсутствие внутреннего ритма речи натуральной житейской манерой беглой и легкой скороговорки, снижающей полновесное звучание речи Островского и мельчащей и без того сниженный образ Негиной.

### 4

Неправильное разрешение пьесы в ее основных линиях не могло, естественно, не отразиться на этом исполнении и в его художественных качествах, тем более что театр, за малым исключением, занял в этом ответственном «классическом» спектакле не свой лучший «классический» актерский состав (как это было, например, в «Мертвых душах») — ни из «стариков», ни из молодежи.

И в художественно-драматических и в социальных интересах пьесы вовсе не {121} мельчить образы «поклонников» Негиной. Но какой же это «важный барин старого типа» (как его характеризует Островский) Дулебов — Вербицкий? Здесь обычнее всего можно было бы ожидать, скажем, сатирического гротеска, ставшего уже общим местом современного спектакля, — но это явно не входило в план театра, его реалистического метода; в результате, однако, и получился не образ Островского, а сниженный во внешнем рисунке своем и во всей внутренней манере держать себя «загримированный» образ дешевого «князя» из игорного дома. Прудкин играет «губернского чиновника на видном месте», будущего крупного бюрократа в манере гоголевских типов из «Мертвых душ», под Ноздрева, с глазами навыкате, с какой-то несолидностью, с внешними приемами комедийно-водевильного типа, и в этом плане разрешается, например, его сцена первого акта, где он «уступает» Негину князю (аналогичную розыгрышу Ларисы в орлянку). А между тем, в этой сцене-завязке могла бы уже быть задана та жуткость драматических событий, которые находят свое развитие в дальнейшем движении пьесы.

В этих двух образах Дулебова и Бакина вообще не чувствуется той значительности социальных символов — просто попрыгунчики, мышиные жеребчики, — той страшной силы социального гнета, которая душит все живое: не только Негину и ее талант, но и — в сфере иных отношений и встреч — Мелузовых и всю молодую общественность за стенами пьесы.

Есть ли какая-либо социально-художественная значимость и свежесть в том, дурного провинциального тона, освоении образа трагика Громилова, какое показано на сцене театра[[197]](#endnote-191)?

Не настоящий, искренний, естественный, а штампованный, «под-бытовой» тон, внешняя интонационная напевность, обычная для свах и тетушек репертуара «бытового Островского», — ощущение, что артистка говорит не своим тоном, — отличают и резкое исполнение Зуевой[[198]](#endnote-192) роли Домны Пантелеевны, в образе которой подчеркнута натуралистическая мещанская вульгарность не столько забитой нуждой и голодом матери Негиной, сколько хищной, чуть ли не сводни.

Ярче, непосредственнее, талантливее других в спектакле Андровская[[199]](#endnote-193), хотя рисунок и ее Смельской кажется мне дискуссионным: сделанный в показе обыкновенной вульгарности, он скорее характерен для фарсовых опереточных и еще больше кафэшантанных див старой провинциальной эстрады, чем для убогого, но все же драматического театра, где работает Негина.

Образ Нарокова — Качалов — нечеток, расплывчат, лишен и обычного большого обаяния этого артиста. Явное стремление к простой натуралистической правде лишает его иной, близкой ему условно-романтической правды звучания, которая и Нарокова в пьесе, с его энтузиазмом в искусстве, его тостом за талант тоже подымает над бытом, над ее бытовым прозябанием. Рисунок Нарокова допускает два возможных и оправданных разрешения: или в плане подлинного лирического романтизма, или же лирической полугрустной ироничности, иронически обостренного преодоления грехов и резонерства и сентиментальной мелодраматичности, обычных в этой роли, — в плане, так прекрасно удающемся Качалову, например, в его набобе[[200]](#endnote-194).

### 5

На всем спектакле в его целом лежит печать безразличия. Даже оформление — неузнаваемо для этого всегда подобранного и требовательного театра, — {122} в своей какой-то унылой бедности и банальности, отсутствии какой-либо обостренности современного ощущения привычных старых вещей, — даже простой свежести, столь свойственной и кисти его художника. Чего стоит один этот вокзал последнего акта с наивно движущимися за окнами поездными вагонами (только гудок, извините, пароходный, а не железнодорожный!), с этой наивно сделанной трафаретной толпой станционных пассажиров!.. Милая театральная провинция, воскресшая на миг — увы! — не в своем ироническом показе!..

Не отделываешься от впечатления, что весь спектакль, исполнение его — с первой реплики открытого занавеса — построен в каком-то общем, неверном ключе. И мы теперь знаем природу этого ключа. Спектакль смотрит «назад к Островскому!»[[201]](#endnote-195).

## 3 Н. Осинский <В. В. Оболенский> «В ЛЮДЯХ». ПОСТАНОВКА ФИЛИАЛА МХАТ «Известия», М., 1933, 21 декабря[[202]](#endnote-196)

Кузьма Прутков[[203]](#endnote-197) советовал: «Если на клетке слона прочтешь “буйвол”, не верь глазам своим». Не следует верить глазам, читая на афише о театральной инсценировке горьковского «В людях». Сцены П. С. Сухотина[[204]](#endnote-198) включают переложение рассказа «Страсти-Мордасти» (две картины), некоторых эпизодов из «Детства» (одна картина), рассказа «Двадцать шесть и одна» в соединении с рассказом «Хозяин» (две картины) и отрывка о городовом Никифорыче из «Моих университетов» (одна картина). Почему соединению этого материала дан заголовок «В людях» — непонятно.

П. С. Сухотин повторяет здесь мало удачный прием инсценировки Щедрина на сцене Второго МХАТ («Тень освободителя»)[[205]](#endnote-199): он дает не сценический пересказ единого законченного произведения инсценируемого автора, а «попурри» из различных произведений Горького. Связь между отрывками получается внешняя, единство действия отпадает, вместо пьесы имеем сценический калейдоскоп или альбом иллюстраций.

Внутренней скрепой такого рода «сцен» может служить некая единая мысль, установка, освещение. При том подборе эпизодов, который сделан Сухотиным, такой скрепой оказывается показ диких, жестоких нравов самодержавно-капиталистической эпохи. «В людях» Сухотина это — *бытоописательные* сцены по Горькому.

А между тем миллионные массы читателей знают в «Детстве», «В людях», в «Моих университетах» другие, не менее важные, но даже более важные стороны. Мы, во-первых, имеем здесь картину роста замечательного человека, формирования его сознания — культурного, художественного и общественного, его невероятно тяжелой, но упорной неустанной борьбы за это сознание. Во-вторых, мы имеем показ целой вереницы социально-психологических типов из среды полупролетарских и пролетарских низов, хозяйчиков и хозяев, чиновников и интеллигентов и пр. В‑третьих, имеем показ многообразной работы их сознания над осмысливанием жизни и своего {123} места в ней, над поисками выхода из противоречий, ее (жизнь) раздирающих: это — единственная в своем роде картина «брожения умов» в провинции восьмидесятых и девяностых годов. Некоторые фигуры, несмотря на их формально-автобиографический характер, суть на деле социально-психологические обобщения большого размаха (напр., Василий Каширин — воплощение жестокого, трезвенного классового расчета мелкого хозяйчика, воплощение мещанского рассудка, подавляющего живое чувство, и антипод его бабушка — носительница крестьянской первобытно-коммунистической традиции, человек с эмоциональным характером — художественным чутьем, живой любовью к конкретным людям, к живой природе).

Все это тонет в бытоописательном построении сцен. Сложный образ «Хозяина» Василия Семенова (предтеча Егора Булычова) упрощается до фигуры просто пьяного самодура. Имеются, правда, две углубленно-психологические сцены (из рассказа «Страсти-Мордасти»), но и они, собственно, отводят зрителя из главного русла позднего горьковского творчества в один из боковых протоков. В общем результате, несмотря на использование сплошь горьковского текста, настоящего Горького периода написания «В людях» не получается.

Постановка сделана в натуралистических тонах и подкрепляет бытоопи-сательную тенденцию автора сцен.

Наилучшими в постановке надо признать две первые картины — переделку из рассказа «Страсти-Мордасти». И наиболее выдается среди участников спектакля исполнительница главной роли в этих сценах — Монахова[[206]](#endnote-200) (паклюжница Фролиха). Но рассказ «Страсти-Мордасти» — вовсе не надрывно-натуралистическое произведение в духе, скажем, некоторых рассказов Бабеля[[207]](#endnote-201). Если он имеет общие черты с писаниями Достоевского, то во всяком случае с писаниями *молодого* Достоевского: лирическая окраска и гневное чувство проступают в этом рассказе неуловимо, но отчетливо. Монахова же играет паклюжницу в натуралистически-бытовом тоне (и в этом смысле играет отлично). Она в первую очередь — пьяная гулящая женщина, со всеми профессиональными ее чертами. У автора же мы в первую очередь видим молодую, добрую и очень несчастную женщину-мать, безнадежно гибнущую на грязном дне старого города. Точно так же сын ее Ленька (Бендина) выходит слишком взрослым, грубоватым, а не тонким, своеобразно-лиричным, как у автора. Режиссерско-актерская трактовка расходится с действительной окраской рассказа.

Сцена, изображающая семейство Кашириных, в полной мере сводится к бытоописанию и, несмотря на нагромождение «семейных ужасов», смотрится без интереса. Василий Каширин у Новикова — не больше, чем рядовой ремесленный старшина-самодур. Артист (и работавший с ним режиссер) не подымается до уровня сложной и красочной фигуры Горького, при том он даже не нашел для роли естественного тона, естественного голоса, тон и голос все время искусственны и напряжены. Столь же мало удовлетворительна бабушка (Тихомирова)[[208]](#endnote-202): это — просто мещанская женщина средних лет, в платочке, но никак не чудесный, полный поэтической силы образ «Детства». Когда она рассказывает своему внуку сказку, получается стандартное театральное развлекание малолетнего, стоящее почти на том уровне, каковой можно встретить в опере, а не живая лирическая сцена. «Простую {124} душу» — Цыганка — артист Блинников изображает благообразным молодым приказчиком или половым из хорошего трактира. В разговорах с Алешей он берет плоско-добродушный, почти дурашливый тон, получается пресная бытовая фигура вместо любовно описанного Горьким живого веселого молодого Цыганка.

Натуралистический «бытовизм» проникает и вторую часть представления — сцены в крендельной мастерской и у городового Никифорыча Тарханов (хозяин Василий Семенов) блестяще играет пьяного самодура-купца. С внешней стороны сцена запоя разработана мастерски; точно также внешнее обличив Семенова точно совпадает с указаниями автора (хоть в альбом иллюстраций к Горькому помещай). Однако не только у инсценировщика пропало содержание образа «Хозяина» — человека, глубоко внутренне разложенного, личности, полной жесточайших противоречий, своеобразного «философа» — нигилиста, — но артист и режиссер также содействуют упрощению образа.

Фигуры крендельщиков опять-таки перегружены бытовыми чертами и недоразвиты как характеры, недогружены социально-психологическими и индивидуально-психологическими чертами. В них не чувствуется того, что мы отчетливо видим у Горького: живых, конкретных, разнообразных личностей, которые одинаково бьются в тенетах «хозяйского» уклада, по-разному (пока что) пытаются протестовать против него или приспособиться к нему и во всяком случае стараются осмыслить свое место в жизни.

Все это потонуло в бытоописании, оттеснено стремлением показать точно, как в натуре, пьянствующих, дерущихся, работающих, поющих булочников. Увлечение линией натуралистического бытовизма доходит до того, что кое-где театр даже «подправляет» автора: у Горького жене городового Никифорыча двадцать лет («пышногрудая бабенка лет двадцати»), театру же для усиления эффекта понадобилась бабища лет под пятьдесят, каковую и играет арт. Скульская[[209]](#endnote-203).

В общем итоге спектакль не может удовлетворить зрителей, ожидающих увидеть разыгранными в лицах знакомые и любимые произведения Горького. Пора бы нашим инсценировщикам и постановщикам понять, что переделка для сцены произведений крупного писателя есть вещь обоюдоострая: весьма выигрышная в возможности, но чрезвычайно опасная в своем фактическом осуществлении. Великое имя и доподлинный текст крупного писателя могут не только вывезти, но наоборот, серьезно подвести. Они дают пищу обостренной неудовлетворенности зрителя, если на сцене он получает нечто значительно менее полноценное, чем то, что он хорошо знает и любит как читатель. Постановкой «В людях» филиала МХАТ мы, к сожалению, в той же мере не удовлетворены, как прежними инсценировками Щедрина (Второй МХАТ) и Гл. Успенского (Малый театр)[[210]](#endnote-204).

## **{****125}** 4 О. Литовский УРОКИ ДВУХ ПРЕМЬЕР «Театр и драматургия», М., 1933, № 9

Художественный театр выпустил почти одновременно две постановки: «Таланты и поклонники» и «В людях». Эти постановки имеют крупное значение как для путей самого Художественного театра, так и для советского театра вообще. Разобраться в этих постановках, к которым театр, особенно к «Талантам и поклонникам», очень долго готовился, и с точки зрения конкретных качеств постановок и с точки зрения места, которое они занимают в творческой жизни театра, чрезвычайно важно и существенно.

С теми или иными нюансами вся советская критика пришла к единодушному убеждению об удаче спектакля «В людях» и неудаче спектакля «Таланты и поклонники». Мотивировки этих оценок не всегда достаточно убедительны и компетентны, но результативная часть оценок в общем правильна. Да, «Таланты и поклонники» — спектакль неудачный. «В людях» — спектакль удачный.

В чем же неудача «Талантов и поклонников» и о чем эта неудача сигнализирует?

Перед Художественным театром в отношении пьесы Островского стояла задача, которая стоит перед всяким советским театром, когда он берется за классическое произведение, задача вскрыть классическое произведение Островского с современной точки зрения, т. е. «освоить», как принято выражаться, эту классику критически, причем под критическим освоением классического произведения мы понимаем его интерпретацию с точки зрения современно чувствующего человека, вскрытие в этой классике идей, близких мировоззрению и мироощущению нынешнего зрителя.

Какая же идея нам наиболее близка, а, следовательно, нуждается в обязательной акцентировке, в «Талантах и поклонниках»? Ответ содержится в самом названии пьесы, названии явно ироническом. В пьесе два лагеря: с одной стороны — «таланты», с другой — «поклонники». Это не только две группы людей, разнящихся между собой бытовыми особенностями, занятиями, профессией, но это и две социальные группы. И если подойти к вскрытию идеи пьесы со скальпелем социального анализа, то в одной группе окажутся Негина, Мелузов, старый суфлер, в другой — Бакин, князь, Великатов, Смельская, Рыкалов, антрепренер.

Островский любил и ценил искусство, он сам был человеком искусства, но он вместе с тем не умеет и не собирается прятать своих социальных симпатий. И его социальные симпатии, разумеется, на стороне Великатова и Великатовым, которые обладали практическими возможностями спасти таланты, а не на стороне просветителей донкихотского свойства вроде Мелузова. И нет надобности мудрствовать лукаво для того, чтобы понять, что Великатов у Островского — образ положительный, а Мелузов — образ отрицательный. Но не целиком. Интуиция тонкого художника, при самом определенном {126} и точном отношении Островского к своим героям, толкала его на то, чтобы показать, что истинный, хотя и беспомощный ценитель искусства, истинный поклонник — это не Великатов, а Мелузов.

Из всех ситуаций пьесы вытекает для современника возможность и необходимость самой положительной трактовки Мелузова и, наоборот, отрицательной трактовки Великатова. Это не было бы точно по Островскому, но это было бы в духе объективной правды, которая вытекает из системы художественных ощущений Островского. Как человек определенной социальной среды Островский безоговорочно отдавал свои симпатии Великатовым, противопоставляя эту фигуру одновременно и опускающемуся дворянству и идеалистическому просветительству. Как художник он неопределенно сочувствовал именно этому идеализму Мелузова.

Если подходить к вопросу формально, то Художественный театр едва ли не впервые за историю постановки «Талантов и поклонников» правильно вскрыл политические и социальные симпатии Островского. Театр имел все формальные основания дискредитировать Мелузова, ибо Мелузов в конечном счете дискредитирован и Островским. Мелузов смешной нигилист, идеалист, оторванный от жизни, беспомощный разночинец, а Великатов фигура ясная, четкая, знающая, чего она хочет, и имеющая возможность добиться своих целей. Мелузов у Островского поставлен в такое же положение, как Базаров у Тургенева[[211]](#endnote-205). Но правильно ли будет подходить к трактовке Островского с таких формально социологических позиций? Никто из нас не сомневается и не заблуждается относительно намерений Тургенева в отношении Базарова. Но в каком бы смешном, пародийном, схоластическом виде Тургенев ни пытался вывести Базарова, все же как замечательный художник он объективно не мог не выразить в отдельных чертах Базарова революционного духа эпохи. И вот эти-то, пусть немногочисленные положительные черты Базарова, черты, делавшие из него материалиста, и представляют для нас особый интерес, являются для нас ключом для вскрытия образа Базарова.

Ключом к Мелузову у Островского, конечно, являются его положительные черты, причем не его наивный рационализм, сухой и анемичный аскетизм, а взволнованный и даже революционный идеализм, чувство справедливости и протеста. Критически освоить классику это значит полностью и ярко показать те ее черты и идеи, которые наиболее близки и понятны, которые наиболее важны для сегодняшнего человека, те черты, которые отражают объективную историческую правду. Художественный театр этого не сделал. Он стал в основном на путь формальной трактовки Островского и даже более того, он пытался критически освоить Островского, но в совершенно ином направлении. Театр как будто сделал все, чтобы затушевать идеи и черты, которые делают Мелузова передовым человеком 70‑х годов, и, наоборот, подчеркнул и выпятил черты, которые делают Мелузова смешным начетчиком и пуританином. В таком виде, в каком Мелузов изображен и трактован театром, он никак не противостоит Великатову — ни как социальный тип, ни как герой, ни как мужчина. Мелузов в изображении театра не представляет собой никакой силы, способной спасти Негину. Он интеллигентный слизняк, и совершенно непонятно, что могло привлечь к нему Негину. Такой слабый, невоодушевленный, {127} рахитичный Мелузов способен внушить только материнские чувства, не более.

Это совсем не значит, что мы требуем в лице Мелузова дать ходульного героя, благородного рыцаря без страха и упрека. Но в образе Мелузова можно и должно обязательно дать глубокую внутреннюю, сосредоточенную, напряженную мысль, мысль кипящую и негодующую. Этого в театре не случилось. Порочная трактовка центрального образа привела к перемещению центра тяжести всего спектакля. Все группы и лагери пьесы вдруг переместились: по одну сторону баррикад оказались Великатов и Негина, по другую — все остальные, включая и Мелузова. Мелузов оказался в одном лагере с Бакиным и князем, он тоже оказался «поклонником». Дело вовсе не в том, чтобы Великатова сделать внешне отталкивающим, изображать его в гротескном стиле, всячески подчеркивая его хищническую природу, а с другой стороны специально подчеркивать благородство и красивый образ мыслей Мелузова, а во внутренней трактовке образов, в правильном раскрытии самого словесного материала.

Разумеется, при трактовке МХАТ чрезвычайное затруднение представляло собой исполнение отдельных ролей. В самом деле, что и как должна была играть Тарасова? Влюбленную женщину, мечущуюся между двумя людьми, страдающую актрису? Но расстановка сил в спектакле такова, что Негина непременно должна отдать свои симпатии Великатову. Однако это противоречило бы положению Мелузова, которого, по Островскому, она тоже любит. Но очень трудно любить такую фигуру, какая изображена в Художественном театре, и зритель должен верить буквально на слово, что Негина любит Мелузова. Почувствовать это крайне трудно. В силу этого Мелузов никак не соперник Великатова и не противостоит ему как равный равному, и чувства Негиной к нему окрашены в совершенно другие тона, чем к Великатову. Великатова она в самом деле любит, а к Мелузову относится покровительственно и, повторяем, по-матерински. Образ Негиной в результате получается надуманный, нарочитый, слишком сложный и неправдоподобный. Актриса должна играть два разных чувства, в то время как эти две градации, два оттенка одного и того же чувства. Образ получается расплывчатый и неопределенный. При положительной трактовке Мелузова бакино-княжеское окружение неизбежно должно испытывать к нему чувство боязни, неприязни и даже ненависти. Но Мелузов Художественного театра может вызывать к себе только жалость и презрение. Так это и случилось. Великатов явно жалеет Мелузова, а Бакин и князь презирают. Их не фраппирует даже последний негодующий и страстный монолог Мелузова. Чего же им волноваться? Молодой человек перебесится, все придет в норму, он забудет Негину и, возможно, вместе с князем и Бакиным будет коротать свои вечера в вокзальном буфете. Под водку Бакину и князю даже интересно и остро будет слушать негодующие слова Мелузова. Мелузов для них станет разновидностью актера Рыкалова[[212]](#endnote-206) — он пугает, а им нисколько не страшно, даже забавно!

В лучшем случае на трактовке МХАТ можно сделать вывод о печальной судьбе Негиной, окруженной такого рода поклонниками, причем из числа этих «поклонников» нельзя выкинуть и Мелузова. Он в конечном счете такой же поклонник. Однако такой вывод идет в явном противоречии с объективной исторической правдой, с эпохой, с ее людьми. Но и став на {128} путь такой трактовки, театр все же не свел концов с концами; он не «доконал» окончательно Мелузова и не возвеличил окончательно Великатова. От порочности трактовки и страшный разнобой в исполнении отдельных ролей, и отсутствие художественного ансамбля, т. е. отсутствие того, чем всегда славился Художественный театр. Неясная и порочная идея постановки мстит за себя качеством исполнения. Актеры явно играли каждый по-своему, каждый свое, привычное.

Великатов — Ершов шел по проторенной всеми Великатовыми дорожке. Он играл благородного, европеизированного аристократического купчика. Ничего нового в этой трактовке нет. Не менее старомодно играл Бакина Прудкин и князя Вербицкий. Они дали фигуры явно водевильного порядка, причем Прудкин с большим гротесковым нажимом, совершенно не в стиле Художественного театра. В суетливом гротеске играла также и Зуева — мать Негиной. Мелузов играл образ из Достоевского, а не Островского, что-то похожее на Раскольникова, причем играл в тонах очень мучительных. Тарасова играла страдающую русскую женщину «вообще». Качалов играл пальмовского старого барина[[213]](#endnote-207), опустившегося аристократа, нечто среднее между бароном из «На дне» и Лемом из «Дворянского гнезда». Шульга играл Рыкалова честно, по-провинциальному, злоупотребляя своим голосом.

Можно ли сказать, что актеры играли плохо? Нет, нельзя. Они играли технологически хорошо, умело, но в конце концов каждый за свой страх и риск.

Разнобой разрушил ансамбль, то, чем всегда был знаменит Художественный театр. Мастерство актеров было использовано для того, чтобы «вытянуть» спектакль. Отсутствие стройности и цельности в замысле и исполнении, отсутствие ансамбля привело к созданию спектакля рядового, обыкновенного, провинциального, т. е. такого спектакля, который можно было бы без особых претензий играть много лет назад, да и то не в Художественном театре.

Можно по-разному относиться к творческой методологии МХАТ, но нельзя ей отказать в стройности и ясности. «Таланты и поклонники» изменили этой методологии. Спектакль производит такое впечатление, что, запутавшись в противоречиях между собственным идейным замыслом с одной стороны и текстом Островского и объективной исторической правдой — она же и художественная правда — с другой, постановщики махнули на все рукой и решили дать просто добросовестный, но вполне посредственный спектакль, спектакль, лишенный лучших черт творческого метода Художественного театра.

Случаен ли такой спектакль? Нет, не случаен. Вспомним, что перед этим был возобновлен спектакль «У жизни в лапах» Гамсуна, спектакль, который в конце концов никогда не был органичен для путей Художественного театра и который на сегодняшний день был демонстрацией явного художественного безвкусья. А до «У жизни в лапах» были «Мертвые души», где отсутствие правильной социальной идеи спектакля привело к созданию ряда мелких бытовых жанровых картинок, мало чем примечательных.

Во всех этих спектаклях — и в «Мертвых душах» и в возобновленных «У жизни в лапах», в «Талантах и поклонниках» — чувствуется какая-то неуверенность, какой-то внутренний разброд.

О творческой нерешительности свидетельствуют и сами темпы выпуска «Мертвых душ» и «Талантов и поклонников». {129} Как бы долго ни готовились эти спектакли, они все время неизбежно будут казаться неготовыми, потому что в них нет ясной художественной мысли и идейной целеустремленности. Эти спектакли не готовы и на сегодняшний день и не потому, что они «сырые», а потому что они неверно задуманы. Именно здесь нужно искать ключ к неудачам последних спектаклей МХАТ.

Методология театра не догма и не канон; она живет и действует в лучших своих чертах и проявлениях лишь только в том случае, если она оплодотворяется современными идеями. Она распадается, она становится штампом, если она применяется как сумма привычных технологических приемов, как традиция (процесс «штампизации» можно видеть и на отдельных актерах театра).

Правильность этих утверждений особенно ярко можно проиллюстрировать при сопоставлении «Талантов и поклонников» со спектаклем «В людях» в филиале Художественного театра. Вот спектакль, который сделан в лучших традициях Художественного театра, целиком в плане его творческой методологии и вместе с тем в духе современных социальных и режиссерских идей.

Инсценировка «В людях» сделана Сухотиным из ряда разнообразных прозаических произведений Горького: здесь и «В людях», и «Мои университеты», «Коновалов», и «Хозяин», и «Детство», и «Страсти-Мордасти» и «26 и одна». Все эти произведения подобраны с целью показать среду и людей, где вырос сам Горький. Инсценировка сделана несколько аляповато, грузно, без единого пронизывающего ее стержня. Это скорее ряд бытовых жанровых картин старой царской России, нежели цельная хотя бы и хроникальная пьеса.

В инсценировке под именем рабочего Алексея выведен сам Горький. Здесь самое слабое место инсценировки. Рабочий Алексей проходит по пьесе бледной тенью человека, который главным образом слушает, который впитывает в себя как губка страдания и мучения окружающих людей. Алексей часто в инсценировке смахивает на Алешу Карамазова[[214]](#endnote-208). Фигура Алексея не активизирована, хотя по смыслу инсценировки это единственный человек в пьесе, который протестует против гнета и социального неравенства. Уж лучше было бы, если не было возможности дать Алексею большую роль, совсем его не выводить в инсценировке.

Другим крупным недостатком этой инсценировки является однообразие в смысле колорита подобранного для нее материала. На всей инсценировке лежит печать безысходности. Трудно себе представить по этой инсценировке весь горьковский оптимизм, страсть, гнев, всю светлую энергию его творчества, что составляет особенность его письма.

Некоторые рассказы вкраплены в инсценировку очень искусственно и выглядят случайными интермедиями, несвязанными с остальным текстом. Таков рассказ «26 и одна».

Однако, несмотря на все недостатки, инсценировка имеет то преимущество, что с чрезвычайной бережностью обращается с горьковским текстом. Представляя собой ряд неорганически связанных между собой картин, инсценировка все же дает ощущение каторжной жизни и рабского труда в старой России. В этом смысле наиболее ярким местом инсценировки является «Хозяин». Очень удачно также смонтирована инсценировка «Страсти-Мордасти». Собственно говоря, «Страсти-Мордасти» служат прологом {130} ко всей пьесе. С рассказа Алексея о том, как он проводил детство и как он начал «хождение» по людям, и начинается пьеса.

Всю инсценировку «В людях» нельзя признать удачной. Тот факт, что ее смотришь с неослабевающим интересом и напряжением, свидетельствует об огромной силе горьковских слов, горьковских образов, горьковского стиля, которые сохранены в пьесе во всей неприкосновенности. Эта инсценировка лишний раз свидетельствует о необходимости инсценировать горьковскую прозу и в дальнейшем. Познавательная, почти документальная сила произведений Горького огромна. В сущности говоря, его пьесы, его художественные произведения — это единственный источник, которым мы можем пользоваться для художественной иллюстрации эпохи 90‑х и начала 900‑х годов, т. е. эпохи становления рабочего класса и выхода на историческую арену промышленной буржуазии. Никакой доклад не может дать такого яркого впечатления о природе хищнического капиталистического накопления, дикой азиатской эксплуатации, как сцена в пекарне в пьесе «В людях».

Совершенно правильно поступил Сухотин, а за ним постановщик спектакля Кедров, сделав центральной фигурой инсценировки хозяина. Такого хозяина хочется писать с большой буквы, это символ хозяина, это кристаллизованный накопитель, это живая иллюстрация к ленинскому определению кулака. «Кулаки — самые зверские, самые грубые, самые дикие эксплуататоры… Эти кровопийцы нажились на народной нужде… Эти кулаки жирели на счет разоренных войной крестьян, на счет голодных рабочих. Эти пиявки пили кровь трудящихся, богатея тем больше, чем больше голодали рабочие в городах и на фабриках. Эти вампиры подбирали и подбирают себе в руки помещичьи земли, они снова и снова кабалят бедных крестьян» (*Ленин*, соч., т. XXIII, стр. 206 – 207).

В изображении Тарханова кулак выглядит именно таким. Он мироед, он паук, он кровопиец, он вампир, он пиявка. Все эти определения и сравнения ни на одну секунду не кажутся, когда видишь Тарханова на сцене, плакатным преувеличением. Если угодно, вся фигура Тарханова как бы сошла с обычного агитационного плаката Моора и Дени[[215]](#endnote-209). Тархановский хозяин толст, он тяжело ступает, у него маленькие свиные глаза, расплывшееся в пьянстве лицо, угловатые и вместе с тем вкрадчивые движения, хитрая звериная повадка — ему недостает только цепочки поперек живота для того, чтобы стать обычным завсегдатаем наших пьес из деревенской жизни. Но тем не менее это не схема и не агитка. В исполнении Тарханова плакат вдруг становится страшной реальностью. Тархановский гротеск нам не кажется навязчивым преувеличением. Этот гротеск вытекает из природы образа. Водевильные {131} приемы, шаржирование и даже отдельные трюки приобретают характер полного житейского правдоподобия. Фигура хозяина, как ее создает Тарханов, гиперболизирована в крайней степени и вместе с тем ничего не теряет в своем житейском правдоподобии. Это и есть подлинная социальная правда, значит и подлинная художественная правда. В реальное существование тархановского хозяина веришь до последнего штриха. Тарханов — хозяин с головы до пят, ни одна деталь в костюме, в движении, в гриме не остается необыгранной. С огромным искусством пользуется Тарханов интонациями. Его интонации — от яростных нечленораздельных воплей взбесившегося собственника до почти «нежного» хрипловатого шепота — крайне выразительные.

Исполнение Тарханова несомненно не только одно из самых ярких достижений данного спектакля, но и вообще одно из самых лучших достижений актерского мастерства за все 16 лет[[216]](#endnote-210). Тарханов прекрасный, умный и острый актер. На наших глазах он вырастает в артиста высшего ранга, в одного из лучших и своеобразных исполнителей нашего Союза. Тарханов не шаблонен и не однообразен. Он не застывает на штампе, он не повторяется. До «хозяина» Тарханов сыграл Собакевича, сыграл так, что эта роль стала подлинным украшением «Мертвых душ». Собакевич Тарханова прочно и навсегда запоминается. Пожалуй, только таким должен был быть Собакевич. Запоминается и его хозяин. Режиссер правильно увидел в хозяине ключ для трактовки всего спектакля. В его лице Кедров дал символ старой, дикой России, России варварских эксплуататоров и нечеловечески эксплуатируемых рабов.

Благодаря такой трактовке спектакль приобрел значительный социальный смысл. И этот смысл только усилился благодаря тому, что был донесен до зрителя в художественных образах, сделанных в психологической манере Художественного театра.

В отличие от «Талантов и поклонников» методология Художественного театра «В людях» не только не дискредитировала себя, но и вышла обогащенной благодаря ясности социальной идеи спектакля и благодаря тому, что эта идея близка и понятна современному зрителю. Классовой и социальной направленностью отличается и трактовка всей пьесы и трактовка отдельных образов.

Особенно радует то, что в этом спектакле главным образом участвует молодежь. Театральная общественность отлично знает Бендину и Монахову в «Страсти-Мордасти». Этот отрывок исполнялся много раз. Едва ли возможна более совершенная передача психики надломленного горем, страданиями, отсутствием детской радости мальчика Леньки, чем это делает Бендина. С поразительной тонкостью необычайно трогательно, нежными акварельными красками рисует Бендина образ мудрого не по годам, больного и исковерканного ребенка. Умело, с большим тактом Бендина балансирует на грани, где трогательность и нежность переходят в грубость и вульгарность получившего уличное воспитание Леньки. Грубые слова, уличные эпитеты не кажутся в устах у Леньки грубыми. Особенно стоит обратить внимание на поразительную игру беспомощных рук Леньки: они тоскуют вместе с Ленькой по «чисту полю», с детской важностью они иллюстрируют рассказ Леньки о его зверинце. И непередаваемая сцена засыпания: Ленька скрывается под {132} грудой тряпья, и из-под этой груды все дальше и тоньше доходит хрипловато жалостливый голос засыпающего мальчика. Он засыпает под странную и непонятную колыбельную песню матери-проститутки, песню, которая начинается словами: «придут Страсти-Мордасти».

Мать играет молодая актриса Монахова. Уродливое лицо неудачливой потаскушки, измученная и искривленная жизнью фигура, хриплый, пропитой голос, — но какой внутренней красотой начинает она сиять, когда разговаривает с сыном Ленькой, единственным своим «утешеньицем»! Жалко, страшно и трогательно звучит ее диалог с Алексеем, когда она из благодарности за сына предлагает ему свое тело. Умная, сдержанная, целомудренная игра Монаховой!

Радует молодая актриса Тихомирова в роли бабушки. Она сумела вложить в образ много беспредельной доброты, ласки, светлой и приятной грусти, любви к внуку, Алеше Пешкову. Это такая добрая — добрая и вместе с тем покорная, бесконечно страдающая и забитая женщина…

Диву даешься, как молодая актриса сумела найти такую яркую характеристику для уже пожилой, старой женщины.

Новиков, которого мы знаем по небольшим эпизодическим ролям, играет деда. И это опять радует. На сцене кряжистый смятенный старик, прошедший большую и тягостную жизнь, поэтому обозленный, всегда чувствующий себя одиноким, он жесток, он почти дик, он боится и ненавидит своих наследников. В образе деда легко узнать будущие черты Булычова. Так его и играет Новиков.

Режиссер Кедров, для которого этот спектакль является в Художественном театре первой крупной постановкой, провел большую работу с актерами для того, чтобы создать стройный и целостный ансамбль, ансамбль, построенный на едином социальном звучании пьесы, что привело и к единой художественной окраске всего спектакля.

Пусть еще спектакль во многом несовершенен, пусть отдельные исполнители еще неуверенно чувствуют себя на сцене, пусть еще слабы попытки кое-где крепче нажать педаль, но Кедров все же идет по единственно правильному пути, по пути использования богатого опыта художественной методологии МХАТ для создания современного спектакля.

Метод Художественного театра это метод психологического реализма. Однако не может быть никакой психики, никакого реализма вне времени, вне пространства, вне классовых задач. Реализм только тогда полнокровен и оправдан, если он конкретно историчен, если он дышит содержанием и мироощущением эпохи, ее людей, если нет противоречий между мироощущением зрительного зала и трактовкой театральных образов. Если эти противоречия налицо, реализм, реалистический метод становится традицией, трафаретом. Вне ощущения эпохи самый реалистический метод становится абстракцией.

С этой точки зрения можно ли назвать реалистическим спектакль «Таланты и поклонники»? Нет, нельзя. Он не реалистичен хотя бы потому, что его трактовка никак не смыкается с нашим пониманием эпохи пьесы и образов, с нашим ощущением темы «Талантов и поклонников». Реализм «Талантов и поклонников» — формальный реализм, это житейское правдоподобие, а не подлинная художественная жизненная правда, потому что она лишена современного содержания. {133} И, наоборот, спектакль «В людях» реалистичен, причем реалистичен в пределах методологии Художественного театра же и именно потому, что режиссер не просто использовал сумму технологических приемов, а приемы эти наполнены нашими ощущениями и нашими отношениями к людям и событиям в пьесе.

Именно в этом проблема социалистического реализма. «В людях» несомненно имеет в себе уже отдельные элементы реализма социалистического.

Но не только в этом поучительность сравнения этих двух спектаклей. Постановки «В людях» и «Таланты и поклонники», помимо всех прочих вопросов, ставят также вопрос о месте режиссера в Художественном театре. Если посмотреть спектакли МХАТ последних лет, можно сказать об одной их отличительной особенности. Она заключается в том, что роль режиссера была сведена в этих спектаклях исключительно только к роли педагога сцены. Все через актера и только через актера — таков неписанный лозунг МХАТ. А это не могло не приводить к большим и тяжким неудачам. Не следует, конечно, преувеличивать роли режиссера в спектакле, но нельзя ему также отводить место стороннего свидетеля, наблюдателя, в функции которого входят только элементарные мизансцены и работа над отдельными образами. Спектакль, не направляемый единой волей режиссера, лишается хребта, лишается цельности, лишается мысли и превращается в ряд сцен, где нет даже обязательного для МХАТ сквозного действия. Таковы «Мертвые души», таковы «Таланты и поклонники».

За последние годы в Художественном театре режиссер меньше всего командир и организатор спектакля. В постановке «В людях» после довольно длительного перерыва режиссер пытается взять в свои руки бразды правления.

Художественный театр, весь его коллектив должен сделать для себя вывод из последних двух лет своей творческой работы. Театру необходимо пересмотреть и свой репертуар для того, чтобы оставить в нем пьесы действительно для театра художественно органические, с одной стороны, и социально и политически глубокие, с другой. Театру необходимо подумать о режиссерских кадрах и, что самое важное, ему нужно со всей остротой и решительностью поставить вопрос о пересмотре метода с точки зрения требований современности, с точки зрения ощущений и чувств новой аудитории, с точки зрения социалистического реализма. Нельзя все время жить на проценты от старых традиций. Не следует забывать, что художественный метод МХАТ родился в иных социальных условиях, в иной социальной среде и политической обстановке, в иную историческую эпоху. Немыслимо пронести метод незапятнанным и нерушимым через десятки лет. Он неизбежно превращается в штамп, в штамп режиссерский, штамп актерский. Лучший наш театр, накопивший огромный опыт и богатства театральной культуры, имеет все возможности, чтобы не только стать академией и рассадником актерского мастерства, но и передовым, ведущим советским театром и в смысле репертуара и в смысле творческого лица.

## **{****134}** 5 Н. Оружейников «ЕГОР БУЛЫЧОВ» В МХАТ «Вечерняя Москва», М., 1934, 11 февраля[[217]](#endnote-211)

За окнами грузный топот марширующих солдат, дробь барабанов, далекие паровозные гудки, всхлипы и рыданья, шум схваток и звонкая песня демонстрантов. *Художественный театр* направил не мало внимания на то, чтобы воссоздать атмосферу, фон, звучание эпохи, в которой мучается и томится предсмертными сомнениями Егор Булычов. Гул больших необычных событий врывается в низкие купеческие покои, ставшие прижизненным саркофагом сломленного физически, делающего последние попытки бунта «озорника» Булычова.

Л. Леонидов все время подчеркивает агонию, безысходность порывов, тревожную напряженность Булычова. Его крики истошны. Рука, шарящая по коленке, по поле халата, словно хочет ухватиться за что-то, уцепиться хотя бы за соломинку. Курсивом интонаций выделены не только те реплики, в которых Булычов признает свою отчужденность окружающим, но и те, которые ощетинены против наступающего завтрашнего дня. Изгой на улице богатых, он хорошо понимает, что «жаден, распутен» и что «воровство — дело законное».

Таких тонких актерских характеристик в спектакле немало. Глафира уведена В. Н. Поповой вглубь, в раздумья, ее лицо сковано неподвижной суровостью, и это подготавливает к будущему протесту не менее, чем резкая, в заостренных углах игра, какую мы видели у вахтанговцев. Поп Павлин расширен Топорковым до пределов мрачного и тягостного символа всей черносотенной своры. Он не смешон, а страшен своим доморощенным иезуитизмом. На черты расчета, коварства, властолюбия перенесен акцент Ф. Шевченко в роли Мелании. Девичье, неустоявшееся, зыбкое сознание Шурки передано Степановой с подкупающей детскостью, с той трудной простотой, какая дается продуманностью каждой мельчайшей детали. Или Соколова — Варвара. Ирония пронизывает образ: в походке, визгливых нотках голоса, во всей дидактической манере, сквозь которую пробивается свирепая жадность, видна дама «от политики».

Спектакль, кажется нам, представляет собой результат обдуманного и стройного плана, по которому во всем движении образов стержневым началом должна была явиться не драма Булычова, а то, что происходит за стенами дома. Персонажи повернуты лицом к событиям, происходящим вовне.

Здесь источник и силы и слабости спектакля.

Художественному театру удалось обогатить, усложнить, высвободить из-под внешних напластований отдельные характеристики, но неожиданно образовалась известная пустота вокруг центрального персонажа. Скрепы пьесы оказались расшатанными. Комментарии театра к событиям не смогли восполнить ослабление основного, драматического конфликта: {135} Булычов и наследники, Булычов и «друзья», Булычов и чужая улица, на которой он прожил свой век.

Отсюда некоторая холодность в отделке спектакля.

В этом смысле примечательна работа А. Н. Грибова над ролью Достигаева. Его Достигаев прилизан, приглажен, знает себе цену и имеет хороший нюх. Но нет в нем лисьей изворотливости, сладенькой вкрадчивости, нет выхода за пределы традиционной трактовки дельца, из «чумазых» переходящего в разряд «джентльменов». То же традиционное освещение дано А. Кторовым роли Звонцова: адвокат, повеса, болтун, а где же предвосхищение «Керенского губернского масштаба»?

Спектакль слишком спокоен, заторможен в столкновении Булычова и среды, которое из серии быстрых вспышек превращено в неторопливую и утомительную борьбу.

Спектакль, демонстрируя высокую актерскую культуру, — на волоске от подлинного волнения, от подлинного кипения социальных страстей, но волосок этот остается зримым до конца. Хотя нет: в финале, когда Шурка распахивает окна навстречу песне демонстрантов, не замечая, как свалился наземь Булычов, — в этом размашистом, свободном штрихе дана мера настоящей, художественной силы, какая живет в театре и которую постановщики В. И. Немирович-Данченко и В. Г. Сахновский обнажили с чрезмерной, скупой осторожностью.

Хорошо реставрировал К. Ф. Юон комнаты купеческого особняка, но и здесь в перегруженности деталями, в музейной точности ощущаются та же расчетливость, тот же холодок.

Художественный театр проделал интересный опыт, но в образах спектакля еще чувствуются следы режиссерских выкладок, настойчивых формул, которые в отдельных эпизодах прорывают живую образную ткань.

Сравнительно с вахтанговцами мы имеем отказ от внесения в спектакль театральных приемов, не обусловленных со всей точностью текстом. Отсюда, например, «театральность», эффектность, появление Зобуновой полностью совпадает в обеих постановках, но объяснение Булычова с Меланией в МХАТ дано строже, суше, проще.

Конечно путь, избранный мхатовцами — извлечение всей впечатляющей силы непосредственно из авторского текста, — является более сложным, трудным и плодотворным. Но при этом нельзя забывать, что именно авторский текст наиболее прозрачен и ясен в опосредствованиях каждого движения, каждой реплики Булычова не только откликами соседних событий, но и поведением действующих в пьесе персонажей. Это требовало более плотной сомкнутости всех образов спектакля вокруг Егора Булычова. Социальная выразительность спектакля от этого не уменьшилась бы, ибо именно в образе Булычова Максим Горький персонифицировал свой художественный приговор старому, истекающему гноем миру.

Спектакль Художественного театра повернул к нам пьесу Горького рядом граней, ускользнувших в других постановках. Этот успех заставляет нас быть благодарными «художественникам» за их тщательную и вдумчивую работу.

## **{****136}** 6 Д. Тальников НЕПРЕОДОЛЕННЫЙ БЫТОВИЗМ. «ЕГОР БУЛЫЧОВ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Советское искусство», М., 1934, 28 февраля

### 1

Хороший успех у зрителей спектакля «Егор Булычов» в Художественном театре — успех большой проделанной работы, культуры и актерского мастерства — естественно приводит к сопоставлению этого спектакля с другим — в Вахтанговском театре[[218]](#endnote-212); и это сопоставление двух спектаклей одной и той же пьесы — не только праздной мысли раздраженье, но вполне закономерный акт, содержательный в своем существе, оправданный глубоким методологическим различием этих спектаклей, их различным творческим наполнением, не только различным качеством актерского исполнения. Успех спектакля и сам по себе налагает известные обязательства на театральную критику, о которой Горький очень хорошо говорит: «Наша критика обычно слишком торопится — и хвалит и порицает, но недостаточно хорошо и внимательно читает».

Спектакль Художественного театра заслуживает этого внимательного прочтения.

Надо прежде всего отметить, что тот Горький, которого показывает нам на сцене Художественный театр, есть подлинный Горький, подлинная, написанная им пьеса, не убавленная и не прибавленная, без всяких композиционных переделок и дополнительных сцен.

Отсюда в первую очередь и многие качества этого спектакля.

### 2

Театр Вахтангова в своей сценической интерпретации с успехом преодолел «композиционную рыхлость» пьесы, динамизировал ее, собрал разрозненные сцены и куски в четкую театральную форму вокруг остросоциального замысла; сконцентрировал действие вокруг стержневой фигуры Булычова, стоящего в центре спектакля и сводящего к себе все его пути — почти не сходящего со сцены; перемонтировал ряд эпизодов, ввел новый дополнительно разъясняющий сценический элемент, — оторвал материал от бытового его звучания, сделал его — даже с уклоном в фарс — более активным, действенным, обострил его, зарядил острой, социальной идеей. В этом большая заслуга театра.

Художественный театр отказался от такой переорганизации материала. Пассивно следуя природе сценически неорганизованного материала, режиссер выявил эту природу на сцене во всей ее неприкосновенной полноте, во всех ее качествах и недостатках. Отсутствие сконцентрированности вокруг сквозного действия (внешнего — борьбы за наследство, и внутреннего — социального смысла надвигающейся гибели класса), отсутствие вообще единой крепкой стержневой установки, какая-то общая бесформенность спектакля — лишают его и целеустремленности и единого смысла.

Какова общая задача спектакля? К чему он? Каков его смысл, идея, оправдание? Вот тянулась перед революцией {137} нудная жизнь каких-то случайных людей, мелких событий. И вот симпатичнейший в своей желчной нетерпимости и проницательности купец — чудак и бунтарь… В спектакле не усилено, не сконцентрировано в сценическом действии даже то основное настроение распада, развала старого мира, которое в пьесе нашло себе словесное выражение в диалогах и разговорах действующих лиц. Не возведена в достаточной степени и случайность эпизодов на высоту обобщения, и здесь мы сталкиваемся с другим основным качеством постановки, вытекающим уже из другого источника (не из характера самой пьесы) — творческой природы Художественного театра.

### 3

Материал не перенесен из плоскости житейских отношений, развивающихся на сцене, в плоскость их идейной устремленности, факты не приподняты над их «бытовым уровнем».

В полном согласии со своим творческим методом, со своим пониманием природы театрального действия театр показал пьесу в том ее качестве «бытовой атмосферы» и жизненной правды, в каком он справедливо видел (судя по декларации) «огромную опасность» для себя. Он пошел по пути изображения «галереи серых людей обычной русской провинции» — галереи «детей Ванюшиных»[[219]](#endnote-213), чеховских персонажей и чеховских настроений.

Не собранный спектакль, где куски и кусочки живут сами по себе, где тянется жизнь на сцене, как в жизни, — это и в композиции и в творческом своем социально-художественном существе спектакль натуралистического театра. Вот доктор вытирает руки после осмотра больного (происходившего, кстати сказать, за кулисами), кладет небрежно полотенце на спинку стула. Полотенце переходит из рук в руки — его берет Звонцов, передает жене Булычова, она — Башкину, покуда оно не водворяется где-то на своем месте, но зритель отвлечен от главного действия, невольно следит за этим круговоротом вещи. Оплата гонорара этому же доктору (у Горького этой сцены нет) разрастается в специальную мимическую сцену, житейски правдивую: жена Булычова совещается молча с Башкиным, зажав деньги в руке, показывает их Звонцову, спрашивает его глазами — достаточно ли? Эта сцена задерживает и без того прозаическое течение спектакля, создает паузы и ненужные детали, но ведь не в этом же смысл эпизода с доктором, его содержание для сюжетной линии.

Глафиру режиссер заставляет натурально делать то, что полагается горничной: бегать по делам через сцену во все время спектакля, держать наготове — по бытовой правде — шубу врачу, топить печь, поливать цветы, открывать отдушник, приносить Булычову настоящую еду — завернутый в салфетку горшок с настоящей кашей, набирать ложкой кашу и накладывать на тарелку, ножом отрезать кусок масла «по-настоящему» и класть его в тарелку — нужна ли эта «жизненная правда»?

В окна доносятся живые натуральные звукоподражания настоящей жизни: шумы, грохот грузовиков, топот войск, уходящих на фронт, музыка, причитания баб, мотоциклетки (единственное, чем сценически дополнен текст Горького в театре); на этой длинной паузе иллюстрации жизни, разыгрываемой за сценой, открывается спектакль. Это звуковой «социальный» фон, но где же органическое содержание идей и целей?

И вот когда доходит дело до театральных возможностей в пьесе, социального {138} осмысливания всей картины, идейного оправдания ее, — как, например, в сцене с трубачом, которая в этом плане могла бы послужить центральным эпизодом спектакля, «ключом», вершиной его социального напряжения, — театр опять снижает весь смысл эпизода, разряжает остроту его символического содержания в бытовом показе. Буйные хаотические звуки, сотрясающие воздух, на высоте своего социального смысла уже перестают быть смешными, а звучат именно трубным архангельским звуком «конца мира», призывом надвигающейся гибели класса. Этот — конечно, трагический гротеск в своем художественном существе — подан в театре в разрезе бытового чудачества, детского озорства Булычова: Булычов наивно-детским взором смотрит и на трубача и на впечатление от своего чудачества; сам трубач — обыкновенный серенький, бытовой мужичок — трубит с передышками, паузами, ослабляя единство впечатления, по всем этим причинам теряющего свой трагический символический смысл и приобретающего качества, повторяю, простого бытового комического анекдота.

Такой же сугубо бытовой характер имеют и сцены с знахаркой и блаженным — детально разработанные в какой-то самостоятельного значения этнографический дивертисмент. Нет в этих серых и нудных образах, задерживающих развитие пьесы, какой-либо остроты нового освоения фактов, ни жути, характеризующей весь этот умирающий старокупеческий быт.

Сцены из жизни одной купеческой семьи и истории умирания главы дома — вот что показывал в целом театр и так он прочитал пьесу. Но не в смерти Булычова трагизм его переживаний. Болезни могло и не быть, она — биологическая случайность. Преодолевая натуралистические недостатки материала, театр должен был поднять быт до социальной проблемы. Спектакль, сотворенный театром, по своему театральному плану должен был звучать трубным гласом «конца» — и звук этот, полный значения, должен был нестись призывно над хаосом гибнущего старого мира — звучать во всех фигурах спектакля, нестись над всем его построением и оформлением (в театре оно — бытовое, приземистое и тусклое «передвижническое» загромождение множеством вещей), как пробивший «двенадцатый час» истории, — вместо тех многочисленных мелких знаков звуковой натуральной имитации, которую театр, как мы уже знаем, показал за кулисами спектакля и которая ничего общего не имеет с той основной творческой задачей спектакля, о которой я говорю.

Общее впечатление от двух спектаклей «Булычова» в двух театрах: у вахтанговцев он социально заостреннее и театральнее, ярче и занятнее, хотя и поверхностнее; у художественников он углубленнее, выдержаннее, статичнее, серьезнее, жизненно правдивее.

### 4

В плане преимущественно-бытовом, житейской правды, тонкой и простой и такой обычной, будничной, но мало выразительной, не расцвеченной красками театральности, развивается актерская игра спектакля.

Грибков[[220]](#endnote-214) в своем бытовом плане, кстати сказать, правдиво, хорошо сделал трубача, — маленького, забитого человечка, хитрость которого тоже не бог весть какого уж качества — «мужичка-серячка». Бытовые — приказчик Башкин (Истрин)[[221]](#endnote-215), Тятин (Кудрявцев), Василий Достигаев в своем плане тоже тонко, скупо и выдержанно-мягко показанный Грибовым. Совсем живая, «настоящая» на сцене Ксения Булычова, со своей натуралистической {139} особенностью шепелявить и пришепетывать («шпишь», «Жванцов» и пр.)[[222]](#endnote-216). Из эпизодических лиц очень плох Массальский (Алексей) с его любительским фальшивым наигрышем.

И на образе Топоркова — Павлина, внешне таком сочном, выпуклом, с его четкой и умной подачей текста лежит печать не тонкой сатиричности, а того же бытовизма. Оттуда его некая внутренняя пресность, отсутствие того своеобразия, свежести какого-то нового подхода, которые сразу бы динамизировали и заострили этот образ. Все хорошо и все-таки чего-то недостает. Поп — правдив, но банален: таких попов мы видали издавна сотни раз в живописи «передвижников», и на сцене, и даже на иных более тонких плакатах — с его пухлыми губами, фигурой «борова», с небольшой долей даже «обличительства» — вырванный из жизни правдивый, бытовой поп…

Острая язвительность в подаче текста выводит образ игуменьи Меланьи у Шевченко из тесных рамок быта, но внутренний образ игуменьи остается неясным; вернее, под специфическим костюмом и здесь та же Шевченко со всеми теми своими приемами и интонациями, какие мы знаем по ее другим ролям. Счастливо найденные в свое время приемы становятся штампами, и если они еще доходят и действуют, то потому, что за ними чувствуется подлинный талант и настоящая захватывающая эмоциональность.

Вот у Степановой[[223]](#endnote-217) — Шуры умно и тонко сделан рисунок рыжего озорного подростка, схожей отчасти с рисунком вахтанговского театра[[224]](#endnote-218), — ряд характерных живых и милых изобразительных черт: угловатости, своеобразной прямоты речи и озорство есть — да не то, не «настоящее», непосредственное… Много здесь тонкой сделанности, надуманности и отсутствует та внутренняя эмоциональность, которую ничем не подменишь и не заменишь, даже самой удачной формой.

И Кторов и Соколова (чета Звонцовых) «разоблачают» в меру бытовой правды своих героев. Кторов придал своему «кадету» все черты формального и внутреннего отталкивания — и грим с бородой, и особое неприятно-утробное причмокивание углом губ, и черствость — это не показ «отношения» к образу, а полное «перевоплощение», но зрителю хочется чего-то еще иного — личного обаяния артиста за всем этим — пусть и играет артист отрицательный образ, — теплоты, актерской подлинной мягкости, актерского темперамента, там, где изображается бестемпераментность, внутреннего содержания образа, где он бесцветен.

Соколова придает хорошую остроту игры своему бытовому образу, это доходит, вскрывает сущность образа, но и здесь чувствуется некая надуманность, выразительность не подлинного внутреннего переживания, а театрального, «наигрыша». И этому образу режиссером приданы черты внешней характерности, слишком подчеркнутые, резкие: мешает излишняя — чисто внешняя позировка, нарочитость развинченной походки, поднятых плеч, подчеркнуто небрежных жестов…

### 5

Впервые выступающая на сцене Художественного театра Попова[[225]](#endnote-219) в чуждой ее амплуа [роли] Глафиры осуществляет наиболее полно в спектакле системы «игры переживаний» с наибольшим отказом от внешней театральности. Артистка исключительной драматической силы, она проносит свой небольшой образ через весь спектакль, наполненный таким глубоким эмоциональным содержанием, такой внутренней правдой, при полной внешней {140} сдержанности и выразительной скупости, что среди всех прочих «других» он один запоминается по-настоящему — как законченный образ — рядом с образом Леонидова — Булычова.

Но эта игра «в себе», подавленность всяких внешних проявлений театрального темперамента — приносит и известную внешнюю бледность образа. В натуралистическом театре драматизм снижен до жизненной простоты.

Если Попова ведет последовательно эту свою принципиальную простую, но сильную линию в спектакле — линию внутренней, не высказанной силы, то наоборот, линия Леонидова, как и всегда у этого артиста, — линия утверждения «театральности», высказанной и ярко показанной эмоциональности, — и он один подымает на высоту подлинного сверкания и театральной жизни спектакль, который при каждом его появлении на сцене сразу оживает, теряет свою мертвящую прозаичность, будничную статичность и тусклую бездейственность и начинает играть живыми здоровыми красками. Самая манера подачи слова, обычная для Леонидова — острая, сочная, с ощущением словесной плоти, а не житейская, тусклая, серая, — такая подача, где не пропадает ни один звук, где все доходит до зрителя, каждое слово — четкое, ясное, уверенное, динамическое и ироническое — до последнего закоулка зала, и наполняет собой жизнь сцены, — подача слова, в которой так ярко выражается весь могучий темперамент артиста, это есть полное утверждение театральности, преодоление психологического натурализма на сцене этого театра.

Но Леонидов — тот же всюду. Прекрасно, крупным планом, играет его лицо, — Леонидова, — глаза; он чудесно слушает, зорко смотрит умными своими ироническими глазами, добродушно-ироническими, «леонидовскими». И здесь образ игры артиста — не столько образ формы и художественной изобразительности, сколько образ эмоциональный, образ темперамента. Его Булычов внутренно ничем не разнится принципиально в своих творческих красках, рисунке, линиях, характере эмоций от его Бородина[[226]](#endnote-220). Таков его стиль, его актерское лицо.

Между тем содержание образа, идейно-творческое, диктуется в этих двух случаях разными социальными мотивировками. Леонидов не играет задачи умирания на первом плане, как почти клинически играет ее Щукин[[227]](#endnote-221), — и это выгодно усиливает значение образа. Но Щукин, тоже превосходный — в своем плане — Булычов, с отличной формой, играет одновременно и социальный стержень пьесы, ее социально заостренное содержание. Леонидов дает едко-ироническую критику быта, одинокую борьбу озорного бунтаря против окружающих, — мягкую человеческую доброту, — то, что дает и Горький в своей пьесе, — но он политически не «разоблачает» Булычова как представителя класса, не подымает его на степень символа «обреченного капитализма», «умирания и гибели класса», целого мира отношений. Здесь в согласии с самой пьесой умирает человек своеобразный, сильная личность, богатая, — и весь его бунт против религии, семьи, общества воспринимается скорее в плоскости индивидуально-психологического своеобразия, чем обобщенного классового содержания.

Леонидов — Булычов художественное обобщение индивидуальности характера, а не социально-типичного исторического явления. И здесь в самом таком качестве разрешения центрального образа спектакля лучшим актером театра, — выражение той же творческой системы, которая определяет собой все идейно-эстетическое бытие Художественного театра.

## **{****141}** 7 Р. Пикель НЕПРЕОДОЛЕННЫЕ ПОЗИЦИИ НАТУРАЛИЗМА. «ЕГОР БУЛЫЧОВ И ДР.» М. ГОРЬКОГО В МХАТ «За коммунистическое просвещение», М., 1934, 5 марта

Сначала темно. За стеной солдатская песня. Постепенно проникающие через окна лучи солнца освещают аляповато пышную столовую булычовского дома. Никого нет. Атмосфера комнаты насыщена уютом, спокойствием и благолепием. Чинно расставлена мебель. Вокруг чистота, порядок. Пыхтит самовар. Песня то затихает, то звучит чуть ли не под окнами дома. Слышен треск автомобильных моторов. Светает. Яркое ослепительное солнце врывается во всем величии в столовую. Никого нет. Песня продолжается. Чей-то женский голос вдали стонет и рыдает. Говор толпы, обрывки песни, протяжный стон, вновь шум мотора и затем молчаливая пауза, никого нет.

Так начинается «Егор Булычов» в МХАТ.

Знаменательное начало. Оно, подобно камертону, дает звучание всей постановке. Длительная сценическая пауза имеет большое смысловое значение. Режиссер поставил своей целью создать атмосферу тревоги. В городе отправляют солдат на фронт. Отсюда и песня, и шум машин, и женский плач. Это ему удалось. В зрительном зале — соответствующее настроение. Но навряд ли оно правильно определяет события. Нет знака равенства между жизнью булычовского дома и действительностью вовне.

По существу, все паузы, которыми режиссер собирался передать атмосферу социальной борьбы, развертываемой вокруг, остались сами по себе, а события, происходящие в пьесе, сами по себе.

Такова пауза во втором акте, когда Глафира мешает угли в печи, таков и финал пьесы. Суть в том, что события извне персонажи пьесы приносят с собой, в булычовский дом, и вот тут-то в поведении этих людей следовало бы по-настоящему глубоко расшифровать их социальный смысл. А этого не получилось.

Когда раздались первые реплики на сцене, зритель начал знакомиться с обстановкой. Объектов для его наблюдения предостаточно. Настоящие окна с {142} подоконниками и задвижками, массивные двери с медными ручками, телефон образца четырнадцатого года, потолок с лепкой, настоящие чучела медведей, меха, щиты охотничьих доспехов и трофеев на стенах, печи с открывающимися и закрывающимися отдушниками, с огнем, багрянцем полыхающем на бахроме скатертей. Натуралистическая фотография быта отвлекла внимание зрителя от диалога. Зритель еще долго искал на сцене детали, которые были бы правдоподобными и настоящими, как в жизни. Со сцены повеяло ароматом «Дяди Вани» и «Вишневого сада».

Сценическое оформление (особенно второго акта) по эскизам К. Юона сделано сочно, ярко. Спору нет. Но это не то, что нужно в данном случае. Подобный пышный багет совсем не подходит к чрезвычайно простому, мудрому, полному внутреннего содержания горьковскому полотну.

В декларации театра указывается, что он «особенно пристально работал… над разоблачением философских идей и классовой природы каждого образа». Прекрасная мысль, верный подход. Но… его нет в постановке. Почти все образы в большей или меньшей степени тянут к бытовизму, натуралистическому приему раскрытия характера.

Начнем с мелочей.

К чему пришептывание в речи Ксении? Неужели первая реплика Шуры («не шипите») натолкнула на эту мысль режиссера? Но если бы Ксения шипела фонетически, то, по-видимому, автор подчеркнул бы эту особенность ее речи в тексте. Шипение Ксении вытекает из природы ее характера, а не из дефектов речи. Это черта социальная, а не биологическая. И свести реплику Шуры к языковому дефекту, что и сделал театр, это значит переключить социальную трактовку в биологическую, это значит омельчить образ.

То же в присвистывании Звонцова. Он непрерывно оперирует зубочисткой во рту и присвистывает через зубы. Сделано это нарочито подчеркнуто.

Станиславский в «Моей жизни в искусстве» рассказывает, как он нашел внешние детали для образа Штокмана: близорукость и вытягивание второго и третьего пальца вперед.

Но у него это шло от раскрытия *внутреннего* содержания образа. «Этим жестом, — подчеркивает Станиславский, — я как бы впихивал в душу собеседника мои чувства, слова и мысли». А что своим присвистыванием впихивает в душу зрителя Звонцов? Ничего. Индивидуальная, натуралистическая деталь остается неоправданной и совершенно случайной.

{143} Увлечение это приводит в натурализм, *фотографирование* жизни, во *внешнее* освещение ее без глубокого раскрытия внутреннего содержания.

Поэтому почти все образы в спектакле социально приглушены. Меланья, Павлин, Варвара, Тятин, Мокей[[228]](#endnote-222) и др. исполняются актерами как характерные роли с очень слабыми попытками социально осмыслить их сущность. Сделаны они актерски крепко. Шевченко, Соколова, Пузырева, Кудрявцев, Кторов, Истрин и др. дают интересную и яркую галерею характеров. Но это не горьковские люди из булычовского дома. Это скорее персонажи из пьес Островского. Режиссер спектакля В. Сахновский не сумел практически разрешить своих правильных принципиальных установок.

Леонидов, Попова, Степанова и Грибов выделяются своим приближением к горьковским замыслам.

Леонидов (Егор) не преодолевает биологическую трактовку характера. Он больше, чем следовало бы, подчеркивает внешнюю разбитость от болезни. Но это ему не мешает поднять в ряде сцен Булычова на монументальную высоту (беседы с Павлином, Меланьей, финал 2‑го акта). Очень тонко им выявляется ирония Булычова к происходящим событиям (сцены с Зобуновой и Пропотеем). В ней чувствуется и глубокая скорбь к себе и величайшее презрение к окружающим. Все же у зрителя не остается цельного впечатления от игры этого замечательного мастера и художника, каким является Леонидов. У остальных из этой четверки исполнителей те же срывы.

Грибов в Достигаеве крепок, сочен и убедителен. Пожалуй, это единственный образ в спектакле, по-настоящему, по-горьковски зазвучавший со сцены.

## 8 Н. Осинский <В. В. Оболенский> ДВА БУЛЫЧОВА «Известия», М., 1934, 21 апреля

<…>[[229]](#endnote-223)

Характернейшая черта постановки МХАТ: она в первую очередь показывает *умирание* Булычова (как символ умирания «царской России») на контрастном фоне *зарождения* новой жизни за стенами булычовского дома. Даже и в стенах этого дома последнее отражается в трепетном искании Шуркою новой жизни.

Такой постановке вопроса подчинен весь план спектакля, все его оформление. Умирающий Булычов есть целиком господствующая в спектакле фигура. Это так не только по вине замечательного актера Леонидова, но и явно — по воле режиссуры. Шурка и игуменья Мелания, несмотря на прекрасную игру Степановой и Шевченко, в сущности, только секундируют основному действующему лицу. Все остальные действующие лица — это, так сказать, живой барельеф, на фоне которого крупными пропорциями вылеплен главный герой. Таков зрительный эффект. А смысловой эффект тот, что все действующие лица, кроме упомянутой тройки, как бы образуют «хор» при основном лице *трагедии*. {144} При нем же находятся две «наперсницы»: окрашенная положительно (Шурка) и окрашенная отрицательно (Мелания). Еще один «хор» как бы помещается за сценой и проступает в звуковых и шумовых сценах.

Мало того, что «вторые» действующие лица отведены назад, стушеваны. Взяты темные краски в декоративном оформлении; только через окна дома за его пределами виднеются обычные яркие и свежие юоновские тона. Освещение взято также сдержанное, сумрачное. Все подчинено тому, чтобы умирание Булычова было передано наиболее отчетливо и чтобы в последний момент оно столь же отчетливо противостояло рождающейся революции. Между прочим именно поэтому заключительная сцена вполне удалась МХАТ, удалась больше, чем в Вахтанговском театре.

При таком явном уклоне, если не в трагедию, то во всяком случае в стопроцентную драму, стушеваны многие моменты бесспорно комического характера (соответствующие реплики Достигаева, его жены, Павлина, Мокроусова и пр.); вместе с ними стушеваны в ту же сторону и характеристики персонажей.

Сохранение «трех действий» кажется МХАТ сохранением «конституции пьесы». Но превращение «сцен» Горького, соединяющих элементы драматический, комический, сатирический, почти в трагедию нарушением конституции ему не кажется. Превращение «Егора Булычова *и других*» почти что в «Егора Булычова *без* других» — также.

Кстати сказать, мы не отрицаем права даже и на такое толкование пьесы. Различие толкований, заключенное в определенных пределах, создает художественное богатство театра. Но мы во всяком случае отрицаем претензию МХАТ на будто бы каноническое истолкование и воспроизведение пьесы.

Еще одна характерная черта все по той же линии. Во МХАТ Шурка истолкована как молодой, жизнеспособный, зеленый побег на развалинах булычовского дома. Вряд ли тут правильно вскрыта «философская идея и классовая природа» данного образа. Несомненно, автор не одарил полным социальным здоровьем отпрыск буржуазного дома Булычовых. Сделав Шурку вполне здоровым персонажем, МХАТ на деле получил здесь *надклассовую* фигуру. Но не это мы хотим специально подчеркнуть, а другое характерное обстоятельство: МХАТ стушевал отчетливый намек автора на не совсем отцовские чувства Булычова к своей дочери Шурке (в чем его упрекает Глафира). У вахтанговцев это дано честно по автору. У МХАТ «конституция пьесы» в этой детали изменена: установка на «высокий стиль» трагедии, желание иметь «наперсницу» в положительном освещении влечет к стушевыванию «низкого чувства». Подобным же образом заявление Шурки о том, что она хотела бы быть «кокоткой», истолковано в смысле простого ребяческого задора.

Вахтанговское толкование «Егора Булычова» отличается от мхатовского тем, что здесь ударение сделано не на *процесс умирания* главного героя, а на *развороте противоречий* этой фигуры и всей среды, элементом которой она является. Образ Булычова есть одна из форм психологического распада в среде российского капитализма. Горький дал целый ряд таких фигур: Фому Гордеева, «хозяина» Вас. Семенова (тип, близкий к Булычову), членов семьи Артамоновых, Вас. Достигаева и пр. Можно и должно в этот ряд, как представительницу младшего поколения, поставить и Шурку Булычову (так эта {145} роль понята и прекрасно исполняется Мансуровой[[230]](#endnote-224) в Вахтанговском театре; идейный уровень этого исполнения поэтому — выше мхатовского).

Умирающий хозяин, Булычов, высказывает в пьесе ряд остро и содержательно выраженных суждений о старом строе жизни, об его противоречиях, лицемерии, лжи, о подавлении, изламывании им личности, о религиозном и патриотическом обмане и пр. Эти суждения сталкиваются с суждениями других действующих лиц. Они развертываются вокруг их характерных черт и поступков, вплетаются в единое целое идеологического, психологического, нравственного, бытового распада капитализма, подломленного в своем основании.

В блестящем изображении вахтанговского актера Щукина на первый план выдвинуто идеологическое содержание образа Булычова, предсмертное борение отчаявшегося ума, страстное саморазоблачение представителя гибнущего строя. Щукинский Булычов умирает и личной, *физической* смертью (актер прекрасно это передает). Но катастрофой она является для него потому, что обнаруживает полный его *внутренний* крах, который в свою очередь есть только момент внутреннего краха целого класса, целого *строя общества*. Надвигающаяся физическая смерть выявляет то, что Булычов уже мертв морально и общественно, что в жизни у него не было и нет прочного дела и наследников, связей с живыми корнями жизни, что он жил «не на той улице», что вся жизнь его была ошибкой, и жизнь вообще есть огромная ошибка (так ему кажется). Мы думаем, что такое толкование образа Булычова и такое выдвижение вперед идейного материала пьесы (пусть несколько преувеличенное) является большой заслугой Вахтанговского театра: Горький-мыслитель впервые говорит полным голосом на советской сцене.

При таком подходе к делу Вахтанговский театр не считал нужным отводить на второй план остальных действующих лиц и подчинять их характеристику линии умирания Булычова. Все участники сцен образуют группу живых людей, ни одна из них не оказывается фигурой барельефа. Обрисовка характеров и целого переплета различных социально-психологических противоречий, ими выражаемых, дана полным тоном в целой серии блестящих образов. Между прочим дана с использованием всех комических моментов и заострением их в сатирическую сторону. Вместо почти рембрандтовского освещения на сцене МХАТ — свет и воздух на вахтанговской сцене. Егор Булычов умирает при ярком свете дня, ибо в первую очередь умирает заживо. Остальные действующие лица продолжают свой жизненный путь вместе со зрителями спектакля.

При постановке в театре *всей* серии пьес, начинающейся «Булычовым», вообще нельзя взять иной тон, иначе развертывать и заканчивать спектакль. Тут нельзя позволить себе такую обезличенную трактовку Достигаева, его жены, Звонцова, Варвары и т. д., какую имеем во МХАТ, нельзя заставлять их фактически *умирать вместе с Булычовым*. Но не только в этом дело. Дело в том, что процесс умирания буржуазии и всякого исторического класса вовсе не сходен с биологическим умиранием отдельного человека. Умирание буржуазии — проявление и результат классовой борьбы. Буржуазия не умирает *сама собой* и, несмотря на свое внутреннее разложение, умирать вовсе не хочет (недаром ведь и Булычов вовсе не хочет умирать). Она {146} отчаянно борется за свое существование, переходит постоянно в контратаки и, теряя одну позицию, всегда старается защитить следующую. Поэтому-то вахтанговский метод изображения «социальной и моральной катастрофы царской России» и принципиально правильнее.

Здесь мы подходим к весьма интересному вопросу о том, как различие между общими идеологическими и художественными установками двух театров отразилось в различии двух трактовок Егора Булычова.

В своей высокоинтересной и насыщенной живыми (пусть нередко спорными) мыслями книге — «Современные театральные системы» тов. П. Новицкий[[231]](#endnote-225) характеризует Московский Художественный театр в его историческом прошлом как театр буржуазной интеллигенции. Это — высокий по своему артистическому мастерству, но эклектичный по своим художественным приемам театр, в основном идущий под знаменем субъективного психологизма и одновременно «надклассового общечеловеческого объективизма, отдававший дань и психологическому, бытовому натурализму, и идеалистическим методам условного эстетического театра»[[232]](#footnote-9).

Спора нет, что история Художественного театра отмечена значительными колебаниями и зигзагами. Они естественны для всякой группы квалифицированной художественной интеллигенции. Верно, что Художественный театр накануне революции — в эпоху «вечерней зари» этой группы[[233]](#footnote-10) — попал в русло буржуазно-интеллигентного субъективно-психологического театра. Однако напрасно т. Новицкий сосредоточил внимание на этих зигзагах и на этом конце пути, отвел на второй план то, что в лучшие свои годы и в лучших своих постановках Художественный театр был на деле театром революционно-демократической интеллигенции и театром *реалистическим*.

Напрасно т. Новицкий поверил Станиславскому эпохи написания его мемуаров, что то был «внешний реализм» или идейный натурализм. «На дне», «Дети солнца», «Доктор Штокман», «Столпы общества» — это славные реалистические страницы истории Художественного театра. За них мы его ценим, на основе возрождения этих традиций мыслим возможным возрождение МХАТ. Ибо оно возможно в той общественной обстановке, где никакому Карено уже не нужно идти на капитуляцию перед буржуазией.

У нас вообще неправильно стали нередко утверждать, что возможен один только вид реализма — социалистический реализм. Все лучшие произведения искусства (начиная, например, с греческой скульптуры) всегда являлись в той или иной степени реалистическими, как все лучшие произведения научной мысли являлись в той или иной степени материалистическими. Социалистический реализм — высшая форма реализма, свойственная высшей форме развития человеческого общества, где общественные отношения ясны и просты, где люди сознательно руководят процессом производства своей жизни.

Неправильно также превращать «социалистический реализм» в некий абсолют и отвергать совершенно, даже как моменты художественного творчества, приемы натурализма, бытового, жанрового описания, романтизма, либо записывать эти понятия раз навсегда {147} по ведомству той или иной классовой прослойки, жившей в определенную историческую эпоху[[234]](#footnote-11).

Из сказанного вытекает, что если бы мы стали критиковать постановку «Булычова» во МХАТ, только отмечая в ней элементы натурализма, бытовизма, психологизма, импрессионизма (создание «настроения» у зрителей звуковыми и шумовыми сценами) и т. д., это ничего не дало бы нам для правильной оценки.

Все эти приемы изображения и воздействия на зрителей законны, в том или ином масштабе применяются чуть ли не каждым театром; вопрос в *балансе* и в *идейном* стержне, как только что отмечено. Натурализм плох, когда он безраздельно господствует в художественном произведении и соединяется с безразличием к общественной характеристике персонажей[[235]](#footnote-12). Плох безыдейный бытовизм, описывающий «для себя» нравы людей, упускающий из виду их классовые черты и индивидуальные различия (ср. постановку «В людях» филиала МХАТ — типичный образчик такого бытовизма; обратный пример — вахтанговский «Темп»)[[236]](#endnote-226). Плох переуглубленный субъективистический, пассивный психологизм. Плох переходящий в идеалистическую оторванность от жизни и действия импрессионизм и т. д.

Как в этом смысле обстоит дело с мхатовской постановкой «Булычова»? Вне сомнения — несравненно лучше, чем в поздних, предреволюционных постановках Художественного театра, или в таких его послереволюционных постановках, как «Блокада» Вс. Иванова и «Унтиловск» Л. Леонова, или наконец в упомянутой постановке филиала МХАТ. Мхатовский «Булычов» в основном стоит на реалистической базе и на советской идеологической почве.

Однако именно в основном. Все ж таки старые предреволюционные традиции Художественного театра им целиком не изжиты.

Ведь уже из проведенного выше сопоставления основных установок обоих спектаклей мы видели: у вахтанговцев — это кусок «большого полотна», дающего картину классовой борьбы в живых и разнообразных ее проявлениях; у художественников — трагедия умирающего старого строя, данная в высоком стиле. Революция при этом дана в высоком стиле — это факт. Но и умирание старого дано в высоком стиле — это тоже факт.

Надклассовый объективизм все еще не исчез полностью, хотя театр и выступает вообще на стороне революции.

Умирание Булычова освещается не только натуралистически, с биологической стороны. «Социальная и моральная катастрофа» — личная и общественная — показаны. Но все ж таки на первом плане — биологическое и личное умирание, с большой тонкостью и сдержанной силой изображаемое Леонидовым. Баланс все же нарушен в пользу натуралистических приемов, а также и в сторону субъективного психологизма. Притом не в одной только роли Булычова: в эту сторону кренит весь спектакль, и не только потому, что линия Булычова в нем господствует.

{148} Чистого «бытовизма» мы в постановке не находим, ибо постановка *имеет* идейный стержень. Но уже в силу присущего ей уклона в трагедию и в результате отвода на второй план большинства действующих лиц бытовые черты в них несоразмерно выпирают вперед. Есть два хороших способа предотвратить такое выпирание: дать комедийно-сатирическую окраску одним фигурам, подчеркнуть идейное содержание других образов[[237]](#footnote-13). Оба эти способа в данном случае не использованы по только что указанным причинам, а также, конечно, вследствие общих «бытовистских» традиций театра.

Как следствие этого (в отдельных случаях — и по вине актеров) пропали образы Ксении, Достигаева, его жены, Глафиры, Звонцова, Варвары, Мокроусова[[238]](#endnote-227); они все пересушены, слишком пресны. Что из того, если Пузырева (Ксения) дает ходячую движущуюся фотографию скучной, глупой, мелкой купеческой жены с характерным пришепетыванием; эта движущаяся фотография все же по-настоящему не живет. Что из того, если Соколова (Варвара) дает такую же ходячую фотографию вздорной, мелочной, сварливой купеческой дамы; она тоже по-настоящему не живет, она — слишком музейно-этнографическая купеческая дама. Совсем непонятно, как такая Варвара на следующем этапе революции могла бы играть хоть какую ни на есть общественную роль (что мы видим в «Василии Достигаеве»). Проблески жизненности мы находим из вторых персонажей лишь в трубаче (Грибков), Антонине (Вульф) и Тятине (Кудрявцев). Из‑под бытовой окраски здесь вырывается либо комедийно-сатирическая струя, либо живая индивидуальная характеристика. Как уже отмечено, двумя другими — и при том основными — исключениями являются еще Шура (Степанова) и Мелания (Шевченко).

Что касается импрессионистских элементов постановки, то нельзя предъявить упрека режиссеру в преувеличенном и неправильном их применении. Он уже второй раз показывает (первый раз — в «Унтиловске»)[[239]](#endnote-228), что умеет владеть не только сценой, но и кулисами. И в заключительной картине безусловно достигает положительного эффекта, кончая притом пьесу вполне «по Горькому».

Предшествующее, нам кажется, достаточно ясно показывает, что и основная установка спектакля, и соотношение употребленных в нем приемов имеют тесную связь с общей идеологической и художественной установками МХАТ. Эти установки движутся к социалистическому реализму, но еще не освободились от влияния мхатовских традиций второго десятилетия XX века.

Сопоставление постановок показывает между прочим также и то, что вахтанговская постановка в свою очередь не полностью удовлетворяет требованиям социалистического реализма и тоже находится под влиянием определенной традиции.

Это — традиция идеологической и художественной установки Вахтангова, достигнутой им накануне его безвременной кончины двенадцать лет назад. Вахтангов тогда еще стоял на полпути от неопределенных революционных симпатий к последовательному коммунистическому мировоззрению (вряд ли можно сомневаться в том, что он прошел бы *весь* путь, если бы остался жить). В художественной установке Вахтангова, несомненно, {149} были налицо черты *экспрессионизма*: отсюда его советы актерам играть на сцене самих себя и свое *отношение к образу*, его лозунг *фантастического реализма*, его требование, чтобы зритель не забывал ни на секунду, что он *в театре*, а актер, что он *играет* на сцене, наконец *ироническая* окраска его блестящих постановок.

Все это отлично увязывалось с психологией революционно настроенного демократического разночинца (из них вербовался вахтанговский коллектив). Она проникнута симпатией к «общественным низам», «приемлет» пролетарскую революцию и новый строй жизни, она жизнерадостна и оптимистична, она особенно сильна в отрицании и иронии по адресу старого строя и ранее господствовавших классов. В то же время она отмечена интеллигентским индивидуализмом, для нее революционная борьба и революционное художественное творчество есть в первую очередь выявление, утверждение, победа, освобождение человеческой личности, а не революционного класса (который она отождествляет с народными «низами»).

После смерти Вахтангова и без него вахтанговский коллектив прошел длинный путь (не без трений и зигзагов) в ту сторону, куда шел бы и сам Вахтангов, — к коммунистическому мировоззрению и социалистическому реализму. Он ближе подошел к ним, чем, пожалуй, любой из советских театров. Но еще не достиг цели. Он дал ряд политически выдержанных и художественно совершенных постановок (наряду с невыдержанными и мало удачными). Он научился блестяще использовать и правильно соединять характеристику натуралистически-бытовую, индивидуально-психологическую, классово-социальную; он овладел формами социальной драмы, сатирической комедии, идейно-героического спектакля. Он выработал блестящих мастеров сцены, которые в то же время чувствуют себя борцами за дело пролетариата на художественном фронте.

Но — все же и он не изжил еще полностью старой идеологической и художественной традиции. В чем это сказывается на постановке «Булычова»?

Сравнение с постановкой МХАТ показывает: прежде всего в некотором нарушении баланса в сторону комедийно-сатирических моментов. Если МХАТ сильнейшим образом «переборщил» в сторону трагедии высокого стиля, то Вахтанговский театр в меньшей степени, но все же несколько «переборщил» в излюбленную им сторону, истоки которой — в вахтанговской иронии. «Сцены» Горького — замечательное органическое соединение элементов философской драмы, психологической драмы, сатирическо-бытовой комедии, социально-проблемной пьесы[[240]](#footnote-14). Не только нельзя пытаться втискивать их в одну какую-либо каноническую театральную форму (например трагедии), но не следует даже давать хотя бы некоторый перевес любому из этих элементов.

Наоборот, элементам психологической драмы придан вес недостаточный. Щукин в первую очередь играет «идеологию» Булычова, превосходно передает брожение его ума, его идейный распад (это — большая заслуга, ибо это трудно сделать, этого обычно не делают). Но он в меньшей степени дает анализ его чувств. Мансурова так же поступает в отношении Шуры. Миронов — в отношении Тятина (наоборот, Кудрявцев в МХАТ психологически раскрывает Тятина и этим, как отмечено, {150} возвышается над бытовой трактовкой) и пр. Вот что значит между прочим усиленно играть «свое отношение к образу» и «не забывать ни на секунду, что играешь на сцене»: экспрессионистский прием создает *перевес* идеологической характеристики и *тормозит* полное выявление чувства.

Также заметно теперь, что у Вахтанговского театра относительно слабее отражено развитие революции за стенами булычовского дома. В результате этого конец вышел хуже, чем во МХАТ и не по автору. Если бы театр меньше чурался импрессионистических приемов старого Художественного театра, он мог бы наряду с показом нарастания революции через игру на сцене показать его и из-за кулис. Великое смятение и сотрясение ярко выражаются и в стенах булычовского дома, внутри сценической площадки. Но одной экспрессии через игру актеров на сцене недостаточно. Автор подсказывал и еще одно русло, но оно по-настоящему не использовалось.

Эти недостатки вахтанговской постановки (так же, как и недостатки мхатовской) имеют связь с нынешней идеологической и художественной физиономией театра, с тем, что он еще не полностью проделал путь к коммунистическому театру и социалистическому реализму.

Если теперь в заключение еще расспросить, во-первых, которая из постановок идеологически выдержаннее и ближе к принципу социалистического реализма, ответить придется: конечно вахтанговская. Если поставить второй вопрос: «которая из них ближе к замыслам автора», то ответить придется: «об этом надо автора спросить». Наше же частное мнение состоит в том, что обе постановки, их толкование, существенно с замыслом автора не расходящееся и с различной полнотой разрабатывающее отдельные стороны пьесы. Думаем, что вахтанговская постановка все же ближе к надлежащему балансу этой полноты.

И наконец: какая из постановок художественно совершеннее и лучше. В принципе лучше должна быть та, которая больше удовлетворяет общим требованиям к содержанию и форме. Здесь же речь идет о художественном мастерстве и технике, то можно сказать, что лучший отпрыск старого Художественного театра, его блудный, но талантливый потомок — театр Вахтанговский — дает уровень художественного мастерства, равный родительскому. Художественное мастерство одного дополняет художественное мастерство другого, и оба составляют славу и радость советского искусства.

## 9 В. Залесский «Я ХОЧУ БЫТЬ ТВОИМ БАРАБАНЩИКОМ…» «ЧУДЕСНЫЙ СПЛАВ» В ФИЛИАЛЕ МХТ ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1934, 29 мая[[241]](#endnote-229)

Хорошо жить, хорошо любить, хорошо творить! Чудесный сплав людей и дел — вот сущность нашей эпохи. Это отлично чувствует автор, показывая нашу молодежь, «золотой фонд» нашей страны. Его герои не совершают необыкновенных поступков, не подвергаются неожиданным {151} опасностям и случайностям судьбы. Они живут жизнью обыкновенных людей: работают, веселятся, любят. Их чувства и страсти не представляют никакого специального интереса. Словом, они самые простые, самые живые люди наших дней. Встретите их на улице, и ничем они не остановят вашего взора.

Но таково свойство искусства, что оно отбирает характерное, типичное из жизни и конкретизирует его в живых образах.

Степень впечатляемости этих образов зависит от силы таланта автора, от степени его проникновения в жизнь, от мастерства театра и в первую очередь актера. Чем глубже автор осмысливает жизнь, тем полнокровнее, сочнее его образы, тем больше материала для театра, актера, тем сильнее впечатление зрителя.

Пьеса Киршона, несмотря на несложность сюжета, фабульного построения, сильна как раз тем, что автор глубоко и серьезно смотрит на жизнь, прекрасно понимает всю сложность жизненных явлений и очень хорошо владеет сценическим мастерством.

Поэтому пьеса его легка к восприятию, поэтому она так прозрачна, радостна, поэтому так жизненно-конкретны ее герои.

Чрезвычайно положительным является тот факт, что Киршон весь свой темперамент пролетарского драматурга, весь свой опыт, умение, мастерство, отдававшееся ранее таким жанрам, как социальная драма («Суд») или трагедия («Город ветров»), на этот раз отдал жанру комедии. Он написал советскую комедию, где на первый взгляд нет как будто значительных событий, мировых проблем, где зритель получает эмоциональную зарядку смехом. Но опускается занавес, начинается процесс отшлифовки виденного и вырастает социальная значительность пьесы. Это уже победа драматурга, это уже полное оправдание затраченной на создание пьесы энергии.

У нас за последнее время все больше утверждается лозунг: «Больше смеха разнообразного, искрящегося, сверкающего, молодого и радостного».

Хороший лозунг, хорошее требование. Но здесь возможны крайности. Ведь вздумалось критику «Комсомольской правды» сетовать на то, что в опере «Катерина Измайлова»[[242]](#endnote-230) нет смеха, а в трагедии «Смерть Иоанна Грозного»[[243]](#endnote-231) — две смерти. Возможно, что это естественная реакция на учение «кальвинистского проповедника» от советской драматургии, сиречь Вс. Вишневского[[244]](#endnote-232), отрицавшего и запрещавшего нашей эпохе смеяться (были, были такие диспуты!).

Но когда сотни театров хотят ставить и ставят «Чужого ребенка»[[245]](#endnote-233) (несомненно мастерски сделанного), когда кое-кто пытается чуть ли не канонизировать «Чужого ребенка», возникает чувство тревоги. В этой крайности легко растерять хороший вкус, высокие идейные требования, благородство и артистичность формы.

В «Чудесном сплаве» много сверкающего, молодого и радостного смеха. Но в пьесе есть мысль, есть идейное зерно, есть чувство такта формы.

Драматургически пьеса продолжает творческую линию Киршона как автора, утверждающего необходимость критического использования опыта старой драматургической формы, старых жанров. И надо отдать справедливость Киршону — делает он это неплохо. Композиция пьесы, ее сюжетное построение сделаны с несомненным знанием образцов классической комедии. Но важно не это. Важно то, что Киршон построил пьесу так, что она легко смотрится и в то {152} же самое время волнует значительностью темы.

Но все же автора можно кое в чем упрекнуть. Пьеса его перегружена словесным материалом, экспозиция ее затянута, автор берет слишком долгий разбег к IV акту.

Идея пьесы — наша молодежь, наш золотой фонд, — сплав чудесного человеческого материала, сплав чудесных дел и поступков.

«Я хочу быть твоим барабанщиком, моя молодая страна». Эта мысль проходит по всей пьесе и выражает многие сценические характеры.

Тема нашей молодежи драматургически развивается через противопоставление личного эгоистического, индивидуалистического начала и коллективного, социалистического. Олег, член бригады инженера Филиппова, не хочет коллективно работать над опытами с чудесным металлом. Он не верит в плодотворность бригадного метода и считает, что там, где нужна гениальная догадка, интуиция ученого, там нечего делать коллективу средних людей, средних умов. Олег начинает работать изолированно, одиночкой. Однако декламация Олега не обескураживает бригаду инж. Филиппова. Вместе с молодым инженером-химиком Наташей оставшиеся члены бригады вступают в бой за чудесный сплав.

Развитие пьесы идет по двум линиям: рост молодого коллектива инженеров, преодолевающего трудности творческого задания, и капитуляция одиночки Олега, постепенно теряющего веру в себя.

В центре пьесы бригадир Гоша. Он очерчен драматургом ярко и жизненно. Это цельный и волевой характер, «чудесный сплав» нового человека. Рядом с ним неутомимый барабанщик эпохи Петя Горемыкин, достойный соратник бригадира.

Эти образы — самые удачные у автора.

Бледнее сделаны женские роли. Их функция только дополнять, оттенять образы Гоши, Пети, Яна.

Лучше других Настя и Тоня — это две верные соратницы бригады. Они хранят ее производственные секреты, они энтузиасты творческих успехов молодых инженеров. Оба эти образа хорошо удаются Бендиной и Монаховой. Общий тон всей пьесы — мажорно-радостный, активный, стушевывает известную схематичность отдельных персонажей.

МХАТ СССР им. Горького, поставивший на сцене своего филиала эту пьесу, остановился на ней очевидно не случайно. В его репертуаре и раньше находили себе место пьесы о молодости, о нашей молодежи («Наша молодость», «Квадратура круга»). «Чудесный сплав» продолжает эту репертуарную линию.

Поставлена пьеса в общем в тех же радостных, мажорных тонах, как и написана. Режиссер (Б. А. Мордвинов) совершенно правильно трактует пьесу как лирическую комедию, проникнутую социальным оптимизмом. Но спектаклю все же не хватает молодого веселья, живости. Хороша игра актеров, в первую очередь Грибова (Гоша), Дорохина[[246]](#endnote-234) (Петя), Бендиной (Тоня). Но спектаклю не хватает единства сценического ритма.

Талантливый актер Яншин играет в сниженном, несколько даже слабом плане. Его Олег безусловно наиболее трудный образ в пьесе. Режиссерски он трактован правильно, а актер играет эту роль как-то нехотя, словно у него нет вкуса к этому персонажу. Отсюда известное однообразие, играется только одно состояние. Этого мало в таком спектакле, где все основано на ритмическом напряжении. Блеклый {153} образ Ирины получается и у Ел иной. В ней мало подвижности, темперамента. Она выглядит старше своих товарищей.

Симпатичная Наташа (Титова)[[247]](#endnote-235) тоже почему-то иногда теряет связь со своими друзьями. Вот кажется, что она задумалась над чем-то другим, что не происходит на сцене, а случилось где-то извне.

Зато цельная и яркая фигура у Грибова — Гоша. Актер ведет роль органично до последней реплики. В той же линии играет Дорохин своего Петю.

В силу того, что ритм и темп игры некоторых персонажей отяжелены, создается впечатление некоторой затяжности отдельных сцен. Но эти недостатки, очевидно, исчезнут в дальнейшей работе над спектаклем.

«Чудесный сплав» — пьеса, удостоенная второй премии на правительственном конкурсе. Это справедливая награда.

## 10 Д. Тальников СПОР О «СВЕРЧКАХ». ЧЕХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Советское искусство», М., 1934, 11 июля

Чехов в Художественном театре — тема, чрезвычайно интересная для раскрытия творческого метода этого театра, ибо перед нами, по справедливости, самая блестящая страница пройденного театром пути, — то, чем он может по праву гордиться. «Чеховские пьесы — вершина достижений Художественного театра», — писал в своем дневнике и Вахтангов, как мы знаем, вообще подходивший к Художественному театру весьма критически. Именно в чеховских постановках театр уловил подлинный стиль и автора и эпохи в преобладающих настроениях ее интеллигентских групп, выразителем которых он являлся в русском дореволюционном театре.

Вот почему и давний спор вокруг знаменитых «сверчков» в чеховских постановках Художественного театра — подлинный спор о творческом методе в искусстве театра — помимо своего исторического значения приобретает новое осмысление в свете борьбы за творческий метод современного театра.

### \* \* \*

В каком плане сейчас осмысливает Станиславский исторический опыт театра на уроке чеховских постановок?

Прежде всего, как утверждение линии борьбы с театральностью, «игрой», представление во имя торжества подлинной жизни на сцене. Станиславский отрицает какую бы то ни было возможность для «всех театров России и многих — Европы» передать Чехова «старыми приемами игры»: «Назовите хоть один театр или единичный спектакль, — спрашивает он, — который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности».

Станиславский сам признает, что артисты его театра и труппа в чеховский период находились только в «стадии формации» и это был в сущности любительский кружок. «В то время актеры были еще малоопытны». Да и не в актерах, в сущности, дело было, а в огромном успехе чеховских спектаклей в театре — театре, в самой идее своей «режиссерском», {154} отрицавшем «обычную» старую актерскую театральность.

Театру «посчастливилось» найти новый подход к Чехову, особенный, и именно эта особенность является, по словам Станиславского, «главным вкладом Художественного театра в драматическое искусство».

В чем же был этот «новый подход»?

В принципах внешнего оформления спектакля — прежде всего, в новой технической манере актерского исполнения — во-вторых. Театр исходил из понимания природы чеховской драматургии как внешне «бездейственной», где «сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле», очищенном от всего внешнего, «псевдосценического» (т. е. театрального). Это внутреннее действие сводилось театром, как мы знаем, к системе организации «настроений», т. е. к статичности, социально творческой пассивности, бездейственности по существу. Но в осуществлении задачи именно такого сценического разрешения чеховских пьес театру, режиссерскому по своей природе, принципам и самим возможностям, самой необходимости, пришлось прежде всего сделать ставку на ряд средств внешнего воздействия.

Говоря о чисто драматургической стороне чеховских пьес, А. Кугель[[248]](#endnote-236) имел достаточно основания писать, что «Чехов — плохой учитель драмы; он и сам это чувствовал и прибегал к старым драматургическим эффектам — пожарам, выстрелам, отъездам и т. п.». Тот же Кугель, говоря об элементах сродства между Чеховым и Художественным театром, указывает на «статичность», «искусство повествования», «застывшей музыки», вместо активности и энергичности в показе душевных движений, и «главную заслугу» театра видит в том, что он уловил «ритм чеховский — анемичный, хмурый, обреченный, тусклый: Художественному театру, по сравнительной слабости индивидуальных исполнителей (в начальном периоде его деятельности), было, естественно, необходимо искать общего коллективного выражения — “атмосферы”, “настроения”, “пятна”. Ритм, замедленный, унылый, разбитый на множество дробных частностей, лишенный энергии, страсти, взрыва — это одновременно был и ритм чеховской художественности, и ритм ансамбля придушенных театральных индивидуальностей».

Театр устремил главные силы, отдал главное внимание не актеру, т. е. активному действующему человеку, а более податливому и пригодному материалу — мертвому, неорганическому: вещам, «игре вещей».

### \* \* \*

Станиславский считает, что «прелесть» чеховских спектаклей в Художественном театре заключается в изображении того, что «не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства», «прелесть» этих постановок в оживлении «и мертвых предметов на сцене, и звуков, и декораций, и образов, создаваемых актерами».

Главное внимание в этой системе как будто равнозначащих элементов сценического впечатления уделяется, однако, несомненно мертвым вещам и «новому приему» в пользовании ими на сцене, причем Станиславский связывает эту свою тенденцию с тенденцией, по его мнению, самого Чехова, владеющего на сцене «внешней правдой»: «Как никто, он умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами {155} и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческие души».

Если на старом театре, — «обычном» — жизни вещей не придавалось никакого значения, поэтому жизнь эта была банальной, явно «картинной», — показывалась в своем театрально-обнаженном приеме, — весь смысл спектакля сосредоточивался на жизни актера на сцене, — то тенденция нового режиссера, «свободного от избитых театральных условностей» (Станиславский), шла в сторону передачи на сцене настроений поэта «при посредстве своих мизансцен, новых достижений в области световых и звуковых эффектов».

«Новое» здесь было то, что вместо «театрально-условной» вещи бралась подлинная вещь в своей натуралистической материальности.

«Ближе всего под рукой, — сознается Станиславский, говоря о чеховских постановках в своем театре, — были разные внешние режиссерские возможности, — те постановочные театральные средства, которыми распоряжался режиссер, т. е. декорация, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение».

Как видим, на практике не обошлось опять-таки без «театральных средств», столь яростно изгоняемых из театра, и сам Станиславский признает даже, что он «привык злоупотреблять» этими «световыми и слуховыми сценическими средствами».

### \* \* \*

Натуралистическая и механистическая природа вновь найденных приемов, с которыми театр подошел к Чехову на своей сцене, сказалась и в части {156} актерского исполнения, самого метода этого исполнения.

Если режиссеру «сравнительно нетрудно» было создать нужное (хотя и чисто «внешнее») настроение в спектакле с помощью мертвых предметов, то, конечно, значительно «труднее» было этого достигнуть с помощью актера, ибо надо было иметь актера, пригодного для этого качества. Роль актера, «актерской молодежи», «еще малоопытной», естественно, сводилась на сцене нового театра к минимуму, но, поскольку этот минимум был неизбежен, он должен был в своем творчестве равняться под общий строй, создаваемый в спектакле игрой вещей. Перед актером была поставлена та же задача, что и перед вещами, — создавать иллюзию подлинной натуральной жизни.

Говоря о «новом подходе» театра к пьесам Чехова, Станиславский, как мы видели, среди элементов слуховых, световых и пр. указывает и на новые приемы актерского использования, «определенную манеру актерской игры». Это, впрочем, меньше всего должно было быть «игрой», и здесь снова, на этом участке театрального дела, вскрывается один из основных «символов веры» театра — борьба с театральностью, с условной театральной правдой «игры» во имя натуральной и безусловной правды «жизни» в искусстве. «Ошибаются те, — пишет Станиславский, — кто вообще в пьесах Чехова старается играть, представлять. В его пьесах надо быть, т. е. жить, существовать».

Но «жить» на сцене, а не только «казаться» живущим, т. е. давать только художественное подобие жизни, правдоподобие ее, — это значило сливаться до конца («входить по уши») с бытовым образом, т. е. осуществлять его во всех его и бытовых функциях для большей полноты иллюзии подлинности, и в движениях (не артистически пластических, а натуральных), и в манере произнесения речи на сцене (не условно приподнятой, «подаваемой», а житейски бытовой), в ритме и темпе, во всех особенностях поведения живого человека в жизни, а не на сцене. Не вело ли это неминуемо к отказу от условностей правды творческих и социальных обобщений, воплощаемых «идеей» на сцене? Этот отказ от «театральности» и означал на практике осуществление натурализма.

Период чеховских постановок театра Станиславский определяет как переход от прежней «историко-бытовой линии» («Царь Федор» и др.) и «внешнего реализма» (т. е. бытовизма) к правде чувств «внутреннего реализма». Этот поворот театра в сторону психологической разработки материала еще отнюдь не означает отказа от натурализма. Театр просто перешел в стадию внутреннего, психологического, «душевного» натурализма, и внешняя «игра» вещей на сцене получила новое назначение: помочь осуществлению этого психологического натурализма на сцене.

### \* \* \*

Новое назначение «вещей» на сцене должно было быть чисто служебным, как это казалось режиссерам Художественного театра. «Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрыть нам жизнь человеческого духа», — аргументирует Станиславский обилие натуралистических деталей на сцене своего театра.

{157} Но ведь задачи искусства — показывать человеческую психологию в ее движениях, творческие, а не физиологические связи ее в «вещном» мире — мире натуралистического искусства.

Чисто служебная роль «вещей» в натуралистическом театре неизбежно подменялась самостоятельной ролью — быть иллюзией подлинного, не преображенного мира. Вещи давили на сцене, они становились хозяевами ее, ее главным аппаратом создания нужного общего «ансамблевого» впечатления всего спектакля в его целом.

Борьба с «обычной театральностью» во имя «новых» приемов воплотилась в насаждении на сцене новых театральных средств, только иного содержания и иного значения в общем строе спектакля — во все эти сверчки, занавески, пятна невыцветших обоев под картинами, где эти вещи были уже не мелкими деталями, только «знаком» иных миров, как у самого Чехова, а выражением определенной продуманной и последовательно проводимой системы творческих взглядов на искусство.

И вот почему нельзя не согласиться с вахтанговской характеристикой чеховских постановок в Художественном театре, этой подлинной «вершины достижений» театра, как постановок, в которых театр, в отличие от первого периода своего внешнего «подражания» мейнингенцам, перенес теперь «принцип» мейнингенцев на внутреннюю сущность полей «переживания», и с тем, что «чеховский театр» у художественников — «тот же натурализм».

И хотя Станиславский, защищаясь от «напрасного» осмеяния сверчков, указывает, что театр «выполнял лишь многочисленные ремарки автора», но значение этих ремарок, этих чеховских натуралистических деталей в общей творческой картине и творческом содержании чеховской позиции было иным, чем оно приобреталось на сцене театра. Чехов-то именно не был натуралистом, и здесь налицо элементы того расхождения творческих методов автора и театра, которое не могло не отразиться на всем идейно-социальном характере выражения содержания чеховской драматургии на сцене этого театра. Именно сам Чехов первый (и не «напрасно») смеялся над сверчками в постановках своих пьес, делая это в свойственной ему сдержанно шутливой форме.

Станиславский сам рассказывает (не придавая, впрочем, этому глубокого решающего творческого смысла), что Чехов в его присутствии и так, чтобы он мог слышать, кому-то говорил: «Послушайте, я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: “Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка”». «Конечно, — прибавляет Станиславский, — камень бросался в мой огород».

Думается, Чехов здесь имел в виду не столько общий характер воплощения на сцене этого театра своей драматургии и тон ее основных звучаний, сколько механический, нетворческий, внешний характер используемых для этого воплощения приемов и «театральных средств», «новизну» которых театр ставил себе в главную заслугу. Но характер приемов и формы неизбежно должен был отразиться и на самом содержании этих сценических воплощений. В ядовитой шутке-вопле Чехова была критика творческого метода этих воплощений. Это был камень, брошенный художником-реалистом в огород натуралистического театра.

# **{****158}** Сезон 1934 – 1935

Сезон демонстрировал по-европейски цивилизованные формы театральной жизни. С 1 по 10 сентября в Москве проходил Второй международный театральный фестиваль, имевший целью ознакомить зарубежных деятелей с советским искусством. На закрытии был показан спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро» в Художественном театре, и К. С. Станиславский встречался с иностранными гостями.

В этом сезоне оба — и Станиславский, и Немирович-Данченко присутствовали в Москве. Они словно заново были представлены публике журналистами как патриархи советского театра. Мих. Долгополов с пафосом описывал толпящуюся в доме Станиславского молодежь, ожидающую его выхода: «Мы — на пороге творческой лаборатории величайшего мастера сцены, лучшего в мире — Художественного театра, творца замечательного учения об актерской игре» («Комсомольская правда», 1934, 24 ноября). Проходившие в сезоне для передачи опыта встречи Станиславского и Немировича-Данченко с режиссерами описывал А. Кут («Советское искусство», 1935, 23 февраля). Оба в первую очередь говорили о значении актера.

Немирович-Данченко приводил свой любимый афоризм о том, что никакие прекрасные условия не создают театра, «а стоит только двум-трем актерам развернуть на площади коврик, как появится театр» (Там же). Отсюда и следует вывод, что в театре «основой является актер».

Станиславский, пригласив режиссеров к себе «на чашку чая», говорил, что его «система» — «это не рецепт, как надо играть на сцене», а помощь актеру в поисках правильного пути в работе над собой и над ролью (Там же).

Встретившись после долгого перерыва с актерами (это были участники спектакля «Страх»), Станиславский изложил им свои требования к искусству Художественного театра и собственную задачу на ближайший сезон. «Я почувствовал, что мы теряем свой стиль, перерождаемся, — сказал он. — Это меня страшно встревожило. Весь этот сезон я решил твердо направлять руль нашего корабля. Кто верен нашему театру — помогайте, кто сочувствует гротеску — пожалуйте на Театральную площадь» (Беседы с участниками спектакля «Страх», 1934, август, 17, сентябрь, 1 и 8, КС № 1368).

Под Театральной площадью Станиславский разумел находящийся там МХАТ Второй, а под «гротеском» — направление, пагубно охватившее его неверных учеников.

Станиславский призывал бороться с «наигрышами» и добиваться возвращения Художественному театру ансамбля, искусством которого он славился раньше.

{159} По мнению критиков, основной задачей сезона 1934/35 года должно было стать углубление сценической культуры. Его ожидали в разных областях деятельности театра. Во-первых, это касалось независимых от авторов режиссерских прочтений пьес. В неограниченной степени это право распространялось на классиков. Тут с лозунгом «победителя не судят» выступил театровед и сам драматург В. Волькенштейн. Он писал: «Для режиссера-художника драма — идейный толчок, общая наметка сценических положений и характеристик, словесный материал; и если, желая приблизить к нам далекую от нас пьесу и отступив ради этого во многом от намерений и стиля автора, он сумел дать значительное, волнующее зрелище, — здесь, поистине, “победителя не судят”» («Советское искусство», 1934, 11 сентября).

Во-вторых, приветствовалось приглашение для оформления спектаклей на смену конструктивистам «крупнейших художников-рисовальщиков и живописцев» (П. Новицкий, «Рабочая Москва», 1934, 2 сентября).

В‑третьих, все такой же актуальной продолжала быть «проблема жанров» (Там же).

Наконец в‑четвертых, расширялось место для творчества актеров-дублеров. Трижды в октябре 1934 года проблему дублерства рассматривал в своих статьях Д. Тальников. Дублеры, по его мнению, с одной стороны расшатывают старые спектакли, с другой — вносят в них новые мотивы, иногда определяющие идеологическую переакцентировку спектакля. Так наконец осуществилось ожидаемое новое прочтение образа Луки в «На дне» на сцене МХАТ, когда вместо И. М. Москвина его сыграл М. М. Тарханов, привнеся в образ «неожиданно новое качество», а именно его «язвительную сущность» («Вечерняя Москва», 1934, 11 октября).

Другие положительные примеры дублерства критики нашли во все том же Художественном театре, который ввел на роли Плюшкина и Ноздрева артистов второго поколения Б. Я. Петкера и Б. Н. Ливанова («Советское искусство», 1934, 17 октября).

Театр все более становился общегосударственным воспитательным делом, расширяя сферу своего влияния на массы. И тут для МХАТ знаменательны были два события: передачи по радио двух его спектаклей — «Воскресение» Л. Н. Толстого и «Вишневый сад» А. П. Чехова. Это означало, что по их поводу у властей и критиков отпали идеологические сомнения. М. Бейер писал, что «Вишневый сад» был передан по заявкам слушателей и предстал в эфире преображенным — внушающим оптимизм прихода новой жизни.

О необходимости руководствоваться в искусстве «универсальной идеей» говорил М. Горький на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года («Правда», 1935, 14 апреля). Это пожелание было в силе и для театров, тем более что Горький призывал всех участников «разнообразных работ» — «сомкнуться в единое целое» (Там же).

МХАТ не остался в стороне от провозглашенных задач углубления культуры. Постановка Вл. И. Немировича-Данченко и И. Я. Судакова «Грозы» А. Н. Островского (2 декабря 1934, художник И. М. Рабинович) сразу же заинтересовала критиков попыткой пересмотреть традиционный подход к пьесе. Их критическая активность тем более возросла, что постановщики сами рассказали о своем замысле поставить «революционную» пьесу, какой «всегда была “Гроза”», придав {160} ей тон «яркой, темпераментной песни о “неволюшке”». Так задумывал «Грозу» Немирович-Данченко («Советское искусство», 1934, 17 мая).

Яков Гринвальд писал, что судит постановку по этому замыслу и находит, что спектакль так и звучит песней, «целиком построен в *лирическом плане*» («Вечерняя Москва», 1934, 5 декабря). Однако рецензент считал, что если Катерина — К. Н. Еланская в этом спектакле все-таки «не борец», а «жертва», то и вся пьеса лишь растолкована, но не раскрыта.

Б. Алперс тоже считал, что спектакль лишь воссоздает пьесу Островского, но «не поднимается на настоящую трагедийную высоту» («Рабочая Москва», 1934, 9 декабря). Критик вынес впечатление, что Еланская играет Катерину «холодновато» и в «традиционном рисунке», «зато прекрасно сыграна артистом Добронравовым роль Тихона» — «сдержанно, искренно и тепло» (Там же).

Вся постановка показалась Алперсу чуждой Художественному театру, так как звучит «в какой-то искусственной мелодраматической манере», ее «драматическая страстность зачастую переходит в чисто театральный пафос» (Там же).

Из рецензии Алперса можно сделать вывод, что именно желание превратить пьесу Островского в песнь о «неволюшке» привело к такому результату.

Считая, что МХАТ не достиг должного уровня в постановке «Грозы», критики объясняли причину по-разному. Одни тем, что Еланская играет традиционную добролюбовскую («луч света в темном царстве») Катерину, другие тем, что наоборот — покорную, не добролюбовскую.

И. Крути в статье «О причинах происхождения туманностей. “Гроза” в МХАТ» («Театр и драматургия», 1935, № 2) писал, что театр «*хотел быть* с Добролюбовым», но ему это «полностью еще не удалось». Отсюда критик делает вывод, что ему не удается современное прочтение классики.

Препятствием этому в постановке «Грозы», по мнению Крути, является то, «что строгий, сдержанный образ, созданный актрисой, не находит опору в композиции спектакля» (Там же).

Крути считал, что задуманное решение спектакля как песни о неволе помешали осуществить на сцене с одной стороны — излишний оптимизм, особенно фигур Варвары и Кудряша, с другой — вновь восторжествовавшее мхатовское «правдоподобие».

О Варваре и Кудряше многие рецензенты придерживались противоположного Крути взгляда, считая, что в исполнении О. Н. Андровской и Б. Н. Ливанова они представляют собой наибольшую актерскую удачу спектакля.

Очевидно, что противоречивость рассуждений рецензентов о недостатках «Грозы» во МХАТ задевала создателей постановки, и им хотелось ответить. Журналист А. Кут сообщал: «Сейчас В. И. думает заняться анализом спектакля “Гроза”: несогласный с критиками этой постановки он хочет написать *антикритику*» («Советское искусство», 1935, 23 февраля).

Намерение свое Немирович-Данченко не выполнил, может быть оттого, что сам был отчасти разочарован спектаклем. «Что произошло со спектаклем, — спрашивал он себя. — Отчего у меня такое недовольство? Оттого, что самый основной замысел — не оправдан. Нет борьбы за сохранение стиля. Улетучилась душа пьесы… Игра все время рассчитанная на публику…» (Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немирович-Данченко. Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. С. 475).

{161} Кроме того, Немирович-Данченко включился в другую ответственную постановку: в работу М. Н. Кедрова над пьесой М. Горького «Враги». «Гроза», видно, уже «перегорела».

Совершенно неожиданное желание глубокого анализа со стороны критиков вызвала комедия — вышедший в МХАТ днем раньше «Грозы» «Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу (1 декабря 1934, режиссер В. Я. Станицын, художник П. В. Вильямс). Некоторые признали за ним значение нового слова в искусстве МХАТ. Некоторым не хватало в нем, как водится, социальности.

Д. Тальников писал, что «Пиквикский клуб» — это «спектакль-манифест», что в нем произошла ревизия «системы» Станиславского и намечен дальнейший путь Художественного театра, что в нем виден «какой-то яркий молодой выход из нудного и оперного натурализма, внешней правды, подлинный лучик света в темном царстве бытовизма» («Литературная газета», 1934, 22 декабря).

Уриэль <О. С. Литовский> уверял, что спектакль выдержан режиссером «в тонах самого острого и озорного гротеска» («Советское искусство», 1934, 28 октября).

Серьезные достоинства нашли в «Пиквикском клубе» и Э. Бескин, и Б. Алперс, и И. Березарк, и другие критики. Указывали на удачу инсценировки Н. Венкстерн и на иронический характер оформления, придуманный художником П. Вильямсом. Некто Зритель писал в «Литературной газете» 22 декабря 1934 года, что декорации — лучшее, что есть в данном спектакле.

Появление очередной советской пьесы на сцене МХАТ на фоне «Грозы» и «Пиквикского клуба» уже не стало для критики событием этого сезона. Показанный под конец сезона «Платон Кречет» А. Корнейчука (13 июня 1935, режиссер И. Я. Судаков, художники А. Д. Гончаров и Л. Н. Попов) был встречен одобрением пишущих в качестве нужного зрителям современного идейного произведения, добросовестно поставленного.

Как писал М. Мирингоф, «МХАТ, не отказываясь от своего метода раскрытия характера, сумел выделить черты нового романтизма, большевистской, высокой идейности, которая составляет основное содержание пьесы Корнейчука» («За коммунистическое просвещение», 1935, 4 июля).

Однако долгую жизнь в репертуаре Художественного театра этой советской пьесе обеспечили не ее идейные достоинства, а типичный мхатовский подход. Тот же М. Мирингоф в соавторстве с И. Рубановским отмечал, что «мхатовцы в своей сценической интерпретации оттеняют лирическую мягкость пьесы, сохраняют атмосферу интимности, заставляющую вспомнить излюбленные театром чеховские спектакли» («Театр и драматургия», 1935, № 9).

В итоге на первый план выступили личные судьбы героев. Здесь было, что играть. Зрителей захватывали не столкновение архитектурного проекта Лиды с медицинскими требованиями к нему врача Платона, а их характеры и едва не оборвавшийся роман.

## **{****162}** 1 Мих. Левидов ЧУДЕСНЫЙ ДИККЕНС. «ПИКВИКСКИЙ КЛУБ» В ФИЛИАЛЕ МХАТ «Вечерняя Москва», М., 1934, 29 ноября[[249]](#endnote-237)

### 1

У Диккенса все это совсем не так просто. Кончился громадный роман. Все персонажи перевенчались, переженились, благоденствуют, счастливы. Все добродетели вознаграждены по заслугам, все пороки наказаны. Впрочем остались ли пороки? Даже пьяницы Боб Сойер и Бен Аллен перестали пить, даже мошенники, как Джингль и Иов Тротер, «стали со временем ценными членами общества». Никого Диккенс не забыл, никого не обидел.

И вот однако читаем на самой последней странице «Записок Пиквикского клуба», за десять строчек от конца:

«Мистер Снодграс до сих пор имеет репутацию большого поэта среди своих друзей, хотя он ничего не написал, чтобы подтвердить эту веру. Много есть знаменитых лиц, литераторов, философов и других, которые пользуются высокой репутацией на тех же основаниях».

Это, так сказать, на закуску, в заключение своего такого легкого, веселого, бездумного как бы романа, насыщенного, как бы теперь сказали, «физиологическим юмором», счел своим долгом Диккенс уязвить, обличить, ударить, причем читатели того времени, когда печатался впервые роман, хотя бы некоторые из них, наверное знали, в кого направлено острие этой безадресной ремарки.

«Записки» — одна из самых веселых книг мировой литературы. Но Диккенс считал — и с основанием — эту веселую книгу также серьезной книгой. И недаром в предисловии к одному из последних прижизненных изданий книги, написанному лет тридцать после появления ее, говорил он, что многие из тех сторон социального зла, кои подверглись обличению в веселой книге, уже не существуют, но многие еще остались. И в этой своей книге, не говоря уже о других, Диккенс не только смешил, забавлял: обличал, бичевал.

Скажем без обиняков и сразу: в показанной филиалом МХАТ переделке диккенсовского романа (Н. Венкстерн[[250]](#endnote-238)) есть много от диккенсовского юмора и нет почти ничего (за исключением одной сцены и двух персонажей) от диккенсовской сатиры. На сцене это оказалось все гораздо проще, чем в романе.

Я не виню в этом ни автора переделки, ни театр. Очень корректно, с большой литературной грамотностью, с любовью и уважением к оригиналу осуществлена эта переделка, в основу которой положен лишь один из эпизодов романа, имеющий четкую сюжетную линию: история мистера Пиквика и миссис Бардль.

Поставив себе скромную задачу, филиал МХАТ решил ее хорошо. Спектакль получился ясный, легкий, радостный.

### 2

И прежде всего — радостный красками. Краски и рисунок художника Вильямса[[251]](#endnote-239), оформителя спектакля, и в костюмах, и в декорационных полотнах, {164} и в задниках, и в архитектурном оформлении веселили и веселились. И многое рассказывали, веселя и веселясь: пусть не о подлинной диккенсовской Англии, а о какой-то условной стране, но рассказывали зато чертовски талантливо, с горячей убедительностью. А в оформлении сцены маневров показал себя Вильямс мастером юморески на полотне, а в сцене суда осуществил он в штрихе и краске задание сатиры. В победе Вильямса на этом спектакле элементов урона нет: она полна.

### 3

Трудней пришлось постановщику спектакля Станицыну, осуществившему постановку силами молодежи МХАТ.

Ибо молодежь — это тоже нужно в лоб сказать — не вся и не очень помогла.

Так кто же такой этот симпатичный «толстунчик», мистер Пиквик? Просто шут гороховый, водевильный персонаж? Можно и так его толковать. Только вот в чем дело: Диккенс с этим никак не согласен, а он все же довольно компетентное в этом вопросе лицо. В указанном уже предисловии настойчиво подчеркивает Диккенс, что мистер Пиквик гораздо более «разумное и благородное» существо, чем это может показаться с первого взгляда. И это так. Думая о Пиквике, как не подумать о литературном прототипе его, рыцаре Дон Кихоте[[252]](#endnote-240)?.. Дон Кихот, взятый в комическом плане, таков он и есть: отсюда его обаяние, неувядаемая его жизненность. Большие возможности такой трактовки роли давала и переделка Н. Венкстерн. Но и постановщик и исполнитель роли Грибков этими возможностями никак не воспользовались. И фигура получилась из папье-маше, условная, внешняя, без всякой попытки психологического ее насыщения. В сцене суда, в сцене тюрьмы — тут зрительный зал не только смехом, эмоцией сочувствия должен ответить актеру.

Ибо ведь отвечает зрительный зал волною сочувствия Санчо Пансе[[253]](#endnote-241) диккенсовского Дон Кихота — бессмертному Сэму Уэллеру (артист Топорков), поэту поговорок, философу здравого смысла. Не совсем еще готова у Топоркова эта роль: больше темпа, подвижности, задора, блеска надобно; как бомбами, должен метать он поговорками своими. Но в основе рисунок взят правильно у Топоркова, стиль найден, и роль «вытанцуется». Роли Джингля и Иова у Диккенса-Венкстерн двухмерны, плоскостны, гротескны, ими легче овладеть, и актеры Массальский и Блинников овладели ими вполне. Удачен чрезвычайно внешний облик Джингля: эти короткие рукава камзола и высовывающиеся тревожно руки, подвижные, точно птичьи крылья, дают весь требуемый эффект и еще немножко. В передаче же текста следовало больше подчеркнуть «телеграфный» стиль — изумительную находку Диккенса. Додсон и Фогг — также удача. Тут у Диккенса мрачный, гневный гротеск, тут подлинное дыхание сатиры. Оно и сохранилось в очень большой степени — во внешнем облике персонажей, в меньшей степени — в передаче текста (тут кроется некий тревожный признак, но это особая тема)[[254]](#endnote-242).

Об остальных персонажах к сожалению много не скажешь. Совершенно неуместны срывавшиеся кое у кого «островские» интонации. И кстати, нужно произносить не Винкель (фамилия персонажа), а быстро — Уинкл. И не к чему так подчеркивать первый слог слова джентльмены.

### **{****165}** 4

И еще не к чему в общем стиле постановки — легком и радостном — растягивать темпы (первая сцена второго акта, сцена в тюрьме). Быстрей, веселей, пусть текст летает, ведь он крылатый. Образцова в этом смысле сцена суда, великолепно осуществленная и в отношении мизансцен. Работать Станицыну над спектаклем еще придется, и это хорошо; плохо тогда, когда постановщику нечего делать после премьеры: все равно ничего не сделаешь… А тут — сделаешь.

И в заключение… Как чудесен безоблачный, радостный юмор Диккенса в этом спектакле, как легка и заражающа его улыбка. Конечно нам нужен этот спектакль-улыбка.

Но мы знаем: есть и другой Диккенс. Автор «Тяжелых времен», «Оливера Твиста», «Холодного дома». Писатель горького смеха, чуть просачивающегося сквозь гневно сжатые губы, тот Диккенс, о котором пишет в наше время английский эстет Осберт Ситвелл[[255]](#endnote-243): «Чувство социальной справедливости было у него так сильно, что не позволяло достигнуть ему совершенства в его искусстве».

Это мнимое, мертвое «совершенство» отдадим Ситвеллу. А себе возьмем не только чудесного, но еще больше — гневного Диккенса.

И думается поэтому, что встреча и дружба советского театра с Чарльзом Диккенсом не ограничится «Пиквикским клубом»…

## 2 Б. Алперс ТЕАТР. «ПИКВИКСКИЙ КЛУБ». ФИЛИАЛ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА «Рабочая Москва», 1934, 30 ноября[[256]](#endnote-244)

Очень трудно материал трехтомного диккенсовского романа, прочтение которого требует нескольких вечеров, сжать в один спектакль, разыгрывающийся в течение всего трех часов.

Автор инсценировки «Пиквикского клуба» Венкстерн разрешила, в основном, эту задачу, сохранив замысел и стиль романа. И уже в этом — большая удача драматурга, так как обычно литературное произведение с трудом поддается драматургической форме. Венкстерн же удалось сделать из романа настоящую пьесу с хорошо построенной комедийной интригой.

Из веселой сатирической эпопеи Диккенса попали на сцену театра эпизоды, в которых рассказывается история многочисленных женитьб героев «Пиквикского клуба». Вокруг этих забавных историй, составляющих драматическую ткань пьесы, группируется остальной материал, взятый у Диккенса: меткие и остроумные характеристики персонажей, смешные положения, блестящий диалог — все то, чем пленяет до сих пор читателя превосходный роман Диккенса.

За пустыми и веселыми происшествиями «Пиквикского клуба» возникает более серьезная и глубокая тема. На сцене складываются привлекательные образы мистера Пиквика и его друзей. Они живут в волчьем мире хищников и мошенников — настоящих героев {167} буржуазного общества, но они словно не замечают их. Для них этот мир кажется чище и честнее, чем он есть на самом деле.

Диккенс в «Записках Пиквикского клуба» в сущности разрабатывает тему сервантесовского «Дон Кихота». Его герои — слепые идеалисты, наивно уверенные в природной чистоте людей.

Эта тема зазвучала и в пьесе Венкстерн и в самом спектакле. Зритель смеется над наивными диккенсовскими героями, над их слепотой, над их смешными иллюзиями, над их нелепым поведением.

Самый спектакль сделан талантливо, весело и умно, с превосходным театральным мастерством. Он очень органичен по своему художественному звучанию. Его многочисленные сцены связаны в непрерывную и прозрачную ткань сценического действия. В спектакле есть та хорошая легкость, которая обычно отмечает работу настоящих мастеров, имеющих ясный замысел и отчетливо осуществляющих его на сцене во всех мельчайших деталях. Режиссер Станицын этой постановкой выходит в ряды лучших постановщиков нашего театра.

Тонкая, изящная игра актеров в «Пиквикском клубе» создает характеристики персонажей из мелких деталей, из тщательно продуманных штрихов, мимики, жеста, грима, костюма. Отметить наиболее удачных исполнителей в этом спектакле — значит назвать всех его участников. Но особенно блестящая игра Топоркова в роли Сэма.

В тесном соответствии со всеми частями спектакля находятся и превосходные декорации художника Вильямса. Они остроумно задуманы, как книжные иллюстрации. Простые по композиции, но очень выразительные, яркие по краскам — они во многом способствуют успеху этого талантливого, веселого, жизнерадостного спектакля.

## 3 Эм. Бескин ТЕАТР. ДИККЕНС В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Экономическая жизнь», М., 1934, 30 ноября[[257]](#endnote-245)

В настоящее время подготовляется к печати интереснейший архив дневников и записей покойного Вахтангова[[258]](#endnote-246). Среди материалов имеется весьма замечательная беседа Вахтангова с его учениками по поводу натурализма Художественного театра.

«Станиславский требовал, — говорил Вахтангов, — чтобы зритель забыл, что он в театре, чтобы он почувствовал себя в той атмосфере и в той среде, в которой живут персонажи пьесы. Он радовался, что зритель ходит в Художественный театр на “Трех сестер” не как в театр, а как в гости к семье Прозоровых… Театр стал жизнью. Теперь настало время “возвращать театр в театр”».

Спектакль, сделанный по диккенсовским «Запискам Пиквикского клуба», должен быть прежде всего отмечен как в известной мере поворотный, как возвращение театра в театр, как отказ от стопроцентно-натуралистического принципа, «чтобы зритель ездил на “Трех сестер”, как в гости к семье Прозоровых», чтобы сцена {168} представляла собой скопированную до малейших деталей квартиру Прозоровых.

Спектакль «Пиквикского клуба» в филиале Художественного театра во многом уходит от излишеств натурализма в сторону вахтанговского понимания театральности. Этот сдвиг идет главным образом по линии оформления. Вместо «Квартиры Прозоровых» — интересное (хоть кой в чем и спорное) разрешение спектакля не музейно-бытовыми, а театральными действиями. Одна картина маневров чего стоит! Правда, в дальнейшем художник Вильямс соскальзывает с прекрасно использованного здесь приема иронии и идет на уступки театру, впадая в спокойное изобразительство. Во всяком случае, в смысле приема, в смысле внешнего разрешения спектакль «Пиквикского клуба», если его сопоставить хотя бы с еще не столь давними «Мертвыми душами» в Художественном театре, — несомненно приятный факт некоторой переоценки ценностей.

Но всякое понимание «театральности» (то или иное) не есть только прием, только форма. Это — неразрывный комплекс, неразрывное единство формы и содержания. И вот здесь, в спектакле, — противоречие. Отказавшись от натуралистического приема «Квартиры Прозоровых» и переехав в этом смысле на новую квартиру, театр не сумел в содержании спектакля остаться на той же высоте. Здесь он еще целиком во власти старого натуралистического принципа: {169} в каждом образе искать только «живого человека» в атмосфере определенного быта. Ограничившись таким психологически-бытовым и по существу внеисторическим, отвлеченным «живым человеком», театр не сумел и диккенсовского человека поднять до исторического обобщения, до исторической характеристики.

Маркс и Энгельс, как известно, очень ценили Диккенса и всю школу английских реалистов, называли ее «блестящей». Маркс считал, что ее наглядные и красноречивые описания разоблачили миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все политики, публицисты и моралисты. Маркс даже цитирует Диккенса в первом томе «Капитала». *Вот об этом-то содержании Диккенса театр забыл*. Просмотрел. Никаких «политических и социальных истин» в Диккенсе не нашел. И взял его бездумно, как шутку, как патриархальную картинку «доброй старой Англии», где жилось весело и уютно, где всякий от председателя Пиквикского клуба до романтического бродяги и пройдохи-слуги могли заработать свою копейку. Суд, тюрьма, закон, — все это здесь безобидно, все это не мешает счастью и любви, коими {170} увенчивается пьеса. Таков тон, такова музыка спектакля.

Выхолощенный в своем социально-идейном содержании, «Пиквикский клуб» превратился в добродушнейший и порядком слащавый водевиль. И зритель, вначале было заинтересованный, уходит после спектакля больше дозволенного пустым. Никаких эмоций, несмотря на всю «роскошь наряда», спектакль в нем не будит. И невольно встает роковое — *к чему*? К чему вся эта большая и театрально во многом интересная работа? Только к тому, чтобы облачить Диккенса в водевильно-бытовой халат.

Отсюда и все качества. Такой выхолощенный Диккенс, Диккенс, лишенный остроты его настоящих красок, Диккенс, притуплённый в своем сатирическом ударе, не дает и актеру нужного размаха и красок. И только две роли оказались на такой высоте. Это — Джингль — в исполнении Массальского и Иов Троттер у Блинникова. Остальное добросовестно.

Итог. К победам на фронте освоения классического наследия спектакль «Пиквикского клуба» отнесен быть не может. *Испытания художественно-политического, идейного (а к спектаклю Диккенса мы не можем не предъявлять этих требований) он не выдерживает*. Но в смысле формы и внешней композиции спектакль во многом интересен. Здесь ценен некоторый отход от внешнего натурализма и насыщения большой художественной культурной работы художника Вильямса. Она не ровна, в ней есть разнобой. Но об этом надо говорить отдельно. И вообще много тем для разговоров, дискуссий и споров может дать этот спектакль Художественного театра.

## 4 В. Блюм ТЕАТР. «ГРОЗА» В МХТ ИМ. ГОРЬКОГО «За индустриализацию», М., 1934, 10 декабря[[259]](#endnote-247)

В свое время расходясь с Писаревым[[260]](#endnote-248), Добролюбов истолковал центральный образ «Грозы» Островского — Катерину, как яркий протест против социальной неправды, «темного царства» Диких и Кабаних, и этот взгляд стал критическим каноном не только российского либерализма, но и мелкобуржуазного социализма.

Этой традиции следует в общем и новая постановка «Грозы» в МХТ им. Горького. Более того: традицию она доводит до логического конца, заимствуя основной колорит драмы и ее образов от внутреннего мира и эмоциональности Катерины. Она, с ее размеренным жестом, с медлительной интонацией с первого выхода — обреченная. Тенденция поднять драму Катерины на некую «трагедийную» высоту — слишком явная… И вот тут-то оказалось, что на внутреннем мире этой героини никакой трагедии построить нельзя.

Катерина одержима мистической идеей. Мы приняли бы даже «религиозную» Катерину как трагическую героиню, если бы могли сделать заключение об активности, о богатстве ее внутреннего мира по образу Бориса, к которому у нее сразу намечено «стихийное» тяготение. Но Борис, как известно, {171} не дался Островскому: и театрально, и идейно — здесь просто пустое место. Так что и с этой стороны «большая идея» образа Катерины весьма сомнительна, и показывать ее как «луч света в темном царстве» нет никаких оснований. Новейшие исследования текстов «Грозы» в этом отношении совершенно убедительны.

Театр и его Катерина — отличная актриса Еланская[[261]](#endnote-249) — сделали своего рода героическую попытку протянуть от этого доминирующего в спектакле образа какие-то нити к современному сознанию. В результате мы увидели только новое издание одной из многочисленных «трех сестер» Чехова — существо нервное, тонкой организации и психически хрупкое. А это далеко и от трагедии, и от… исторической правды.

Гораздо более интересна для современного зрителя активная и умеющая критически относиться к окружающему ее «темному царству» Варвара. В блестящем исполнении Андровской, сумевшей подчеркнуть значительность ее бунта и нашедшей для образа свежие краски, именно Варвара сверкнула настоящим «лучом света» в темном царстве Кабанихи и… в тяжеловатом спектакле.

Галерея остальных образов «Грозы» — более или менее традиционная. Отметим здесь превосходную Кабаниху (Шевченко), и очень четкого и доходчивого Тихона (Добронравов).

К сожалению, выпал из спектакля такой колоритный и важный для пьесы резонер, как Кулигин. Калинин показал — и очень неуверенно — какого-то захолустного пономаря…

Конечно, это Художественный театр, — и в отдельных эпизодах он сумел взять реванш за неудачу общего замысла. Такие сцены, как выход горожан из церкви, как «дуэт» Варвары и Кудряша (Ливанов) в третьем акте, являются образцами высокого режиссерского мастерства.

## 5 Эм. Бескин ЛЕГЕНДА СТАРОЙ ВОЛГИ. («ГРОЗА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ) «Экономическая жизнь», М., 1934, 12 декабря

Художественный театр сыграл «Грозу». Спектакль этот совпадает с 75‑летием премьеры «Грозы» при живом еще Островском: премьера состоялась в московском Малом театре в ноябре 1859 г. Таким образом спектакль Художественного театра одновременно и юбилейный.

Вокруг «Грозы» за ее 75‑летнюю жизнь борются в широком историческом обобщении две точки зрения. Они отразились в известном споре по поводу «Грозы» ее современников — Добролюбова и Аполлона Григорьева[[262]](#endnote-250). Добролюбов, в условиях общественного подъема шестидесятых годов, представлял позиции революционно-демократической мысли. Он видел в Катерине, героине пьесы Островского — протест против тьмы и косности русской жизни, против мерзостей ее приказного строя. Катерина, — говорил Добролюбов, — это «луч света в темном царстве». Так и была озаглавлена {172} известная его статья, посвященная «Грозе».

Ал. Григорьев представлял интересы либерального течения, в переводе на социально-политический язык — торговой буржуазии. Она в оценке «Грозы» отмежевалась статьями Григорьева: справа — от феодальной реакции помещиков-крепостников и слева — от разночинной демократии с ее революционными идеалами. Ап. Григорьев защищал созданную им теорию «органичности» Островского, который, дескать, есть только национальный поэт — без всякого раздражения и предвзятости, без всякого обличения рисующий органический национально-русский быт со всеми его мрачными и радостными сторонами.

В шестидесятые годы, естественно, победила добролюбовская Катерина как носительница реально-бытового протеста. Такая бытовая картина долго удержалась на русской сцене, создав ряд выдающихся исполнительниц роли Катерины (среди них — Ермолова, Федотова и Стрепетова)[[263]](#endnote-251).

В 90‑х годах, с ростом русского промышленного города и началом империалистической фазы русского капитализма, трактовка образа Катерины начинает отражать националистические идеи русского великодержавия и панславянской мистики. Ее разрешают иконографически, как внебытовой символ устремления «от земли к небу». Такая Катерина уводила от земных противоречий к небесным далям. На смену Добролюбову приходит Ап. Григорьев, с его органически-национальной Катериной, одетой теперь в византийскую парчу Васнецова и принимающей скитскую схиму отречения от земных радостей во имя «садов необыкновенных», где «поют невидимые голоса и кипарисом пахнет». Эта Катерина, вполне последовательно, после Октября ушла за советские рубежи, в эмиграцию, имея исполнительницами актрис Рощину-Инсарову, Полевицкую[[264]](#endnote-252) и др.

Сейчас в исторический спор о «Грозе» вступил и Художественный театр. Театр мирового значения. И потому спектакль «Грозы» — событие. Его значение усиливается еще и тем, что ответственным руководителем спектакля является Вл. Ив. Немирович-Данченко. Что же дала нам «Гроза» Художественного театра? Что нового внес спектакль в книгу истории «Грозы»?

Прежде всего, это — *бытовой спектакль*. И следовательно, в исторической дискуссии Добролюбова — Григорьева Художественный театр становится на сторону Добролюбова и отвергает всякое внебытовое толкование пьесы в целом и образа Катерины — в частности. Но быт «Грозы» уже не может нас волновать, как волновал наших дедов и прадедов. В наших условиях от города Калинова, где жила, страдала и погибла Катерина, не осталось и следа. Там, вероятно, вырос сейчас индустриальный гигант; сама Волга готовится к впадению в Москва-реку[[265]](#endnote-253), и драма Катерины все больше и больше становится легендой. Печать некоторой успокоенности, некоторой эпичности, некоторой «легенды» лежит и на умном толковании «Грозы» Немировичем-Данченко. Это теперь уже грустная и простая поэма о похороненном прошлом. Так звучит спектакль в его широком лирическом развороте.

Тут сразу же встает вопрос, как дана Катерина? Выдержана ли она в таких же тонах застывших контуров некогда бывшей трагедии? Поднялась ли исполнительница Катерины в спектакле Художественного театра — актриса Еланская, на высоту такого заманчивого {173} толкования роли, предложенного Немировичем-Данченко?

Нет! Решительно нет! Еланская мельчила, неврастенизировала Катерину. Лишила ее широких обобщений. Лишила ее исторического характера. И подменила эмпирическим рисунком разрозненных переживаний «роковой любви». И только. Такая Катерина в финале подвела итог мелодрамой, пусть и субъективно-искренней, но для Катерины фальшивой и незначительной. Здесь была фабула Катерины, но не было сюжета, не было образа, не было темы. Ту простоту, ту подчеркнутую тишину Волги, ту черную, как быт города Калинова, ночь надо было в соответствии с режиссерским замыслом наполнить большим и глубоким страданием всех похороненных в Волге Катерин, всем безысходным тогда протестом-проклятием «темному царству». Такой Катерины, Катерины, подсказанной всем режиссерским замыслом спектакля, Еланская дать не сумела.

Того же самого, но только с обратным знаком в содержании, хотелось и от Кабанихи. От этого окаменелого в судороге домостроевско-гаремного начала образа. Но и артистка Шевченко не поднялась до такой легендарной высоты. Не создала исторического характера мрачной Кабанихи. Не отразила в себе, по определению Ал. Григорьева, «векового, упрямого быта». Ее Кабаниха рыхла, криклива. Неприятна, но не страшна. Это — не трагедия. А Кабаниха — несомненно трагедия. В заурядном спектакле и такая Кабаниха, конечно, приемлема. Сойдет. Но в Художественном театре…

Хорошо задуманная артисткой Андровской Варвара недостаточно развернута. Варвара как-то шире, полнокровней. Она — живой цветок на мрачной могиле кабановского дома. Быть может, в сегодняшней ревизии «Грозы» в значительной мере она — «светлый луч», не склоняющийся до самоубийства, а выражающий свой протест активно, бегством, — подлинным бегством к видимо лучшей жизни.

Партнер в этом бегстве Варвары от пучины «жестоких нравов», веселый и жизнерадостный Кудряш в исполнении артиста Ливанова — несомненно лучшая фигура спектакля. Он поднят от традиционного рубашечного простака с гитарой до темы рвущейся на простор молодой жизни. Ему тесно «в овраге», ему мало краденых поцелуев Вари. Немирович-Данченко очень удачно дал картине в овраге чуть-чуть чеховские тона. Это умно и тонко перекликается с дальнейшим ходом русской общественной жизни и литературы.

Одна из чудеснейших и глубоко поэтических фигур «Грозы» — Тихон, муж Катерины. Мы располагаем сведениями, что в первом фазисе исторического пути «Грозы» ролью Тихона ее исполнители (Васильев в Москве и знаменитый Мартынов в Петербурге[[266]](#endnote-254)) отодвигали Катерину на второй план. Во втором акте сцена прощания с женой и в последнем акте крик Тихона: «Маменька, вы ее погубили!» — потрясали зрительный зал и вызывали рыдания. Естественно, само положение тогда было доходчивей, ближе. Но все же и сама по себе роль Тихона дает материал. Такой драмы артист Добронравов, найдя в целом мягкий и теплый образ Тихона, — что называется, не поднял, в таком масштабе не осилил ее.

Притушен как-то, опрощен в спектакле (и это уже вина режиссерского толкования) Кулигин. Романтик-часовщик, изобретающий перпетуум-мобиле, пятьдесят лет любующийся с обрыва Волгой и мечтающий о счастье людей, — эта фигура дана почему-то в {174} серых, матовых тонах. И отодвинута на задний план. Это — *большая ошибка*. Это лишает картину спектакля чрезвычайно яркой, звучащей краски. Кулигин — возле Катерины. Он ей родственен, этот калиновский философ-пантеист, противопоставляющий тишину и запах волжских лугов «домам, где ворота на запоре, собаки спущены и столько за этими замками разврата темного и пьяного». Зачем было притушить этот «луч» — непонятно. Не хочется винить исполнителя Калинина: такова, видно, режиссерская директива.

Немножко необычна трактовка Бориса. Он модернизирован. Он почти напоминает Армана Дюваля из «Дамы с камелиями» Дюма. Островский несомненно находился под влиянием французской романтической мелодрамы Дюма, Ожье[[267]](#endnote-255) и др. Он заимствовал оттуда перекликающиеся с русским бытом идеи-персонажи, делая их, конечно, органично реальными. И образованный племянник «пронзительного мужика», Дикого, колеблющийся между любовью к Катерине и волей самодура-дядюшки, имеет нечто общее с Арманом Дювалем. Такой Борис уходит от традиционного приказчика. Он сложнее. Он, как и Кудряш, — проекция в будущий уклад русской жизни. Он уйдет к Тургеневу, к Чехову, к лишним людям, к безвольным интеллигентам. Образ Бориса (хоть и не сделанный столь ярко актером Яровым[[268]](#endnote-256)) наряду с Кудряшом — победа постановщика, Немировича-Данченко.

«Гроза» в Художественном театре сыграна. «Гроза», обретающая уже контуры легенды старой Волги. «Гроза», очень умно задуманная Вл. Ив. Немировичем-Данченко. Но, к сожалению, далеко не всегда поднятая исполнителем на высоту его замысла.

## 6 Ю. Юзовский ОТЧЕГО ЛЮДИ НЕ ЛЕТАЮТ? «Литературная газета», М., 1935, 10 января

Катерина… Как много в этом имени для русского драматического театра. Ее воспевали и Аполлон Григорьев и Николай Добролюбов. Ее мечтала и мечтает сыграть каждая русская актриса. Семьдесят пять лет она волновала тысячные зрительные залы. Можно сказать, что нет театра, с которого не раздавалось бы ее «отчего люди не летают», нет театра, в том числе мейерхольдовского и таировского[[269]](#endnote-257). За исключением МХАТ. И сейчас, как бы для увенчания своей славы, Катерина выступила с лучшей нашей сцены, со сцены Московского Художественного театра.

И вот…

Почему такой холодок в зрительном зале, холодок, который хочешь всячески скрыть от себя, в котором готов винить соседа, другого соседа, третьего соседа, самого себя, только не театр? Почему в том внимании, с которым следит зритель за спектаклем, больше вежливости, чем страсти, больше уважения, чем волнения, вежливости к МХАТ, уважения к Островскому — и так мало того бурного, душевного наслаждения, которое должна вызвать «Гроза»?

Почему, короче говоря, не покоряет сердец мхатовская Катерина?

{175} Было бы несправедливостью сказать, что зрительный зал безразличен к этой Катерине. Но как же он к ней относится? Напомним сцену из «Грозы».

Варвара: А ведь ты, Катя, Тихона не любишь.

Катерина: Нет, как не любить. Мне жалко его очень.

Варвара: Нет, не любишь. Коли жалко, так не любишь.

Представьте себе, что это беседуют не Варвара с Катериной, а два зрителя. И говорят они не в доме Кабановых, а в фойе МХАТ. И спорят не о Тихоне, а о Катерине, о мхатовской Катерине. Оба зрителя спорят, но по сути согласны друг с другом. Только первый стыдится, стесняется, ему совестно, досадно, обидно, он готов воскликнуть: «как не любить». Но он не любит. Не любит потому, что ему «жалко».

Вот как относится зритель к мхатовской Катерине.

Как это случилось?

Мне кажется, что это мстил за себя дух Добролюбова. Дух, который был отогнан далеко за пределы МХАТ, пока создавался этот спектакль. Да, Добролюбов был чересчур прямолинеен, когда заявлял, что характер Катерины «исполнен веры в новые идеалы». Да, нельзя считать, что образ Катерины построен только на протесте против самодурства. Но если на этом основании вырвать из образа Катерины этот протест, выраженный бессознательно, как невольный жест, как инстинктивное благородство натуры, значит… значит создать мхатовскую Катерину.

Но возможно, что театр отмежевывался от Добролюбова потому, что боялся превратить Катерину в агитатора, пропагандирующего «новые идеалы», не хотел этого подсказывающего, суфлерского, социологического шепота, дабы сама жизнь выступила в «Грозе» как высшая и непреложная правда? Значит, театр может согласиться, например, с тем, что характер Катерины «водится не отвлеченными принципами, не практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто натурой…». Просто натурой, самим естеством своим Катерина враждебна всякому угнетению, подлости, жадности, неправде, пошлости…

Кому же, однако, принадлежит процитированная формула? Она принадлежит Добролюбову. Значит, театр отходит от Добролюбова по существу, он считает, что так, по крайней мере, он будет ближе к Островскому.

И театр задумал «Грозу» как песню, он видит в Катерине нежный, одухотворенный женский образ. Он надевает на нее венчик только из белых роз, — какое-нибудь алое пятнышко может разрушить очарование этой одухотворенности. Он заставил ее сложить руки как бы для молитвы, для печальной жалобы Ярославны[[270]](#endnote-258) на горькую долю женскую. Он опасается, что если Катерина раскроет свои руки для какого-нибудь вольного жеста, значит, исчезнет, как дым, поэтичность ее образа.

Вот я вижу сейчас, много дней после спектакля, Катерину. Она стоит коленопреклоненная, с руками, протянутыми к зрителю, со стонущими словами «пожалейте меня». Коленопреклоненная Катерина, это — подтекст всех мизансцен этого спектакля. «Пожалейте меня» это — подтекст всех реплик и монологов Катерины.

Она жалуется весь спектакль, все пять актов: в первом, втором, четвертом и пятом. Жалуется, жалуется, жалуется. Она жалуется во втором акте, и я говорю себе, что я это уже слышал в первом; она появляется в четвертом, и я встречаю ее без большого энтузиазма, я знаю, что она будет делать, {176} она будет жаловаться. Ну что, я ее жалею. Жалею, жалею, жалею. Но я не люблю ее. Быть может, век наш такой «жесткий», быть может, зритель, который сидит сейчас в МХАТ не зритель былых мхатовских времен, не умиляется дядей Ваней? Быть может, этот зритель волевой человек, который не хочет видеть своей героиней вот эту жалующуюся, стонущую, унылую Катерину?

Напоминаем, зритель вовсе не требует, чтобы Катерина была, допустим, в кожаной тужурке, размахивала красным флагом и танцевала карманьолу[[271]](#endnote-259)! Пусть она будет трогательна, нежна, одухотворена сколько угодно, но сквозь все это пусть зритель почувствует то, что составляет ее истинную поэтичность — дух вольности Катерины, то именно, за что любит, уважает, преклоняется перед Катериной зритель. Дух вольности, пусть глубоко скрытый, только как бы излучающийся, но он составляет самую ее натуру, без которой она не может жить, погибает. Почему погибает мхатовская Катерина? Смерть ее здесь совершенно необязательна. Если бы вместо финальной сцены самоубийства был дом Кабановых с плачущей, тоскующей, замершей у окна Катериной, эта сцена, кажется, вполне гармонировала бы со всем образом мхатовской Катерины.

Впрочем, мы придираемся к МХАТ, в то время как нужно, возможно, адресовать свои упреки непосредственно Островскому. Обратимся к нему. Он дает сведения из автобиографии своей героини и выбирает такой симптоматичный случай.

«Такая я уж зародилась горячая. Я еще лет шести была, не больше, так что сделала. Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно. Я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли верст за десять».

Шести лет Катерина совершила этот поступок, но он перекликается с тем, что она совершила сейчас, взрослая, с тем, что бросилась в Волгу. Видно ли в нынешней Катерине, что она способна была когда-то шести лет от роду, даже на тот ее поступок? Кажется даже, что актриса пытается как будто скорее произнести эти необходимые по тексту слова. По существу она их пропускает. Они мешают ей. Они выпадают из образа.

Вы помните знаменитые слова Катерины, с чего по сути начинается Катерина: «отчего люди не летают». Она их говорит Варваре. Но на деле она их говорит себе, публике, всем. Она говорит их в вопросительной форме, но в то же время в утверждающей, с некоторым подъемом, романтикой, взлетом, самозабвением, до такой степени, что ей вот просто необходимо поднять руки, как бы для полета. В МХАТ в это не веришь. Не веришь потому, что этот жест «полета» не вытекает из предыдущего «отчего люди не летают». Эти слова сказаны только Варваре с каким-то бытовым оттенком, с той пробуждающей жалобной интонацией, которая расцветает после с такой опасной пышностью. Варвара отвечает: «Я не понимаю, что ты говоришь»… Она не понимает, она не способна понять, она чересчур элементарно, плоско, простодушно земна, она, так сказать, ниже Катерины. Зритель, он понимает. Но в МХАТ получилось обратное. Варвара выше Катерины. Ее «я не понимаю» сказано тоном законного превосходства, снисхождения, усмешливой ласки по адресу Катерины, которая витает бог знает где вместо того, чтобы обратиться к полнокровной, живой жизни. А ведь «отчего люди не летают» — у Островского — это очень {177} земные в высоком смысле, в истинно человеческом смысле слова. Нет этого в МХАТ, потому что дух вольности, составляющий истинный подтекст этих слов, удален из образа Катерины, поэтому сама эта фраза теряет свой настоящий смысл и становится неживой. Не вызывает волнения и трепета в зрительном зале.

Любопытно, что театр словно затушевывает места, где Катерина вдохновенно рассказывает о религии. Понятен такт театра, который не хотел создавать поэтическую Катерину за счет религиозной поэтичности. Вероятно Аполлон Григорьев, к которому, вообще говоря, театр тяготеет, сделал бы упрек театру. Мы готовы на тот же упрек, но по другому поводу. Мир религиозных образов есть мир, где Катерина приобретала свою свободу, где она могла беспрепятственно давать волю своему воображению, религия ловила ее в этот зачарованный плен красоты для того, чтобы закабалить ее. Та же религия, к которой с открытыми объятиями идет Катерина, стояла на страже темного царства, самодурства, послушания старшим, «жена да убоится мужа своего». И трагедия Катерины в том, что она хочет освободиться от религиозности и в то же время с беспредельной доверчивостью ищет спасения в религиозности. Самое страшное место в пьесе там, где Катерина, торопясь домой, говорит: «дома-то я к образам, да богу молиться», чтоб в этой опьяняющей молитвенности заглушить вольнолюбивые позывы, т. е. «грех».

Исключительной силы — сцена с ключом, шекспировская сцена «быть или не быть», пойти ли к Борису или нет. Сцена борьбы с самой собой, заканчивающаяся жизнелюбивым, вольнолюбивым «Ах, как бы ночь поскорее», возгласом, повторяющим по существу «отчего люди не летают».

В МХАТ эта борьба не стала подтекстом сцены «с ключом», подтекст все тот же «я несчастна», «пожалейте меня».

Как известно, Катерина в конце бросается в ноги к мужу и публично признается в своем грехе. Мхатовская жалобная Катерина приходит к четвертому акту в таком истерзанном, истерическом состоянии, что достаточно буквально дуновения, чтобы она повалилась на колени. Однако обратите внимание, к каким исключительным средствам прибегает Островский, чтобы довести Катерину до этого поступка.

Во-первых, Тихон, ничего не подозревая, шутя говорит Катерине: «Катя, кайся, брат, лучше, в чем грешна. Ведь от меня не скроешься: нет шалишь. Все знаю». Кажется, для мхатовской Катерины этого достаточно, чтобы признаться во всем. Но Островский почему-то медлит. Он выводит неожиданно Бориса, который сразу остро напоминает Кате о «грехе». Но и этого мало. Кто-то из прохожих как бы специально для Кати говорит: «уж ты помяни мое слово, что эта гроза даром не пройдет… Либо уж убьет кого-нибудь, либо дом сгорит». В‑четвертых, появляется вслед за этим «сумасшедшая барыня» и кричит Катерине: «… За все тебе отвечать придется… Куда прячешься, глупая. От бога-то не уйдешь». В‑пятых, — вслед раздается страшный удар грома. В‑шестых, наконец, Катерина, повернувшись, видит нарисованную на стене картину страшного суда и тут только падает на колени и кричит: «Грешна».

Какие исключительные по своей, я бы сказал, жестокости средства применяет Островский и в таком количестве и за такой короткий срок! Почему же? Потому, очевидно, что Катя соткана не только из жалости и из мольбы, как бы поэтично это ни было. {178} Потому, очевидно, что в Кате есть *натура*, есть какая-то сила, дух вольнолюбия… И для того, чтобы разбить его, разрушить, сокрушить, покорить, нужно стремглав наносить удар за ударом один, другой, третий, четвертый… пока не будет достигнута цель. Нужно ли для мхатовской Катерины бурное наступление этих драматических ударов? Кажется, что нет. У Еланской есть какие-то трогающие грудные интонации, подкупающие, волнующие сердечностью — с каким разнообразием она обнаруживает их, например, в спектакле «У врат царства»[[272]](#endnote-260). Здесь все это разнообразие сведено к одной ноте с ничтожным количеством оттенков, к одной-единственной ноте, бесконечно повторяющейся. Пусть эта нота очень насыщена чувством, очень красива и музыкальна, но, думается, у самого верноподданного МХАТ у зрителя не может не возникнуть тайного желания других нот, даже менее музыкальных и красивых…

В двух местах Катерина — Еланская вызывает сильное впечатление. Это в финальном монологе и в сцене оврага. Обе эти сцены прекрасно найдены и постановочно и декоративно. В финале маленькая площадка с этими косыми, будто падающими деревьями, как бы подчеркивающими неотвратимость конца, и это сочетание траурных цветов, черного платья Катерины со свесившейся с одного плеча белоснежной шалью и этот сосредоточенный, сгустивший в себе всю Катеринину тоску монолог… монолог, в котором улетучиваются жалобные нотки, ибо жаловаться уже незачем, уже остаешься сама с собой и перед лицом смерти становишься строже, скупее, сосредоточеннее… И сцена в овраге.

Но удача этих сцен не случайна. В овраге Катерина не одна, а с Борисом, причем Борис здесь — лицо пассивное, наоборот, активна Катерина. «Э! Что меня жалеть, никто не виноват, — сама на то пошла. Не жалей, губи меня. Пусть все знают, пусть видят, что я делаю… Кабы ты не пришел, так я кажется сама бы к тебе пришла». Вот какая отчаянная, свободная Катерина, «не жалей меня…». Да здесь жалобности нет и следа, она еще могла бы появиться у Еланской, будь Катерина одна, но она с Борисом и вынуждена здесь самой ситуацией проявить свой дух, свою натуру. В финале свой заключительный монолог Катерина произносит тоже после *встречи* с Борисом, сейчас же после встречи, и здесь она — начало активное. Борис сожалеет, он должен уехать, но Катерина не жалуется, наоборот, утешает его, она выше его, она говорит ему «поезжай с богом. Не тужи обо мне… Ступай, скорее ступай». И вот от того, что она сама успокаивает Бориса, она как бы находит в себе силы остаться одной и подумать о смерти и никому уже не жаловаться…

Эти два места.

На этом фоне особое все внимание и любопытство вызывают к себе такие герои, как Кудряш и Варвара. О них, собственно, даже не упоминает ни Добролюбов, ни Григорьев, ни Писарев. Варвара и Кудряш всегда были фоном для Катерины. Сейчас они начинают соперничать с Катериной. Они приобретают право на самостоятельное внимание. Это, конечно, хорошо, что они добились этого права, давно пора. Но кажется нам, что этого права они иногда добиваются за счет Катерины. Катерина и Варвара, так же как Борис и Кудряш, в конечном итоге дополняют друг друга, составляют единое целое. В спектакле — они враждебные начала, не фактически, конечно, а в принципиальном значении этого слова. Об этом можно было догадаться с самого {179} начала, когда Катерина допытывается: «отчего люди не летают», а Варвара со спокойной понимающей улыбкой отвечает: «Я не понимаю, что ты говоришь». Варвара уже здесь соперничает с Катериной перед публикой: кто героиня — я, земная, сильная, настоящая, или вот эта жалобная, безличная Катерина? Варвара и Кудряш действительно заслуживают особой симпатии. Варя не говорит: «я, мол, такая, я горячая», но когда пришел час испытания, она бросила свой дом, семью и убежала на волю. Бориса дядя посылает в Кяхту, он покорно соглашается и оставляет на произвол судьбы Катю. А Кудряш бросает все и убегает вместе с Варварой.

Это очень положительно характеризует их обоих. Но значит ли, что это положительное нужно создавать за счет безвольного Бориса, за счет жалобной Катерины, за счет контраста, значит ли, что Варвара и Кудряш хороши также потому, что плохи Катерина и Борис? Да нет, вовсе не плохи Катерина и Борис, они истинные герои, и у Бориса есть протест против действительности и у Катерины горячий вольнолюбивый дух. Но так как этот вольнолюбивый дух изгнан из спектакля, то естественно создается контраст, естественно Варвара приобретает симпатии за счет Катерины, и из дружественных они превращаются в враждебные начала земного и потустороннего. Конечно, они противоположны, Варвара и Катерина, но это такого рода противоположности, которые сходятся, которые предполагают друг друга, которые ищут друг друга. *Это — реальность и романтика. Это — практика и мечта*.

Но бескрыла практика без мечты. Бездарна реальность без романтики. Оттого Катерина и Варвара — это единство в лучшем смысле слова. Но если мечта это просто «неземное», возводимое в ранг поэтического, то ни о каком сродстве Варвары и Катерины, сродстве в высоком философском смысле, говорить нельзя. Это чуждые друг другу начала. Дух и материя!

Можно смотреть на этот спектакль и вольно фантазировать: вот Кудряш и Варвара — на этих людей можно опереться в борьбе против темного царства, эти пойдут против него, эти крепкие, надежные. А Катя… нет, оставим ее в покое. Будем жалеть ее и спасать. Но зачем в таком случае «отчего люди не летают»? Вероятно затем, что и на Катерину можно опереться? Больше того, затем, что Катерина может одухотворить и вдохновить и Кудряша и Варвару против этого царства, дать им эту мечту. Не сейчас, не сейчас, в будущем, в будущем. Но уже сейчас самим своим непонятным «отчего люди не летают» она таинственно беспокоит и привлекает к себе внимание и любовь всех этих Варвар и Кудряшей.

Кудряш Ливанова написан сочными красками. Настоящее масло. Он стоит сейчас перед нами, Кудряш — Ливанов, живой, зримый, телесный, его можно ощупать, вот это воспоминание о нем. Силушка переливается по жилушкам, переливается, играет, ищет себе свободы. Кудряш задира не потому, что у него такой характер, а потому, что нужно же ему девать куда-нибудь свою силу. И я чувствую, что несуразная его фигура и эта угловатая походка и эта свобода, с какой он себя проявляет, и какая-то наивность великана не оттого, что вот, мол, такой должен быть озорник, добрый молодец, душа нараспашку. Это был бы штамп — пусть и очень красочный. Я чувствую, что все это ведет, создает эта могучая сила, энергия, воля, которая тоскует внутри, просится наружу, и если вырвется, каких только делов {180} ни наделает. И Ливанов прекрасно показывает происхождение этого удальства и озорства.

Самые любовные ласки Кудряша такие же наивно грубые, звериные, откровенные… Лучшей пары, чем Варвара — Андровская ему, пожалуй, не подобрать. Варвара у Андровской это действительно луч света в темном царстве уныния и жалоб — сметливая, лукавая, греховная…

Сцена в овраге, где встречаются Варвара и Кудряш, полна почти шекспировской поэтичности. Далекие горизонты, так и хочется зажмурить глаза, так хорошо. Волга. Пьянящая, кружащая голову любовная истома. Летняя ночь. Волжская ночь. Ее дает чувствовать Исаак Рабинович[[273]](#endnote-261). Здесь, да еще в финальной сцене художник сродни поэту. Кстати, этого не скажешь о Волге первого акта. Правда, к ней не придерешься. Она честно показана. Она добросовестно показана, эта чистенькая Волга. Вода, деревья, берега. Волга, как Волга. Но ведь здесь природа должна быть субъективной. Быть может это Волга Кулигина, который, глядя на нее, восклицает: «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса». Или это Волга Катерины, — а ведь может быть Катеринина Волга. Или разудалая Волга Кудряша. Или, наконец, могучая вольная русская река как контраст мертвому городу Калинову, где заживо погребена Катерина, — Волга Островского? Нет, это даже не Волга Исаака Рабиновича. Это просто географическая Волга. Волга, как Волга.

Но вернемся к нашим героям, которых мы оставили наедине в овраге. Любовь Варвары и Кудряша, для которой найдена такая чудесная рама, насыщена хмельной и цветущей эротикой. Эта сцена может быть изъята из спектакля и смело представлена зрителю как вполне самостоятельная театральная новелла. Правда, могут указать на некоторую эротическую подчеркнутость, на излишний физиологизм этой сцены. Указать и упрекнуть в этом театр. Мы не собираемся поддержать такой упрек, он несколько попахивает ханжеством. Чересчур уж часто любовь такой молодежи, как Кудряш и Варвара, изображается у нас как этакая литературная любовь. Но упрек этот имеет известный смысл, если видеть эту сцену в связи со всей «Грозой», со всем спектаклем, а не самостоятельно. Да, там подчеркнута и довольно жирно, хотя она нигде и не переходит границ, эта чувственность. В Варваре довольно резко выражен ее эротизм, иногда захлестывающий весь ее образ, даже когда это необязательно. В Кудряше — его мужское начало, его плотскость, его «звероватость». Все это приобретает свой смысл и подтверждает то, что мы говорили выше об антитезе «духа и материи».

Варвара и Кудряш — вот она сама земля, сама плоть, всеми корнями питаемая жизнью и поэтому плодоносная, победоносная… Бледным духом витает над ними Катерина, которой нет с ними места, которая как бы наказана трагически за эту свою отрешенность, воздушность, неземную суть…

В сцене оврага, так же как и в других сценах, Варвара и Кудряш — это «народ». Но ведь такой же народ и Катерина и Тихон и Кулигин. В театре же народ — это преимущественно Варвара с Кудряшом. А Катерина… Это интеллигентская Катерина из породы, да простится это быть может неуместное слово, из породы лишних людей, которая может лишь жаловаться и вздыхать, вздыхать и жаловаться. Конечно из этого можно соткать изумительно поэтический образ, особенно женский образ. Но трудно согласиться, {181} что для этой цели следовало избрать Катерину, «Грозу», Островского. Кажется, что Ливанов и Андровская, работая над ролью, совершенно инстинктивно отталкивались от образа Катерины, контрастируя, враждуя с ней, что нашло свое выражение в этой подчеркнутой чувственности. Кажется, сам театр, работая над спектаклем, стимулировал эту враждебность «духа» и «плоти». Кажется, что театр, всей душой любя Катерину, — тянулся к Кудряшу и Варваре, им симпатизировал, им отдавал предпочтение, их приветствовал. Их, — потому что истина за ними, за Кудряшом и Варварой. Истина земли, действия, плоти, жизни. «Прощай, старая жизнь», «здравствуй, новая жизнь» — как говорится у Чехова в «Вишневом саде». Прощай, милая Катерина. Здравствуйте, Кудряш и Варвара!

Но если при такой идее теряет Катерина, то теряет и сама Варвара и тем самым не заслуживает такого привилегированного внимания.

Эта идея у театра не план, не замысел, не сознательная установка, — она глубоко подсознательна — художник не всегда сознает выражаемые им идеи.

Быть может этот мой взгляд на спектакль, на то, что в нем лежит эта идея противопоставления «духа» и «материи» — взгляд глубоко неверный. Но такое впечатление возникло у меня на первом спектакле, я пошел во второй раз, оно укрепилось во мне, оно преследует меня, и кажется, что, если оно волнует одного, оно может волновать других, и думается, что порой лучше высказать даже неверную мысль, чем утаить ее вовсе.

Но есть в спектакле образ поразительно верный, объективный, образ большой внутренней силы, подлинно трагический. Я говорю о Тихоне, о Добронравове, работа которого принадлежит к лучшим созданиям актерского мастерства за последнее время. Самое страшное в Тихоне у Добронравова заключается в том, что он не сознает всей трагичности своего безволья. Это безволье словно помогает Тихону жить. Оно словно облегчает получаемые им удары. Он иногда как-то бездумно счастлив, он иногда блаженствует в этом своем безволии. Бывают мгновения, когда он в этом безволии, как сыр в масле катается. Вспомните, как замечательно проходит Тихон — Добронравов в конце первого акта с этой чуть-чуть сползающей с плеч поддевкой и сползающей на затылок фуражкой — какими-то воздушными шагами, легкими, счастливыми… Это безволье, повторяю, помогает ему жить. Но оно же готовит ему самую страшную участь. Варвара убежала, Катерина покончила самоубийством. А Тихон? «Гроза» заканчивается словами Тихона над трупом жены: «Хорошо тебе, Катя. А я-то зачем остался жить на свете да мучиться». Логически рассуждая, Тихон мог последовать за Катериной. Но этого он сделать не может, он не может поступить ни как Катерина, ни как Варвара. Он остается жить на свете и мучаться. Поэтому Тихон — подлинно трагический образ. Сколько угодно здесь поводов, чтобы безвольным Тихоном посмешить публику, иногда просто трудно уклониться от этого. Но Добронравов так именно играет Тихона, что зритель если даже улыбнется, спешит расстаться со своей улыбкой. Тихон — далеко не ведущая роль и не ведущий образ в «Грозе», он служит для того, чтоб раскрыть образы Катерины, Варвары, Кудряша. Но Добронравов ведет Тихона в этот первый ряд, и может случиться такой спектакль, — ибо растет и спектакль и актер в нем, — когда Тихон {182} займет первое место в этом ряду, и зритель, как одно из самых ценных приобретений этого спектакля, унесет с собой образ Тихона.

Итак, Добролюбов не участвовал в работе над этим спектаклем. У театра были поводы не приглашать его к сотрудничеству. Но эти поводы заслонили от театра драгоценные зерна добролюбовских идей. Эти зерна помогли бы театру преодолеть самого Добролюбова.

Добролюбов был идеалистом. Великий просветитель, он полагал, что культура и знание разрушат самодурство, он сожалел, что Катерина не обладает «широким теоретическим образованием». Но самая высокая культура не разрушит основ самодурства, то есть не разрушит господства человека над человеком. Элементы такого понимания были у Добролюбова.

Островский, как известно, колебался между славянофилами и западниками, в разное время своей жизни он по-разному к ним относился, в «Картинах семейного счастья» он сочувствовал западникам, в «Бедность не порок» он явно склонялся на сторону первых. Но рассматривать Островского только в двух этих направлениях значило бы воистину ничего не понять в Островском. Была еще третья линия, самая для нас важная, самая волнующая. Та линия, с которой Островский выступал и против славянофилов, и против западников, и против ветхозаветного Тит Титыча, и против европеизированного Кнурова[[274]](#endnote-262). Великим чутьем художника он видел правду тех, кто страдает, независимо от того, кто причиняет страдание, — герой ли в замоскворецком кафтане или в европейском пиджаке. Вот это чутье этой вот правды и создало такую огромную социальную, можно сказать, политическую популярность Островскому у самых широких масс советского зрителя.

Эта правда раскрывалась преимущественно в женских образах Островского. Женщина Островского замечательна тем, что самой своей натурой чуждается всего того, что составляет — подлость, лицемерие, угнетение. Впервые такой образ наметился у Островского еще в «Бедной невесте» в Маше, затем в «Воспитаннице» в Наде, а затем идут Катерина в «Грозе», Саша Негина в «Талантах и поклонниках», Лариса в «Бесприданнице» и другие. Маша с кротостью подчиняется жестокой необходимости и выходит замуж за Беневоленского, Саша Негина продает свою любовь за деньги, Надя в виде протеста отдает свою честь, — что для нее равносильно смерти, Катерина кончает самоубийством, Лариса благословляет сразившую ее пулю Карандышева. Кто виновник? Сильный мира сего. И хотя Островский то и дело пытается завуалировать эту правду и тем, что облагораживает виновников, и тем, что обличает их с добродушным юмором, — правды он скрыть не может, а временами и не хочет.

В высокой степени он не хочет этого в «Бесприданнице», замечательной своей драме, которая справедливо оспаривает первенство у самой «Грозы». В ней Островский устами Ларисы заявляет, что в обществе, где она живет, она — «вещь», а «вещь идет к своему хозяину». Кто же «хозяин вещи»? Тот, кто может ее «купить». Островский сказал здесь замечательную вещь. Он собственно открыл не что иное, как то, что в обществе, основанном на частной собственности, такие вещи, как любовь и истина и свобода, есть — просто товар. *Товар*. Есть объект, очень далеко отстоящий от истинно человеческих взаимоотношений и начал. Жажду этих начал выражает образ Ларисы.

{183} Но предшественница Ларисы — это Катерина. То, что у Ларисы сформулировано, то у Катерины еще смутное, бессознательное беспокойство. И в этой смутности, беспокойстве, метании подлинное очарование и поэзия образа Кати. Это — сама ее натура, пугливо отстраняющаяся от всего, что связано с унижением, с пошлостью, с зависимостью. Как видите, это не просто протест против самодурства. Это не просто жалоба на горькую долю женскую.

Это глубже, важнее, возвышеннее. Это само человечество, которому непереносимо все то, что унижает и уничтожает его истинную сущность, человечество, которому хочешь сочувствовать, любить, восхищаться им, быть готовым ради него на борьбу. Разве это не источник величайшей поэтичности, тончайшей, чудесной? О такой поэтичности, о такой Катерине мечтаю я, советский зритель.

Быть может кто-либо и восхитится мхатовской героиней, и признает ее, и удовлетворенно сотрет слезу с ланиты своей.

Но могу ли я, зритель, сидящий в таком-то ряду партера или амфитеатра, заявить свое несогласие с этой Катериной, свое нежелание признать ее своей героиней, уважать и любить ее? Очевидно, могу. Я его и заявляю.

## 7 И. Бачелис ТЕАТР. «ПЛАТОН КРЕЧЕТ». ПЕРВЫЙ МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР «Комсомольская правда», М., 1935, 16 июня[[275]](#endnote-263)

В каждом, кто, как Платон Кречет, живет и творит ради счастливой жизни миллионов, кто бьется за солнце, здоровье и радость жизни народа, пьеса Корнейчука[[276]](#endnote-264) встретит живой и глубокий отклик. Молодой украинский драматург, хорошо знакомый зрителю по «Гибели эскадры», в новой пьесе утверждает себя как крупный и значительный художник. «Платон Кречет» — одна из интереснейших пьес, какие дала советская драматургия за последние годы. Жизненность темы, свежесть письма, выразительность образов, несомненная талантливость отличают это произведение.

После «Гибели эскадры» автор обращается непосредственно к нашим дням. Он показал уж нам, как создавались люди нового, особого склада — большевики; сейчас он ищет возможности показать, как люди этой новой формации обнаруживаются в нашей повседневной жизни. В широком смысле тема «Платона Кречета» — пролетарский гуманизм. Корнейчук не только показывает живых людей в их борьбе, творчестве, стремлениях, страстях и думах, он показывает таких людей, которые сами думают о людях же. Их помыслы и стремления направлены на то, чтобы облегчить, удлинить, наполнить светом и радостью человеческую жизнь. Политик Берест, хирург Кречет, архитектор Лида Коваль и санитарка Христина Архипова, — все они живут этим стремлением, хотя и по-разному его проявляют. Но такая общность в основной черте раздвигает рамки конкретной {184} темы пьесы, которую можно обозначить как тему новой интеллигенции, расширяет ее и превращает в рассказ о новой человечности.

Корнейчук сильнее в живом образном показе, чем в словесном выражении сущности своих героев. Такие монологи, как раздумье Платона перед черепом, излишни и звучат претенциозно; все поведение Кречета рисует его значительно ярче и глубже слов. И в действии он предстает перед нами как человек сильной страсти и смелой мысли, бросающей вызов смерти. Его мечта о продлении человеческой жизни движет его рукой, рукой хирурга, не останавливающейся перед опасным экспериментом, и в этом «костоправе» и «потрошителе» живет настоящий поэт своей науки. В этой окрыленности, дальновидности, творческой целеустремленности — обаяние Кречета. Замкнутый в своей страсти между скрипкой и операционным столом, сдержанный и грубоватый, он обнаруживает свое богатство именно в том, что проявляет себя в своей области как большевик — смелый, прямой, не останавливающийся перед трудностями. Даже в своей любви к Лиде он покоряет этими своими качествами.

Недаром старый большевик Берест с первой же встречи начинает так внимательно присматриваться к Кречету: то, чем живет хирург, очень роднит его с политиком. Огромная чуткость к людям, уменье разбираться в них и отбирать среди них лучших — эти качества политического руководителя очень глубоко и выпукло даны в Бересте. Недаром доктор Бублик, выслушавший 125 тысяч сердец, свое собственное сердце показывает не врачу, а политику, секретарю парткома.

Корнейчуку наиболее удались положительные образы пьесы: Берест, Кречет, Терентий Осипович Бублик; слабее и расплывчатее получились остальные персонажи, в особенности самый отрицательный из них — Аркадий Павлович. Но в общей композиции Корнейчук сумел передать жизнерадостную и жизнелюбивую философию своей пьесы, сумел насытить сценическую атмосферу свежим дыханием борьбы за счастье человека.

К сожалению, в постановке Московского Художественного театра (реж. И. Судаков), как всегда, очень тщательно разработавшего отдельные образы, пропала эта светлая, воинствующая атмосфера. Герои Корнейчука как будто попали в другую среду и, несмотря на талантливую игру актеров, во многом проиграли. Пожалуй, это уже не первый раз, когда МХТ изменяет чувство *целого*, когда *спектакль* оказывается раздробленным на отдельные свои части. В данном случае это привело и к ощутимой противоречивости в спектакле. Люди борются за продление светлой человеческой жизни, но сами эти люди постарели, а жизнь потускнела на сцене. Иногда даже встает перед зрителем коварный вопрос: в чем же молодость и молодая, заразительная сила этих людей и чем эта интеллигенция новой советской формации отличается от той старой интеллигенции, которую так умел показывать МХТ? Это впечатление усугубляет оформление спектакля: комната Кречета буквально задушена мебелью и занавесями, в ней нет места для воздуха, и яблоневый сад за окном начинает подозрительно напоминать старый вишневый сад. Недаром из недр самого МХТ все чаще раздаются голоса о том, что театр, росший в борьбе со сценическим штампом, в своей работе сам стал отлагать свой собственный, пусть своеобразный и сложный, но штамп…

{185} Вот и в игре актеров психология часто душит живую страсть, и смелые, прямые, радостные герои чересчур робко, мелко и серо проявляют свои простые, порывистые чувства. По-прежнему актеры МХТ еще боятся громкого голоса и резкого движения: игра на полутонах, паузы, замедленный темп дробят и без того нецельное впечатление.

Однако при всех недостатках спектакля здесь, как всегда, очень высоко актерское мастерство. Береста, в образе которого сосредоточена добрая половина пьесы, очень тепло, мягко и сильно передает артист Топорков. Может быть в Бересте хотелось бы видеть больше твердости, масштабности (перед нами ведь государственный деятель!), какого-то внутреннего размаха и глубины. Но и то, что дал Топорков, выдвигает образ Береста на одно из первых мест среди показанных на сцене большевиков. Добронравов (Платон Кречет) очень интересно и глубоко разработал начало своей роли, и зритель вправе ждать от него дальнейшего развития, движения, новых черт и сторон; но именно к концу образ ослабевает и тускнеет, он перестает расти в пьесе и уходит из нее пассивно — не только по ситуации, но и по игре. Тонко и остроумно сделана роль Бублика арт. Грибковым, хотя и в ней недостает сочности, живости и того украинского юмора, каким богат этот образ в пьесе. Замечательна Степанова в роли Лиды Коваль — единственная актриса, которая передала в своей игре черты {186} молодой советской интеллигентки, не побоялась известной резкости и остроты; но ее роль недостаточно четка по вине автора, и актрисе приходится обходить трудности текста не всегда с полной удачей (стоит только вспомнить первый ее поцелуй Кречету). Безукоризненно сделаны в пьесе эпизодические роли (Майя — арт. Морес, Христина Архипова — арт. Монахова, шофер — арт. Рыжов).

Автору и актерам спектакль обязан тем заслуженным успехом, какой он находит у советского зрителя.

## 8 О. Литовский «ПЛАТОН КРЕЧЕТ». ПЬЕСА А. КОРНЕЙЧУКА В МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1935, 17 июня

Действие «Платона Кречета» развивается в традиционной форме семейной драмы, с рядом выигрышных типично мелодраматических ситуаций. Казалось бы, с точки зрения убежденных реформаторов старых жанров, подобные драматургические формы не в состоянии вместить в себе новое и притом весьма глубокое, идейно насыщенное содержание. Тем не менее этого не происходит. Не происходит потому, что действующие лица пьесы являются носителями новых общественных взаимоотношений, новых идей. Совершенно интимные интерьеры пьесы, ее камерность, нисколько не мешают чувствовать огромное дыхание большой и яркой жизни, полной страстей и волнений, проходящей за стенами комнат. А в этих комнатах происходят совершенно замечательные вещи. В них рождаются великолепные, смелые мысли, в них куются новые отношения между людьми, в них бурлит любовь и радость наших дней.

Платон Кречет — бывший рабочий, ныне талантливый хирург. Для него его профессия не является ремеслом, а подлинным творчеством. Все его научные искания, вся его напряженная и крупная работа направлены к одной цели — борьбе за человеческую жизнь. Молодой хирург Кречет как бы иллюстрирует слова Сталина, что «из всех ценных капиталов, имеющихся в мире, самым ценным и самым решающим капиталом являются люди, кадры». Но Платон Кречет не только специалист — он поэт жизни, для которой он завоевывает «миллионы солнечных дней». Он мастер жизни, и это сближает Кречета, представляющего собой благородный образ непартийного большевика, с другим мастером жизни, партийным большевиком, председателем исполкома Берестом. В сущности, Берест и есть подлинный, главный герой «Платона Кречета».

Давно в советских пьесах не было такого многогранного, обаятельного образа большевика, как Берест. Как и Кречет — Берест человек большого дела, широких горизонтов, крепкой волевой складки и вместе с тем необычайно чуткий, умеющий разгадывать и ценить людей и в нужный момент оказать им дружескую поддержку. «Лозунг “Кадры решают все” требует, чтобы наши руководители проявляли самое заботливое отношение к нашим {187} работникам, к “малым” и “большим”, в какой бы области они ни работали, выращивали их заботливо, помогали им, когда они нуждаются в поддержке, поощряли их, когда они показывают первые успехи, выдвигали их вперед и т. д.» (И. Сталин. Речь на выпуске академиков Красной армии).

Черты такого большевика воплощает в себе Берест. В показе такого Береста огромная заслуга Корнейчука, чутко уловившего подлинно большевистские черты лучших людей нашей партии. Да, Берест мастер жизни, не потому только, что он самоотверженно ведет, несомненно, крупную ответственную советскую работу, что он бесспорно занимается большим строительством, и даже не потому только, что он заботливо выдвигает и выращивает таких людей, как Платон Кречет, — но и потому, что для него не чужды и самые, казалось бы, интимные стороны жизни его товарищей, его друзей. Поэтому нет ни малейшей фальши и натянутости в том, что именно Берест с чуткой тонкостью и лукавым юмором помогает «обрести» друг друга влюбленным Лиде и Платону Кречету. Ибо все это на пользу человеку, все это для того, чтобы создать необходимую атмосферу вокруг лучшего из лучших, в данном случае, вокруг Кречета. Когда Платону Кречету трудно, когда ему {188} приходится преодолевать косность, неумение, заносчивость и бюрократическую ограниченность и зав. больницей Аркадия Павловича и зав. Горздравом Бочкаревой — очевидно хорошего работника, но по недоразумению попавшей именно на этот пост; когда ему становится тяжело в силу личных переживаний, — на помощь приходит партия в лице Береста. Партия приходит на помощь не только «большому» герою пьесы — Кречету, но и такому «маленькому» ее герою, как Терентий Бублик. Когда Аркадий предлагает Бублику совершить неэтический поступок, подписав клеветническое заявление против Кречета, старый земский врач, оскорбленный в своих лучших чувствах советского гражданина, обращается прежде всего к секретарю «Всесоюзной коммунистической партии большевиков» (Терентий Бублик произносит все эти слова полностью и торжественно!).

В пьесе Корнейчука все либо очень хорошие люди, либо могут быть хорошими людьми. Полноценные человеческие экземпляры не только Кречет и Берест, но и талантливый архитектор Лида Коваль, у которой личное горе и обида за забракованный проект застилает на мгновение зрение. И замечательная старушка — мать Кречета, и чудная девочка Майя, и санитарка — герой гражданской войны. Даже Аркадий к концу пьесы начинает понимать глубину своего заблуждения, своих ошибок и готов начать жизнь сначала.

У Корнейчука подлинный талант драматургической композиции. Он умеет ставить своих героев в такие положения, когда они наиболее ярко обнаруживают свои наиболее типические черты и качества.

Прекрасна сцена, когда морально и физически разбитый Кречет, которого только что покинула любимая девушка, должен пойти на опасную операцию для того, чтобы спасти наркома. Долг перед партией, перед классом, перед человеком превозмогает в нем слабость и душевный упадок. По этому поводу иной «новатор» мог бы сказать:

— Какая банальная ситуация! Какой мелодраматический эффект!

Но этот эффект перестает быть банальным в силу огромного внутреннего смысла, который в нем заложен.

Опасная операция окончена. Нарком спасен. Не выдержавший колоссального нервного напряжения, Кречет падает без чувств. Опять традиционный эффект! Но зрителю, не изучавшему теории драматургии, это безразлично. Он потрясен, потому что этот «эффект» происходит с его героем, которого он успел полюбить в течение спектакля. Потому что ценой этого нервного потрясения Кречет спасает нужного и ценного для нас, большого человека. И зритель радостно улыбается и бурно аплодирует, когда Берест по драматургической ситуации совсем, как водевильный дядюшка, устраивает счастье влюбленных. Но как он мил и дорог, этот «дядюшка» Берест! Так новое содержание, большевистская искренность и взволнованность, укладываясь в почти канонические драматургические формы, рождает *новое качество* пьесы и спектакля.

Пьеса Корнейчука, оставаясь реалистическим произведением, тем не менее написана в тонах приподнятой романтичности. Они немножко приподняты над бытом — и пролетарский интеллигент Кречет и мастер жизни Берест. Пусть в натуральной жизни не совсем так говорят и не всегда в точности так поступают, как говорят и поступают Кречет и Берест. Но сценически это правдиво, это реально, ибо {189} и в Бересте и в Кречете объединены типические черты конкретных жизненных образов.

Одним из самых больших достоинств мхатовского спектакля является именно то, что и коллектив и режиссер почувствовали эту романтическую приподнятость корнейчуковского письма. Казалось бы, интимное построение пьесы давало всяческие возможности Художественному театру пойти по обычному для него сугубо натуралистически-бытовому пути. Но он не встал на этот путь, чутко уловив романтические нотки пьесы. Театр придал спектаклю новый, живой, пульсирующий ритм и светлое звучание, решительно преодолев безрадостную серость бытовизма. Только в одном пункте театр остался верен некоторым своим традициям — в оформлении. Очень уж не идет эта серенькая, уютненькая, бытовая обстановка к большим чувствам и волнениям пьесы. Почему у Кречета и Береста не может быть светлых, просторных, красиво, со вкусом убранных комнат? Оформление явно неудачно, и его срочно нужно заменить другим.

В смысле актерского исполнения спектакль имеет все основания стать таким же «*концертным*», какими были в свое время «Дни Турбиных». И разве в этом не огромный творческий и идейный рост коллектива мхатовцев, что они сегодня могут с таким же блеском и волнительностью сыграть современную пьесу, современных людей, героев Советской страны, как они в 1926 г. сыграли «Дни Турбиных» — пьесу о старом мире и о старых, ушедших в небытие «героях»… Пусть кое-что еще и не совсем удачно, пусть в каких-то частях исполнение еще и неуверенно и неровно, — это все исчезнет, и останется галерея незабываемых образов.

Прекрасно играет Топорков — Берест, с ему только одному свойственной «топорковской» простотой и глубоко волнующей теплотой. Берест в исполнении Топоркова такой будничный, обыкновенный, казалось, рядовой, ровный, спокойный. Но это так только кажется. На самом деле это темпераментный и яркий человек, и Топорков хорошо делает, когда только в отдельные минуты дает своему образу заблистать, засветиться ярким светом и теплом, быстро снова возвращаясь в будничное свое обличье. Это большевистский стиль — без декламации, без малейшего патетического нажима делать большие дела.

В суровом волевом рисунке, но с большим внутренним подъемом и страстностью ведет роль Кречета Добронравов. В этой роли Добронравов проявил какие-то новые стороны своего дарования. Сквозь реалистические {190} житейские черты обычной для Добронравова скромной тональности то там, то здесь пробивается какая-то романтическая звонкость голоса и вдохновенный блеск в глазах.

Подлинно большой актрисой, дарование которой можно, не боясь преувеличений, измерять критерием таланта крупнейших актрис истории русского театра, показала себя в роли Лиды Степанова. Какая удивительная гамма тончайших оттенков, свежих, певучих и обаятельных модуляций в голосе! Какое выразительное лицо и глаза, передающие почти физически, до боли ощутительно все душевные движения. Наконец, какая изумительная техника у актрисы. На сцене важно не только уметь говорить, но еще больше нужно уметь молчать. У Степановой прекрасные паузы, которые держат в напряжении весь зрительный зал (например, замечательная сцена прощания с Платоном Кречетом). Прекрасно на большом, но сдержанном волнении ведет увлекательный свой рассказ красная санитарка (Монахова).

Характерный и типичный образ старого, но уже советизированного земского врача создает Грибков. Кто-то сказал, что он напоминает в этой роли Артема[[277]](#endnote-265). Возможно. Но если это Артем, то уже с новыми советскими красками.

Правильно очерчен Тихомировой образ матери Платона. Но это еще пока не наполненная до краев форма, это еще пока робкий и недостаточно уверенный эскиз.

Весьма спорен образ, созданный Малолетковым[[278]](#endnote-266) в роли Аркадия. Уж очень он сух и откровенно «злодейский» с первого же своего появления. В Аркадии Малолеткова нет убежденности в правоте того, что он делает. Если к этому добавить, что и у автора образ написан несколько схематично, то у зрителя, естественно, создается полное недоверие к раскаянию Аркадия. Нужно играть мягче и тоньше, иначе образ пропадает. Грубовата и Бочкарева в исполнении Якубовской[[279]](#endnote-267).

Как всегда в последние годы, подростка (Майю) играет превосходно Морес. Казалось бы, что от бесконечного исполнения детских ролей мог создаться штамп. Но этого не случилось. К чести Морес нужно сказать, что ее детские образы представляют собой чудесную и разнообразную галерею.

В своих маленьких, эпизодических ролях Степы, Вали хороши и молоды Дорохин и Михаловская[[280]](#endnote-268). Хорош и Вася — Рыжов.

Художественный театр, поставив пьесу Корнейчука, поступил правильно. Это хорошая и талантливая пьеса, актуальной и волнующей темы, дающая к тому же возможность развернуть актерам МХАТ новые стороны своего дарования, дающая выход в романтику наших дней. Но важно и другое. «Платон Кречет» — это первая пьеса украинского драматурга, поставленная на сцене нашего лучшего и мирового театра. Не случайно, что только в наши дни, в условиях расцветающих национальных культур, именно на советской Украине, театр нашел пьесу, отвечающую его взыскательным художественным требованиям и огромным творческим возможностям.

Советский репертуар МХАТ увеличивается еще на одну отличную советскую постановку. Чем больше будет этих советских постановок, тем тверже, увереннее станет путь театра. В этом смысле пусть «Платон Кречет» Корнейчука будет не столько итогом нынешнего мхатовского сезона, сколько перспективой его будущих сезонов.

## **{****191}** 9 И. Березарк «ПИКВИКСКИЙ КЛУБ». (МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ИМ. М. ГОРЬКОГО) «Ленинградская правда», 1935, 24 июня[[281]](#endnote-269)

Добрый мистер Пиквик и его ученые собратья, члены Пиквикского клуба, путешествуют в поисках редкостей и достопримечательностей. История этих странствований и многочисленных злоключений, которые обычно являются следствием доверчивости и наивности, — вот тема знаменитого романа Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836 год).

Ставя «Пиквикский клуб», Художественный театр стремится найти в романе Диккенса элементы сатиры на старый английский буржуазный быт, кое в чем сохранившийся до наших дней. Именно эта сатирическая установка театра определяет яркое звучание спектакля. Сатира здесь своя, мхатовская. Здесь нет нарочитого сгущения красок, нет издевки над изображаемыми персонажами, нет острых гротесковых форм построения действия. Каждый изображаемый персонаж показан ярко и убедительно.

Правда, полностью избежать мещанской сентиментальности в спектакле все же не удалось. После яркой сатирической картины суда, в которой с исключительной выразительностью, с огромным комизмом показана вся нелепость и глупость судебной процедуры буржуазной Англии[[282]](#endnote-270), нас никак не удовлетворяет последняя сцена, поставленная в сентиментальных, умильных тонах.

Сценическую обработку знаменитого романа, сделанную Н. Венкстерн, нельзя считать удачной. Драматург, инсценировавший роман, выбросил главы, посвященные интенвильским выборам в парламент, а также целый ряд отрывков, рисующих ханжество английской семьи. Между тем именно эти отрывки давали возможность исключительно яркой сатирической передачи.

Режиссерская работа В. Станицына ярка и талантлива. Основная сатирическая линия спектакля проведена исключительно тонко. И вместе с тем крепко и убедительно развивается основная комедийная интрига.

В спектакле участвует младшее поколение актеров Художественного театра. Здесь нет особо выдающихся мастеров, но весь ансамбль отличается исключительной сыгранностью и четкостью работы. Нет ни одной фигуры не удавшейся, как-то выпадающей из спектакля. Из исполнителей отметим артиста Грибкова в роли мистера Пиквика. Мистер Пиквик здесь серьезен, сосредоточен. Эта серьезность и даже чопорность, соединенная с простотой и глуповатостью, позволяет с большой выразительностью передать все комические положения, в которые попадает герой.

Живо и весело ведет комическую интригу з. а. Топорков в роли слуги Сэма Уэллера. Из сподвижников Пиквика особенно удачна фигура Натаниэля Винкеля. Актеру Комиссарову[[283]](#endnote-271) удается метко подчеркнуть наивность и простодушие этого героя. Отлично {192} сочетание жуликоватости с напускным благочестием в фигуре Иона Троттера, которого играет артист Блинников. Наконец, тонко и ярко ведет роль малютки Бардля артистка Морес. Актриса как бы дает понять зрителю, что из этого малютки в будущем выработается матерый буржуазный волк, не чета добрым и сентиментальным членам Пиквикского клуба!

## 10 М. Бейер «ВИШНЕВЫЙ САД» «Говорит СССР», М., 1935, № 8[[284]](#endnote-272)

Центральное драматическое вещание осваивает необычайно ценный и значительный по своим возможностям опыт передачи из студии театральных спектаклей полностью. Этот опыт, встреченный рядом сомнений, одержал в передаче «Воскресения» (МХАТ им. Горького) несомненную победу[[285]](#endnote-273). Результатом этой победы явились настойчивые требования радиослушателей включить в план передач постановки лучших театров — и в первую очередь театра МХАТ им. Горького. «Вишневый сад» в исполнении мхатовцев был ответом на эти растущие требования.

И на этот раз ряд полученных писем отмечает большой успех передачи. Талант Чехова и обаяние больших мастеров театра не могли не захватить радиоаудитории. Но мы считаем, что «Вишневый сад», как по своей идейно-художественной ценности, так и по силе производимого впечатления, уступает «Воскресению». Причины этого явления надо искать и в драматургическом материале, и в сценической его интерпретации, и, наконец, в форме приспособления материала этого спектакля к условиям радио. Разработка методологии драматических и драматизированных передач требует сейчас пристального внимания, поэтому мы постараемся дать подробный анализ основных художественных элементов передачи.

В театральном наследии, оставленном нам Чеховым, «Вишневый сад» стоит несколько особняком. Заканчивая пьесу, Чехов в письме к О. Л. Книппер-Чеховой (от 24/IX 1903 г.[[286]](#endnote-274)) отмечает, что «в ней есть что-то новое». Это «новое» было отражением веяний предреволюционной поры, захватившей писателя.

В «Вишневом саду» на фоне пассивного умирания дворянской усадьбы должны были звучать бодрые победные голоса новой жизни — нового поколения, новых классовых групп и прослоек. Чехов искал для «Вишневого сада» новой, мажорной тональности. Чехов много раз подчеркивает «комедийность» «Вишневого сада», почти «водевильность» его (по словам К. С. Станиславского). Таковы были авторские замыслы.

Насколько удалось Чехову реализовать эти замыслы?

В этом смысле «Вишневый сад» является пьесой «дискуссионной». Вопрос о жанровой природе «Вишневого сада» стал с самого начала предметом дискуссии между драматургом и Художественным театром.

Театр, так же как и подавляющая часть критики, увидел в «Вишневом {193} саду» прежде всего «трагедию дворянства», «отходную — прекрасную и поэтическую», уходящему классу. Все отмечали неясность в характеристике персонажей, воплощающих «смену». Действительно, ощущение нового в пьесе обрисовано смутно. Краски новой жизни поглощены «фоном», на котором эти краски должны были расцвесть. Подведя трагический итог прошлому, Чехов не указывает путей в будущее. Он стремится связать себя с будущим. Но узы прошлого крепко держат его, он не может освободиться от их власти. Эта раздвоенность психики создает неясность, противоречивость художественного рисунка.

Неясность — как в трактовке темы, так и в системе образов — обусловила жанровую неясность пьесы. Комедийные положения, переходящие иногда в фарс, чередуются с лирико-драматическими сценами, причем Чехов не дал определенного перевеса тем или иным элементам.

Московский Художественный театр в первой интерпретации «Вишневого сада» отошел от авторского замысла. Он перенес акцент на лирику «увядающей красоты, обреченной на гибель». Этим акцентом он преодолел жанровую неопределенность пьесы и добился художественной цельности спектакля. Но эти достижения пошли за счет устранения оценки отраженной действительности, за счет отказа от намеченных Чеховым, хотя и слабо выявленных, тенденций к показу «нового». Спектакль звучал как «лебединая песня», был овеян лирикой, поэзией, чаровал «полутонами, нежными акварельными красками». Такая интерпретация «Вишневого сада» вызвала ряд протестов и возражений со стороны Чехова.

После Октября в театре возник вопрос о приближении чеховской драмы к авторскому ее истолкованию, о новом звучании ее образов.

Новая интерпретация «Вишневого сада» МХАТ им. Горького явилась объектом передачи по радио (25 марта).

Театр отошел от излишне затянутых темпов, которые особенно давали себя чувствовать в третьем и четвертом актах. Четвертый акт идет сейчас в оживленных торопливых темпах, хорошо передающих настроение отъезда. Основной тон спектакля крепкий, бодрый. Убрано «нытье». В интерпретации роли Ани чувствуется стремление передать образу значительность, «крепость».

Однако все эти достижения лежат в плане внешнем. Новая, более динамичная подача текста, изменяя контуры отдельных образов, не разрешает задачи нового социально-художественного их раскрытия.

Книппер-Чехова в трактовке образа Раневской сумела избежать излишней поэтизации и подчеркнуть характерные штрихи легкомысленной барыньки с романтическими наклонностями и в первой постановке пьесы. Сейчас стремление окончательно отделаться от лирики и «акварели» приводит актрису к слишком энергичному тону. Этот тон лишает образ Раневской черточек внутренней растерянности, волевого бессилия, которые характерны для людей типа Раневской в условиях катастрофы. Такую внутреннюю растерянность, опустошенность, никчемность погибающего класса великолепно передает Качалов — Гаев.

Тарханов (Фирс) в звуковой стороне своей роли недостаточно оттеняет дряхлость Фирса. А этот оттенок очень существенен. Фирс — ходячий «обломок минувшего», непогребенный мертвец, символ давно ушедшего века. Тарханов слишком бодр для престарелого Фирса.

{194} Ровность общего «крепкого» тона нивелирует образы, уничтожает четкую грань между группой образов уходящего мира и носителями будущего.

Студента Трофимова, представителя революционной интеллигенции, играет Подгорный[[287]](#endnote-275). Он делает этот схематический образ достаточно жизненным, но все же его, в общем хорошее, исполнение не в состоянии убедить нас в реальности ценности Трофимова как носителя революционных стремлений. Чехов поставил Трофимова в «обстоятельства», явно не «типичные». Его речи, даже со включением всего текста, вырезанного некогда царской цензурой, — все же не могут сгладить общего впечатления практической несостоятельности этой фигуры — впечатления, создаваемого поведением Трофимова и отношением к нему окружающих.

Степанова в роли Ани отошла от лирического тона прежних исполнительниц. Она не пошла и за Чеховым, давшим Ане такую характеристику: «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни». Степанова стремится подчеркнуть «положительность», серьезность Ани, то есть такие черты, которые давали бы уверенность, что Аня в дальнейшем сумеет претворить в дело свои «благие порывы». Это — безусловно интересное толкование, ценное. Но, к сожалению, в исполнении Степановой пропадает пылкость Аниных порывов, подлинная жизнь чувств. Артистка слишком резонерствует, — она сушит образ, лишает его поэтической прелести, свежести, молодости.

Тихомирова, исполнительница роли Вари, убрала характерные черточки образа — сочетание ханжества с кулацкими замашками. (Варя мечтает о монастыре и воюет с дворней, морит ее голодом.) Тихомирова подчеркнула лишь ее деловитость. В результате грани между двумя образами девушек стерлись (Ани и Вари). Особенно ярко это обнаружилось на радио, где отсутствовало зрительное впечатление.

Большие трудности для исполнителя представляет роль Лопахина. Этот образ «интеллигентного купца из мужиков» осложнен Чеховым чертами какой-то неврастеничности. Лопахин, по замыслу Чехова, — своеобразное сочетание кулацких устремлений с «нежной душой интеллигента». При исполнении этой роли необходимо основное подать «крупным планом». Все, что как бы осложняет образ, все «психологические» нюансы — в сущности мелочи. Бесконечные напоминания Лопахина о сроке продажи вишневого сада — не что иное, как кружение ястреба над своей добычей. Лопахин слишком хорошо знает мир Раневских: вряд ли он верит в возможность осуществления этими людьми его дачных проектов. Основным в образе Лопахина являются его собственнические стяжательские стремления, для которых Чехов нашел исключительное по яркости выражение в монологе третьего акта. Здесь сквозь «интеллигентность» и внешний лоск Лопахина прорывается грубая хищническая его натура. Долго сдерживаемое «приличиями» торжество собственнических инстинктов неудержимо выливается наружу. Этого в исполнении Добронравова не было. Образ получился неясный, расплывчатый.

На исключительной высоте стоит Москвин, сохранивший первоначальную трактовку образа Епиходова. Каждая фраза Москвина отточена с предельным мастерством. В Епиходове Москвин разрешает труднейшее сочетание почти гротесковых по своей остроте приемов с тонкой, еле уловимой лирической окраской.

{195} В этом же плане (лирики и гротеска) ведет свою роль Халютина[[288]](#endnote-276) — Шарлотта. Она создает интересный образ, отличающийся богатством оттенков и выразительностью звуковой подачи.

Однако, несмотря на ряд отдельных высокохудожественных моментов, передача спектакля не создает единства и цельности художественного впечатления. Причина — неясность основного тона пьесы (драматического, лирического, комического), неполноценность, расплывчатость ее отдельных образов, с одной стороны, и неумение театра дополнить авторский материал, усилить его социально-художественное звучание — с другой.

Наиболее выразительным, впечатляющим по радио был третий акт. Выразительности этого акта содействовала музыка. Неплохо звучали массовые сцены. В общем, смысл действия доходил хорошо почти на всем протяжении спектакля, несмотря на разбросанность реплик и обилие действующих лиц, занятых в сценах. Наиболее трудным в смысле доходчивости оказался первый акт.

Формой приспособления спектакля к радио был «конферанс». Необходимость вводить в органическую ткань спектакля пояснения является ахиллесовой пятой «театра у микрофона». Исключением была лишь передача «Воскресения», где ведущий не снижал, а поднимал художественное звучание спектакля. Мы учитываем, что трудно гармонически сочетать сценическое действие с протокольным характером авторских ремарок и что в то же время их подача неизбежна. Попытка в «художественной прозе» дополнить действие и помочь созданию зрительного образа представляет очень большую трудность. Но все же, когда вводный текст становится неизбежным, необходимо тщательно произвести отбор и ввести объяснение лишь таких деталей, которые являются существенными, характеризующими персонаж или отдельную сцену. Здесь нужна передача смысла режиссерской экспозиции данной сцены, а не просто указание на то, что происходит на сцене, например, — указание несущественных переходов действующих лиц или же усиленное подчеркивание того обстоятельства, что Епиходов в сцене бала таскает со стола яблоки. Эта мелочь не характерна ни для Епиходова, ни для сцены вечеринки. Такие указания лишь заслоняют существенные детали. К тому же «художественная проза» очень выразительно дает почувствовать свое стилевое несоответствие с чеховской речью.

Подводя итоги, приходится сделать заключение, что из чеховского наследия была выбрана для передачи по радио, пожалуй, наиболее трудная пьеса. В пьесе «Вишневый сад» есть неясность, противоречие, все то, что заявляет о себе на радио с большей настойчивостью, чем в театре. Четкость в раскрытии идеи, четкость художественного рисунка, точные его грани — непременные требования, предъявляемые микрофоном.

# **{****196}** Сезон 1935 – 1936

Внимание критики с самого начала сезона было направлено на то, чтобы применить к театральному искусству новое изречение И. В. Сталина: «Главное теперь *в людях*, овладевших техникой». Журнал «Советский театр» поместил его в октябрьском номере за 1935 год возле портрета вождя.

Газета «Правда» в свою очередь 4 октября 1935 года перевела изречение на язык культуры, введя новое понятие «мастера искусств». «Мастерство» стало меркой искусства, заслоняя собой духовные начала творчества: интуицию, талант, власть озарения. Критики полюбили писать актерские портреты, в которых мастера сцены выглядели самодостаточными, вне заслуг режиссуры и общего решения спектакля. Артист вышел на первый план, заслоняя собой остальных творцов постановки.

Критики углубились в проблемы актерской профессии. Так Д. Тальников написал статью «Театр без амплуа. О “характерности”» («Советское искусство», 1935, 29 октября). Он полагал, что отмена амплуа подрывает сценическое мастерство, и следует его вернуть и классифицировать по этому признаку современных актеров.

Об амплуа ребенка-подростка, проявившегося по-новому в сравнении с травести старой сцены, писал С. Дурылин. Моделью ему послужила артистка МХАТ Е. Н. Морес.

«Молодым мастерам» МХАТ В. Д. Бендиной, А. И. Степановой, И. М. Кудрявцеву и В. А. Орлову посвятил статью под рубрикой «Люди театра» И. Крути («Театральная декада», 1936, № 11). Он писал о новых заслуженных артистах, воспитанных Художественным театром, воспринявших от него «правильный метод» сценического мастерства.

Когда В. И. Качалов по случаю своего шестидесятилетия и сорокалетия творческой деятельности был награжден орденом Трудового Красного Знамени, в прессе появилась серия его портретов. Об актере написали: П. Марков, В. Городинский, Э. Бескин, Н. Волков и другие. О Качалове и отразившейся на нем судьбе интеллигенции писал Павел Новицкий («Советское искусство», 1935, 5 октября).

Эм. Бескин сделал обзор опубликованного о Качалове, начиная с первых рецензий и кончая современными. Он хотел «дать обобщенную зарисовку сценического профиля Качалова и попробовать исторически объяснить некоторые основные звучания его творчества» («Советский театр», 1935, № 10). Для этого критик опирался на последние работы Качалова, из которых победоносно на {197} первый план в сезоне 1935/36 года вышел его Захар Бардин во «Врагах» М. Горького (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и М. Н. Кедров, художник В. В. Дмитриев, премьера 10 октября 1935).

Работа Качалова была признана всеми столь значительной, что становилась центральной темой многих рецензий на горьковский спектакль. Тот же Бескин, считавший постановку МХТ «превосходящей» все остальные, явившиеся до нее (Малый театр, Театр МГСПС), писал, что Качалов сумел отказаться от обычной для себя манеры сочувствия своему герою и сделал это не приемом агитки, а способом тончайшей психологии («За индустриализацию», 1935, 11 октября).

И. Бачелис уверял, что Качалов показал в образе Захара Бардина «не либерального помещика и фабриканта», а «всю историю русского либерализма, против которого столько разящих стрел направил Ленин» («Комсомольская правда», 1935, 10 октября).

Под стать Качалову показались критикам и прочие исполнители. О «блестящем актерском ансамбле» во «Врагах» и о том, что МХАТ «нашел наконец путь к Горькому» писал В. Млечин («Театр и драматургия», 1935, № 12). Он считал, что в дореволюционных постановках пути театра и Горького не совпадали.

Не «жизненную», а «классовую» правду прежде всего увидел и оценил в спектакле «Враги» И. Бачелис. Он воспринял его значение даже утилитарно: «Можно прямо сказать, что в этом спектакле каждый найдет прекрасные художественные пояснения к истории партии, к книгам Ильича, к борьбе рабочего класса» («Комсомольская правда», 1935, 10 октября).

Официальный характер всеобщего одобрения постановки «Врагов» не мог не создавать Художественному театру ощущения безупречности и уверенности в своем положении. Одним из выражений этого ощущения была и статья П. Маркова «О режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко» в первом номере журнала «Советский театр» наступившего нового, 1936 года. В статье утверждался метод особой гармонии в режиссуре, исходящей из идеи пьесы и доводящей эту идею до «художественного максимализма».

Однако ничего подобного по мнению властей и критики Художественный театр не достиг в следующей своей работе. Это был «Мольер» М. А. Булгакова, показанный 15 февраля 1936 года. На афише режиссером значился один Н. М. Горчаков, хотя в разные периоды трудного выпуска этого спектакля его репетировали и К. С. Станиславский, и Вл. И. Немирович-Данченко. Их имена как художественных руководителей, как это бывало в таких случаях, на этот раз не упоминались. Художником спектакля был П. В. Вильямс.

Убедиться в том, каков этот спектакль был в художественном отношении на самом деле, по статьям невозможно. Один из рецензентов, очевидно Б. Бер, скрывшийся за инициалами Б. Б., использовал основной аргумент, выдвинутый критиками, — не раскрыта «внутренняя трагедия большого художника» («За индустриализацию», 1936, 17 февраля). И все же он честно писал: «Поставлен спектакль с импонирующим великолепием» (Там же). Он имел в виду художественный образ постановки и передачу ею эпохи.

Через год тот же критик в статье о М. П. Болдумане вспоминал, как хорошо тот играл в «Мольере» Людовика XIV («Советское искусство», 1937, 5 марта).

{198} 8 «Театральной декаде» (1936, № 5 и 6) появились в помощь зрителю и ситуации вокруг постановки кое-какие поясняющие дело исторические материалы. Исидор Клейн опубликовал маленькую летопись жизни Мольера. М. Загорский в заметке «12 Мольеров» рассмотрел двенадцать пьес, написанных о Мольере до булгаковской «Кабалы святош». Тут авторами были и Карло Гольдони, и Карл Гуцков, и Жорж Занд, и другие. Загорский подчеркнул, что все они не сумели дать «во весь рост трагедию не мужа-рогоносца, а гения, принужденного униженно склонять голову перед ничтожествами, начиная с самого Людовика и кончая его министрами и обер-лакеями» («Театральная декада», 1936, № 6). Это сообщение как бы оправдывало Булгакова, которому по мнению М. Загорского тоже не удалось этого сделать, и его пьеса «не дает нам Мольера во весь его рост» (Там же).

9 марта 1936 года после того, как 4 марта «Мольер» был, оказывается, исполнен в последний раз, в «Правде» последовала редакционная статья без подписи «Внешний блеск и фальшивое содержание. О пьесе М. Булгакова в филиале МХАТ». Писали, что театр дал «пышное зрелище», что блестящая игра М. П. Болдумана (Людовик) и М. М. Яншина (Бутон) лишь «усугубляет порочность пьесы». Пьеса объявлялась фальшивой. До этого рокового момента художественный успех постановки у публики, если судить по дневнику Е. С. Булгаковой, развивался по нарастающей.

В оценке прессы современной жизни старого репертуара МХАТ также возобладал идеологический подход. Критика одобряет как с этой точки зрения идет «На дне» и заново представлена «Синяя птица». Б. Алперс отмечает новые краски у М. М. Тарханова — Луки и В. Н. Поповой — Насти, а также А. А. Гейрота — Барона, заостривших звучание своих ролей («Советское искусство», 1936, 17 марта).

Появление «Синей птицы» в качестве спектакля для ребят приветствовала не только «Пионерская правда» (1936, 10 мая), но и «Советское искусство» (1936, 29 мая). Эм. Бескин нашел, что наблюдается эволюция спектакля вопреки Метерлинку: «Пессимизм сменяется некоторым жизнеутверждением», а «сказка прозвучала реалистически» («За коммунистическое просвещение», 1936, 12 июня).

Новое толкование успеха «Платона Кречета» у публики дал Ю. Юзовский в статье «Спор о “Платоне Кречете”» («Литературная газета», 1935, 11 ноября). Юзовский полагал, что А. Е. Корнейчук поставил в пьесе тему «социалистического гуманизма» и зритель «услышал» ее, хотя она и не освоена автором до конца.

Наоборот неглубокой пьесой неожиданно посчитал «Платона Кречета» на гастролях МХАТ в Ленинграде И. Березарк. С этим мнением он выступил на «дискуссионной трибуне» «Литературного Ленинграда» (1936, 23 июля).

Вторая половина сезона 1935/36 года, начиная с февраля, складывалась для театрального мира драматически. Постановлением партии и правительства закрывается МХАТ Второй как «посредственный театр, — сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью» («Театр и драматургия», 1936, № 3). Театральная общественность, как иронизировал П. М. Керженцев, обошла этот вопрос во время дискуссии о формализме «стыдливым молчанием» («Литературная газета», 1936, 5 апреля). За это он ей пригрозил: «Решение партии и правительства {199} о так называемом МХАТ Втором должно быть усвоено и другими театрами» («Советское искусство», 1936, 5 апреля).

Известными статьями в «Правде» об опере «Катерина Измайлова» и балете «Светлый ручей» за формализм был осужден Д. Д. Шостакович.

Для надлежащего руководства искусством образовывается Всесоюзный комитет по делам искусств под председательством того же П. М. Керженцева. В речи на дискуссии о формализме и натурализме он называет ошибочными постановки МХАТ: «Мольер» и задним числом «Пиквикский клуб», «Мертвые души» и «Грозу» («Советское искусство», 1936, 5 апреля).

От МХАТ в дискуссии принимает участие П. А. Марков, заявлявший: «Мы считаем, что наши актерские методы в основе единственно верные методы и что по ним должен воспитываться социалистический актер» («Театр и драматургия», 1936, № 4). Вместе с тем Марков выступает против возвращения амплуа, что настоятельно рекомендуют критики. Особенно Марков предостерегает от амплуа «советского героя», которое ведет, как всякое амплуа, к «готовому рецепту» и в конечном итоге — к гибели театра.

Подытоживая сезон 1935/36 года, Б. Алперс писал, что статьи в «Правде» и дискуссии произвели в театрах известное «замешательство» («Тридцать дней», 1936, № 6). Выступления критиков не отличались «ясным представлением о завтрашних путях театра»: «Какими средствами создавать более высокое по идейно-художественному уровню искусство? — этот вопрос стоял невысказанным за многими выступавшими на дискуссии. В сущности он и определяет то беспокойство, которое поселилось сейчас в стенах каждого творчески живого театра» (Там же).

Утраты этого сезона завершает смерть А. М. Горького, последовавшая 18 июня 1936 года. Деятели искусства и литературы лишились последнего авторитетного имени, о влиятельности которого еще сохраняли иллюзии.

## **{****200}** 1 Н. Волков КАЧАЛОВ «Советское искусство», М., 1935, 5 октября

ЗАМЕЧАТЕЛЬНОМУ ХУДОЖНИКУ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА,

ВЕЛИКОМУ МАСТЕРУ ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЫ,

ЛЮБИМОМУ АКТЕРУ ШИРОЧАЙШИХ НАРОДНЫХ МАСС,

ОРДЕНОНОСЦУ ВАСИЛИЮ ИВАНОВИЧУ КАЧАЛОВУ

ПРИВЕТ И СЕРДЕЧНЫЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ С ВЫСОКОЙ НАГРАДОЙ

ПРАВИТЕЛЬСТВА СОВЕТСКОЙ СТРАНЫ.

*РЕДАКЦИЯ*

Качалов вышел из среды провинциального актерства, того актерства, которое он сам называл «актер актерычами». Его сценическая юность, начавшаяся в петербургских любительских кружках, прошла в антрепризах Саратова, Астрахани, Тамбова и Казани. В 1900 г. Качалов вступил в труппу Художественного общедоступного театра, тогда насчитывающего всего лишь два сезона своего существования. Молодой 25‑летний человек связал свою уже заманчивую судьбу с еще неясной судьбой молодого искусства Станиславского и Немировича-Данченко. Связь оказалась прочной, она протянулась на всю дальнейшую жизнь.

Природа наделила Качалова всеми чертами «первого любовника». Статная фигура, гордый постав головы, золото волос, блеск светлых глаз, крупные правильные черты открытого лица, обаяние манер и, наконец, голос, тот знаменитый качаловский голос, который, не старея и не меняясь, льется мощным потоком вот уже три с половиной десятилетия в Москве. Став «художественником», Качалов все богатство своих внешних данных отдал на службу внутреннему раскрытию образа, превратился в художника, создающего характеры на основе характерности, в искателя правды изображаемых чувств. Репертуарные искания Художественного театра ввели Качалова в знатное общество мировых драматургов. Его театральными собеседниками стали Пушкин, Грибоедов и Тургенев, Достоевский и Лев Толстой, Островский и Шекспир. Бессменным участником стал Качалов и многих пьес предреволюционных современников. Его имя стояло на афишах Чехова и Максима Горького, Леонида Андреева и Ибсена, Гамсуна и Гауптмана. Постепенно среди общего списка сыгранных ролей стал выделяться особый список лучших созданий Качалова.

Прежде всего обозначился тот род трагического, которому оказался наиболее близок Качалов. Это были не трагедии сердца, не перекрестки «любви и смерти», не гибель Ромео или Дон Жуана, но мысль, раздираемая противоречиями, сознание, не могущее преодолеть своей раздвоенности, то горе, которое приносит ум. На высоком лбу Качалова легла глубокая борозда напряженного раздумья; область запутанных контроверз и борьбы идей нашла в артисте замечательного воплотителя. Качалов сумел обнажить перед зрителем сложный процесс мышления, он вынес на край рампы то, что человек {201} переживает наедине с собой и в кошмаре Ивана Карамазова[[289]](#endnote-277) — этой вершине качаловских монодрам-монологов, показал конфликт между понятиями добра и зла. Так стала трагедией мысли история гамсуновского Ивара Карено[[290]](#endnote-278), проглядевшего за своей философией живую жизнь, так искателем высшей справедливости оказался качаловский Гамлет, с ужасом видящий, как распадается «связь времен».

Также и в сфере комедии обозначился особый качаловский уклон. Область буффонады, жизнерадостного смеха осталась в стороне от его творчества. Высокая комедийность Качалова сплавилась из скепсиса, иронии и из блесток тонкого остроумия. Если в рамках драмы и трагедии Качалов себя утверждал психологом-реалистом, то в комедии он дал волю романтической театральности, доходя до ощущения трагикомического. Таким в изображении Качалова явился Глумов Островского, таким сложился его великолепный Пер Баст — аргентинский набоб в широкополой шляпе, с копной седых волос и неудержимым сверканием насмешливых юных глаз. Таким, наконец, оказался и барон из горьковского дна, чьи грязные лохмотья Качалов носил, как плащ испанского гранда[[291]](#endnote-279).

В галерее качаловских образов есть также фигуры, не укладывающиеся в традиционные противопоставления комического и трагического. Это люди из чеховских пьес, Тригорин[[292]](#endnote-280) и Иванов, с одной стороны, Тузенбах и Петя Трофимов — с другой. Если Достоевский Карамазовых потребовал от Качалова особой обостренности, особой отточенности всех жестов и интонаций, то в Чехове Качалов, повинуясь стилистическим особенностям автора, дал законченные воплощения представителей русской интеллигенции конца XIX и начала XX века, в мягкой «засурдиненной» манере. Но самое главное, что удалось Качалову в «молодых чеховских людях», в Тузенбахе и Трофимове, это их убежденная вера в будущее царство труда, в грядущий светлый день новой России. И здесь Качалов, прорываясь сквозь чудаковатую нелепость обоих персонажей, выходил как бы за грани образов, давая почувствовать самого автора «Вишневого сада» и «Трех сестер» в его самых затаенных мечтах и идеалах.

В послеоктябрьском репертуаре Качалов, продолжая играть прежние роли, создал ряд новых образов, отмеченных и блеском зрелого мастерства и новыми задачами реалистического искусства. Таковы в особенности Николай I в сценах о декабристах, Вершинин в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд», в чтеце «от автора» в «Воскресении», Захар Бардин во «Врагах» Горького. Каждая из этих ролей доводила до какой-то предельной грани ту или иную черту качаловского дарования. В Николае I Качалов предстал как мастер исторического портрета, продолжая как бы линию шекспировского Юлия Цезаря, сыгранного им с замечательной исторической интуицией в 1903 г.[[293]](#endnote-281) В Николае I Качалов раскрывал тему мнимого величия. Он показывал в Николае актера на троне, лицедея, превратившегося в лицемера. Его лицо было личиной, глаза — прорезами маски, через которые глядела душа труса, предателя и палача. Иначе, но с той же разоблачительной остротой Качалов создал образ фабриканта Захара Бардина во «Врагах» Горького. Без всякого комикования и карикатуры Качалов дает законченный и последовательный образ классового врага, смывая либеральные румяна с дряблых щек.

Быть может, одним из самых труднейших испытаний в творчестве Качалова {202} было его выступление в роли партизанского вождя Вершинина в «Бронепоезде», так как, по существу, Качалов — актер городских людей, будь то горожане Норвегии Ибсена и Гамсуна, Рима Шекспира, провинции Чехова, России Толстого и Достоевского. Этот ответственный экзамен Качалов выдержал с честью. Не впадая ни в какой бытовизм, артист сумел вжиться в психику героя, укрупнил основные черты и, оставаясь реалистом, сыграл «Бронепоезд» как поэму о гражданской войне и Никите Вершинине.

Совсем особое место занимает качаловский «чтец» из «Воскресения». Эта «роль» есть торжество качаловского голоса, наделенного особым даром звукового «воображения». Это чтение в пьесе великолепно удалось Качалову не только в силу его актерских качеств, но еще более в силу его мастерства живого слова, так полно раскрывшегося особенно за последние годы на концертной советской эстраде. Только здесь, в обстановке Колонного зала, понимаешь всю выразительную экспрессию и красоту качаловского голоса — этого Страдивариуса, созданного не только природой, но и культурой исполнителя-артиста.

Сорок лет сценической деятельности Качалова завершились актом высокой награды правительства нашей Советской страны. Но это не «последнее сказанье» и не «законченная летопись» народного артиста-орденоносца. Качалов, переходя через грани «круглых дат» своей жизни и творчества, по-прежнему стоит на подступах больших творческих задач. И если тридцать лет назад Качалов выступал как юный Чацкий в бессмертной комедии Грибоедова, то сейчас перед ним труднейший подвиг воплощения Фамусова[[294]](#endnote-282) и вхождения в ту знаменитую плеяду московских исполнителей этой роли, которая связана с именами Щепкина, Самарина, Рыбакова, Ленского, Южина и Станиславского.

## 2 Б. Алперс «ВРАГИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО «Рабочая Москва», М., 1935, 11 октября

За последние два года «Враги» ставятся уже в третьем московском театре[[295]](#endnote-283). Не напрасно наши театры проявляют такой интерес к этой пьесе. Написанная Максимом Горьким вскоре после революции 1905 года, пьеса эта отразила целую эпоху в общественном развитии России. В ней поражает предвидение большого художника, с такой исчерпывающей полнотой еще тридцать лет назад раскрывшего в конкретных образах те глубокие процессы, которые завершались в недавнем прошлом.

В пьесе нет документальных портретов, но зритель невольно подставляет к образам горьковских героев известные имена. Из группы рабочих, арестованных за подпольную революционную работу, как будто смотрят на него знакомые лица людей, которые сегодня на ответственных постах строят жизнь социалистической страны.

В серии блестящих характеристик обрисован лагерь фабрикантов, помещиков и их прислужников. И здесь {203} зритель узнает будущих героев контрреволюции и идеологов вредительства.

Целая жизнь, сложная и еще не потерявшая связи с нашими днями, возникает перед аудиторией.

На сцене Художественного театра пьеса Горького зазвучала с огромной силой и убедительностью. Художественный театр показал спектакль жизненной правды и блестящего мастерства.

Он сделан с большой простотой и сдержанностью. Театр не расходует своих художественных средств на выигрышные внешние детали. Поэтому вначале спектакль кажется немного тусклым и вялым. Замысел раскрывается в нем постепенно на продуманных и внутренне освоенных образах. И чем дальше развертывается действие, тем сильнее захватывает театр подлинностью чувств и мыслей, идущих со сцены. В финале спектакль достигает высокого драматического пафоса.

Во «Врагах» (руководитель постановки В. И. Немирович-Данченко, режиссер Кедров) Художественный театр снова обретает свое замечательное искусство жизненной правды. Но оно возвращается к нему в новом обогащенном виде. Здесь нет лирической мягкости и блеклых тонов, которые были характерны для старых спектаклей МХАТ. Во «Врагах» реалистический прием сочетается с той страстностью человеческих характеристик, которая свойственна художникам нашей эпохи. Социальная сущность горьковских героев раскрыта серьезно и глубоко, с беспощадной меткостью. От спектакля веет творческой молодостью.

Актерское исполнение во «Врагах» отличается той степенью внутренней слаженности, которая далеко не всегда присуща спектаклям даже Художественного театра. Во всех мельчайших деталях актерское исполнение раскрывает единый замысел спектакля и в то же время блещет разнообразием сценических характеристик и индивидуального мастерства.

Удались театру сложные роли рабочих. Арт. Болдуман (Синцов)[[296]](#endnote-284) и Грибов (Левшин) создали жизненные образы революционеров — организаторов нового революционного штурма после революции 1905 года. Маленькая роль рабочего Рябцева сыграна артистом Кольцовым[[297]](#endnote-285) с большой силой.

Прекрасен Качалов в роли Захара Бардина. Классический образ кадетствующего либерала раскрыт Качаловым на блестяще найденных оттенках и деталях и словно освещен изнутри иронической улыбкой художника.

С искренностью и драматизмом сыграла Бендина роль Нади. В первом акте актрисе не хватило детской непосредственности. Но во втором и особенно в третьем актах, где образ Нади становится серьезнее и глубже, игра актрисы поднимается до пафоса и раскрывает тему большого социального звучания.

Хороша Тарасова — Татьяна, — стройная красивая женщина, разглядывающая жизнь и людей беспокойными, ищущими глазами.

В резком стремительном рисунке сделан Хмелевым образ товарища прокурора Скроботова, заклятого врага революции, будущего сподвижника Колчака или Деникина. Зло и остроумно высмеял Тарханов тупого бурбона генерала Печенегова. Книппер-Чехова в изящной иронической манере сыграла роль Полины — светской дамы с птичьим умом и слабыми нервами.

Прекрасный спектакль. Он не только является крупной художественной победой театра, но и обогащает наше понимание недавнего прошлого, раскрывая его с новой глубиной.

## **{****204}** 3 Уриэль <О. С. Литовский> «ВРАГИ» В МХТ им. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1935, 17 октября

Кажущаяся бездейственность драматургии Горького часто заставляет наши театры искать особых режиссерских приемов динамического раскрытия его пьес. Чтобы избежать «скуки», иные режиссеры разбивают пьесу на эпизоды, не скупясь при этом на всякого рода театральные подчеркивания. Так поступил при постановке «Врагов» и театр МОСПС, так поступил и Малый театр. В обоих театрах спектакли были по ряду актерских исполнений неплохие. Но выигрывая в театральности, они теряли в звучании горьковского текста. Это неизбежно приводило к снижению образов и идей пьесы. Между тем во «Врагах» нет ни одного слова, сказанного «зря», нет ни одной реплики, которая органически не вытекала бы из социально-психологической характеристики каждого типа пьесы. Художественный театр пошел иным путем. Отказавшись от чисто внешней театральной активизации пьесы, он все внимание сосредоточил на вскрытии внутреннего ее драматизма. В своей трактовке он отталкивался от глубокого внутреннего смысла «Врагов», воплощенного в словах и образах спектакля. Театр сценически прочитал каждую фразу, каждую запятую, каждую паузу и каждую ремарку автора. Он отнесся с величайшей бережностью к драматургическому материалу, сделав его ведущим и главенствующим в спектакле. Результаты не замедлили сказаться: знакомые слова начали звучать по-новому, с необычайной силой, знакомые образы выросли, стали законченнее и значительнее, идейный конфликт в пьесе стал глубже, острее и насыщеннее.

Все это произошло потому, что режиссура спектакля (ставили Немирович-Данченко и Кедров) искала и нашла ключ к спектаклю в самой пьесе, а не в сторонних, хотя бы и интересных режиссерских домыслах.

Высокое качество мхатовской трактовки «Врагов» прежде всего сказалось на пролетарских образах пьесы. И Синцов и Левшин и Греков написаны Горьким очень скупо и экономно. Эти образы, особенно совершенно лаконично написанный образ Синцова, редко по-настоящему запоминались. Они часто бледнели перед театрально-выигрышными ролями Бардина, Скроботова, Печенегова и даже Пологого. Но в этом нет вины драматурга. Рабочие в пьесе много действуют и мало говорят. Но за каждым их словом глубокий подтекст — взволнованная мысль и крепкая уверенность в правоте своего дела, уверенность в победе. И Болдуман, играющий Синцова, и Грибов, играющий Левшина, сумели донести этот подтекст до зрителя, не расплескав по дороге ни одной буквы, сумели обогатить немногие реплики своих ролей глубоким внутренним содержанием и большим умом. После Кудрявцева в «Блокаде» Вс. Иванова[[298]](#endnote-286) так хорошо рабочих в Художественном театре еще не играли. Просто, ясно, прозрачно. Простота эта, однако, идет не только от привычной творческой методологии Художественного театра, но и от *накопленного за эти годы актерами МХАТ политически-общественного* {205} *опыта*. Современное понимание эпохи 1905 года и ее героев наложило бесспорный отпечаток и на исполнение всех остальных ролей. Это не «вульгарное отношение к образам». В этом органическое свойство нового советского актера, чье профессиональное мастерство обогатилось передовыми идеями социалистической эпохи.

Актер расширяет образ далеко за пределы роли. Таков прежде всего Захар Бардин в изумительном исполнении Качалова. Это не просто мягкотелый, прекраснодушный и растерянный интеллигент, беспомощный барин, как обычно трактуют эту роль. В Захаре Бардине Качалова воплощены типические черты российского либерализма, его философия.

Он прекраснодушен, этот Бардин, пока дискуссия о справедливости и человечности не выходит за пределы приятных разговоров. Он даже не прочь прислушаться к суждениям «простого» народа, пока этот народ не выдвигает своих требований. Он становится под жандармскую сень, когда народ начинает бунтовать. Само собой разумеется, Бардин — барин, и он относится с пренебрежением, даже с презрением к полицейским аксессуарам режима, но в конце концов он дает полицейским себя защищать. Его разногласия со Скроботовым не существенны. Они оба в одном лагере, они «враги» всем Синцовым и Левшиным. Все это огромное разнообразие нюансов и ощущений Качалов дает почувствовать со всей силой умного и тонкого мастерства. Каждым своим движением, интонацией, гримом Качалов рукой иронического современника рисует образ российского либерала. От «мечтательного» Манилова до белогвардейца Милюкова[[299]](#endnote-287) — вот диапазон созданного Качаловым образа, почти документального по своей впечатляемости.

Замечательный по своей остроте образ создал Хмелев в роли Скроботова. Хрипловатые, тусклые и злые интонации, ненавидящие глаза, желтовато-пергаментное лицо, немного сутулая фигура, медленные и вкрадчивые движения, сильный, глубокий акцент на политически-программных местах роли — все это вместе взятое создает законченный облик заклятого классового врага. Хмелевский Скроботов — фашист и, несмотря на то, что действие пьесы относится к 1905 году, мы узнаем в этом Скроботове и сегодняшнего врага. В этом особая сила исполнения. Непонимание, усталость и скуку с почти будничной, домашней простотой чудесно изображает Книппер-Чехова в роли Полины. Исполнитель роли Якова Бардина Орлов очень кстати и правильно устанавливает родословную связь Якова с чеховскими героями и прежде всего с Астровым. С большой теплотой и искренностью играет Тарасова Луговую.

Современное ощущение прошлого и годы идейной «учебы» особенно сказались на исполнении Бендиной. Ее Надя — не сочувствующая «барышня», а подобранная, крепкая, волевая девушка с несомненно революционной судьбой. В это веришь. Очень хорошо, но в обычном для этого прекрасного актера стиле, т. е. с излишним гротесковым нажимом, сыграл Тарханов Печенегова. При всем замечательном мастерстве артиста у него создался уже некий штамп в исполнении подобных ролей (вспомним, например, хозяина в «В людях»). Правильно задуман, но неверно воплощен Соколовой образ Клеопатры. Правильна мысль дать озлобленную, классово враждебную фурию, но отнюдь не следует при этом впадать в истеричность. Это мельчит образ и делает его незначительным. Отличные краски нашел Ларгин[[300]](#endnote-288) для {206} Пологого. Хороши и Конь (Новиков), и Квач (Жильцов[[301]](#endnote-289)).

В пределах обычной сценической традиции несколько трафаретно играет ротмистра Бобоедова Ершов. Излишний напор и аффектация мешают Прудкину дать четкий образ Михаила Скроботова. Как и у Соколовой, истеричность снижает у Прудкина силу созданного им типа.

Оформление Дмитриева, не стремясь к особой оригинальности, воссоздает стиль и атмосферу эпохи. Однако зачем же рисовать на стене дома солнечные и лунные блики? Это иллюзорность, приводящая к собственному отрицанию.

Весь спектакль в целом отличается глубоким проникновением в дух эпохи. Он насыщен тревожными настроениями грозовых лет. Ощущение грядущего конфликта, неизбежного столкновения ни на минуту не оставляет зрителя. Однако при всем точном историческом реализме спектакля при полном соблюдении бытовой правдоподобности, он все же, благодаря глубокому и проникновенному прочтению горьковского текста, замечательной работе над образами, выходит далеко за пределы жанровых сцен из периода первой русской революции и становится *спектаклем больших социальных обобщений и характеров*. Спектаклем «Враги» Художественный театр еще раз показал, что у него «есть порох в пороховнице», и очень жаль, что этот порох так редко используется.

Спектакль «Враги» знаменателен и поучителен еще в одном отношении. Для внимательного наблюдателя совершенно очевидны две тенденции в творческом развитии театра. Одну мы бы назвали тенденцией исторического объективизма. В ней в наиболее чистом, а иногда и архаическом виде воплощена творческая методология МХАТ. В последние годы она нашла наиболее яркое выражение в «Мертвых душах» и в «Талантах и поклонниках». Вторая тенденция, оставляя незыблемой творческую основу мхатовского метода, вносит в нее ряд социально-политических поправок. Она идет — эта тенденция — от «Горячего сердца», продолжается в «В людях» и плодотворно утверждается во «Врагах».

## 4 Д. Тальников ТЕАТР БЕЗ АМПЛУА. О «ХАРАКТЕРНОСТИ» «Советское искусство», М., 1935, 29 октября

Борьба, объявленная натуралистическим театром переходной эпохи всякой «театральности», — в области использования актерских сил, естественно, вылилась в борьбу с одним из выражений этой театральности — амплуа.

Не «маска», не амплуа, а натуральная правда жизни, как она есть, во всей ее расплывчатости, будничности, во всей ее житейской бытовой характерности — вот какие требования к роли и к исполнению стал предъявлять новый театр, пришедший на смену классическому, романтическому и реалистическому. Как видим, эти требования касались самого характера актерского {207} творчества, его содержания, поскольку к актеру вообще вынуждены были прибегать в этом театре. С другой стороны, борьба с амплуа косвенно определяла собою и место, занимаемое актером в спектакле, самую его роль в театре. *Борьба с амплуа* шла за счет *борьбы с актером* вообще.

Актер лишался индивидуальности, яркого творческого лица, шла ставка на «середняк», на среднего актера, не очень даровитого, «механического», дисциплинированного, «ансамблевого», который играл бы в спектакле только роль одного из многих составных элементов сценического представления рядом с другими элементами (декоративным оформлением, музейными вещами, электромонтировкой и пр.).

Организующая роль режиссера в театре — подлинно ценное приобретение этой эпохи, — вошла прочной базой и в дальнейшее развитие театрального искусства и в наше современное театральное хозяйство. Но это вовсе не должно было означать, — как сгоряча, в пылу увлечения «механистическими» возможностями принял натуралистический театр, — пренебрежения к актеру, отодвигания на задний план этой творческой и ведущей силы театра — его души. Но на этом «отодвигании» и строился неполноценный, как мы это сейчас видим, режиссерский спектакль. Отсутствие подлинного таланта — всегда своенравного и личного, индивидуального, — не поддающегося ломке и выправке в угоду внешнего ансамблевого целого, — несомненно входило в план «режиссерского театра», облегчало ему задачи построения спектакля единой режиссерской воли.

И Мейерхольд в свое время, говоря о «театре треугольнике», в котором зритель воспринимает творчество автора и актера через творчество режиссера, — т. е. о театре «режиссерском», как сказали бы мы теперь, — отмечал, что этот театр должен принять актера с «виртуозной техникой, но непременно в большой мере *безындивидуального*», — словом такого, который был бы в состоянии «точно выполнять внушенный режиссером замысел». «Этому театру нужны, — повторял свою мысль Мейерхольд, — актеры “безындивидуальные”», в противоположность актерскому театру, для которого «очень важен индивидуальный блеск актерского дарования, без чего немыслимо свободное творчество». Амплуа, таким образом, было не только органическим выражением индивидуальности актера, его особенностей и своеобразия, но и его таланта, его дарований, ибо *амплуа* — это *талант*.

### \* \* \*

В силу всех этих причин Художественный театр на первых же порах своей деятельности отверг принцип актерского амплуа. Но прав был Кугель, в свое время отмечая, что и Художественный театр, отвергая амплуа, является тоже в сущности «театром амплуа», «разве так называемые неврастеники пошли не отсюда? Разве чеховские “Три сестры” не написаны “под театр”»?.. «Законы театра суть законы актера. И потому классификация актерских типов, актерских эмоциональных, выразительных и пластических способностей должна определять жизнь театра».

Сам Станиславский уже в наши дни, критически оценивая свою жизнь в искусстве, в результате всех своих экспериментов в театре пришел к утверждению роли актера на сцене, и в этом смысле, к отказу от принципов «режиссерского театра».

{208} «Непонимание своего настоящего амплуа является сильным тормозом для дальнейшего развития актера, — пишет он. — Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода, пока он не сознает своего заблуждения». Вспоминая ряд актерских ошибок, вытекающих из отсутствия правильного познания своей природы, когда «тот, кто лишен трагических или лирических данных, мечтает о Гамлете или о ролях любовника, простак хочет быть Дон Жуаном, а комик — королем Лиром», — Станиславский заключает: «бедные актеры, не знающие своего амплуа! Как важно вовремя познать свое призвание…». Как с этим вяжется былое, так ревностно проводимое утверждение, что актер должен играть «все»?

Себя самого, свое «настоящее амплуа и призвание» Станиславский сейчас, в ретроспективном плане, определяет так: «Я — характерный актер». Но тут же сказывается обычная противоречивость в мышлении этого крупнейшего режиссера, когда он прибавляет: «Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными». Нисколько не поправляет дела указание, что «характерность» надо понимать не в смысле «внешнем, а внутреннем». Конечно, в какой-то степени все образы искусства, если они реалистичны, должны обладать конкретными художественными чертами формы, не мешающими, однако, их условной обобщенности, — и все дело в этой степени, в этой «условности» искусства, в отборе нужных черт, определяющих жизнь образа в искусстве, от ненужных, лишних, определяющих его житейскую правду. В этом — отличие реализма от натурализма.

«Характерность» вообще типична для всей натуралистической системы творчества Художественного театра. В конце концов признавая сейчас теоретически факт существования различных актерских амплуа, Станиславский их всех сводит к одному амплуа — «характерного актера», но это значит отвергнуть опять-таки по существу систему амплуа.

«Характерность», по существу, убивает амплуа; этот «закон актера», который есть «закон театра», создает и для актера и для театра тот «тупик на десятки лет», о котором говорит Станиславский.

Станиславский вспоминает, как его актеры «надевали на себя всевозможные одежды, обувь, толщинки, приклеивали носы, бороды, усы, надевали парики, шляпы, в надежде уловить облик, голос, физически почувствовать самое тело изображаемого лица», т. е. как раз то, против чего протестовал Щепкин. И дело тут, конечно, не в художественной конкретности, которую требует всякий реалистический образ, а в подмене ясно выраженного амплуа определенной «внешней характерностью», — подмене, которая и послужила, по признанию самого Станиславского, только «к укреплению бытовой линии» театра, его «натурализации». Линии роли — героические, лирические, драматические — побеждались единой линией бытовой «характерности».

Амплуа героя требует темперамента, но «время темперамента прошло», так решил Станиславский, определяя в свое время путь сценического искусства в Художественном театре.

«Характерность» вместо темперамента и не дает этому театру играть Шекспира, — она мешает и подлинно творческому преодолению им бытовизма в современном освоении замечательного наследства Островского. Отсутствие ставки на амплуа мешает просто правильной интерпретации образов {209} драматурга, пониманию стиля автора, хотя бы того же Островского, получающего, как увидит читатель, неожиданное звучание на сцене этого театра, ибо стиль — это амплуа.

### \* \* \*

В. Немирович-Данченко, в свое время анализируя сценический образ Лизы в «Горе от ума», — точно так же, как это делал Станиславский, — подменял резко выраженное амплуа этого грибоедовского персонажа обезличивающей бытовой «характерностью». «Лиза устала за день, зевает попросту, во весь рот… В утренней зябкости, не доспавши, стоит, плотно охватив себя руками и потирая их»,и т. д. и т. д. Вот как комментирует он игру Лизы на сцене. Для пущей жизненности обстановки режиссер сочиняет в спектакле Художественного театра немую роль «истопника», которого у Грибоедова нет (ибо он в нем не нуждался, — он «лишний») и который стуком принесенной вязанки дров должен разбудить заснувшую на сцене Лизу, чтобы «оправдать» все дальнейшее.

Свою подробнейше детализированную бытовую характеристику Лизы Немирович выдвигает, как осуществление метода «реализма, доходящего до натурализма» (его выражение) в борьбе с обычной условностью, с обычной театральностью в изображении грибоедовских образов на сцене. «Обыкновенно, — пишет он, — исполнительница роли Лизы идет не от жизненных переживаний, а от одной мысли, что она играет *комическую инженю*».

Но ведь оказывается, что с точки зрения искусства прав не именитый режиссер-натуралист, а вот именно эта обычная актриса, исходящая в разрешении драматургического образа от амплуа. Лиза Грибоедова — это не русская деревенская девка определенной эпохи, а типичная субретка французской комедии Мольера, Реньяра[[302]](#endnote-290), — условный театральный образ, находящий свое верное стилевое выражение именно в плане определенного амплуа, и, конечно, актриса, играющая в Лизе комическую инженю, — как правильно заметил как раз по этому поводу Кугель, — «в тысячу раз ближе к правде искусства, чем Лиза, кряхтящая, сопящая, зевающая и присвистывающая носом со сна».

Прав был критик, который указывал в ответ на размышления Немировича-Данченко по поводу Лизы, что не может же «деревенская Лиза, если она не условный персонаж, а сама “жизнь”, испуганная “истопником” и зевающая во весь рот, говорить стихами».

И так как в природе нет стихов, они только в поэзии, то и самих стихов читать на сцене не нужно, как стихи, а как обыкновенную смысловую прозу, что, как мы знаем, и делал Художественный театр, даже в лице Станиславского и даже по отношению к пушкинским стихам. Вот вам и торжество «характерности»…

Отказ от необходимой условности амплуа приводил театр неизбежно к искажению стиля автора, драматургического образа и самой природы искусства.

И это очень четко отразилось в новейшей истории амплуа уже в наши дни в том же Художественном театре и в других наших театрах. Обозрение современных актеров по их амплуа — необыкновенно плодотворная и очередная работа нашей театральной критики, и к ней мы приступаем.

## **{****210}** 5 С. Дурылин ЛЮДИ ТЕАТРА. АРТИСТКА Е. Н. МОРЕС «Театральная декада», М., 1935, № 31[[303]](#endnote-291)

Дореволюционная русская драматургия редко-редко выводила детей на сцену. Напрягите память — кого вы вспомните из детей у русских классических драматургов? Плутоватый мальчишка на побегушках — Тишка в «Свои люди — сочтемся» Островского, Егорушка, читающий по складам сказку в «Бедности не порок», живой и умненький Коля в «Месяце в деревне» Тургенева, Анютка во «Власти тьмы» Льва Толстого — вот что вспоминается сразу, в подлинной художественной яркости и значительности. Затем память, при всем напряжении, выносит только редкие и бледные полуводевильные-полумелодраматические наброски каких-то «паинек», которые то «ангельскими» улыбками мирят поссорившихся родителей, то увеселяют их своим «добрым поведением» и кисло-сладкими «невинностями». Это были не живые дети, а маленькие алгебраические значки, которыми плохие авторы, в нужных местах, скрепляли свои мелодраматические или водевильные изделия.

В советской драматургии ребенок и подросток заняли прочное и видное место: у актеров, играющих детей, есть *роль*, а не два‑три сантиментальных или потешных слова, есть ответственная роль (достаточно вспомнить боя в «Рычи, Китай!» Третьякова, Гогу в «Человеке с портфелем»[[304]](#endnote-292), Наташу в «Страхе», Майю в «Платоне Кречете»[[305]](#footnote-15)), требующая от актера тонкого психологического изучения, верного социального осознания, большого напряжения творческих сил. В театре появилось новое постоянное амплуа — ребенка и подростка.

Оно появилось на театре оттого, что ребенок и подросток получили, наконец, свое *собственное* амплуа в жизни. Это амплуа, это право на собственное место в жизни детей дала Октябрьская революция. Немудрено, что и на сцене у нас создалось постоянное амплуа ребенка и подростка, — прежде всего, конечно, пионера, как активиста своего возраста. В любой труппе СССР есть актрисы, занимающие это амплуа иной раз с большим художественным мастерством.

Артистка МХАТ Первого Е. Н. Морес является ярчайшей представительницей этого трудного и ответственного амплуа.

Я думаю, любой «театр для детей» охотно распустил бы *полтруппы*, только чтобы залучить к себе этого и исключительного знатока и художника детской психики, у которого есть чему поучиться педологам[[306]](#endnote-293), этого тонкого мастера детской речи, с которым не худо бы почаще встречаться специалистам по детскому фольклору. К счастью, артистка твердо спаяна со своим театром, где создала за 10 лет целую вереницу детских портретов.

В этой веренице есть «сказочные» дети — Митиль в «Синей птице» Метерлинка, девочка Суок в «Трех толстяках» {211} Ю. Олеши. Сказочность у Морес — только особый грим правды на этих детских лицах. Чем достигает артистка, что мы входим в сказку ее детства, как в правдивую повесть о нем? Светящуюся ясность чувства, свежую правдивость ощущений ее сказочные дети черпают из того же источника, откуда черпали мы сами «в начале жизни»: из источника непосредственной, ничем не замутненной радости бытия.

Но вот перед нами совсем не сказочный — несносный малютка Бардль из «Пиквикского клуба» Диккенса. По внешнему рисунку — это типаж, резанный на дереве, как иллюстрация к знаменитому роману, это — нечто очаровательно диккенсовское по пропорциям, по штриху, по раскраске. Всматриваясь пристальней, вы замечаете, что тонкая художница иронизирует над тем, кого ей приходится изображать, над буржуазным отпрыском, «младенчество» которого гарантирует в будущем отвратительную сущность совершеннолетнего буржуа.

И какой разительный контраст — маленький Алеша Пешков в сухотинской инсценировке Горького «В людях». Линии художницы делаются здесь мягкими, колорит — теплым, и миниатюрный набросок вырастает до большого портрета — такого Алеши, каким он станет в будущем. Алеша — совсем маленький. Детскость, даже младенчественность Алеши ощутимы у Морес. Но в чем? Не во внешнем сплетении деталей, а в верном, простом и нежном ритме слова и движения; зритель дышит ароматом подлинного детства, и в то же время он с болью чувствует темную суровость и тяжелую бедность, в которую жизнь безвыходно заточила это детство. Это — детство самого Горького, но это и детство миллионов детей рабочих, ремесленников и других трудящихся. Вот так воспринимает зритель глубокий и светлый образ Алеши, сделанный без всякой тенденциозности.

А вот — детство, освобожденное из тисков жизни, детство, выпущенное на волю: две пионерки — Наташа из «Страха» Афиногенова и Майя из «Платона Кречета» Корнейчука.

Они совсем разные.

Наташа, сколько помнится, была первой пионеркой, показанной всерьез со сцены большого, «взрослого» театра, — и Морес поразила тогда правдой этого, совсем нового в ту пору, образа (1931). Эта девочка была не только с внешним подобием пионерки, эта девочка была с нервом, с темпом речи и жеста, с сердцебиением нашего юного поколения. Морес удалось прочесть зрителю какие-то новые строки из новой главы в мировой истории детства — *советские* строки. В девочке была умная твердость, хорошая деловитость ребенка, понявшего, что и он получил свою долю работы в общем великом строительстве жизни. И в то же время сколько детского, откровенно детского брызгало радостью и весенним шумом от этой Наташи!

В великолепном, этапном для театра спектакле, где было столько актерских удач, образ Наташи был одним из самых ярких и внутренне значительных. Это был дебют *пионерки*, это было яркое заявление ее права на амплуа на театре после того, как она прочно заняла свое амплуа в жизни.

И вот, через три с половиной года, опять — пионерка Майя, и все у артистки по-новому: иная ритмичность речи, иной шаг, иной взгляд и — сказать ли? — иное трепетание того же пионерского сердца. Великолепная способность быть за сто верст от штампа, когда своя же блистательная {212} удача в схожем образе так и просится превратиться в дублет! Артистка учла, что почти четыре года отделяют Майю от Наташи, за это время далеко ушла вперед жизнь! И жизнь пионеров стала уверенней, внутренне спокойней, внешне — еще деятельней и ответственней. Все это чувствуется в Майе. Вот кому весело живется под живительным солнцем социалистической родины! В образе этой девочки есть что-то майское, шелестящее весельем, как молодая зелень майских берез. Речь змеится смехом, как веселыми весенними ручейками. Жизнь так хороша, хотя и приходится зубрить плохие стихи.

Хороших пионеров, с возрастом, перечисляют в ряды комсомольцев.

Хочется пожелать, чтобы превосходную исполнительницу пионеров также перевели в ряды сценического комсомола. До сих пор Е. Н. Морес играла только *мальчиков и девочек*. Все на свете растет. Пусть не выпадает из этого радостного закона амплуа прекрасной артистки: пора нам увидать ее на сцене *советской девушкой*.

## 6 С. Дурылин «ВРАГИ» В МХАТ ПЕРВОМ «Советский театр», М., 1935, № 11 – 12

Кусок действительности, захваченный пьесой Горького, тесен: убийство рабочим директора-хозяина завода в ответ на объявленный им локаут[[307]](#endnote-294). Но в том-то и заключена познавательно-театральная ценность пьесы Горького, что с выбранной им драматургической точки расстилается широкий социальный горизонт — от подступов к революции 1905 г. вплоть до наших дней.

Пьеса сама диктует свой режиссерский план: зритель, поставленный на историческую точку пьесы — преддверие революции 1905 года, должен быть захвачен широтою расстилающегося перед нами социального горизонта. Он должен отчетливо видеть все его важнейшие точки. Он должен задышать чистым воздухом пролетарской борьбы — от первых стычек одного из отрядов ее авангарда (сюжет «Врагов») до ее великой победы (наши дни).

Режиссеры спектакля «Врагов» в МХАТ (Вл. И. Немирович-Данченко и М. Н. Кедров) мудро следуют в своей работе заповеди, забываемой большинством режиссерского цеха: режиссер необходим спектаклю как воздух, но, как воздух же, он должен быть незаметен, не сгущаясь до красивого, но обманчивого тумана, извращающего облики и пропорции вещей. Постановщики «Врагов» — в шапке-невидимке; зато — с прекрасной ясностью обнаружена ими творческая воля Горького. Слово Горького в спектакле полнозвучно: в него, как в почерк, всегда включено живое лицо. Задача скупых и простых мизансцен — донести до зрителя слово Горького так, чтобы через слово зритель воспринимал образ, через образ — видел действие, хотя бы его не было на сцене. Пусть люди на сцене «только говорят», — но *так* говорить, как дают им вместе с Горьким говорить Немирович-Данченко и Кедров, значит расписываться собственноручно в своем {213} характере, в своем классовом устремлении и действовании. Другими словами, это значит *жить* на сцене. Шапка-невидимка — только на режиссере (впрочем, нет: она — и на художнике — В. В. Дмитриеве: его скупое и емкое оформление не заслоняет актерского образа и не глушит слова), — но ее нет на актере: герои «Врагов» воплощены в яркие и вместе простые, а оттого особенно четкие, образы: у каждого есть собственный пульс, свой особый жизненный вдох и выдох. И вместе с тем у каждого из стана «врагов» есть свое *классовое* дыхание. Оно ничем не подчеркнуто, но оно чувствуется во всем своем напряжении. Завод на сцене почти не показан: он только маячит грязным продымленным силуэтом с трубой, кажущейся тюремной вышкой: но его дыхание все время чувствуется на сцене. И чем скупее слова, чем сдержаннее движения у рабочих, появляющихся на подмостках, тем сильнее доходит до зрителя это могучее дыхание пробуждающегося класса.

Контраст двух групп «врагов» достигается не их внешней режиссерской раскраской, а противоположностью их музыкального построения. «Но почему они так просты… так просто говорят, просто смотрят и страдают? Почему в них нет страсти? Нет героизма? — Они спокойно верят в свою правду». Вот музыкальный ключ к построению «рабочих» в этом строгом и простом спектакле. «Мне ваша жизнь кажется любительским спектаклем. Роли распределены скверно, талантов нет, все играют отвратительно. Мы портим пьесу. Однажды прогонят нас со сцены». — Вот — ключ к построению противоположного, капиталистического лагеря. Пьеса — напряженнейший диалог между этими *двумя* действующими лицами.

Смертельно раненного Михаила Скроботова положили в глубоком садовом кресле.

*Михаил* (устало). Оставьте меня… положите…

*Николай*. Ты видел, кто стрелял?

*Михаил*. Я устал… О, я устал…

*Николай* (настойчиво). Ты заметил, кто стрелял?

*Михаил*. Мне больно… Какой-то рыжий… положите меня… какой-то рыжий…

Михаил Скроботов сейчас умрет. Но это — не сцена смерти: сыграть здесь «умирание» значило бы вырвать целое звено из драмы Горького, разорвать ее сюжетную и идейную цепь. Это — сцена политического следствия, это — снятие первого допроса с важнейшего свидетеля, и она тем страшнее, что допрос вбирает в себя самое умирание: умирающий (М. И. Прудкин) переборол в себе *умирающего*, чтобы превратиться на четверть секунды в *отвечающего прокурору* (Н. П. Хмелев). Что страшней: этот прокурор, давящий в себе брата, чтобы предаться сыску, или этот полумертвец, покорно подчиняющийся этому сыску? Допрос продолжается уже по воле допрашиваемого мертвеца:

— А! Теперь все равно… — выдавливает он из себя последние слова, — у него (у убийцы) зеленые глаза…

Это уже не только страшно, это омерзительно — и старый рабочий Левшин вступает в эту сцену:

— Вы бы не тревожили его в такую минуту! — говорит он прокурору. Это — человеческая попытка прекратить полицейское бесстыдство перед лицом смерти, это — жалость к умирающему, портящему себе «такую минуту»; но это — и нечто другое: А. Н. Грибов, играющий Левшина, вкладывает в свои слова еще и заботу о братьях по классу: а вдруг умирающий назовет стрелявшего {214} в него рабочего по имени или вспомнит какую-нибудь подробность, которая сделает ясным, кто убил?

Николай Скроботов обрывает Левшина: «Молчать!..» — и в этом окрике не только кипит злость на вмешательство *человека* в дело *прокурора*, но и лютует злобная досада на умного врага, парализующего важный ход противника.

Последний стон Михаила: «Не кричи… Мне больно… Дайте же отдохнуть». И на этот уже человеческий стон откликается по-человечески только один Левшин: «Отдохните, Михаил Васильевич, ничего!.. Из‑за копейки пропадаем»…

Бешеный окрик Николая: «Урядник!.. Попросите удалиться всех лишних!»

Лишним оказывается единственный *человек*, затерявшийся среди официальных и неофициальных полицейских!

Громадного захвата, великого смысла сцена!

Из подобных драматических звеньев составляется вся цепь спектакля.

Центральное актерское звено спектакля — несомненно В. И. Качалов — Захар Бардин. Он дает образ исключительной емкости и выразительности. С первого слова и жеста он почти вбирает вас в себя. Сначала его Бардин почти пленяет вас своим почти чеховским уютом: какая наследственная (сто лет культурной истории!) мягкость, какая окультуренная доброта! Подслеповатая наивность, барская (вспомните Гаева!) беспомощность (не умеет хорошенько очки протереть, не способен удержать куска сыра на вилке!) — только в помощь нашему доверию: «добрые» — от Обломова до Гаева — всегда нерешительны, слабы, наивны, неумелы; «злые» — от Собакевича до какого угодно буржуазного X — решительны, умелы, опытны и т. д. и т. д.

В самом голосе Бардина — Качалова есть какая-то липкая уверчивость (пушкинское слово): скажет несколько слов — точно лаврово-вишневых капель накапает вам в душу: хоть кого успокоит. Насилие над рабочими? Скверное ремесло капиталиста? Но посмотрите, как в его руках дрожат часы, как растягивает он минуты, чтобы замедлить согласие на закрытие завода, смотрите, как протирает он упорно очки, чтобы увидеть «все высокое, все прекрасное», а не необходимость пустить рабочих по миру, посмотрите на все это — ну, как же не поверить, что он в душе — «ужасный либерал», что он — добр, мягок, как сладкий сироп?!

Поверили. Совершенно поверили. И пожалели, как ему «трудно» с его «мирным обновлением» среди таких неуемных блюстителей жандармского закона, как прокурор, среди таких беспокойных элементов, как Синцовы и их компания. Поверили и пожалели, «вошли в его положение» — и вдруг оказывается, что по паспорту либеральнейшего Обломова проживает кто-то другой. Полслова; четверть жеста; брезгливые подергивания верхней губой; злая вспышка спички в левом зрачке; серая пыльца двух-трех слов, которою он осыпает милую и честную Надю; еще что-то — и вы без всякого удивления соглашаетесь с жандармским ротмистром Бобоедовым: «А милый человек здешний хозяин… очень! У нас о нем думали хуже!» И когда, в последней сцене, Захар Бардин через толпу любопытных, через голову такого буржуазного «злеца», как Клеопатра, безмолвно и внимательно любуется на жандармскую расправу с рабочими, спокойно поблескивая золотыми очками (их стекла теперь достаточно ясны, их не надобно протирать!) — вы присутствуете при великолепном историческом эпилоге российского либерализма: он сам разоблачает себя до конца.

{215} В Захаре Бардине Качалов — не сатирик и не памфлетист: он — великолепный реалист-диалектик, показывающий истинное становление образа.

В паре с Качаловым — О. Л. Книппер-Чехова: ее Полина *начата* в чеховских тонах. Вероятно, многие режиссеры запретили бы этот тон артистке и вручили бы ей толстый карандаш для прочерчивания сатирических контуров. Режиссеры МХАТ не испугались *чеховского начала*, ибо оно закономерно и последовательно привело к *горьковскому концу*, внутреннему доказательству гнилостности и пустопорожности и в этой женской вариации либеральствовавшей интеллигенции.

И было, наоборот, очень жаль, что режиссеры не досмотрели толстого карандаша в руках у М. М. Тарханова, игравшего генерала Печенегова. Этот феодальный обломок, этот Тугоуховский, с болтливым языком, оказался исчерпан в двух-трех нотах генеральского командующего баса: генерал прокомандовал — крепко, грузно, гулко — все три акта — и только. Сама по себе команда превосходна — но ограничиться ею — увы! — это значило то же, если б ограничиться одними валерьяновыми каплями для характеристики Захара Бардина.

Даже не карандашом, а тончайшим, острейшим пером вычерчен и заштрихован прокурор у Н. П. Хмелева. Вглядитесь в этот образ с первой его точки: вот он, развалившись в кресле, нога на ногу, только прислушивается к спору брата с Захаром. Он высасывает из папироски дымок так же медленно, систематически и хищно, как высасывает признание из уст подсудимого. А ухо его делает свою работу: всякая реплика спорящих для него — частица какого-то «показания», которую надо хорошенько уловить и запомнить. Глаза его тоже в привычной работе: он с зоркой колючестью впивается ими в либеральствующего Бардина. Все это так, между прочим: ведь он отдыхает, а не допрашивает. Но это все делается у него само собою, потому что в этом — он весь. Я назвал его губы, уши, глаза. Я упустил самое главное: нос. Наклонясь над умирающим братом, он выслеживает им убийцу из его коснеющих слов, из его останавливающихся глаз; в третьем действии он нюхом — каким-то особым расширением ноздрей, удлиняющим и обостряющим обоняние, — вызнает, что Рябцев — только мнимый убийца, и ведет своим нюхом тупого жандарма на верную дорогу. Нюхающей делается у прокурора и самая походка; концы его штиблет нюхают след человеческий. Прокурор — убежденный активист реакции: как пса, высылает он вперед свой нюх, за добычей… Прокурор малоречив: в его немногих словах — так делает Н. П. Хмелев — просторно его злобе и холодному, жестокому себялюбию. Великолепный образ, с верным историческим классовым костяком! И — опять как контраст — ротмистр Бобоедов у В. Л. Ершова — только жанрово-сатирическая схема, обведенная жирной, густой линией.

М. И. Прудкин не столько изображает Михаила Скроботова, прямого угнетателя под маской культурного «англосакса», сколько играет положение: спор с Бардиным, недовольство его рабочей политикой и т. п. Это прямая ошибка против режиссерского плана; и за нее платится актер: его Михаил очень эффективен в словах и очень шаток в своей жизненной поступи. В С. Соколова в роли его жены Клеопатры сделала другую ошибку: ее предварительный очерк образа верен и ясен: злая женщина, не боящаяся без всякой культурной гримировки обнажать свои классовые инстинкты, — но {216} очерк этот излишне нервирован сплошной истерикой, смазывающей основные тона образа.

Татьяна, Яков, Надя — вот ступени перехода из одного стана в другой. Татьяна еще стоит твердо на верхней ступени, хотя уже засматривается вниз. Яков сложит голову на переходе. Надя — дойдет до нижней площадки.

У каждого из актеров, играющих этих переходных людей, у А. К. Тарасовой, В. А. Орлова и В. Д. Бендиной, верная путевка в руках, но не одинаковая удача в выполнении. А. К. Тарасова хорошо передает связанность Татьяны с верхней площадкой: ее ленивую красивость, сонливость, навеваемую пошлостью окружающей жизни, — но ее Татьяна совсем уже беспорывна, ничем не окрылена: в ее глазах словно потух даже искристый отблеск театральных огней. А ведь ее влекут они, эти бенгальские огни, а ведь она ищет в жизни еще и других огней: недаром ей вложил Горький предвозвещение о рабочих: «эти люди победят».

В. А. Орлов играет Якова в гриме, представляющем нечто среднее между чеховским Ивановым, дядей Ваней и Астровым; это — верно; с Ивановым его роднит даже смертная расправа с самим собой, но все же Яков — не чеховский человек: его уход из жизни — не только уход от самого себя, но и от своего класса, который он презирает больше, чем самого себя. Этот мотив — сознательного деклассирования в смерть — плохо слышен у В. А. Орлова.

А вот другой, противоположный мотив, перекочевывание в правду и волю другого класса, ясно звучит у В. Д. Бендиной — Нади. Этот полуребенок крепкими, уверенными шагами идет к будущему. Ребенок превратился в наши дни в пожилого человека, и каждый из нас поручится, что этот пожилой человек с молодой душой живет и деятельно работает среди нас. В Наде — Бендиной бьется наше советское сердце, и ее весенние шумливые протесты, ее вешние слезы — это первые биения этого великого сердца, чутко расслышанные автором и не менее чутко переданные исполнительницей. Было бы ошибкой рассматривать *рабочую группу* пьесы только как сумму отдельных исполнителей. У каждого из них — у А. Н. Грибова, играющего Левшина, у А. С. Малеева[[308]](#endnote-295) (Греков), Ю. А. Заостровского[[309]](#endnote-296) (Ягодин), Г. Э. Кольцова (Рябцов), Д. А. Аркадьевского[[310]](#endnote-297) (Акимов), у Болдумана (конторщик Синцов) есть свои краски, свой рисунок, своя лепка образа, но важно не это. Важно то, что у старых и молодых, у опытного партийца-организатора (Синцов) и у молодого рабочего, почти мальчика (Рябцов) чувствуется единый закал, общая поступь, единый твердый шаг надвигающихся авангардных отрядов великой пролетарской армии. Вне всякой схемы и без одноцветной раскраски рабочая группа объединена каким-то общим кровообращением, спаяна одинаково бьющимся жизненным пульсом. В третьем действии эта общность единого классового сердцебиения делается явной, почти ощутимой, — и вот отчего финал пьесы, сюжетно говорящий о поражении рабочих, на деле возвещает их победу. В суровой простоте рабочего героизма чувствуется его сила, — и этой силой зритель захвачен, потрясен, увлечен в будущее, когда эта сила сделалась явью. С небольшой исторической точки — происшествие на заводе З. Бардина и Ко — раскрывается широчайший исторический горизонт; на слова Татьяны: «Эти люди победят!» — зритель отвечает одним словом: «Победили!»

В этом ответе зрителя, в этом включении его, как живого звена, в цепь пьесы заключена лучшая оценка спектакля.

## **{****217}** 7 О. Литовский ДВА СПЕКТАКЛЯ. «ЦАРЬ ФЕДОР» И «МОЛЬЕР» В МХАТ СССР ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1936, 11 февраля

Итак, снова «Царь Федор Иоаннович». На сцене МХАТ один из наиболее блестящих образцов «историко-бытовой линии театра», как ее называл К. С. Станиславский. Тридцать семь лет назад спектакль «Федор» открыл новую страницу в истории русского театра. В знаменательный вечер 14 октября 1898 г. все на сцене выглядело необычно: и натуральная простота актерского исполнения, и сугубая историческая достоверность декораций, костюмов и прочих аксессуаров, и мизансцены, и темнота в саду у Шуйского, и массовые народные сцены. Теперь многое обветшало. Потускнели декорации, жалкой тряпкой висит арочный лес в саду у Шуйского, морщинят и пестрят швами задники, нет той организованности и живости в массовых сценах. Иные массовые сцены, когда-то создававшие успех спектакля (например, сцена на Яузе), выкинуты вовсе. И все-таки возобновленный «Царь Федор» 1935 г. является знаменательным этапом в жизни Художественного театра. Нас не поражает уже то, что так сильно воздействовало на зрителя первых представлений, ибо МХАТ более не одинок в своих режиссерских и актерских приемах, во всей своей творческой методологии. Мхатовский психологический реализм имеет последователей и верных учеников в большинстве наших театров. Искусство ансамбля, историко-бытовое правдоподобие стали обязательными при любой постановке. МХАТ теперь уже не только театр, но и школа и одно из ведущих направлений нашего театрального искусства.

Значительность нынешнего спектакля в другом. В нем появилась отчетливая идея, которая раньше бесследно тонула и растворялась в документализме постановки. И это была беда не только «Царя Федора», но и других исторических постановок МХАТ. Вышивка на тоге Цезаря оттесняла на задний план и мысль шекспировской трагедии. Издыхающая на переднем плане лошадь в битве под Севском заслоняла идею пушкинского «Бориса». Историко-бытовое правдоподобие становилось самоцелью, распространяясь не только на оформление и бутафорию, но и на действующих лиц. Свежесть, которой повеяло от возобновленного «Федора», внесена в спектакль новым составом исполнителей главных ролей. Это не просто дублеры. Это новые исполнители в полном смысле этого слова, несущие за собой совершенно иную, новую трактовку своих образов, а вместе с ними и всей трагедии в целом.

Наибольший интерес представляет собою Н. П. Хмелев в роли царя Федора. Дарование Хмелева лишено той мягкой певучести и лиричности, которые мы обыкновенно привыкли видеть в образе Федора. Сценический образ Хмелева скорее графика, чем акварель. Рисунок роли у Хмелева почти всегда характерен и резок по своим контурам. В образе Федора эти качества {218} Хмелева дали наиболее блестящие результаты. Он больше не икона и не «лик» — хмелевский Федор, а живой, страдающий и больной человек. Беспредельная доброта и слабохарактерность Федора приобрели резкую, неврастеническую окраску. Неврастеничность исполнения, по-видимому, приближает хмелевский образ Федора, судя по свидетельству современников, к орленевскому. Но это только одна, хотя и немаловажная грань замечательно сделанной роли. Глубина и значительность образа, созданного Хмелевым, заключается прежде всего в том, что он ни на одну минуту не забывает, что Федор при всей его мягкости все же сын Иоанна Грозного. Ярость и гнев Федора (например в сценах с Луп-Клешниным и у Архангельского собора), потрясавшие зрителей своей неожиданностью в прежних исполнениях, в нынешнем спектакле закономерно вырастают из всего образа Хмелева — Федора. Он, в сущности, в течение всего спектакля находится в несколько исступленном состоянии. Его доброта и бесхарактерность столь же болезненны, как и его приступы гнева. Федор — блаженный, но он и сын Грозного. Эту идею Федора Хмелев воплощает всем своим обликом, всеми своими движениями и мимикой. Жест — мелок, нервен и суетлив, он почти непроизволен. Улыбка болезненна, в глазах робость и страх. Федор Хмелева, несомненно, одно из самых замечательных и глубоких созданий этого талантливого артиста.

На «фоне» такого Федора, естественно, еще более выигрывает уверенное спокойствие и государственность Бориса. Борис занимает в спектакле подобающее ему прогрессивное место. Борис — сильная государственная фигура с зорким взглядом и большим кругозором. Новый Борис — Болдуман — создает ощущение твердости и спокойствия отнюдь не резонерскими средствами, за счет темперамента. Наоборот, он внутренне страстен, его темперамент бурлит, и он бурно прорывается в сцене с Ириной. Борис Болдумана не декламирует и не резонирует, он живописен и театрален в хорошем смысле слова. Он убедителен и силен в каждом своем жесте, в каждом своем движении, в каждой своей паузе. В минус актеру нужно поставить то, что он, законно желая избежать декламационности, временами слишком «прозаит», перестает говорить стихами. Впрочем, в известной мере этот недостаток свойственен большинству актеров МХАТ.

В соответствии с новой трактовкой Федора и Бориса по-новому трактована и Ирина. Тихомирова сумела с большой теплотой и проникновенностью, нисколько не поступаясь мягкой лиричностью образа, дать все же вместо васнецовской Аленушки Ирину Годунову. В ней что-то есть от государственного ума ее брата, и когда Борис в заключительной картине говорит Ирине: «Пути сошлися наши», то в это веришь больше, нежели в каком-либо другом спектакле.

Совершенно замечательную фигуру создал молодой актер Блинников в роли Луп-Клешнина. Сочный, яркий, живописный, словно выхваченный из тьмы времен, этот Луп-Клешнин в наибольшей степени соответствует образу «русского мошенника», который представлялся самому А. Толстому.

Таковы новые исполнители Федора. Своей трактовкой заглавных ролей они добились большей четкости в расстановке социальных акцентов, не выходя за пределы толстовской трагедии. «Историко-бытовая линия» обогатилась социальным смыслом.

Этим новым отношением к истории на сцене, казалось бы, должен {219} был быть еще в большей степени отмечен последний исторический спектакль МХАТ — «Мольер» Булгакова[[311]](#endnote-298). Однако самый материал пьесы настолько недостоверен, что все усилия мхатовцев создать спектакль социально страстный не могли увенчаться успехом. В основу пьесы Булгакова положено драматическое столкновение Мольера с тайным обществом «Святых даров» (по пьесе «Кабала») по поводу «Тартюфа». Из‑за доноса актера труппы Мольера Муарона о том, что Мольер будто бы женат на собственной дочери, «Кабала» получает в свои руки сильнейшее орудие для борьбы с ненавистным писателем. Мольер лишается милости короля и трагически гибнет.

Драматург имеет полное право на творческую фантазию. Он может, исходя из проверенных исторических фактов, создавать различные драматические положения. Но все же из проверенных. Весь же узел в пьесе Булгакова завязан вокруг женитьбы Мольера якобы на собственной дочери Арманде. Но это досужая версия, никем абсолютно не доказанная и опровергаемая даже буржуазными историографами (см., например, книгу Манциуса о Мольере[[312]](#endnote-299))! Арманда в действительности была сестрой первой жены Мольера Мадлен Бежар. «Кровосмесительная» версия, никем в пьесе не опровергаемая, придает ей сугубо мещанский характер.

В пьесе почти вовсе отсутствует Мольер — великий писатель, крупный реформатор театра, смелый протестант и обличитель нравов, но зато обильно и весьма сентиментально показан Мольер, страдающий и ревнующий муж и любовник. В свете подобной трактовки снижены другие исторические фигуры. Например, летописец театра Мольера, «регистр» Лагранж, один из активнейших деятелей и артистов мольеровской труппы, предстал перед нами в виде мелодраматического злодея, в виде бесстрастной «судьбы». Повторяем, мы мирились бы со всякой творческой «вольностью», если бы от нее выиграл и вырос образ самого Мольера. Этого не случилось. Мольер полностью остается в кругу семейных отношений, и его робкий бунт во второй половине пьесы выглядит странным и неубедительным.

Булгакову нельзя отказать в драматургическом таланте и сценической опытности. Эта опытность не спасает автора от примитива, который особенно чувствуется в социально значительных сценах пьесы (например, заседание «Кабалы»).

В пьесе есть ряд хорошо сделанных образов, например короля, Бутона, ряд выигрышных и эффектных сценических положений. Литературен и местами остроумен текст, но это не может спасти пьесу. Она представляет собой типическую мещанскую мелодраму, в которой Мольер, в конце концов, играет вполне второстепенную роль. И если спектакль будет иметь успех, то только благодаря огромной работе театра. Эта работа тем более достойна уважения, что перед театром стояла задача если не в фактах, то хотя бы в обстановке, костюмах, во всем стиле спектакля сохранить историко-бытовое правдоподобие. Это театру удалось в полной мере, но зато почти не оказалось в пьесе материала для социально-психологических глубоких трактовок. С булгаковским Мольером в конце концов «Кабале» незачем так упорно бороться и мобилизовать столько сил. Он нисколько не опасен. Таким образом для режиссера исчезает основной стимул, который мог бы придать спектаклю подлинную страсть борьбы.

{220} В пределах возможного театр сделал все, чтобы поглубже осмыслить поверхностно написанную семейную мелодраму о Мольере.

Здесь прежде всего хочется отметить великолепную работу художника Вильямса. С поразительным вкусом и тонкостью в манере очень яркой театральности и вместе с тем совершенно реалистичной он воссоздал атмосферу эпохи. Несколько дисгармонируют с легкостью и удивительной красочностью оформления Вильямса слишком вещественные, натуралистически «плотные» костюмы Ульянова[[313]](#endnote-300).

Актерское исполнение в общем на большой высоте, но оно неровно, и это прежде всего относится к исполнителю центральной роли Мольера — Станицыну. Он играет очень хорошо, моментами трогательно, но талантливому актеру в гораздо большей степени свойственен комический темперамент, нежели трагический. Этого комического темперамента в булгаковском Мольере проявлять негде. Поэтому фигура получается недостаточно насыщенная, недостаточно импонирующая, образ суховат. Впрочем, тут виноват не только актер, но и автор, который, в сущности говоря, не дал своему Мольеру никакого материала для лепки глубокого и большого образа. Превосходно играет Мадлену Бежар Коренева[[314]](#endnote-301). Это подлинная французская актриса большого трагического темперамента, глубоко женственная и умная. Великолепен и Бутон — Яншин. Это, пожалуй, одна из наиболее мольеровских фигур в спектакле. Яншин ведет роль Бутона со свойственным ему серьезным и мягким юмором. Вместе с тем он в разговоре с Мольером находит и лирические ноты. Романтичен и обаятелен Муарон в исполнении Ливанова, но ему гораздо лучше удаются сцены любовные, нежели последняя сцена раскаяния. Это и неудивительно, так как самое раскаяние Муарона в пьесе выглядит очень натянутым. В сущности, Муарон — актерское отребье, беспринципный ловелас и доносчик, мало способный на глубокие чувства и переживания. С тонкой иронией с несколько флегматичным холодком играет небольшую роль Людовика — Болдуман.

С правильным мелодраматическим нажимом и аффектацией играет Соснин[[315]](#endnote-302) архиепископа — главного «злодея» пьесы. Несомненно, отлично будет играть Арманду Степанова. Мы говорим будет, потому что сейчас еще Степанова не нашла «равнодействующей» между обаянием и внутренней пустотой и мерзостью Арманды. В первом акте Арманда слишком серьезна и еще не дает поводов думать о том, какой она будет в последующих актах. Как говорится, не найдена еще «сквозная линия». Без достаточного мушкетерского «блеска» играет Подгорный Д’Орсиньи. Он недостаточно эффектен и малоподвижен.

{221} Изо всех сил старается хорошо играть Лагранжа Герасимов. Но из ничего ничего не сделаешь. Лагранжу по пьесе ничего, кроме «роковых» слов, которые можно не столько говорить, сколько «произносить», не отпущено.

Работа режиссера Н. М. Горчакова[[316]](#endnote-303) культурна и вдумчива. В ней есть и остроумные режиссерские находки (например, сцена между Д’Орсиньи и архиепископом в покоях короля), но общий режиссерский стиль спектакля все же мало соответствует жанру булгаковской пьесы. Театр «навалил» на «Мольера» слишком большую идейно-психологическую нагрузку. Ему захотелось играть глубокую драму там, где всего-навсего неглубокая историческая мелодрама. И раз она поставлена, то уже и надлежало бы придать пьесе мелодраматический ритм и тональность. Впрочем, может быть это придет со временем. А пока что спектакль перетянут и перетяжелен переживаниями и паузами.

В общем получился парадный и культурный спектакль, но, к сожалению, на весьма слабом материале. О том, что Художественный театр и своими «стариками», своими средняками и молодежью может дать исторический спектакль большой социально-психологической насыщенности, видно по «Врагам», видно и по «Царю Федору», где материал не только не вступает в противоречие с большими глубокими замыслами театра, но всячески помогает их выявлению.

Невольно напрашивается вопрос, стоило ли мобилизовать всю огромную махину Художественного театра, весь замечательный его коллектив для того, чтобы после многих лет работы (хотя бы с перерывами) «родить» «Мольера»?

## 8 Т. Рокотов «МОЛЬЕР» БЕЗ МОЛЬЕРА «Вечерняя Москва», М., 1936, 16 февраля[[317]](#endnote-304)

Бернард Шоу как-то сказал, что драма делает театр, а не наоборот. Новая работа МХАТ СССР им. Горького, поставившего пьесу М. Булгакова «Мольер», наглядно показывает относительность афоризма выдающегося английского драматурга.

Сложные, противоречивые чувства вызывает этот спектакль. Когда, наконец, в последний раз падает занавес и можно подвести итоги всему виденному, каждый вдумчивый зритель не может подавить в себе чувства некоторой досады. Театр употребил грандиозные усилия, чтобы создать на своей сцене значительный по теме, напряженный по действию и волнующий драматизмом спектакль. В этом плане соревновались между собой и постановщики, и артисты, и работники оформления. Трудно кому-либо из них отдать пальму первенства. *Спектакль еще раз продемонстрировал богатейшую и многогранную культуру МХАТ*.

Почему же досадует зритель, который много раз во время представления выражает шумными рукоплесканиями свое восхищение игрой артистов, оформлением спектакля? Ответ прост: *в пьесе, называющейся «Мольер», нет подлинного образа величайшего драматурга* {222} *и поэта Франции Жана-Батиста Поклена-Мольера*.

Еще Аристотель[[318]](#endnote-305) в своей «Поэтике» прозорливо писал: «Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, а другой о том, что могло бы произойти…»

На первый взгляд пьеса М. Булгакова как будто бы написана прямо по этому указанию Аристотеля. Но вместо творческой фантазии, раскрывающей подлинный исторический образ Мольера, пьеса наполнена всякого рода досужими сплетнями о жизни великого французского драматурга. В результате именно они стали стержнем спектакля, хотя театр сделал все возможное, чтобы перенести в пьесе акцент на борьбу Мольера с темными силами феодализма.

Аристотеля надо понимать. Вслед за приведенной выдержкой мы у него читаем: «Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история частное». Мысль великого философа античности станет понятной, если мы вспомним, что в его время истории в нашем понимании, истории как науки не существовало.

Поэт может отбрасывать в изображаемых им событиях все второстепенное, несущественное, но он никогда не вправе идти против исторических фактов. Это отнюдь не ограничивает размаха творческой фантазии, а лишь направляет ее по пути исторической правды, которая является основой реализма. Без соблюдения исторической правды создать подлинные произведения социалистического реализма невозможно.

Булгаков же строит сюжет своей пьесы на апокрифическом сообщении о тягчайшем преступлении Мольера, якобы женившегося на своей собственной дочери. О личной жизни французского драматурга мы знаем достоверно не многим более чем о биографии Шекспира. Булгаков использует эти «белые пятна» в биографии Мольера в своих целях. Исторические факты он перетасовывает, как колоду карт. Мелкие неточности, вольное обращение с историческими датами можно было бы извинить драматургу (например, утверждение, что «Тартюф» был уже написан в 1658 г.[[319]](#endnote-306)). Но совершенно недопустимо строить пьесу на версии о Мольере-кровосмесителе, на версии, которая была выдвинута классовыми врагами гениального писателя с целью его политической дискредитации.

Фактическая достоверность сплетен о семейной жизни Мольера, как показывают последние работы французского ученого биографа Мольера Мишо[[320]](#endnote-307), *равна нулю*. Известно, что донос королю на Мольера как кровосмесителя был подан после постановки пьесы «Школа жен», т. е. около 1664 г., вскоре за его женитьбой на сестре своей первой жены. Известно также, что король отверг лживый донос, который, спустя почти три века, преподносится Булгаковым как нечто исторически достоверное. В пьесе эта версия утверждается рядом рассыпанных в тексте намеков и даже косвенным личным признанием Мольера (его слова королю о том, что «моим детям не суждено жить»).

В пьесе искаженно, грубо упрощенно обрисована историческая обстановка во Франции в дни царствования Людовика XIV. Внешне как будто бы все на месте. Мольер борется за своего «Тартюфа» против ханжествующей католической церкви. Обе стороны в этой борьбе используют разные способы {223} с целью привлечь на свою сторону короля. В конце концов Мольер падает жертвой. Но, поскольку сюжет пьесы построен преимущественно на показе интимной жизни Мольера, общественные вопросы звучат в спектакле буквально вполголоса, хотя театр сделал много усилий, чтобы сосредоточить внимание зрителей именно на этой стороне работы М. Булгакова.

Историческая фальшь не прошла даром. Она отомстила за себя тем, что вопреки всем стремлениям постановщиков и заслуженного арт. республики В. Я. Станицына, играющего роль Мольера, образ основоположника французского буржуазного театра оказался отодвинутым на задний план. И за его счет вырастает фигура Людовика XIV, хотя по пьесе, по замыслу драматурга роль короля ограничена немногими эпизодами. Образ Людовика в спектакле вырастает в образ значительный, запоминающийся. Это является естественным следствием того, что в изображении короля Булгаков ближе всего придерживался исторической правды и тем самым открыл арт. М. Болдуману (Людовик) полную возможность создать на сцене типичный характер короля, вошедшего в историю автором пресловутых слов: «государство — это я». Возможность, которую и использовал артист с великолепным мастерством и блеском.

Лучше других удалась Булгакову роль Бутона — слуги Мольера. Засл. арт. респ. М. Яншин провел ее с большим тактом и блестящим комедийным мастерством. Буквально с первых реплик Бутона он приковывает внимание зрителя, завоевывает его любовь, и напряжение, с которым зал следит за игрой Яншина, не ослабевает до конца спектакля.

Засл. арт. респ. Л. Коренева создала мягкий, лиричный образ Мадлены Бежар, первой жены Мольера. Особенно удалась артистке сцена во второй картине, когда Мольер поражает Мадлену сообщением о своем решении жениться на ее сестре (по пьесе — дочери). Артистка сумела передать своей игрой острую драматичность этой сцены, переживания матери, узнавшей о связи ее дочери с собственным отцом и лишенной возможности раскрыть Мольеру «ужасную тайну». Без слов покидает артистка сцену. Но по тому, *как* она уходит, зритель явственно чувствует остроту трагедии.

Из всего прекрасно игравшего ансамбля хочется особенно выделить арт. Н. Соснина, создавшего типичный образ иезуита, высокопоставленного князя католической церкви, того самого Тартюфа — ханжи, лицемера и пройдохи, — в которого метил Мольер в своей одноименной комедии.

Эпоха воссоздана театром изумительно (постановка Н. М. Горчакова, художник П. В. Вильямс). Зритель как бы переносится в обстановку позднего феодализма середины XVII века. Вызывает возражение только сцена заседания «Кабалы св. писания», поставленная в духе тривиального романтического изображения таинственных ужасов «подземелий Ватикана». Блестяще оформлена заключительная сцена, когда Мольер умирает во время исполнения им роли Аргана в комедии «Мнимый больной».

И невольно встает вопрос: не лучше было бы направить богатейшую творческую энергию театра на постановку на сцене МХАТ какой-либо из крупнейших пьес великого французского драматурга вместо того, чтобы распылять их с весьма незначительным результатом на пьесу Булгакова? Ведь при всех своих отдельных достоинствах эта пьеса не подымается в целом над уровнем шаблонной мещанской {224} мелодрамы и не создает исторически верного образа гениального поэта, выступавшего «представителем своего класса, борцом буржуазии» (Лафарг)[[321]](#endnote-308), а, наоборот, вольно или невольно совершенно незаслуженно и неоправданно набрасывает тень на его имя.

## 9 <Без подписи> ВНЕШНИЙ БЛЕСК И ФАЛЬШИВОЕ СОДЕРЖАНИЕ. О ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА В ФИЛИАЛЕ МХАТ «Правда», М., 1936, 9 марта

Пьесу Булгакова «Мольер» филиал МХАТ готовил к постановке очень долго: около четырех лет[[322]](#endnote-309). Зритель вправе был ждать спектакль особо высокого качества. Ожидания эти не оправдались. Зритель получил не только плохой спектакль, но и явно неправильное толкование очень интересной исторической темы.

Жизнь Мольера, его творчество, его борьба — благодарная тема для драматурга. Гениальный писатель XVII века, один из самых передовых борцов против поповщины и аристократов, один из ярчайших реалистов, боровшийся за материализм, против религии, за простоту, против извращенности и жеманства, — такую биографию очень трудно, казалось бы, извратить и опошлить. Однако именно это и случилось у Булгакова с «Мольером».

Из этой большой темы автор умудрился выскоблить и вышелушить все серьезное, подлинно драматическое, все большие человеческие чувства и заменить их дешевыми эффектами и пикантными ситуациями в духе худших произведений Дюма или пьес Скриба[[323]](#endnote-310).

В основу сюжета пьесы о Мольере Булгаков взял не писателя Мольера, не борца и автора произведений, которые создали эпоху в истории театра и драматургии, а сугубо личную, семейную жизнь Мольера. Этим самым вся пьеса принижена до заурядной семейной драмы. В пьесе Булгакова исторического Мольера нет и в помине. Показан, к удовольствию обывателя, заурядный актерик, запутавшийся в своих семейных делах.

Роковая трагедия Мольера состоит, видите ли, в том, что он, сам того не зная, женится на собственной дочери. Этот исторический анекдот — досужий вымысел врагов писателя — подается Булгаковым как бесспорный факт. Он-то, оказывается, и послужил непосредственной причиной падения и гибели Мольера.

Разумеется, Булгаков не смог обойти полным молчанием (еще бы!) общественную сторону жизни Мольера. Неправдоподобность уж очень бросалась бы в глаза. Поэтому в пьесе на втором плане дана и борьба Мольера с представителями церкви. Но в каких мелодраматических эффектах выражена эта борьба! Интриги «черной кабалы», выведенной в пьесе по всем правилам драмодельских шпаргалок, не только не вяжутся с исторической правдой, но и с здравым смыслом. Причем в основе борьбы представителей церкви с Мольером главной пружиной опять-таки является {225} пресловутое кровосмесительство писателя. «Черная кабала» методами, внушающими ужас и страх легковерному зрителю, заставляет свихнувшегося артиста Захария Муаррона — ученика и воспитанника Мольера — написать донос на своего воспитателя. Но в конце концов попы лишь добиваются от Муаррона, чтобы он сказал правду. Услужливый Булгаков ведь уже показал зрителю, что Мольер действительно женат на своей дочери. К чему же тут все эти страшные сцены? Булгаков сам, видимо, не замечает, что он оправдывает поведение «черной кабалы».

Людовик XIV поддерживает вначале Мольера и ограждает его от звериных нападок представителей церкви. Король осыпает Мольера милостями и приглашает его ужинать за своим королевским столом — честь, которой не удостаивался ни один человек в тогдашней Франции. Король, вопреки настояниям архиепископа, разрешает Мольеру беспрепятственно ставить в театре «Тартюфа». Но вдруг король лишает Мольера всех милостей, запрещает ему играть «Тартюфа» и больного, разбитого Мольера грубо выгоняет вон. Почему? Не спрашивайте. Это просто каприз. И зритель остается в недоумении — чей именно каприз: короля Людовика XIV или Булгакова?

Булгаков, правда, вкладывает в уста Людовика следующее объяснение своей немилости к Мольеру.

«*Людовик* (к Мольеру) — запрещаю вам появляться при дворе, запрещаю играть “Тартюфа”. Только с тем, чтобы ваша труппа не умерла с голоду, разрешаю играть в Пале-Рояле ваши смешные комедии, но ничего более… И с этого дня бойтесь напомнить мне о себе. Лишаю вас покровительства короля.

*Мольер* — Ваше величество… ведь это же бедствие, хуже плахи… за что?!

{226} *Людовик* — За то, что вы осмелились просить меня крестить ребенка от вас и собственной дочери. За тень, брошенную на королевское имя».

Значит, дело опять-таки как будто сводится к роковому кровосмесительству, принимаемому автором за достоверный факт. Но, с другой стороны, из всего предыдущего действия ясно, что король в отличие от Булгакова не придает этому факту никакого значения. Он презрительно и с явным издевательством относится к доносу. Он высоко ценит талант Мольера. И по всему складу своего якобы архиблагородного характера не должен придавать значения «раскрытой роковой тайне». Суровость Людовика является для зрителей совершенно неожиданной и неоправданной.

Но именно это и требуется Булгакову, который пытается, прикрывшись историческими декорациями, протащить реакционный взгляд на творчество художника, как «чистое» искусство. Неожиданный каприз Людовика — своеобразный метод доказательства. Неважно, что это не клеится, что это ничем не оправдано, что это не соответствует исторической истине, зато это нужно для идейки, которую проводит автор.

Мольер, как гениальный писатель, не только снижен в пьесе Булгакова, но и самый вопрос об его творчестве, поскольку об этом говорится в пьесе, поставлен сугубо метафизически, без учета конкретной исторической обстановки. В пьесе неоднократно упоминается одно из главных произведений Мольера — «Тартюф». Вокруг этого произведения ведется борьба. Но ведь «Тартюф» был, если можно так выразиться, программным произведением для входившей тогда в силу буржуазии. «Тартюф» отнюдь не был образцом «чистого искусства», за которое так ратует в своей пьесе Булгаков. Церковь знала, против чего она боролась. Так же, как Мольер знал, куда были направлены его острые стрелы. Борьба и личная драма, развернутые в пьесе, — не больше, как плохая карикатура на ту подлинную борьбу и драматизм, которые имели место при дворе Людовика XIV. А поступки самого Людовика определялись классовой борьбой и вовсе не были столь необоснованными, как это пытается показать Булгаков.

Нельзя безнаказанно так «свободно» обращаться с историческим материалом. Исковерканная правда мстит за себя. Неправильную и лживую тенденцию не могли спасти ни талант автора, ни мастерство театра, ни годы упорной работы.

Что сделал театр с этой фальшивой пьесой? Не имея сколько-нибудь ценного драматургического материала, театр обратил все свое внимание на внешность. Он старался сделать из спектакля пышное зрелище. Идейную фальшивость театр не мог смягчить, даже если бы и хотел, но, кажется, и особой воли он тут не проявил.

Декорации, костюмы, расстановка актеров — все это имеет своей задачей поразить зрителя блеском дорогой парчи, шелка, бархата и всякими побрякушками. Театр не жалел затрат на эту шикарную внешность. В угоду фальшивым эффектам пьесы, призванным прикрыть убогость ее идейного содержания, театр отступил от реалистических методов постановки и пошел по линии дешевой театральщины. Когда видишь заседание «кабалы» или исповедь в соборе — просто не веришь, что это происходит на сцене филиала МХАТ, настолько это низкопробно.

Блестящая по технике игра артиста Болдумана (Людовик) носит характер {227} внешнего показа и возвеличения образа короля. В этом смысле Болдуман, как и талантливый артист Яншин (Бутон), своей игрой лишь усугубляет порочность пьесы. Артист Станицын в роли Мольера усиленно пользуется теми же внешними техническими приемами. Эта фальшивая, негодная пьеса идет решительно вразрез со всей творческой линией театра и ставит его в ложное положение перед зрителем, относящимся к МХАТ с заслуженным доверием. Филиал МХАТ не может с этим не считаться и, надо полагать, сделает соответствующие выводы.

Это урок для всех наших театров, и для ведущих театров особенно. Мы должны добиваться не только внешне блестящих и технически ловко сыгранных спектаклей, но спектаклей, идейно насыщенных, реалистически полнокровных и исторически верных.

## 10 Б. Алперс ВТОРАЯ ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ «Советское искусство», М., 1936, 17 марта

Спектакль «На дне» в Московском Художественном театре имеет уже тридцатипятилетнюю биографию, но до сих пор сохраняет удивительную свежесть и остроту. Это — не музейный, законсервированный спектакль. Он движется и живет вместе со временем.

Это замечательное искусство сохранять спектакль живым в течение целых десятилетий пока остается преимущественной привилегией Художественного театра. Большей частью в наших театрах, особенно в молодых, спектакли быстро блекнут, изнашиваются и остаются существовать как искаженные копии с когда-то живого, полноценного произведения.

В «На дне» уже давно сменился ряд важнейших исполнителей, но спектакль сохранил живую жизнь. Каждый новый исполнитель осмыслил и освоил роль как свою собственную, самостоятельную работу.

По-новому рожден Тархановым в этом спектакле образ Луки. Игра Тарханова является как бы ответом на критический пересмотр, которому подверг сам Горький образ этого утешителя, тихого странника с котомкой и чайником за спиной. Это не лукаво добродушный, благостный старичок, созданный когда-то Москвиным. Лука сделан артистом в более суровой, мужественной манере.

Это — не легкий странник по земле, беззлобный утешитель встречных, умеющий красно и ласково говорить. Лука носит с собой какую-то тяжесть, какое-то невысказанное печальное слово. Когда он утешает людей, рассказывая им о том, чего нет в жизни, его глаза смотрят в сторону серьезным и думающим взглядом. Как будто он созерцает суровую правду жизни, которая встает — страшная и жестокая — рядом с его утешающими словами.

Лука Тарханова не нашел примирения с жизнью. У него остались для нее горькие слова, у него еще осталась какая-то тяжелая сила, которая свинцом наливает его взгляд. В таком Луке сохранился протест против жестокой жизни. Он не высказывается прямо, но он живет в его осторожных сдержанных движениях и в том глухом {228} вздохе, который прерывает иногда утешительную речь странника и вскрывает под ней другую более глубокую тему. В таком Луке гораздо меньше мягкости, лукавости и добродушия. В нем есть внутренняя жесткость и угловатость. И утешает он людей как-то издали, будто присматриваясь к ним внимательными, изучающими глазами.

Образ Луки становится сильнее, драматичнее и более резким по реалистическому рисунку. Это — новый Лука, который тащит за собой от ночлежки к ночлежке тяжелую мысль о жизни, прикрытую утешительными речами. И на него ложится тот трагический свинцовый отблеск, который освещает лица остальных обитателей «дна».

С таким же драматизмом, с такой же реалистической беспощадностью играет в этом спектакле Вера Попова роль проститутки Насти. Одна из лучших актрис советской сцены, Попова после своего перехода в МХАТ не выступает в новых постановках. Последней ее крупной работой была роль Ларисы в «Бесприданнице», сыгранная четыре года назад. С тех пор актриса исчезла из поля зрения театральной критики, исполняя роли в прежних мхатовских спектаклях («На дне» и «Гроза»). А между тем за это время актриса творчески еще больше выросла и развилась. Мхатовский театр оказался близким дарованию Поповой.

Но мастерство актрисы за эти годы стало более глубоким и острым. На сцене б. коршевского театра игра Поповой была временами излишне «театральной». Жест, движение, интонация становились в какие-то моменты чересчур резкими.

Настя сыграна артисткой без всяких компромиссов с внешней театральностью. Роль проведена Поповой на тонких, едва заметных движениях и деталях. Без истерик, без суетливых жестов, уверенной рукой большого художника Попова обнажает добрую, но жалкую и нищую душу Насти. Актриса глубоко заглянула в душу своей героини и сумела показать ее в неприкрашенном виде. Образ, созданный Поповой, вызывает острую боль и обиду за человека. Попова достигает этого простыми средствами, сдержанной и экономной игрой, скупо отобранными штрихами.

В том же спектакле в этом году выступает А. Гейрот[[324]](#endnote-311) в роли барона. Эта роль не является для него новой работой. Он исполнял ее давно в Художественном театре в очередь с Качаловым. Но после долгого перерыва и он принес ее на сцену несколько изменившейся. Гейрот сатирически заострил характеристику барона, сильнее подчеркнул в нем пустоту и ничтожество, в то же время сохранив целиком психологическое правдоподобие этой роли.

## 11 ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА. РЕЧЬ ТОВ. П. М. КЕРЖЕНЦЕВА «Советское искусство», М., 1936, 5 апреля[[325]](#endnote-312)

Статьи «Правды» о формализме и натурализме, как свежий ветер, всколыхнули работников искусства[[326]](#endnote-313). Думаю, что этот свежий ветер самокритики {229} поможет и на театре выяснить и устранить основные наши беды и наметить те пути, по которым советский театр должен развиваться.

В своем выступлении я постараюсь коснуться прежде всего тех вопросов, о которых почти ничего не говорилось, или говорилось мало.

Художественный театр.

МХАТ им. Горького имел крупные неудачи, в частности с «Мольером». «Правда» дала исчерпывающую оценку «Мольеру». Я только хочу коснуться замечания т. Маркова. Он заявил, что в «Мольере» ставилась иная задача. В этой пьесе театр хотел показать борьбу между церковью и государством, вернее, — между церковью и королем. Борьба этих сил и привлекала театр. Невзирая на то, что пьеса называется «Мольер» и говорит о драматурге Мольере, театр забыл о Мольере-драматурге и актере и вспомнил только Людовика и католическую церковь.

Вместо того, чтобы правильно понять идею пьесы, театр начинает притягивать за волосы борьбу Людовика с католической церковью. Театр пошел по боковой линии, поэтому получилось искажение истории. Ненужная пышность, совсем под Большой театр, не смогла прикрыть пустоту спектакля.

Случай с «Мольером» показателен и в другом отношении. Крупнейший недостаток ряда последних постановок МХАТ заключается в том, что театр недооценивает идейное содержание пьесы. На протяжении всей своей прошлой истории МХАТ с большим старанием доносил до зрителя идею драматурга.

А сейчас? Вспомним спектакль «Пиквикский клуб».

В романе Диккенса мы видим острую политическую сатиру. Например, сцена выборов — блестящая сатира на политическую жизнь Англии, сохранившая свежесть до сегодняшнего дня. Как описывает Диккенс буржуазный мир с его условностями и обычаями? Здесь заключена сила Диккенса, его талант. В своем спектакле МХАТ нам показал сладкого, сентиментального Диккенса, совсем не того смелого искателя, которого ценим мы в Диккенсе, авторе «Пиквикского клуба».

Или возьмем «Мертвые души». Общепризнанно, что в спектакле МХАТ снижена сатирическая острота Гоголя. Его удары против крепостничества, против системы Николая I ослаблены театром. Страшные типы гоголевской комедии смягчены своеобразным идиллическим фоном спектакля.

Как показал МХАТ борьбу Катерины против крепостнического строя в спектакле «Гроза»? Гениальная статья Добролюбова, который дал замечательный анализ пьесы Островского, театром не учтена, и в итоге социальное значение пьесы в спектакле оказалось сниженным.

Но если социальное значение, идейный смысл пьесы в театре снижается, то режиссер и актеры неизбежно отыгрываются на внешности, на штучках, на формальных ухищрениях, как это было в «Пиквикском клубе».

## **{****230}** 12 С. Розенталь ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ. «ЦАРЬ ФЕОДОР ИОАННОВИЧ» А. ТОЛСТОГО «Театр и драматургия», М., 1936, № 4[[327]](#endnote-314)

### 1

22 июля 1897 года был решен вопрос об открытии Художественного театра (Общества любителей искусства и литературы[[328]](#endnote-315)). Художественный театр родился как театр молодой российской буржуазии. Он не мог не родиться. Времена требовали «новых песен».

Нас интересует лишь один спектакль — о нем разговор — «Царь Феодор Иоаннович». Репетировать спектакль начали с 7 (19) июля 1898 года.

<…>[[329]](#endnote-316)

### 3

Мы видели трех исполнителей царя Феодора Иоанновича — Орленева, Москвина, Хмелева. Орленева мы видели где-то в тогдашней провинции, кажется, в Киеве. Образ, созданный Орленевым, — это неврастеничный и безумный образ. Актер заигрывался до пены у рта. Весь издерганный, «неврастеник», с качающейся походкой, напряженным, истеричным голосом подавал реплики актер. Публика, потрясенная, плакала, волновалась и хлопала. Царь Федор Иоаннович больше походил на князя Мышкина из «Идиота» Достоевского, и не зря Орленев отказывался от роли князя Мышкина, боясь повторения. В трагедии А. Толстого Орленев дал образ надрывной достоевщины. Орленев сам, в своих записках, рассказывает, как болезненно и трудно давалась ему роль, он описывает тяжелые запои и кутежи, в которых рождался образ, он рассказывает о мучениях, сквозь которые прошла роль. Он рассказывает об унижениях, когда Суворин (редактор черносотенного «Нового времени» и директор Малого театра в Петербурге)[[330]](#endnote-317) стучал неистово палкой по полу, не принимая толкования Орленевым Федора Иоанновича. Орленев давал царя как истерика, юродивого, несмышленыша, слабовольного венценосца. Это была «Канатчикова дача»[[331]](#endnote-318) на сцене. Неполноценный человек, получивший всю полноту власти. Публика умилялась, восторгалась, плакала… и уходила из театра примиренной.

Бури не ломали деревьев, страсти были настоящие, но проходящие, протест не волновал, а успокаивал.

Орленев не понимал взрывчатой силы этого образа. Он искал равновесия, несмотря на невроз и истерику. Феодор Иоаннович не был в исполнении Орленева милосердным и кротким царем, но он воспринимался эстетически, а не социологически. Царь был глуп, но мил и глубок. Он был живым и страдающим человеком. Он возбуждал симпатии, а не гнев и презрение.

Ему нужно было прощать, его нужно было любить, чтобы понять. Орленев субъективно хотел развенчать царя, объективно же он поэтизировал его. И только тупоумные царские цензоры могли не разрешать спектакля в исполнении Орленева. Орленев, «играя нутром», — играл неправильно, фальшиво и неестественно. Это мы чувствуем сегодня, в наши дни. Тогда, {231} когда жизнь подломилась и унылость повисла над русской землей, русский интеллигент принимал как протест и игру Орленева и в глупом, слабовольном царе Феодоре Иоанновиче видел царя Николая II.

Москвин играл по-другому. Он играл царя Феодора таким, как его задумал А. Толстой. Это был благостный, прекраснодушный и чистый человек. У Москвина не было разнообразия интонаций и жестов. Он поэтизировал наивность и религиозность Феодора. Это был простачок и неизбывно душевный человек на троне. Москвин — бесконечно лиричен и задушевен. В его исполнении Феодор — свой, близкий человек. Да, он не может быть царем, ему тяжелы «венец и бармы Мономаха», но он живой, и в своей немощи — яркий человек, родной и близкий. Летописец Художественного театра Н. Эфрос писал об игре Москвина: «Может быть, и не было достаточной находчивости в формах внешнего выражения, но было чрезвычайное внутреннее напряжение. Было раскрыто перед зрителем сердце во всех его не очень глубоких и хитрых, но чистых и красивых тайниках. И внятно звучала мелодия. *Актер нежнейше любил своего героя* (курсив наш) — и заставлял любить, подчиняя своему отношению. *Зритель жил той же нежной любовью, умиленностью*» (курсив наш).

У Москвина не было гнева и ненависти к своему герою. Он играл историю.

<…>[[332]](#endnote-319)

### 5

В первом спектакле «Царя Феодора» Шуйского играл Мейерхольд, Мстиславского — Судьбинин, Луп-Клешнина — Санин, Мстиславскую — Роксанова, Богдана Курюкова — Артем, Бориса Годунова — Вишневский, Ирину — О. Л. Книппер, Феодора — Москвин[[333]](#endnote-320). Эти имена определяют актерское исполнение пьесы. Это была «розовая мечтательная юность» Художественного театра. Сухой перечень имен показывает, как безмятежен еще был горизонт российского театра. Мейерхольд — Василий Шуйский. Великий мастер еще находился в пеленках Художественного театра — он работал по складывающейся тогда «системе Станиславского»[[334]](#endnote-321). Роксанова[[335]](#endnote-322) — великая трагическая актриса провинциального театра — в роли лирической княжны Мстиславской. Такое спокойствие могло продолжаться недолго. И оно взорвалось при первых ветрах театральной революции. Художественный театр — могучий и славный театр — мог играть «Царя Федора» по старинке только тогда, когда сам бунтовал и протестовал. При первых громах театральной бури (не за сценой, а на сцене) он должен был потесниться. Рождая сам великолепные театры, он был свидетелем того, как дети отрицали отцов. Художественный театр должен был посмотреть в глаза буре и натиску новых актеров, новых режиссеров.

### 6

А. Толстой хотел изобразить Феодора «не просто слабодушным, кротким постником, но человеком, наделенным от природы самыми высокими душевными качествами при недостаточной остроте ума и совершенном отсутствии воли».

Н. П. Хмелев трактует царя Феодора по-своему. Феодор — человек обреченный, он обречен всем предшествующим ходом истории. Он расплачивается за грехи своего отца. С первого появления Феодора на сцене («Стремянный! Отчего конь подо мною вздыбился?») тень обреченности следует за царем. Он — глубоко усталый и {232} несчастный человек. Но Хмелев акцентирует и другое. Этот кроткий человек несет с собою не мир, а злодейство. Он губит Шуйского, он — косвенный убийца Дмитрия (в угоду Годунова он оставляет Дмитрия в Угличе), он предает купечество на суд и расправу Годунову.

Сцена в покоях царя, когда делегаты «московских гостей» просят заступничества, а царь, затыкая уши, бежит от них, — раскрывает подлинную сущность Феодора. Кротость царская оборачивается деспотизмом и произволом. Н. Хмелев писал о своей игре: «В пьесе я обычно стараюсь найти ведущие тона, как в живописи, окрашивая по-своему каждый персонаж». У Н. Хмелева нет объективизма. Он играет Феодора как советский актер, поэтому так убедителен созданный им образ. У Москвина Феодор говорит с затяжкой, медленно, он тяжелодум. Феодор у Хмелева — человек больших страстей и разнообразного жизненного ритма. Когда он порывает с Годуновым, он делает это решительно и твердо. Но чувство одиночества и заброшенности еще сильнее в эти минуты. Феодор сидит за столом и обтирает пот с лица. Перед ним кипа бумаг и государственные печати — большая и малая. Н. Хмелев предельно четко выявляет беспомощность царя. Слова: «Ничего понять нельзя. Борис нарочно мне дела такие подобрал» — он произносит надрывным голосом. Завтра или сегодня — вновь сядет володеть Годунов.

А. Толстой, комментируя свою пьесу, писал: «Общее впечатление Феодора не должно быть иное, как сочувственное». И далее: «Идея царского достоинства не должна пострадать». Игра Хмелева разрушает эти комментарии. Нам кажется, что его игра не только подрывает «царское достоинство», Хмелев разрушает старый образ «благостного царя», каким его десятилетиями давала сцена.

И достигает он этого взрыва старых штампов необычайной правдивостью и убежденностью. Феодор Хмелева — жуток, ибо под маской внутреннего благородства (Феодор считает себя великим знатоком человеческого сердца) актер увидел лицемера и ничтожество.

Последняя сцена — у Архангельского собора — очень красноречива. Феодор остается один. Годунов и Мстиславский уходят. «Народ бежит за ними». Здесь заброшенность Феодора, его обреченность выступают ярко и полнокровно.

Н. Хмелев создал свой образ Феодора, социально насыщенный и актерски полнокровный. Не царь — заика и неврастеник, а человек, обреченный историей стать ширмой, за которой совершались насилия и жестокости.

### 7

Как изменился спектакль! Художественный театр каждый год приезжал в Петербург. И радикальная и кадетствующая интеллигенция заполняла Михайловский театр, где давал свои гастроли МХТ. И в безумном царе Феодоре отгадывала она сегодняшний день царизма (сейчас вчерашний и безвозвратный). Спектакли Художественного театра звучали как призыв к бою. Все шли как в храм, и все было здесь неожиданно (от отмены аплодисментов до пунктуального начала спектакля). В черной ночи самодержавия все кошки были серы, а особенно этот театр, такой, казалось тогда, правдивый и простой. Сегодня по-другому звучит «Царь Феодор Иоаннович». Обветшали декорации, слова и реплики. И смех неожиданно раздается в «трагических» местах, и наивно звучат колокола в последней сцене, {233} и улыбка на устах, когда усердно крестятся князья и митрополиты. Жизнь идет вперед… далеко она шагнула.

И если сегодня ставят этот спектакль, — не надо анахронизмов, не надо сугубой «историчности».

## 13 О. Литовский «СИНЯЯ ПТИЦА». 1908 – 1936 «Советское искусство», М., 1936, 29 мая

Первый раз «Синяя птица» Метерлинка была поставлена в Художественном театре в 1908 г., в период его поисков «ирреального». Это был период, когда Станиславский, не удовлетворенный историко-бытовой, натуралистической линией своего театра, вместе с Мейерхольдом искал новых путей в Арбатской студии Условного символического театра[[336]](#endnote-323). Театр этот так и не открылся, но там также репетировалась пьеса Метерлинка «Смерть Тентажиля». «Синяя птица» преследовала ту же цель — уход в ирреальность, но с помощью более подходящего сказочного «детского» материала. Поставленная целиком, без всяких купюр, «Синяя птица» была спектаклем в значительной своей части мистическим. Ужас Метерлинка перед жизнью и ее загадками, перед ее роковыми тайнами нашел свое выражение и в «Синей птице». Тщетно искать синюю птицу, она либо улетит, либо поблекнет при свете дня! Крайний пессимизм и безнадежность, которыми веет от этой идеи, скрашиваются сказочностью сюжета пьесы и ее персонажей, комичностью и неожиданностью многих положений.

Конечно, идея тщеты поисков счастья в этой жизни осталась в «Синей птице» и теперь, но освобожденная от ряда мистических сцен старой постановки, по-новому сыгранная актерами и, что пожалуй самое главное, совершенно по-новому воспринимаемая зрителями, «Синяя птица» вдруг поворачивается к нам с самой неожиданной своей стороны. Нашего взрослого и детского зрителя, в особенности, цель путешествия Тильтиль и Митиль — поимка синей птицы — вовсе и не интересует. Что бы Метерлинк ни утверждал, наш советский актер и советский зритель знают, что Тильтиль и Митиль синюю птицу поймают и, пожалуй, уже поймали ее, как и все другие дети дровосеков и других трудящихся в нашей стране. На первом плане оказывается самый процесс борьбы за синюю птицу. И здесь Тильтиль, бесстрашно {235} вырывающий у природы и у самой царицы ночи их самые сокровенные тайны, выглядит героем и подлинным борцом. В этой его борьбе ему помогают и служат окружающие вещи, предметы и животные.

Актеры МХАТ в отличие от старой постановки создают в сказке убедительные, реалистические образы, отчего сама сказка становится правдивой, а ее фантастика убедительной. Исключение составляет Коренева, играющая фею Берилюну, которая исполняет эту роль в старом «сказочном» стиле. Играют хорошо почти все актеры, в особенности это относится к Чебану[[337]](#endnote-324), совершенно превосходно и тонко играющему пса, Бендиной и Морес, очаровательно играющим Тильтиля и Митиль.

В свое время постановка «Синей птицы» была по чистоте и четкости своего феерического оформления, быстрой смене картин величайшим техническим достижением. Нужно сказать, что «Синяя птица» и в 1936 г. остается непревзойденным техническим достижением для советского театра. Что же, советский театр в своей постановочной технике не ушел за это время вперед? Ну, конечно, ушел во всех отношениях и в особенности световой технике. Технические приемы «Синей птицы» достигаются весьма кустарными средствами. Но в применении их проявлено то чувство меры, которое делает спектакль совершенным в своем жанре. Это и не роскошная феерия в стиле Лентовского[[338]](#endnote-325) и не жалкая провинциальная пиротехника. Предел техническому совершенству «Синей птицы», ее необычайный эффект поставлен самим искусством театра, которое явно не терпит ни примитива, ни тем более излишней гипертрофии техники, которая убивает искусство.

О музыке И. Саца к «Синей птице» писалось много и достаточно. Мы можем лишний раз повторить, что Сац дал в «Синей птице» образец совершенно блестящей и проникновенной, удивительно тонкой и сильной театральной музыки. Она достойна того, чтобы ее размножили печатно и пропагандировали через симфонические концерты.

## 14 И. Березарк ДИСКУССИОННАЯ ТРИБУНА. БОРЬБА С АВТОРОМ «Литературный Ленинград», 1936, 23 июля

У МХАТ огромные заслуги перед нашей драматургией. Не будем говорить о работе Художественного театра с Чеховым и Горьким. Советская драматургия тоже на первых порах в значительной мере складывалась под творческим влиянием этого замечательного театра. И самое ценное, что, работая с драматургом, помогая ему, МХАТ всегда считался с особенностями его стиля, с его творческим лицом. Нынешние гастроли Художественного театра им. Горького в Ленинграде производят несколько неожиданное впечатление. Театр как будто бы теряет чутье авторского стиля. Правда, театр при этом преследует свою задачу — придать тексту автора большую выразительность. Но как бы там ни было — налицо *борьба с автором*!

{236} «Платон Кречет» в МХАТ. В свое время этот спектакль имел о себе большую критическую литературу. Честно говоря, мы долго не могли понять, почему многие критики так упорно и пространно говорили о «психологической глубине» образов Корнейчука, о подлинном реализме пьесы. Нам казалось, что здесь происходила ошибка, что товарищами, писавшими о «Кречете», не был правильно понят стиль этой пьесы.

Фигура врача, произносящего перед каждой операцией пространные, чуть ли не космические диалоги, беседующего на манер Гамлета с черепом, нам казалась отнюдь не характерной для советского врача, для советского интеллигента, вообще для советского человека. Сюжетные ходы «Платона Кречета» тоже не отличались особенной убедительностью и оправданностью.

Совершенно напрасно мелодраму считают каким-то «низшим жанром», ненужным для советского театра. Горький в одном своем высказывании о театре указывал на ценность для нашего театра «хороших мелодрам с романтическим оттенком». Пьеса Корнейчука действительно является мелодрамой, сценически достаточно яркой и глубокой. Вот причины ее успеха! Но можно ли считать *путь Корнейчука* в этой пьесе *столбовой дорогой советской драматургии*!

Ошибки критики стали для нас ясны только после просмотра спектакля в МХАТ. В самом деле — произошла та путаница, о которой предупреждал еще Лессинг в своем предисловии к «Гамбургской драматургии»[[339]](#endnote-326).

«Драматический критик, — писал он, — должен в каждом случае безошибочно определять, что и в какой мере должно отнести к таланту поэта и что актера. Упрекать одного в том, в чем повинен другой, значит вредить обоим».

В данном случае были не упреки, а скорей восторги, но произошла именно та ошибка, которую отмечал Лессинг: *стиль спектакля заслонил стиль пьесы*! Как же выглядит «Платон Кречет» на сцене МХАТ? Пьеса психологически углублена. МХАТ на материале пьесы развивает сложнейшую, временами исключительно искусную психологическую игру, по своему существу никакого отношения к пьесе не имеющую. Там, где у Корнейчука простейшие сюжетные театральные ходы или романтические монологи, МХАТ самостоятельно разрешает важнейшие психологические задачи. При этом как-то невольно снимаются те моменты пьесы, которые являются «узловыми» по замыслу самого Корнейчука, например, та же беседа [Кречета] с черепом или концовка третьей сцены, когда мать провожает Платона, уходящего на операцию. Концовка четвертой сцены с появлением Платона после удачной операции, когда он видит Лиду и падает в обморок, тоже проведена МХАТ сниженно — как бы проходным эпизодом. Рассказ санитарки в той же сцене у Корнейчука, играющий роль самостоятельного «рассказа» здесь психологически осложнен и углублен: в результате исчезает характерный юмор этого эпизода.

Бытовые и лирические сцены проводятся с таким обилием настроений, с таким психологическим наполнением, что, пожалуй, подготовка к каждой реплике у актеров МХАТ имеет большее значение, чем сами произносимые слова.

Что же в результате получилось? Пьеса наполнена чуждой автору психологической глубиной, теряя в то же время свое романтическое обаяние. Чтение «подтекста» имеет в спектакле {237} большее значение, чем самый текст пьесы. Основные персонажи (сам Кречет в исполнении Добронравова и Лида в исполнении Степановой) приобретают реалистическую выразительность, но теряют присущие им в пьесе приподнятость и героизм. Стиль *автора* решительно подменен в этом спектакле стилем *театра*.

Как это ни странно, — с подобным явлением мы встречаемся и в старом — традиционном, уже ставшем классическим — спектакле МХАТ. Речь идет о «Царе Федоре».

38 лет тому назад это был первый спектакль Художественного общедоступного театра, будущего Московского Художественного театра. Как всегда бывает, спектакли такой почтенной давности в значительной мере изменяются в процессе своей сценической жизни. То, что производило огромное впечатление 38 лет назад — замечательное реалистическое изображение старой Руси XVI века — теперь по-настоящему не доходит до зрителя.

В самом деле, кого теперь взволнуют эти музейные детали и даже замечательная, всегда «живая», мхатовская сценическая толпа? Главное внимание зрителей, конечно, привлекает основной образ пьесы А. К. Толстого.

В прошлом Москвин, играя царя Федора, по-своему идеализировал запутавшегося, юродивого царя. Такая идеализация была подсказана собственно самим текстом пьесы А. К. Толстого. Теперь в роли царя Федора мы видим актера Хмелева — одного из лучших мхатовских мастеров молодого поколения. Задача, стоящая перед ним, оказывается достаточно трудной. Артист стремится снять тот налет возвышенного идеализма, который был у прежнего исполнителя этой роли.

С этой труднейшей задачей Хмелев — актер огромного мастерства — великолепно справляется. Образ царя Федора отнюдь не снижен! В нем нет грубо разоблачительных черт. Образ Федора *опрощен*, умело подчеркнуты в нем его дегенеративные черты. Образ последнего Рюриковича, созданный Хмелевым, обладает огромной сценической выразительностью. Но актеру здесь тоже приходится вступать в борьбу с авторским текстом, часто преодолевать его. И характерно, что, с огромной трагической силой проводя ряд сцен пьесы, Хмелев спокойно прочитывает ряд монологов (например, последний его монолог у паперти собора). Это именно те монологи, в которых особенно ярко чувствовалась наивная идеализация Федора, это как раз те отрывки пьесы, которые особенно далеки от созданного советским актером, вопреки А. К. Толстому, образа царя Федора.

Таким образом, борьбу с автором (правда, корни ее различны) мы наблюдаем в обоих спектаклях. Это явление для МХАТ принципиально новое, никак не свойственное всей прежней практике этого замечательного театра. Оно объясняется по-нашему именно ошибками литературной политики театра. В самом деле, если речь идет о классических постановках, то не совсем понятно, почему МХАТ так упорно возобновляет того же «Царя Федора Иоанновича», спектакль, имеющий, нам кажется, сомнительную историко-познавательную ценность, и вряд ли такой уж важный для творческих путей самого театра. Ведь МХАТ имеет свою настоящую классику. Советский зритель вправе требовать у МХАТ возобновления всех постановок Чехова (между тем наиболее ценные здесь спектакли «Чайка» и «Три сестры» вообще не ставились в советский период существования МХАТ). Наконец тот же зритель вправе требовать и {238} возобновления старых горьковских спектаклей («Мещан» и «Детей солнца»). Эта «Мхатовская классика» для нас бесконечно ценнее того же «Федора Иоанновича».

Еще сложней обстоит дело с современной драматургией. МХАТ умел замечательно работать с драматургами. Целый ряд советских пьес (пьесы В. Иванова, Киршона, Афиногенова, Катаева, Олеши) созданы в непосредственном сотрудничестве с театром. Театр помогал автору в процессе работы, и результаты были плодотворны. С «Платоном Кречетом» вышло иначе. Здесь МХАТ стал, в процессе своей постановки, исправлять пьесу. Это путь сложный и всегда менее удачный.

МХАТ им. Горького, несмотря на все свои отдельные ошибки, является замечательной академией театрального мастерства. Вот почему нам кажется чрезвычайно важной для роста всей советской драматургии *совместная работа этого театра с наиболее близкими ему драматургами*. Этот вопрос важен не только для МХАТ, он важен для дальнейшего роста и развития всего драматического искусства Советской страны.

# **{****239}** Сезон 1936 – 1937

Накануне открытия сезона страна была потрясена приговором по делу троцкистско-зиновьевского террористического центра. Среди шестнадцати лиц, приговоренных к расстрелу, работники театров обнаружили знакомое имя одного из руководителей Главреперткома и театрального критика Р. В. Пикеля.

В «Известиях» 26 августа 1936 года было опубликовано «Письмо товарищу Сталину» от работников МХАТ, в котором они не за Пикеля заступались, а уверяли, что «с чувством огромного удовлетворения встретили приговор Военной коллегии Верховного суда СССР о расстреле изменников родины».

Борьба с изменниками и троцкистами распространилась на все области жизни. Над театральным сезоном нависло мрачное понятие «авербаховщины», которое расшифровывалось как «троцкистская контрреволюционная диверсия в литературе и искусстве» («Рабочий и театр», Л., 1937, № 5). Подобного обвинения опасались все и более всех те, кто был на виду, занимал должности.

Драматурги В. М. Киршон и А. Н. Афиногенов, чьи пьесы шли и на сцене МХАТ, были объявлены «прямыми сообщниками» Л. Л. Авербаха — бывшего генерального секретаря Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП). Участниками «троцкистской диверсии на фронте драматургии и театра» в разной степени виновности были названы критики О. Литовский, Н. Оружейников, И. Крути (Там же).

«Слухи о том, что с Киршоном и Афиногеновым что-то неладно. Говорят, что арестован Авербах, — записывает в дневник Е. С. Булгакова 21 апреля 1937 года и добавляет: — Неужели пришла судьба и для них?» (Дневник Елены Булгаковой. М.: изд‑во «Книжная палата». 1990. С. 140). 22 апреля она записывает снова: «Да, пришло возмездие. В газетах очень дурно о Киршоне и об Афиногенове» (Там же).

Чем объяснить ту готовность, с какой в театрах, в том числе и в Художественном, организованно проводили митинги против врагов народа под лозунгом «Требуем их уничтожения» («Вечерняя Москва», 1937, 28 января)? Что это? Желание отомстить тем, кто только что был поставлен властью подавлять других? Угодничество ради самозащиты? Страх? Идеологическое согласие с партией? В жизни театрального общества появился «второй план».

Политические процессы активно воздействовали на взгляды в гуманитарной области. Одной из тем стало понимание исторического прошлого страны. Комитет по делам искусств принял постановление о снятии с репертуара Камерного театра спектакля А. Я. Таирова «Богатыри» по Демьяну Бедному за «искажение {240} культурного наследства русского народа» («Вечерняя Москва», 1936, 17 ноября). В отчете о совещании в Комитете говорилось, что по ходу обсуждения исторически неправильно решенными спектаклями были признаны «Гамлет» в Театре имени Вахтангова, «Мертвые души» и «Пиквикский клуб» в МХАТ. Художественному театру было вновь указано на его компромиссный исторический объективизм.

Перед началом сезона 1936/37 года подверглась ревизии деятельность театров в разных сферах.

Всесторонне рассматривалась главная проблема: сотрудничество театров с драматургами. Писатели жалуются, что их пьесы не принимают к постановкам. Театрам ставится на вид, что они не воспитывают драматургов. Театры, не исключая и такого дисциплинированного, как Художественный, обвиняются в том, что имеют просроченные договора с авторами, «бездеятельных завлитов» и вообще число авторов, с которыми связан, к примеру, МХАТ — «крайне незначительно» («Советское искусство», 1936, 11 августа).

Одновременно с карательной системой управления вводится и поощрительная. В сентябре 1936 года учреждается высшее звание — народный артист СССР. Оно «выражает и идеал образцового мастера искусства при социализме, и реально существующее воплощение этого идеала в людях» («Советский театр», 1936, № 10).

Среди тринадцати первых, удостоенных этого звания, из МХАТ — К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов и И. М. Москвин. Театральный мир заметил, что в списке нет В. Э. Мейерхольда. А предыдущее звание народного артиста РСФСР он получил, как и основатели МХАТ, в 1923 году. Это означало поворот, сделанный властями.

По их мнению текущий момент развития страны требовал академического, по-советски нормативного театра, в который легко будет обратить МХАТ. В сезоне 1936/37 года правительство во главе со Сталиным посещает премьеры Художественного театра «Любовь Яровую» и «Анну Каренину». Пресса информировала об этом факте, отмечая его как событие.

Как ранее «Враги» М. Горького, «Любовь Яровая» К. Тренева была включена в репертуар МХАТ по желанию Сталина. Он видел ее 28 или 30 раз на сцене Малого театра и хотел увидеть в Художественном, о чем Немирович-Данченко писал Станиславскому еще летом 1934 года.

Станиславский считал пьесу заигранной и сомневался в ее будущей посещаемости зрителями. Главным же препятствием к постановке для него было то, что «об “Любови Яровой” в труппе говорят с ужасом. Трудно будет преодолеть антипатию к пьесе» (КС‑9. Т. 9. С. 556).

Между тем Сталин уже «дважды» выражал свое желание. Он ждет и не считает, что если пьеса актерам не нравится, то ее не надо ставить. Немирович-Данченко более чем волновался: «Мы должны действовать по пути исполнения и этого желания Иосифа Виссарионовича» (Письма‑4. Т. 3. С. 448). Он демонстративно объявил, что как директор не может не выполнить его и отступит лишь в том случае, если Станиславский, приняв во внимание все «расчеты», «берет на себя» отказаться от постановки.

2 декабря 1935 года начались репетиции «Любови Яровой» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и И. Я. Судаков, художник Н. П. Акимов). Работали {241} целый год и сыграли спектакль 29 декабря 1936 года. К премьере Немирович-Данченко выступил со статьей в «Вечерней Москве» (27 декабря 1936), с предельной четкостью обозначив политическую ситуацию, а также раскрыл прием работы. «Велика наша ответственность перед “Любовью Яровой”, — пишет он. — Во-первых, Художественный театр пользуется исключительным доверием партии и правительства, и правительство ставит его в такие великолепные условия, что каждая новая постановка требует от нас отдачи всех своих художественных средств».

«Во-вторых», он считает нужным разъяснить способ постановки, необходимый, чтобы переубедить зрителя в пользу обновленного звучания пьесы в МХАТ. «Вся пьеса в современной постановке мыслится нами как огромное художественное, историческое и бытовое полотно», — заявляет Немирович-Данченко, подчеркивая, что сквозным действием и для пьесы и для ее постановщиков и исполнителей становится теперь — «торжество революции» (Там же).

Режиссер И. Я. Судаков с удовлетворением отчитывался в «Правде» 1 января 1937 года: «Пересмотру подверглись все образы пьесы. Это и привело нас к тому монументальному спектаклю, о котором мы мечтали с самого начала работы и который по нашему мнению удался, благодаря участию в нем такого художника, как В. И. Немирович-Данченко».

По признанию самого Немировича-Данченко, на репетициях стремились к «яркому и сочному стилю», борясь с «дурными привычками» МХАТ, но не отказываясь от «простоты Художественного театра» («Вечерняя Москва», 1936, 27 декабря). Тогда же сложился и «основной метод театра» в понимании Немировича-Данченко: «Искание синтетических образов, вобравших в себя и художественные и политические идеи» (Там же).

Поставленная актуальным методом «Любовь Яровая» получила самую высокую оценку главной газеты СССР — «Правды».

Несмотря на это, пьеса Тренева ни в театральной критике, ни на сцене МХАТ не стала событием. Зато настоящим событием в искусстве стала следующая премьера — «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. Драматическую композицию романа специально написал Н. Д. Волков, режиссерами были Вл. И. Немирович-Данченко и В. Г. Сахновский, оформил постановку В. В. Дмитриев, премьеру сыграли 21 апреля 1937 года.

Составив рабочий план «на большой отрезок времени» (Письма‑4. Т. 3. С. 445), Немирович-Данченко учел благоприятность обстоятельств и не откладывал «Анну Каренину» на будущее. Станиславскому он писал: «За постановку “Анны Карениной” говорит еще и то, что уж очень сочувственно принимается это намерение, — я говорю о верхушке нашей общественности» (Там же). Очевидно, намек на того, кого в одном из последних в жизни своих писем он назовет «дорогим нашим покровителем» (Там же. Т. 4. С. 159).

Однако постановка «Анны Карениной» по своему воздействию перешагнет общественные, политические, идеологические и тому подобные нормы социалистического реализма. Она обратится прямо к душе зрителя. И сколько бы Немирович-Данченко не определял «зерно спектакля» как столкновение свободной страсти и общественных цепей, зритель не думал об этом, а просто сопереживал Анне, плача собственными слезами, отдаваясь происходящей перед ним на сцене жизни в ее вечных проявлениях.

{242} Кажется, что и сам Немирович-Данченко практически к тому же и стремился. Он хотел захватить публику по существу: «<…> Как сделать, чтобы публика, во-первых, сразу была втянута в элементы трагического конфликта, а во-вторых, чтобы она не заметила исчезновения любимых картин из начала романа, даже нашла бы их излишними на театре» (Письма‑4. Т. 3. С. 457).

В большинстве своем публика поддалась. Исключением стали лишь те, кто не воспринимал роман Толстого без его философии и без другого его героя, равного Анне, — Левина.

Интерес к рецензиям на «Анну Каренину» несколько снижает схема, по которой они написаны. В основе ее лежит взгляд, выработанный советской идеологией по известным высказываниям В. И. Ленина о Толстом. В силу этого критики в первую очередь подчеркивали идейное начало, протест спектакля против лживой морали высшего света.

Однако непреходящей ценностью рецензий на «Анну Каренину» остается их описательная сторона и порой достаточно глубокий анализ созданных исполнителями образов.

Удачное описание внешнего решения спектакля, создаваемого декорациями В. В. Дмитриева, сохранилось в рецензии критика Я. Л. Варшавского:

«Громадные бархатные полотнища, укутавшие сцену, то в одном, то в другом конце ее уступают место двум-трем деталям декоративного оформления, изображающим веранду, дворцовые анфилады, спальню Сережи, уголок фойе. Все это дано двумя-тремя штрихами, с необычным для МХАТ лаконизмом. Как страницы романа, мелькают перед зрителем эти короткие выразительные сцены, полные громадного напряжения. Театр торопится поставить точку и перейти к следующему Эпизоду. Он начинает эпизод тогда, когда события, изображенные в нем, достигли известного драматизма. Ничего лишнего, никаких вводных, поясняющих, повествовательных частей.

В волнах синего бархата рождаются рельефные профили героев, скульптурные группы — они остаются в памяти, как произведения пластического искусства» («Труд», 1937, 26 апреля).

Партия и правительство выразили свое одобрение постановке «Анны Карениной», наградив МХАТ орденом Ленина, присвоив А. К. Тарасовой и Н. П. Хмелеву звания народных артистов СССР. Одновременно награды и звания получили и другие деятели МХАТ.

Как считал Немирович-Данченко, еще одной наградой или «подарком» Сталина театру была поездка в Париж на Всемирную выставку «Искусство и техника в современной жизни» в августе 1937 года (Письма‑4. Т. 3. С. 524). Немирович-Данченко разъяснял, что это не гастроли в обычном смысле, что «поездка столько же политическая, сколько политическое вообще участие СССР на Выставке» (Там же. С. 508), а спектакли МХАТ в Париже — только экспонаты. По совету Сталина ими были «Враги», «Любовь Яровая» и «Анна Каренина».

Они составляли гордость Художественного театра Страны Советов. Немирович-Данченко был с этим согласен, хотя и старался все-таки приготовить для Парижа фрагменты «Бориса Годунова» с Качаловым — Борисом. «Еще года три назад Художественный театр, казалось, кончился, — писал он. — Но последние постановки — “Воскресение”, “Враги”, “Любовь Яровая” и “Анна Каренина” не {243} только поддержали прежнюю славу театра, но и определили новую эпоху. Ее у нас так и называют возрождением Художественного театра» (Там же. С. 508).

Поездка в Париж на выставку на самом деле — величайший компромисс, состоявшийся между искусством и властью. О нем Немирович-Данченко в сущности пишет в одном из писем, отправленном в это время по европейской почте. Пишет, слегка оправдываясь и слегка любуясь найденным при этом соглашением — и с самим собой в том числе. «В политическом отношении я не беспокоюсь. Постановки до такой степени глубоки по замыслу, благородны по задачам, до такой степени вне полнейшей плакатности, что злиться могут только непримиримые, заядлые, отупевшие в шорах… — пишет он, все-таки опасаясь критиков-эмигрантов. — Мое художественное чувство совершенно чисто. На сцене столкновение фабрикантов с рабочими (“Враги”), и белогвардейцы, и главнокомандующий (“Любовь Яровая”), и дворец, и великий князь, и светское общество (“Анна Каренина”), и хотя по основе это, конечно, спектакли глубоко социальные, но поданы в такой художественной форме, какая мне кажется идеальной для художника со вкусом и совершенно независимого» (Письма‑4. Т. 3. С. 516).

Это очень важное признание. Оно показывает, путем какого компромисса Немирович-Данченко ведет Художественный театр в столь трагическую эпоху.

Своего рода компромисса достигает и Станиславский. Ему позволяют в 1935 году открыть актерскую школу фактически у себя дома, где он живет затворником. В связи с этим он пишет (тоже за границу) об удовлетворяющем его положении вещей в советском театре: «Так называемая система Станиславского признана теперь — основной, обязательной для всех школ и театров» (КС‑9. Т. 9. С. 657).

Теперь Станиславский пытается излагать свою систему в приемлемых для социализма примерах и терминах. Он, как отмечает критика, отошел от «идеалистической психологии», от сочинений Т. Рибо, от использования йоги и «аффективной памяти» («Театральная декада», 1936, № 26). «Станиславский, — пишет В. Глинский, — весь, целиком занят в практической работе по строительству чудесного здания социалистического театра» (Там же).

Как всегда, показателем перемен в жизни и в искусстве является толкование театральной критикой произведений Чехова. Не утратило оно этого свойства и в сезоне 1936/37 года. На основе теории «социалистического реализма» устанавливается новый «баланс» между Чеховым и Горьким в истории Художественного театра. Раньше главой его литературного направления считался Чехов, теперь им поставлен Горький.

«<…> На сцену МХАТ пришел не только преемник Чехова, но и ярый обличитель чеховских героев», — писал в «Вечерней Москве» Я. Гринвальд (1937, 17 июля). Вопреки всем фактам он же доказывал: «Горький предопределил творческий путь Художественного театра, основные черты его творческого лица, его художественного стиля» (Там же).

Как известно, эта теория была внедрена в советское театроведение и удерживалась там ряд десятилетий. В 90‑е годы XX века она рухнула, но ее отголоски можно наблюдать и по сей день. Так в Москве существуют два Художественных театра: имени А. Чехова в Камергерском переулке и имени М. Горького на Тверском бульваре.

## **{****244}** 1 И. Крути ТАЛАНТЫ. В. В. ГРИБКОВ «Советское искусство», М., 1936, 5 октября

В «неизреченном восторге» широко раскрыты на мир глаза «мужа совета и разума» — мистера Пиквика. Безмерная его наивность исполнена «внутреннего блаженства». Близорукое его прекраснодушие озарено «радужной улыбкой». Его «пленительному любопытству» жизнь наносит удар за ударом, но — «счастливейший» — он распространяет «вокруг себя электрические струи живительной услады».

Престарелым ребенком, не очень умным, немного растерянным, в доброте своей немного смешным, увидел актер Грибков бессмертного мистера Пиквика. Сытая округлость маленькой фигурки; здоровый румянец молодого — не по возрасту — лица; седая, обремененная призрачными мечтами и горестными недоумениями голова, близорукий, смущенный, растерянный, неизвестно откуда ждущий помощи и ответа взгляд; очки, делающие этот взгляд еще более удивленным и растерянным; наконец, медлительная, несколько торжественная, и чем более убежденная, тем менее убедительная речь — таковы изобразительные средства, какие нашел Грибков для того, чтобы мы, зрители, могли вместе с Диккенсом лукаво сказать:

— Чудо, чудо, как хорош был мистер Пиквик!

После этого прошел год.

В старомодном, длинном, с шелковыми отворотами сюртуке, в столь же старой, не по голове большой, соломенной шляпе, предстал перед нами, обремененный годами и трудами бывший земский врач — Терентий Осипович Бублик. Бублик, каким его создал Грибков, — не украинец. Актер не воплотил его глубоких национальных черт. И хотя это пошло в ущерб замыслу драматурга, грибковская интерпретация образа не помешала актеру создать глубоко правдивый образ нашего современника.

Все творческое внимание Грибков направил здесь на то, чтобы в кульминационном пункте роли, когда Бублик звонит секретарю партийного комитета, глубоко раскрыть душу и сердце непартийного большевика. Он вырастает — этот несколько смешной, столь невзрачный на вид человек, — в гордого, полного сознания своей правоты, уверенного в мудрости и чуткости партии подлинного гражданина Советской страны.

Пиквик и Бублик — две последние и притом ведущие роли, сыгранные Грибковым на сцене МХАТ. До того он играл роль Абрама в «Квадратуре круга», Майбу в «Нашей молодости», два эпизода (священник и мужик) в «Воскресении», трубача в «Егоре Булычове». Таким образом у нас достаточно данных для того, чтобы уже говорить о «лице» актера, о том особом, что свойственно именно его искусству — Грибкову как художнику.

Дарованию Грибкова, кажется нам, меньше всего свойственно равнодушное копирование жизни. Сосредоточенная активность при отборе художественных средств, умение останавливаться на самом главном и важном и это главное воплотить так, чтобы реалистическая правдивость образа не {245} только не пострадала, но стала особо выпуклой, ощутимой, убедительной, — эти свойства, это направление таланта Грибкова обеспечили художественность его зрелых работ.

Реализм Грибкова в этих ролях еще и романтичен. Эта романтичность в некоем, как бы он внешне скупо ни выражался, повышенном тонусе внутренней жизни грибковских героев, в глубокой напряженности их мировосприятия и чувств.

Семь ролей сыграл Грибков в МХАТ. Свои растущие успехи он сам рассматривает как результат мхатовской школы, как результат труда, дисциплины и настойчивой учебы, в том числе и серьезной политической учебы. Студент воронежского Педагогического института и одновременно участник художественной самодеятельности, потом студент ЦЕТЕТИС (тогда ГИТИС), затем в 1925 году красноармеец, Грибков с 1926 года — актер Художественного театра. Одновременно он выступает как чтец, занявший в конкурсе 1929 года одно из лучших мест. Сейчас Грибков закончил большую самостоятельную работу над «Тарасом Бульбой», которого читает с выдающимся успехом.

Талант — всегда уверенность и никогда — самоуверенность. В период длительных мхатовских репетиций «Пиквикского клуба», в котором заглавную роль должны были играть Тарханов или Яншин, режиссер спектакля Станицын, прочитав в глазах молодого актера Грибкова законную тоску, сказал ему: «Ходи на репетиции, авось, под шумок сыграешь». Грибков сыграл. Победила уверенность в своих силах. Тем менее хотелось бы поэтому видеть в Грибкове успокоенность, помешавшую не одному таланту. А Грибков талантлив.

## 2 В. Блюм СОРОК ЛЕТ НА СЦЕНЕ. МОСКВИН «Советское искусство», М., 1936, 17 октября

Как известно, зритель Художественного театра — самый дисциплинированный в мире. Еще когда-то Художественный театр издал свой знаменитый манифест об аплодисментах. «Принимая с благодарностью аплодисменты, как выражение… и т. д.» (театр просит не хлопать во время действия), — а его зритель и до сих пор, кажется, убежден, что театр аплодисментов «не любит», и зритель, даже когда можно — по окончании акта, — хлопать как-то… стесняется[[340]](#endnote-327).

Но на днях этот зритель за себя постоял!.. Шел рядовой спектакль — «Горячее сердце» — 12 октября 1936 г. В середине 2‑го акта где-то далеко за задником поползла приглушенная песня — по зрительному залу пронеслось мгновенное, чуть ощутимое, но несомненное движение. А когда через минуту-другую из-за кулис показалась лодка, стоя на которой весь, как яркий лубочный мазок, Хлынов — Москвин дирижировал хором своих озорников, — чинный зал Художественного театра как прорвало: забыт «манифест», опрокинута «дисциплина», и честные, восторженные, благодарные театральные аплодисменты {246} громко обрушились на растерявшуюся сцену МХАТ.

Трогательно было смотреть — как долго крепился Москвин, как упорно размахивал руками, что-то кричал Хлынов. Но воодушевление зала было так сильно, что совершилось нечто неслыханное в летописях МХАТ: его артист «вышел из образа», приблизился к рампе и, приложив руку к сердцу, стал традиционнейшим образом раскланиваться с публикой!..

Такова мера любви советского зрителя к этому замечательному актеру и вместе — мера связи старого актера с совсем-совсем новой публикой.

Анкета И. М. Москвина исключительно несложна. Год рождения — 1874. В 1892 г. поступает в московскую «филармонию», к В. И. Немировичу-Данченко. По окончании театральной учебы — 40 лет назад — едет «служить» в Ярославль к Малиновской[[341]](#endnote-328). Следующий сезон — в Москве, в театре Ф. А. Корша[[342]](#endnote-329). Но оба прославленные антрепренера не сумели разглядеть Москвина в И. М. Москвине — и держали молодого актера на пустяковых мелких ролях… На третьем году своей театральной карьеры Москвин становится артистом только что возникающего Московского Художественно-Общедоступного театра.

«Буйные сектанты» — художественники — готовили свою первую премьеру «Царя Федора Иоанновича», как во всех отношениях боевое выступление. Над образом царя Федора работали с шестью актерами — с Москвиным в том числе. Но вчерашний «коршевец» чувствовал себя в роли нетвердо, и только проницательности и педагогическому опыту В. И. Немировича-Данченко удалось обеспечить этому громкому спектаклю достойного исполнителя заглавной роли в лице никому еще неизвестного актера. А 15 октября — на другой день после премьеры — И. М. Москвин стал известен всей театральной России, сразу стал знаменит.

С тех пор на сцене МХАТ Москвиным создан длинный ряд в огромном большинстве впечатляющих, незабываемых, а в некоторой части подлинно «бессмертных» образов.

<…>[[343]](#endnote-330)

Последний шедевр Москвина — новый, обогащенный Хлынов. И кто скажет, что в этот образ «всажено» меньше творчества, темперамента и искусства, чем в создание его актерской юности, — царя Федора!..

Иным казалось, что дарование Москвина развивалось «самотеком», вне влияния знаменитой «системы» театра, будто Москвин был бы Москвиным и на любых других подмостках.

На самом деле — как раз наоборот: Москвин — самый «органичный» МХАТ его актер.

Можно сказать, что в любом моменте игры Москвина столько же «вдохновения», сколько и «ремесла».

Реалист до мозга костей, Москвин твердо ходит по земле, по самой почве. Его художественные средства — всех трех измерений, осязаемы на ощупь. Но он исключительно экономен в выборе этих средств. Он не дает себя «заморочить» лежащим перед ним «богатством», — и в своей актерской лаборатории Москвину, должно быть, нелегко удается найти богатство вокальных диапазонов Хлынова, бородавку с колючим волосом у Опискина, ужасно красноречивый жест большого пальца у Пугачева, клинический облик царя Федора.

Вот почему творчество Москвина всегда было творчеством исключительного театрального обаяния — и это особенно заметно было тогда, когда Художественный театр, в азарте отвращения к ложной театральности, отворачивался {247} с запальчивостью и от самой специфики своего искусства — от театральности вообще. И характерно, что МХАТ даже в этот свой период не переставал считать Москвина «своим» и продолжал бережно и братски лелеять его талант.

При всем реализме красок, при всем будто бы «объективизме» художника, Москвин умеет ненавидеть или любить своих героев. Сколько здоровой ненависти к хлыновщине, сколько категоричности в его смертном приговоре монархии («Царь Федор»), сколько презрения к общественному лицемерию (Фома Фомич)!..

Пожалуй, самое трудное и сложное в актерском мастерстве — сочетать социальную заостренность образа с его «жизнеподобностью».

Молодежь, присмотритесь, как этого добивается Москвин!

## 3 Валентин Катаев Н. П. ХМЕЛЕВ «Советский театр», М., 1936, № 10[[344]](#endnote-331)

### 1

Передают, что Станиславский на репетиции сказал одному актеру:

— Можете играть хорошо; можете играть плохо; это меня не касается. Мне важно, чтобы вы играли *верно*.

В этом простодушном замечании — бездна ума и опыта. В самом деле. Попробуйте-ка сыграть верно, не имея техники! Возможно, что актеру без техники удается *верно почувствовать. Но верно сыграть* — вряд ли. Так как мало почувствовать правду, ее еще надо выразить с наибольшей наглядностью и убедительностью, пользуясь всей актерской аппаратурой.

Без «верно» — нельзя создать типичного. «Верно» — это высшая похвала художнику.

К Хмелеву можно относиться как угодно. Это дело вкуса. Но то, что Хмелев всегда играет верно — не вызывает ни малейшего сомнения.

Хмелев принадлежит к числу мастеров острого рисунка. Его излюбленный прием — метонимия. Часть вместо целого.

Вспоминая образы, созданные Хмелевым, прежде всего видишь положение рук артиста. Полковник Алексей Турбин в пьесе «Дни Турбиных» Булгакова. Этот образ принес Хмелеву славу. Социальная обреченность. Трагедия одиночества. Опустошенность.

Я вижу твердые, несколько поднятые плечи с погонами, одна рука твердо заложена в карман тужурки — нащупывает револьвер!..

И рядом совсем другое.

Очаровательный, хитрый и вместе с тем норовистый купеческий дворник Силан из «Горячего сердца».

Обе руки упрямо засунуты под белый нагрудник фартука. Типичный, верный, непреложный жест. Уморительная сцена с городничим (Тархановым):

— Молчи!

— Молчу.

Курносый нос задран и неподвижен. Глаза по-старчески нахально прищурены. Но руки под фартуком упрямо шевелятся.

{248} Публика с первого же явления начинает любить старого дворника.

Просто? Да, очень просто. Но — верно. И в этом все дело.

А дядюшка в «Дядюшкином сне»!

Сколько ему лет, этому дядюшке? Сто или двадцать два? Страшная маска искусственной молодости на развалине. Именно «развалина». Она сейчас рассыплется. Эта чудовищная, неправдоподобно раскрашенная заводная игрушка, распадется на суставы.

Гальваническими движениями выбрасываются вперед ноги. Кажется, они трещат. Вот‑вот выскочат коленные чашечки и покатятся, подпрыгивая, по полу сцены. Выпадут шарниры, заведутся стеклянные глаза куклы.

А руки, между тем, живут особой жизнью, совершенно несогласованной с жизнью остальных частей тела. Они движутся, судорожно хватая не то, что приказывает мозг.

Но вот я вижу прокурора из горьковских «Врагов».

Руки глубоко и прямо засунуты в карманы узких длинных, черных «прокурорских» брюк. Плечи высоко подняты. Прокурор поигрывает в карманах пальцами и покачивается с носков на каблуки и обратно.

Четко, типично, верно, убедительно и очень похоже на литературную манеру Горького — всегда острую, гравюрную, сильно запоминающуюся.

Наконец царь Федор…

Сыграть эту роль после Орленева и Москвина… это более чем смело. Но Хмелев уверен в себе. Он лепит образ слабохарактерного царя по-своему, по-хмелевски.

И опять же — руки.

Теперь они длинные, вялые, с длинными пальцами, белыми до голубизны. Почти лазурные, прозрачные пальцы душевнобольного, и в них, в этих нервных пальцах, безжизненно повис легкий шелковый платок.

Хмелев играет платком. Вот он приложил его к темени с жидкими, приглаженными, плоскими волосами. Он струящимся движением сверху вниз — вытирает пот со вдавленных висков. Плечи согнуты. Тонкие пепельные губы радостно и обреченно улыбаются сквозь редкие, как у покойника, усы.

Это князь Мышкин[[345]](#endnote-332) в парчовом одеянии русского царя. … Царь Федор падает на колени и ломает над головой руки. Синие тени лежат под прекрасными глазами суздальского письма.

Трагедия окончена. У зрителей на глазах слезы. Хмелева вызывают бесчисленное число раз. Он выходит и кланяется, приложив дощечкой узкую руку к плоской груди царя Федора.

Трудно носить бармы и шапку Мономаха в очередь с Москвиным!

Сейчас Хмелев «ищет» Каренина[[346]](#endnote-333).

Что такое Каренин? Что в нем главное: религия, тщеславие, страдания уязвленного самолюбия или страдания разбитого сердца? Кто он? Эгоист и бюрократ или бессердечно обманутый муж?

Победоносцев или Сперанский[[347]](#endnote-334)?

Но уже сейчас, с увлечением говоря о Каренине, Хмелев похрустывает пальцами и щелкает их суставами…

И мне вспоминается забавный случай из жизни Хмелева. На заре своей артистической жизни Хмелев «делал» Снегирева из «Братьев Карамазовых»[[348]](#endnote-335). С ним работал Леонидов. Хмелев был захвачен работой: он не находил себе места и по несколько раз в день приставал к Леонидову с вопросом:

— Леонид Миронович, скажите: у меня по крайней мере хоть получается тип?

— Сами вы, молодой человек — тип! — {249} наконец буркнул Леонидов, вперяя в молодого актера свой знаменитый пулевидный глаз.

Хмелев рассказывает об этом с удовольствием. Теперь у самого Хмелева много учеников и когда они слишком усердно пристают к своему «мэтру» с трепетным вопросом:

— Николай Павлович, у меня получается тип? — Хмелев иногда отвечает, делая леонидовский глаз:

— Сами вы тип, молодой человек!..

## 4 К. Николаев «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ». В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Правда», М., 1937, 25 февраля[[349]](#endnote-336)

«Любовь Яровая» в постановке МХАТ есть принципиально новый спектакль. Полностью сохраняя свои традиции, Художественный театр в данном спектакле очищает эти традиции от того, что уже отжило, что может помешать движению вперед.

Когда Родена[[350]](#endnote-337) спросили, как создает он свои замечательные скульптуры, он ответил: «А это очень просто. Вы берете глыбу мрамора и отсекаете все лишнее».

В спектакле «Любовь Яровая» нет пустот, спектакль молодой, бодрый, осмысленный, в нем убрано все лишнее и дано только то, что действительно необходимо. Драматург К. А. Тренев очень многое сделал для того, чтобы на сцене действовали подлинно живые люди.

Каждый характер, как бы он ни был мал, имеет в пьесе свой внутренний стержень. Это придает четкий профиль всему спектаклю. Ясность характеристик — ценнейшее в этой пьесе.

Придавая большое значение деталям, доводя все эпизоды и эпизодики до предельного блеска, режиссура не растворила в них идею пьесы. Весь спектакль пронизывает одно ощущение, что «Любовь Яровая» есть романтика всем знакомых и близких событий. Это — усвоение опыта, взгляд назад, чтобы еще ближе увидеть будущее. Героика сегодняшнего дня смыкается с героизмом годов гражданской войны.

Театр верно передал и другое огромное достоинство пьесы, заключающееся в том, что в ней глубоко поставлены проблемы новой морали. Бурная действенность пьесы не ведет к обеднению содержания. Люди борются во имя своих идеалов, и гибель одних и торжество других не есть случайность военных поражений или побед. Это ярко сказалось в воплощении положительных образов пьесы. Большевик, рабочий, военный руководитель, отважный подпольщик — Кошкин принадлежит к тем людям, которые на своих плечах вынесли всю тяжесть революционной борьбы. Это героизм без громких слов и без широких жестов, когда на каждый удар немедленно отвечают контрударом, на наступление — атакой, на поражение — победой. Кошкин спрашивает Колосова: «А ты ее, правду, нашел?» «Ищу», — отвечает Колосов. «А я нашел», — веско говорит Кошкин. Нашли эту правду и Швандя, и Любовь {250} Яровая, которой было трудней всех найти большевистскую правду.

Этой жизненной и гордой правды нет у героев контрреволюции.

Кошкин своей рукой убивает ближайшего помощника и друга — Грозного, когда тот присваивает себе чужие вещи. У белых иная мораль: полковник Кутов с пафосом декламирует продувному газетчику Елисатову о «единой и неделимой» России, а затем деловито торгуется о цене на сахар, украденный на фронте.

Две морали — два класса.

Заслуженный артист А. И. Чебан создал образ крепкого и смелого руководителя. Но А. И. Чебан не всегда доносит до зрителя, что в Кошкине воедино сливаются огромная ненависть к врагу и столь же огромная любовь к своему классу, к трудящимся людям. Образ вышел несколько односторонним, суховатым, ему недостает теплоты.

Матрос Швандя — другой человек. Он считает себя вполне сознательным: «Боле некуда». А ведь он полуграмотен и искренне уверен, что Маркс жив до сих пор и руководит мировой революцией. Это можно «обыграть» и сделать Швандю смешным. Но смех здесь совсем лишний. Да, Швандя действительно «боле некуда» сознательный, потому что революция священна для него, как самое дорогое в жизни.

Роль Шванди дана как роль героическая, и это придает всей пьесе новое освещение. Так играть Швандю гораздо труднее, и нужна крепкая художественная дисциплина, чтобы не позволить актеру отступить перед трудностями. Швандя в исполнении заслуженного артиста Б. Н. Ливанова до предела искренний человек, он никогда {251} не рисуется. Он грубоват и прост, он ловок и смел, он все время в действии, в движении, его жизнь прекрасна и значительна.

В пьесе есть один любопытный эпизод, прекрасно характеризующий Швандю. Он рассказывает машинистке Пановой о восстании на французском крейсере в Одессе: «Такой случай в Одессе был». Панова спрашивает: «А вы там были?» Швандя убежденно отвечает: «Необходимо был». Это простое и как бы между прочим сказанное им слово «необходимо» прекрасно выражает одну особенность Шванди — он «необходимо» бывает там, где нужно быть революционному моряку, большевику-матросу, он не мыслит себя вне больших событий.

Написанная специально для данного спектакля последняя сцена второго действия прекрасно показывает, что Швандя — человек борьбы, что он, если нужно, сумеет умереть за революцию, но сперва сделает все, чтобы жить ради нее.

Когда видишь таких людей, как Кошкин и Швандя, то понимаешь, почему Любовь Яровая пошла именно с ними. Яровая — человек больших чувств, она совершенно не похожа на мелкотравчатую Панову. Убежденность — вот что придает всему образу Яровой такой огромный смысл. И личное — даже гибель ее большой любви к мужу — уже не может ее сломить: «Столкнулись на одной дороге, — говорит она мужу, — и одному из нас в пропасть лететь».

Заслуженная артистка К. Н. Еланская показывает Яровую как обаятельную и чистую женщину, но недостаточно вскрывает волевую сторону ее характера. Временами Яровая в исполнении Еланской слишком нервозна.

У Ярового — тоже убежденность, тоже воля, тоже готовность пожертвовать личным во имя своих убеждений. И здесь театр, верный своим реалистическим принципам, в полной мере показывает направление характера Ярового. Да, воля, убежденность, энергия, собранность, — но эти нужные каждому крупному человеку черты ведут Ярового к гибели, потому что они не имеют прекрасной цели, потому что он ненавидит народ, осмелившийся без него и помимо него строить свою жизнь.

Путь вверх — Яровая. Путь вниз — Яровой. Рост и гибель, взлет и падение, энтузиазм и безнадежность, — вот два разных пути двух когда-то столь близких людей.

Некоторые наши театры излишне упрощенно подходят к образам врагов. Получается разностильность: реализм для положительных героев, гротеск и шарж — для отрицательных. Роман Николая Вирты «Одиночество», «Последний {252} из Удэге» Фадеева, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Шолохова учат другому подходу, потому что нет ничего более беспощадного для врагов революции, чем сказанная о них правда.

С этой беспощадной правдой и показаны белые в Художественном театре. Полковники Малинин и Кутов, протоиерей Закатов, дельцы и прохвосты, офицеры и контрразведчики — это все реалистически сделанные образы[[351]](#endnote-338). У них мелкие страстишки, крохотные чувствица, дрянная мораль, низкие цели, грязные душонки. Все это концентрируется и в образе Пановой, мастерски раскрытом заслуженной артисткой О. Н. Андровской.

Сила Михаила Ярового, — а он сильный человек, — в спектакле не спрятана. Характер Ярового раскрывается заслуженным артистом Б. Г. Добронравовым целиком. Здесь нет и не может быть чеховских полутонов, которые еще сохраняются в «Днях Турбиных».

Художественный театр отбрасывает гнилую мораль: «Все люди, все человеки». Яровой осуждается, разоблачается именно как человек, чья мораль низка и чья нравственность глубоко безнравственна, хотя он и водку не пьет и женщин не насилует, как другие офицеры.

Генерал, офицеры, Яровой, Елисатов, Чир — это люди одной жизни, одного мира. Единый подход у театра ко всем этим глубоко враждебным человечеству людям. Этот подход — ненависть. Хорошо сказал в «Истории тринадцати» Бальзак: «К врагу следует прикасаться лишь для того, чтобы отрубить ему голову».

Глубокий подход режиссуры, правильно найденная ведущая идея образов, реалистическая их трактовка, отказ от дурных традиций, смелая ломка уже создавшихся штампов, — все это характеризует режиссерскую работу над спектаклем «Любовь Яровая» в Художественном театре.

## 5 Б. Бер ТАЛАНТЫ. М. П. БОЛДУМАН «Советское искусство», М., 1937, 5 марта[[352]](#endnote-339)

Несколько лет назад К. С. Станиславский слушал у себя на квартире актера, читавшего ему монологи Фламбо из ростановского «Орленка» и Лопахина из «Вишневого сада». Читавший так волновался, что несколько раз сбивался в середине монолога и успокоился лишь после нескольких ободряющих слов Константина Сергеевича.

А между тем этот, так сильно волновавшийся актер, фамилия которого была Болдуман, уже обладал, несмотря на свой молодой возраст, довольно значительным сценическим стажем. М. П. Болдуман за шесть лет своего пребывания в Киевском городском драматическом театре (сюда он поступил после нескольких лет пребывания в полукочевых актерских коллективах) успел сыграть чуть ли не сотню самых разнообразных ролей: сэра Тоби в «Двенадцатой ночи», Обаба в «Бронепоезде», короля Клавдия в «Гамлете», Кошкина в «Любови Яровой», Квазимодо в «Соборе Парижской Богоматери» и многие другие. В одном только {253} «Горе от ума» Болдуман играл три роли: Фамусова, Скалозуба и Репетилова. Такая разносторонняя сценическая школа дала возможность Болдуману придти в театр бывш. Корш уже созревшим мастером сцены.

В сценической биографии Болдумана быстро промелькнул коршевский театр (здесь он играл в пьесе Шкваркина «Доктор Егор Кузнецов» и в «Бесприданнице»). Он уже в МХАТ, открывшем свои двери перед Болдуманом (а эти двери открываются не так уж часто для актеров, приходящих «со стороны») после встречи его со Станиславским.

За три-четыре года своего пребывания в Художественном театре Болдуман сыграл несколько ролей, в которых развернулось его актерское мастерство.

Болдуман дает на сцене законченный, продуманный во всех деталях образ.

«Отделанность» роли, исключительная четкость в разработке всех нюансов заставляют предполагать большую подготовительную работу актера над образом. По собственным словам Болдумана, приступая к этой работе, он в первую очередь набрасывает эскиз своего сценического грима. Это отнюдь не означает, что Болдуман постигает внутреннее содержание образа через какие-то внешние черты. Актер подобен здесь человеку, который, пытливо вглядываясь в чье-нибудь лицо, хочет составить по чертам этого лица представление о внутреннем мире заинтересовавшей его личности.

Все эти свойства актера Болдумана ощущаешь, когда видишь его на сцене.

Роль Синцова во «Врагах» дана Горьким исключительно сжато. Синцов весьма немногословен. Дать облик этого профессионального революционера, находящегося «в отпуску у каторги и смерти», можно лишь через внешнюю манеру поведения. Так и поступает Болдуман, дающий при очень скупом тексте убедительный жизненный образ стойкого солдата революции. На всем протяжении спектакля Синцов говорит спокойным, ровным, почти не меняющимся голосом. Обычная невозмутимость не покидает Синцова и тогда, когда прокурор Скроботов пытается спровоцировать его на разговор, в котором Синцов может выдать себя. Улыбка Синцова, мягкая тогда, когда он разговаривает с Татьяной Бардиной, в которой он чувствует искренне расположенного к нему человека, еле заметным образом переходит в ироническую, когда он слушает пропитанные ядом классовой ненависти слова Скроботова.

В исполнении Болдумана Синцов полон чувства гордости и уверенности в правоте дела, за которое он борется.

Спектакль «Мольер» заслуженно получил отрицательную оценку. Этот фальшивый спектакль, исказивший облик великого французского драматурга, оставил, однако, одно яркое воспоминание — Болдуман в роли Людовика XIV.

Болдуман не пошел по пути поверхностного гротеска. Необычайно спокоен, исключительно вежлив и корректен изображенный Болдуманом «Король-солнце». Но в трактовке Болдумана этой внешней маской прикрывается самовлюбленный, ограниченный властелин, пытавшийся поработить гениальный дух Мольера, превратить его (по выражению французского историка Мишле[[353]](#endnote-340)) в лакея, стлавшего королевскую постель. Если Болдуман не смог развернуть роль в этом направлении, то это только потому, что он был ограничен рамками текста неверной, антиисторической пьесы М. Булгакова.

{254} Почти одновременно с ролью в «Мольере» Болдуман получил роль Бориса Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче». Болдуман дает исключительно цельный образ выдающегося государственного мужа, образ, в котором от начала и до конца ощущаешь единую мысль исполнителя. Твердая, несгибающаяся поступь, крепкий, никогда не ослабевающий голос, уверенный и властный взор — таков внешний облик болдумановского Бориса, в котором нет и тени мелкого авантюриста, «вчерашнего раба, зятя палача», как иногда трактуется эта роль.

Борис говорит Клешнину: «Скажи ей, чтобы она царевича блюла». По словам автора трагедии А. К. Толстого, «это одно из тех мест, где исполнителю предоставляется обширное поле его художественной деятельности». Это «поле художественной деятельности» с большим успехом сумел использовать Болдуман.

Созданный актером образ Бориса очевидно получит свое дальнейшее развитие в пушкинской трагедии, в которой Болдуман играет в очередь с В. И. Качаловым и В. Л. Ершовым роль Годунова[[354]](#endnote-341).

В «Платоне Кречете» Болдуман играет в очередь с Добронравовым главную роль. Героя пьесы Корнейчука рекомендуют не столько его собственные слова и поступки, сколько высказывания о нем третьих лиц. Исполнителю угрожает опасность впасть в резонерство или в фальшивый мелодраматизм (сцена с черепом). Болдуман более или менее благополучно обходит эти «подводные рифы» роли. Кречет Болдумана — по натуре аналитик, спокойный и уравновешенный, но отнюдь не флегматичный. Ничто человеческое ему не чуждо. Но он умеет управлять собой, при всех обстоятельствах сохраняя необходимую выдержку. Таков Кречет в сцене с Лидией: после горячих объятий он сидит молча и неподвижно, как бы размышляя над только что происшедшим. Таков он и в той сцене, в которой по вызову Береста должен ехать на операцию к наркому. В исполнении Болдумана истерические моменты («Руки! Что я буду делать с руками!») почти полностью стушевались. Болдуман играет Кречета весьма тактично, но эта роль не дает представления о разностороннем даровании интересного актера.

## 6 И. Бачелис «АННА КАРЕНИНА». ПРЕМЬЕРА ВО МХАТ СССР ИМ. М. ГОРЬКОГО «Комсомольская правда», М., 1937, 22 апреля

### 1

В феврале 1870 г. Л. Н. Толстому представился «тип женщины, замужней, но потерявшей себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой, и что как только ему представился этот тип, так все лица и мужские типы, представлявшиеся прежде, нашли себе место и сгруппировались вокруг этой женщины».

Через два года на маленькой железнодорожной станции покончила самоубийством сожительница одного помещика — {255} соседа Л. Н. Толстого по имению. Толстой выезжал на следствие: увиденное с тех пор не покидало его. Фактическая канва романа открылась перед ним, была найдена.

В бумагах Л. Н. Толстого сохранился ранний набросок плана романа; в нем действуют Анна, Каренин и Гагин (впоследствии ставший Вронским). Четыре года работы напластовали на первоначальный замысел новые мысли и образы; появилась тема Левина, а с ней вся вторая, автобиографическая и философская, линия романа; под конец она настолько увлекла Толстого, что изменила всю композицию: Каренина уже бросилась под поезд, а роман продолжался, и последняя часть оказалась целиком посвященной Левину.

Московский Художественный театр им. Горького, инсценируя это гениальное произведение (автор инсценировки — Н. Д. Волков), как бы вернулся к первоначальному плану Толстого. Анна, Каренин и Вронский — вот все, что осталось на сцене; и этого уже оказалось слишком много для одного спектакля. Театр прекрасно знал, что нельзя сценически изложить роман, не сузив и в какой-то мере не обеднив его содержания. Всякая инсценировка ограниченнее повествовательного оригинала. Но театр знал также, что нигде, как на сцене, в актерской игре, человеческие образы не приобретают такой покоряющей силы, такой живой убедительности.

Московский Художественный театр когда-то называли «литературным театром»; на его подмостках не раз появлялись литературные произведения, не предназначенные для театра; последний опыт — инсценировка «Воскресения» оказалась настолько удачной, что много лет уже не сходит со сцены. И сейчас МХАТ показал «Анну Каренину», «Анну Каренину» без Левина, без Кити; по существу, даже без Стивы Облонского, без Долли, без княгини Бетси: они появляются лишь мимоходом, лишенные своей жизни, только для того, чтобы принять участие в драме Карениной.

Представьте себе, что к вам в руки попал роман с вырванными страницами, и вы читаете его, не отрываясь, догадываясь о пропущенных эпизодах, дополняя пробелы своим умом и чувством, дописывая его своим сердцем. МХАТ опустил много страниц романа, в числе их есть и лучшие, любимые страницы, так хорошо знакомые и дорогие; казалось, их не уступишь никогда, никому. Но странно — 28 отдельных эпизодов, нарушенная композиция, суженный мир образов постепенно складываются на сцене как-то по-новому, начинают приобретать свою логику, свою закономерность, свою своеобразную законченную цельность. Перед тобой осколки чудесного произведения, но чудо искусства повторяется на твоих глазах: ловишь себя на том, что забыты и Левин, и Кити, и не интересуют тебя ни Стива, ни Бетси. Драма Карениной сузилась, но стала еще душнее, еще безысходнее, еще мучительнее ее жизнь; сгустились краски, и стало грознее и страшнее в этой светской мышеловке.

Какой же силой нужно обладать, чтобы, разрабатывая лишь часть страниц романа Толстого, воссоздать гениальные толстовские образы? Только Художественный театр мог решиться на это и выйти с торжеством, создав один из самых блестящих своих спектаклей.

### 2

Не знаю, как отнесутся к спектаклю ученые специалисты по Толстому: {256} будут ли спорить об оставленных за пределами сцены страницах, будут ли толковать о концепции романа, выраженной в эпиграфе «Мне отмщение и аз воздам», скрестят ли копья в дискуссии об образах спектакля? Они не смогут оспорить только одного: непреложной убедительности художественного явления, нового факта искусства, самостоятельной его ценности. Большое искусство покоряет, покоряет даже тогда, когда находишь и видишь в нем недостатки. Пока смотришь «Анну Каренину» в МХАТ, находишься во власти его всесильных художников; данная ими трактовка образов овладевает сознанием; разногласия со сложившимся у тебя представлением о героях, если они возникают, начинаются за порогом театра. В этом — правда спектакля.

Мхатовцы как бы наново завязали узел драмы, дали толчок несчастной страсти и предоставили ей развиваться самостоятельно в условиях обрисованного Толстым общества. Они отбросили все постороннее ей, они оставили героев наедине со своим временем и средой. И то повторение толстовских ситуаций и текстов, которое складывается на сцене, оказалось максимально жизненным и правдивым.

Я поясню примером. В сцене самоубийства у Толстого на станции выведен «мужичок, копающийся в железе», угрожающе перекликающийся с мужичком из сна Карениной перед родами. В спектакле его нет. Каренина одна на сцене: для правды ее чувств оказалась необязательной эта толстовская деталь. Сон перестал быть вещим предчувствием, он остался только сном и суеверием Анны. Или другой пример. В первой картине встречи Карениной с Вронским у Толстого дана снежная буря. «Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь. Он сказал то самое, чего желала ее душа, но чего она боялась рассудком». Так писал Толстой. А МХАТ обошелся без метели, без ужасов, без переклички с природой, снял иносказание. Но буря женских чувств — она не уменьшилась от этого. МХАТ отказался от всех черт стихийности, демоничности, от «рокового» в судьбе Карениной. Он «подправил» Толстого? Нет, он дал ту же драму женщины, глубокую, правдивую и сильную.

И Анна Каренина в игре А. К. Тарасовой по-прежнему «некрасива, но завлекательна», но привлекательность ее не в «трагедии души, сжигаемой любовью и сраженной божеским законом», не в неудержимой слепой страсти, которой бессмысленно сопротивляться. Ее чувству бессмысленно сопротивляться, потому что оно правдиво, и эта женщина не может и не хочет лгать ни перед собой, ни перед людьми. Сражает ее человеческий закон, закон ее общества.

В игре Тарасовой передана с огромной силой поэзия правдивого чувства и правдивого ума. Да, мы видим, как — по слову Ромэн Роллана[[355]](#endnote-342) — любовь «разливается сладострастной силой в жилах этой честной и рассудительной женщины, этой любящей молодой матери и водворяется в ее сердце, чтобы покинуть, только разрушив его». Но испепелило это сердце не самое чувство, а окружающая его ложь — страшная, всеобъемлющая, постоянная во всем: в законах, в религии, в морали, в нравах, в быту, в личных отношениях. Перед этой насильственной, хищной, удушающей ложью «все, что имеется в ней лучшего, ее смелая и искренняя душа, крошится и рушится». И сегодняшний зритель в личной трагедии Анны видит трагедию общества, убивающего лучших людей, крушащего души, омертвляющего всякое правдивое {257} чувство и мысль. Каренина была выше своей среды, ей сострадали раньше те, кто, как она, был лично отягощен и подавлен этим обществом; сейчас зритель выше Анны Карениной, и он отдает ей свое бескорыстное сочувствие. Безвыходность ее драмы кажется сейчас дикой — тем убедительнее она, тем страшнее общество, убивающее Каренину. Каренина задохнулась прежде, чем бросилась под поезд. Это сумела передать Тарасова с предельной искренностью. В ее Карениной, русской женщине с глубокой и красивой душой, чуть грубоватой в своем чувстве, смелой и беспомощной, самоотверженной и вдруг эгоистически вздорной, порывистой и рассудительной, бесконечно оскорбленной, усталой, жалкой, одичалой от постоянных ударов, — вся гамма сложных и внезапных противочувствий, та «диалектика души», воспроизведение которой в живом образе отличает только большого, значительного художника.

### 3

Каренин. Сухая, жесткая фигура сановника; серое, с паутиной обвисших бакенбардов, лицо; растопыренные, как у Победоносцева, уши; скрипучий, каркающий голос; угловатый, режущий жест…

Как «Победоносцев над Россией  
Простер совиные крыла»,

— так Каренин, даже лицом похожий на Победоносцева, простер свою мертвящую руку над драмой Карениной. Не только как муж: он законодатель — и в государстве, и в свете, и в семье. При первой своей способности быть великодушным, когда это диктуют обстоятельства, по-своему прямой и честный, он — тот, кто устанавливает и насаждает законы лжи. Пусть он станет на час жертвой собственных законов, пусть в «безжизненной его душе, где все сфабриковано» (Роллан), придет в движение заржавевший механизм человеческих чувств, пусть плачет он и страдает, — он страшен.

То, что показал Н. П. Хмелев на сцене, ошеломляет. Такой игры, такого законченного во всех мельчайших деталях актерского образа мы давно уже не видали. С неожиданной силой Хмелев показал безжизненную фигуру Каренина такой, какой мы ее не знали, читая Толстого. Он *открыл* Каренина, он дал больше того, что знали о Каренине читатели романа, и тот, кто увидел этот образ, унесет его в своей памяти на долгие годы. Это — один из {258} шедевров актерского мастерства, великолепное чудо искусства[[356]](#endnote-343).

Вронский (М. Прудкин), вопреки длительному пребыванию на сцене, оказался эпизодическим лицом, аккомпанирующим в ансамбле, так же как Облонский (В. Станицын), как Бетси (А. Степанова)[[357]](#endnote-344), как адвокат (Б. Петкер)[[358]](#endnote-345) и замечательная в своей маленькой роли Долли (Алеева)[[359]](#endnote-346).

Достаточно было двух актеров, Хмелева и Тарасовой, чтоб МХАТ вышел победителем в смелой попытке передать Толстого на сцене.

Нужно быть благодарным «художественникам», В. И. Немировичу-Данченко, В. Г. Сахновскому, художнику В. В. Дмитриеву за спектакль, передавший на сцене большую страницу русской литературы, спектакль глубокий, волнующий, правдивый, обогащающий нашу театральную культуру.

## 7 М. Тверской «АННА КАРЕНИНА» «Советское искусство», М., 1937, 23 апреля[[360]](#endnote-347)

«Да, я не прощу ему, если он не поймет всего значения этого. Лучше не говорить, зачем испытывать? — думала она» (гл. XXII второй части «Анны Карениной»). На сцене МХАТ Анна слов этих не говорит. Она смотрит на Вронского, а затем произносит: «Я беременна».

«Она не спускала с него глаз, чтобы видеть, как он примет это. Он побледнел и хотел что-то сказать, но остановился, выпустил ее руку и поднял голову. “Да, он понял все значение этого события”, — подумала она и благодарно пожала ему руку», — читаем мы в романе. И этих слов А. К. Тарасова не произносит, но мы их слышим: Тарасова играет их, она играет весь текст Толстого, все содержание этого замечательного места.

И во всей роли, с момента первого появления на площадке вагона и до смерти под колесами поезда, А. К. Тарасова играет не только то, что дано ей текстом драматической композиции Н. Д. Волкова, но весь образ Анны Карениной, как он изображен в романе, со всеми «подтекстами», в разнообразных оттенках и нюансах. А. К. Тарасова как бы читает вслух, вместе со зрителем, роман Толстого и передает нам не только свой текст, но и ремарки автора, его суждения и пояснения к драме Карениной.

«Да, ни я, ни вы не смотрели на наши отношения, как на игрушку, а теперь наша судьба решена» — отвечает Вронский — М. И. Прудкин, подтверждая внутреннее суждение Анны о том, что он понял так, как надо, ее слова. Но она ошибалась. «При этом известии он с удесятеренной силой почувствовал припадок этого странного, находившего на него чувства омерзения к кому-то…» — читаем мы в романе. Вот этого-то Прудкин не передает!.. Его Вронский в решающем месте драмы не вполне Вронский Толстого. Как будто он лучше, выше, но с другой стороны, он проще, прямолинейнее, нежели подлинный Вронский.

И дело тут, конечно, не в том, что та или иная ремарка не перенесена Н. Волковым на страницы пьесы, — {259} в конце концов, автор сценической композиции в таких случаях лишь посредник между актером и инсценируемым произведением.

Н. Волков — очень тактичный и вдумчивый посредник… Проходят перед нами сцена за сценой, их много, — как будто страницы романа переворачиваются… Дробность, разорванность?.. Да ведь так у Толстого. История Анны Карениной, разработанная с исчерпывающей полнотой, перемежается десятками страниц о Левине, Кознышеве, Облонском. Конечно, Н. Волков использовал не все то, что написано Толстым об Анне, некоторые и даже существенные эпизоды опущены. Однако, взяв из романа только историю любви Анны и Вронского, страданий их и Каренина, их гибели, театр разработал ее с возможной полнотой, и актеры должны были добиться изображения образов Толстого, пользуясь не только теми словами, какие даны им, но и всем авторским текстом…

Одна из основных мыслей Толстого в «Анне Карениной», позже подробно разработанная в «Крейцеровой сонате», но и здесь уже явственно ощутимая, — это мысль о несовместимости, о борьбе двух видов любви, плотской и платонической… «Анна Каренина» начинается описанием пошлого «романа» Облонского с гувернанткой; в этот же день Левин говорит Облонскому, вспоминая платоновский «Пир» — «обе любви служат пробным камнем для людей. Одни люди понимают только одну, другие другую… При такой любви не может быть никакой драмы». «Покорно вас благодарю за удовольствие, мое почтение», — вот и вся драма. А для платонической любви не может быть драмы, потому что в такой любви все ясно и чисто.

Так думает Левин. А в жизни выходит много сложнее… Любовь Анны и Вронского — и платоническая и неплатоническая. У Прудкина же получается только одно: «Покорно вас благодарю за удовольствие»…

Расхождение произошло по той причине, что весь образ Вронского значительно упрощен по сравнению с Толстым… От Вронского на сцене театра осталось в неприкосновенности только «непоколебимое спокойствие». Вронский — Прудкин, с одной стороны облагорожен сравнительно со своим прообразом, он лишен честолюбия, он не выказывает того разочарования и пресыщения любовью, которые у него появляются в конце романа; с другой стороны, в Прудкине подчеркнуты лишь мужские, физические качества — в ущерб тем духовным, привлекательным свойствам, которые Толстой открывает нам в этом человеке. Таким образом, беспристрастный анализ заставляет придти к выводу, что в отличном спектакле МХАТ образ Вронского не удался; его несоответствие роману Толстого особенно подчеркивается игрой А. К. Тарасовой, потому что создаваемый ею толстовский образ терпит ущерб — теряется правдоподобность *такого* чувства *такой* женщины к *этому* человеку…

Следовательно, ослабевает идейное значение спектакля, его социальная сила. Толстой и в «Анне Карениной» в большой мере стал жертвой противоречий своего мировоззрения. Он был впоследствии недоволен романом и собою, он эпиграфом осудил Анну, он написал «Крейцерову сонату». Но сила его гения преодолевает противоречия между художественной зоркостью и философской предвзятостью, и драма Анны Карениной опровергает идею Толстого о противоположности и несовместимости двух видов любви. На сцене — подлинная история чувства, история любви. Эта {260} любовь была анатомирована Толстым, разложена на части, и А. К. Тарасова как бы собрала эти части в образ глубоко правдивый и подлинно трагический. Трагедия Анны не в том, конечно, что «свет» от нее отвернулся, забросал ее камнями… Она и не в том, что Анна ревнует Вронского, не верит ему… Трагедия Анны в том, что немыслимо отделить в жизни два вида любви, что подлинная любовь едина, но условия исторического существования человечества изуродовали это великое чувство, искусственно расщепили его, изолировали одну его сторону от другой, противопоставили их… Но иначе и быть не может в предыдущей эпохе, особенно в капиталистическом обществе. Анна любит Вронского глубокой, единой, подлинной любовью, и платонической, в лучшем смысле, и плотской, физической… Ее любовь — это и страсть, и дружба, и уваженье, и нежность… И она борется за право так любить, она отстаивает возможность цельной и целостной любви в таких общественных условиях, которые такую любовь исключают.

Толстой сам себя опроверг — он показал, что и возможна и необходима единая любовь. Анна своей смертью утвердила такую любовь…

А. К. Тарасова прекрасно показывает материнское чувство Анны во всей сложности и противоречивости этого великого чувства в бесчеловечных условиях буржуазного общества… Как отлично передает Тарасова в 1‑й картине III акта ремарку Толстого — «слышит в себе движение новой жизни!» И эта же Анна спокойно-цинично говорит Долли, что у нее не будет больше детей, потому что она хочет удержать при себе Вронского, а этим — она делает жест перед животом — его только оттолкнешь…

А. К. Тарасова не объясняет, почему Анна любит Сережу больше, чем дочь. Правда, тут отчасти вина драматической композиции. Но и тот материал, который есть в пьесе, недостаточно использован актрисой. В 1‑й картине V акта, в упомянутом только что разговоре с Долли, Анна говорит: «Я люблю кажется равно, но обоих больше себя, два существа: Сережу и Алексея. Только эти два существа и люблю и одно исключает другое. Я не могу их соединить, а это мне одно нужно». Вот суть внутренней трагедии Анны, в этом противоречии воплощается для нее невозможность подлинной любви, выражается внутренняя, а не внешняя фальшь ее положения.

В ее отношении к сыну Толстой глубоко и волнующе показывает трагедию Анны, и потому два эпизода — в вестибюле дома Каренина и в комнате Сережи — трогают зрителей более, чем сцена у постели умирающей Анны.

Анна не любит Каренина, она любит другого; она никогда не любила мужа, но, будучи выдана за него, старалась его полюбить. Толстой гениально-проникновенно показывает, как эта неудавшаяся любовь вся перешла в любовь к сыну. А когда пришла настоящая любовь, Анна должна выбирать между нею и сыном. Так разделилось «платоническое» и «неплатоническое»… Невозможно совместить любовь к сыну и к Алексею — и отсюда рождается тот «темный дух борьбы» с Алексеем, который (а вовсе не ревность, являющаяся внешним, производным обстоятельством) толкает Анну на последние ссоры с Вронским, приводящие к роковой развязке.

Сравнительно с романом, финал трагедии сокращен, так как опущены существенные эпизоды последних дней (несколько ссор с Вронским, Анна ночью глядит на спящего Вронского, {261} визит к Долли). Тем труднее играть актрисе кульминацию внутренней жизни своей героини — тем с большей честью выходит А. К. Тарасова победительницей.

Анна в ее изображении не только живет на сцене реальной и подлинно толстовской жизнью; она растет, она изменяется на наших глазах. Ее любовь проходит через разные фазы, изменяя самое Анну. Богатство красок, интонаций, движений, жестов не может не покорять зрителей, которые с затаенным дыханием, с подлинным волнением, не отрываясь, в течение пяти с лишним часов следят за тем, как борется эта женщина за право честно думать и чувствовать и как погибает, утвердив свое право…

Н. П. Хмелев очень интересно разрешил трудную задачу воплощения Каренина. Внешний образ создан с изумительным мастерством: не только знаменитые оттопыренные уши, но и походка, ноги, движение рукой по лбу и по векам, голос тонкий, визгливый, выделение отдельных слов особенно в конце фразы…

Пожалуй, только тот особенный тон с женою, который несколько раз отмечен Толстым, не выходит у Хмелева: «тон насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил»…

Каренин у Толстого — отнюдь не схематичен и даже не односторонен. Он далек от живой жизни. Толстой специально подчеркивает, что, заметив увлеченье жены Вронским, Каренин «стоял лицом к лицу пред жизнью» и чувствовал себя как человек, повисший над пучиной. Он живет отражением жизни, и в этом вся его суть, как человека. Он способен страдать, он может испытывать чувство — но все это как бы неподлинное.

Он испытывает сильное душевное потрясение и перелом у постели умирающей жены: ехал он с тайной надеждой на ее смерть, с жаждой мести, но тут он впервые постигает, что такое настоящее, глубокое чувство жалости, нежности, прощения… Когда жена уходит от него, он переживает второй перелом: он мучается не тем, что он виноват, если бы было так, он мог бы исправиться; он страдает от того, что он несчастлив не по своей вине — и люди не могут ему этого простить, они травят его… Тут появляется Лидия Ивановна, и происходит третий, окончательный перелом — Каренин приобретает утешение и покой в ханжестве религии, в «христианском» «всепрощении»… Каренин наконец находит самого себя — его отрыв от жизни довершается, стена между ним и жизнью достроена…

Таково движение этого образа в романе… Часто говорят, что зритель должен сочувствовать Каренину, потому что он ни в чем не виноват: жена разбила его жизнь. Но ведь Каренин не только не умеет любить, хотя и думает, что любит; Каренин не только олицетворяет бездушие, сухость, черствость власти эксплуататорских классов.

Каренин страдает в отдельные моменты, мы верим ему — например, когда он склоняется над постелью Анны. Он страдает, потому что ложь заложена в основание любви и семейной жизни в том обществе, в котором он живет. Не им и до него она создана, и в этом смысле и он жертва, а не только Анна. Но он поддерживает эту ложь. Как ни стремится он в известные моменты жизни сломить эту ложь, — он не может, потому что, в сущности, не хочет…

Н. П. Хмелев передает историю жизни Каренина очень отчетливо. Его игра — отточенно ясна, ни одного неверного, неправдивого жеста, {262} движения, слова. Да, это реальный, подлинный человек. Это Каренин, но не во всем.

Н. П. Хмелев с самого же начала дает то, что у Толстого появляется лишь в конце. Итог развития Каренина Н. П. Хмелев принял за отправной пункт. Если бы, строя образ, он исходил из финала его, как из цели, к которой необходимо стремиться, то нечего было бы возразить. Однако Н. П. Хмелев итог жизни Каренина в пьесе принял за отправной пункт не своей актерской работы, но жизни Каренина. А это неверно и привело к тому, что в исполнении Н. П. Хмелева образу Каренина недостает движения, сценического развития. Да, Каренин уходит со сцены как Победоносцев, как иезуит — палач всякого подлинно человеческого чувства. Сцена разговора с Облонским в V акте играется превосходно. Н. П. Хмелев подымается до огромного художественного обобщения. Каренин, облаченный в вицмундир, с портфелем, сидящий в кресле, затем приближающийся к Облонскому — в этом образе — беспощадная звериная ненависть к человечеству, к запросам жизни, не знающая пределов жестокость в подавлении этих запросов…

Но этот финальный образ был бы еще сильнее, если бы переломы в развитии Каренина, которые показаны Толстым, были бы сыграны Н. П. Хмелевым. Быть может, Н. П. Хмелев, как человек, судил и осудил Каренина и это свое отношение положил в основу работы над образом?.. Во всяком случае, великолепная игра артиста свидетельствует {263} о том, что он в силах углубить трактовку образа — и тогда Каренин станет ярче, правдивее и страшнее.

Режиссерская работа в этом спектакле носит на себе печать высокого мастерства В. И. Немировича-Данченко, осуществившего постановку в сотрудничестве с В. Г. Сахновским. В. В. Дмитриев оформил спектакль исторически верно, не натуралистически, а обобщенно, без навязчивой пышности и излишней монументальности.

Массовые сцены — вечер у Бетси Тверской, скачки, сцена в театре — отличаются скульптурной отчетливостью всей композиции и отдельных деталей и индивидуальностью жизни каждого участника этих сцен. Особенно нужно отметить сцену скачек, — поведение публики на трибуне передает не только ее переживания, но и то, что происходит там, на ипподроме, что мы видим глазами актеров.

М. П. Лилина[[361]](#endnote-348) — мать Вронского, Е. А. Алеева — Долли Облонская, Б. Я. Петкер — адвокат, А. И. Степанова — Бетси Тверская, А. А. Гейрот — дипломат, В. Я. Станицын — Стива Облонский, бессловесный Картасов — В. А. Попов[[362]](#endnote-349) — это образы эпизодические, иногда мимолетные, но всегда живые, внутренне правдивые; они разработаны детально и исполняются верно. Таковы же и все исполнители в этом ярком, живом, глубоком спектакле.

Спектакль — подлинно реалистический; он волнует, вызывает слезы, он тревожит, будит мысль, ставит и помогает решать большие проблемы, не потерявшие до сих пор своей остроты. Постановка «Анны Карениной» — большое событие в культурной жизни страны социализма не только потому, что лучший наш театр переносит на сцену гениальное произведение великого художника и обогащает наши знания о прошлом.

Спектакль подымает проблемы новых человеческих отношений. Мы создаем совершенно новые отношения мужчины и женщины, мужа и жены. Любовь, как гениально предвидел Энгельс, только в обществе социалистическом станет подлинной любовью. Новые основы морали мы строим своим опытом, мы часто платим своими страданиями. Уже создавшийся строй отношений неизмеримо выше всего, что было раньше потому, что уничтожена ложь, лежавшая в основе брака, семьи, любви в старом обществе, ложь, неизбежно вытекавшая из эксплуататорского характера этого общества. Но пережитки капитализма в сознании людей остались, они живучи и трудно истребимы…

Не может быть отныне трагического расщепления любви, подобного тому, которое показывает Толстой; не может быть зависимости женщины от мужа, подобной той, которую показывает Толстой; разрешена проблема развода, проблема неудачного брака. Но осталось еще много, очень много нерешенного… И мы знаем ошибки любви, и мы знаем страдания, и у нас бывают жертвы, распад семьи, судьба детей и нас волнует и мучает…

Дело не в том, что «Анна Каренина» учит, как проповедник или как опытный педагог, воспитывающий нас на примерах… Так понимать значение искусства, как активного фактора общественной жизни, значит — опошлять искусство и искажать его роль. «Анна Каренина» — гениальное обобщение проблемы любви, семьи, брака (содержание романа шире, мы говорим лишь о той его части, которую нам показывают на сцене МХАТ). Толстой, не отрываясь от конкретных исторических условий, в реальной обстановке России 70‑х годов XIX в. рисует образы и конфликты, {264} выходящие за эти исторически ограниченные рамки.

Он дает обобщение, типичное и верное для всего периода предыстории человечества, т. е. для многих тысячелетий классового, эксплуататорского общества. В условиях капитализма эти конфликты доходят до наибольшей полноты и остроты; страдания человеческие в этом смысле становятся *общечеловеческими*. Толстой, как и все великие художники, как бы завещает нам эти конфликты и эти страдания, чтобы мы их разрешили…

Именно так и подошел театр к спектаклю. Он правильно поступил, взяв не весь роман, но лишь часть его, и эту часть постарался воплотить полно и глубоко.

Праздным представляется вопрос о том, «Толстой ли это?». Конечно, роман значительно шире спектакля. Но в спектакле — толстовские образы, особенно Анна Каренина, в спектакле толстовская гениальность разработки чувств. Пред нами — подлинная энциклопедия любви, созданная пером гениального художника.

Спектакль — это не только инсценировка, а самостоятельное произведение искусства, это творение театра, а еще Пушкин учил нас такие творения судить по законам, самими их творцами над собою поставленными… Театр хотел воплотить замечательные образы Толстого, чтобы они жили и сегодня, как наши современники, чтобы они волновали нас, будили в нас ответные чувства и мысли, чтобы они ставили проблемы, которые не могли быть решены ни Толстым, ни его героями — и решаются нами. Это — спектакль, в лучшем смысле слова, *глубоко моральный*. Он помогает строить новую нравственность, и в этом смысле он поистине — политический, советский спектакль… Жизнь сердца человеческого дорога нам, потому что это сердце сынов нашей родины, это наши сердца, мы — новое, растущее человечество.

Спектакль имеет недостатки — и существенные в том числе. Необходимо еще работать над образом Вронского, следует пожелать в этом удачи Прудкину; нужно Хмелеву «доработать» своего Каренина; спектакль излишне длинен и подробен; вероятно, в нем немало и других недочетов, которые нужно тщательно поискать, чтобы исправить. Но это — крупное событие в жизни нашего искусства, настоящая победа.

## 8 Ю. Юзовский «АННА КАРЕНИНА» «Правда», М., 1937, 23 апреля

<…>[[363]](#endnote-350)

Самое сокровенное, что заключено в Анне, есть у Тарасовой. Когда она вначале появляется у дверей вагона, вы, быть может, не встречаете ее дружески, словно на месте того образа, который вы так хорошо знаете, вам показали другой, незнакомый. Но по тому, как она вдыхает всей грудью морозный воздух, зажмурив глаза, с этой улыбкой от переполняющей душу радости, вы начинаете угадывать Анну. Она появляется на званом вечере в {265} Петербурге все с той же улыбкой, понятной только ей, она здоровается с окружающими, разговаривает с ними, но вся далека от них, наслаждаясь полнотой своего счастья, погруженная в него, не веря ему.

Она разговаривает с Вронским, опустив голову, словно боясь, что, если она ее поднимет, все увидят, как она счастлива. Она не смотрит на Вронского, но ощущает его присутствие, и вот это ощущение присутствия любимого человека замечательно передает Тарасова. Затем на даче, — как она ликует от любви, сдержанная на вид. Как она удивительно смотрит на Вронского, когда говорит ему о своей беременности. Вся она в этом взгляде, полном любви, страха и готовности к сопротивлению, если ее сообщение примут не так, как надо.

Но вскоре приходит воздаяние. Она признается во всем Каренину, который невозмутимо предлагает ей свою руку: и вот она идет рядом с ним, сраженная, жалкая, какая-то потухшая, увядшая, несчастная. Сцена с сыном, которую нельзя читать и видеть без слез, когда она ему говорит: «Кутик», ощупывает его руки, ноги, все тело, разглядывает жадным взглядом, словно вознаграждает себя за долгую разлуку, словно наперед насыщает себя видом ребенка, чтобы, оставшись наедине, вспоминать и вспоминать. Затем раздражительность и ревность к Вронскому.

Нам только кажется, что эта раздражительность временами бывает излишне резкой. Здесь есть еще другая сторона. Анна вдруг видит всю поверхностность любви Вронского и его стандартное благородство, и это открытие, поражающее и уязвляющее ее, вызывающее в ней протест, должно выступить более ясно, прозрачно и глубоко. Короче говоря, это раздражение не должно мельчить и заслонять собой столь важного здесь идейного момента.

Анна впадает в то состояние транса, которое предшествует ее гибели. Она разговаривает с горничной и с лакеем, будто их не видит, вся погруженная в себя, но уже не от радости, а от безвыходного отчаяния. Тарасова прекрасно показывает эту безвыходность, особенно в сцене, когда она, озираясь кругом, восклицает: «Что мне делать?», «Что мне делать?» Дальше следует сцена с поездом, сюжетно необходимая, но психологически малоценная, очень отдаленно напоминающая тот потрясающий заключительный аккорд, каким этот финал звучит в романе.

Дело в том, что в спектакле исключен тот внутренний монолог Анны, то ее озарение, которое, возрастая и накаляясь с каждой минутой, доводит ее до ярчайшего взгляда в самую суть жизни, и вслед за этим, как вывод, как взрыв, — эта страшная катастрофа. Мы представляем себе трудности инсценировки и постановки этого монолога (хотя не думаем, что это дело безнадежное), но без него очень много теряет спектакль и в особенности Анна.

Вообще надо сказать, что толстовская стихийная мощь романа, которую театр сумел сохранить, вступает в противоречие с дробностью, эпизодичностью многочисленных сцен. Бывает, что зритель только вошел во вкус сцены, как она уже заканчивается. Есть, кроме того, эпизоды малоценные, как сцена во дворце и, пожалуй, вовсе лишние, утяжеляющие спектакль, как оба разговора с Долли — Вронского и Анны. Вместе с тем театр создал спектакль, в котором он успешно следует толстовской идее срывания всяких и всяческих масок.

Это проявляется в спектакле даже в деталях: в случайном жесте, в мгновенно {266} брошенном взгляде, в повороте головы. Испытываешь наслаждение от этой картины актерского мастерства. И здесь из эпизодических ролей в первую голову хочется отметить Бетси — актрису Степанову, первоклассное исполнение которой по остроте мысли и блеску рисунка стоит на том же уровне, что и игра Хмелева и Тарасовой.

Театр тщательно оберегал спектакль от вмешательства тех идей Толстого, которые только парализуют силу его анализа. Однако не было здесь той «социологической» паники, которая уже, кажется, выходит из моды и которая выражается в отказе видеть в произведении классической литературы большие общечеловеческие идеи. В этом смысле надо сказать об очень умном толковании образа Каренина в исполнении Хмелева, которое по глубине проникновения и по масштабу мысли составляет настоящее событие.

Театр показал не только трагедию Анны, но и драму Каренина, и идея эта так, как она выражена Хмелевым, представляется нам глубоко правильной. Ибо Анна несчастна не потому, что она сделала ошибку, выйдя за Каренина. Это был бы частный случай, вряд ли заслуживающий такого внимания. Нет, это трагедия типичная: можно от Каренина уйти к Вронскому, но ведь и Вронскому Анна бросает в конце концов почти те же обвинения, что и Каренину. Она бросается под поезд потому, что не могла жить с Вронским так же, как раньше не могла жить с Карениным. И если, так сказать, сваливать всю вину на Каренина, значит свести все дело к банальной мелодраме, обвиняя отдельные личности и игнорируя те более общие начала, которые должны здесь быть привлечены к ответу.

И Анна, и Каренин, и Вронский — они власть имущие, господа положения, и они сами оказываются раздавленными теми собственническими устоями жизни, которые они же возводили и провозглашали. Здесь можно вспомнить мысль Маркса о том, что только при коммунизме произойдет возвращение «человека к человеку» и наступят подлинные человеческие отношения. Старый мир уродовал, калечил и поганил эти отношения — дружбу, любовь, материнство — независимо от того, какими бы достоинствами ни обладали Вронские и какими бы пороками ни страдали Каренины. В этой мысли, например, весь Шекспир, повествовавший о трагедии короля Лира, и принца Гамлета, и военачальника Отелло. Этого же типа идея заключена в исполнении Хмелева. Он разоблачает Каренина безжалостно, без остатка. Когда появляется Каренин с этими шатающимися ногами, с склоненной головой, с полумертвой гримасой вместо улыбки — он давно уже отучился улыбаться, — то кажется, что весь властительный Петербург, гнилой, цепкий, бездушный, отразился в этом человеке. Вся мрачная, бесчувственная, бюрократическая машина царизма сконцентрированно выражена в этой жуткой и жалкой фигуре.

«Машина» — так о нем говорит Анна. Но носитель этой машины — человек, и поскольку ему приходится выступать в своем человеческом качестве — мужа, отца, друга, «машина» сталкивается с «человеческим», и в этом противоречие образа Каренина. Каренин у Хмелева даже с близкими, даже с самим собой говорит так, словно диктует законопроект или пишет указы. В самой его интонации мертвящий стиль бюрократического департамента. Он говорит жене: «Я презираю и уважаю, то есть уважаю ваше прошлое, презираю ваше настоящее». Он отчетливо, резко, точно выделяет это «то есть», словно мысленно ставит после него двоеточие. Это не только {268} форма, это самое его существо. И замечательно следующее у Хмелева: Каренин, насилуя себя, пытается задушить свои душевные волнения, которые сопротивляются машине. Он цепляется за эту «машину», как утопающий за соломинку, чтоб вернуть себе тот порядок в душе, который у него был так симметрично налажен.

Но вот приходит момент, когда эта машина дает трещину, когда при виде страданий умирающей Анны Каренин падает к ее ногам и дает волю слезам и не стыдится их. Хмелев удивительно проводит эту сцену. Надо сказать, что Вронскому тоже пришлось выдержать такое испытание, но Прудкин не сумел этого показать. Мы имеем в виду сцену самоубийства, которая вовсе непонятна в театре.

Однако мгновение прошло, и Каренин вновь вернулся в свое обличье. Его искренний порыв был сейчас же использован для возвеличения ханжеской, «христианской» морали, представительницей которой выступает княгиня Лидия Ивановна[[364]](#endnote-351). Она берет в свои руки Каренина.

На той же высоте Хмелев ведет свою роль до конца. В целом он дает впечатление одиночества Каренина. Это не одиночество человека, враждебного своей среде. Каренин не может быть враждебным этой среде, — он сам от нее, плоть от плоти. Но ведь эта среда есть мир эгоистического индивидуализма.

Замечательно, что у самого Каренина вырывается признание: «Во мне нет никакой точки опоры», — это сказано именно в этом смысле. Ему ничего не остается, как отдаться в руки ханжи Лидии Ивановны, — так же как Карениной остается только одно: броситься под поезд. Образ Каренина у Хмелева придает большой философский смысл этому спектаклю, так же как образ Анны у Тарасовой составляет его поэзию. Спектакль восхищает зрительный зал большой правдой жизни и подлинной артистичностью исполнения.

## 9 Вс. Иванов МХАТ — НАЦИОНАЛЬНЫЙ РУССКИЙ ТЕАТР «Театр», М., 1937, № 4[[365]](#endnote-352)

До последнего времени драматурги, постановщики и критики «стыдились» говорить о национальном характере спектакля, как и вообще о национальной форме в русском искусстве. Это происходило от недомыслия. Национальное неверно отождествлялось с националистическим (шовинистическим).

Но подлинному художнику не уйти ни от языка, ни от быта, ни от исторических традиций своего народа. Не переставая быть национальными по своей форме, пьесы и спектакли являются советскими, социалистическими по своему характеру, по своему содержанию.

Найти основную характерную черту русского театра очень трудно, быть может, трудней, чем театров других национальностей. Присутствуя в Париже на спектаклях «Комеди Франсез» (шла пьеса Шарля Вильдрака[[366]](#endnote-353), названия ее не помню), я уловил основную национальную черту французского театра: особую приподнятость речи действующих {269} лиц. В исполнении плохих актеров русскому неискушенному зрителю и простецкому слуху такая речь кажется декламацией, напыщенной, припудренной, на котурнах. Но это впечатление только мимолетное.

Мне приходилось слушать незаурядных французских ораторов: Барбюса, Мальро, Вайяна-Кутюрье[[367]](#endnote-354). Их ораторская речь была также пронизана патетикой, блестками галльского остроумия, приподнятостью, но в то же время всегда оставалась разящей по своему содержанию, меткой и убийственной для врагов… так выступали, очевидно, на трибуне Конвента Марат и Сен-Жюст[[368]](#endnote-355), такова была пронизанная тончайшим, искрометным юмором речь обоих Кокленов[[369]](#endnote-356). Сопоставляя все эти впечатления, я понял своеобразную национальную черту французов: внутреннюю взволнованность и патетичность речи.

В чем же своеобразие русского национального театра?

В русской литературе, в драматургии очень много резонеров. Нигде так много не разговаривают, как в русских классических и неклассических романах. В этом одна из особенностей романов Толстого, Горького. Если сопоставить двух драматургов, до известной степени родственных по своей художественной природе, — Чехова и Гамсуна, — мы отметим, что у Чехова персонажи говорят значительно больше и действуют значительно меньше, чем персонажи в пьесах Гамсуна.

Мне лично всего легче и приятнее думать о Московском Художественном театре. Я знаю его лучше, люблю больше других театров. Сопоставляя его с «Комеди Франсез», я мысленно отмечаю, что актерская речь на сцене МХАТ всегда задушевная, как-то по-особому, по-интимному спокойная, без излишних громких интонаций, без риторического пафоса.

Какое предельно-искреннее, насыщенное чувствами, переживаниями, паузами (сейчас очень принято ругать мхатовские паузы, но, ей‑же‑ей, не грех другим театрам овладеть тайной их выразительности, не велеречивой, но столь многозначительной). Задушевность эта по-особому психологична в том смысле, что мхатовская речь всегда обращена к сердцу зрителя, она схватывает его в тиски (даже когда исполняется отнюдь не чеховская пьеса), и от этих впечатлений зрителю некуда деваться в течение многих и многих дней.

Эта психологичность мхатовской манеры не от Достоевского и не от Сухово-Кобылина[[370]](#endnote-357), это органически усвоенная театром, впитанная в свою кровь и мозг манера Чехова. Вся мхатовская театральная традиция (даже когда МХАТ ставит современные спектакли) проникнута этой благородной возвышенностью чувств. Художественный театр с момента своего рождения определился как театр Чехова, и в этом была его подлинная национальная особенность; в этом же сказалась и его жизненность. Вот почему и в наши дни, в совершенно иных исторических условиях, работая на принципиально отличном от чеховского литературном материале, МХАТ сохранил все наиболее ценное и непреходящее из творческого стиля Чехова.

Горький-драматург близок Чехову. Поэтому МХАТ с таким блеском и с такой любовью всегда работал над пьесами Алексея Максимовича. Я отнюдь не утверждаю, что Горький «подражал» или «учился» у Чехова. Нет! Но та особенная сила импрессионистической чеховской драмы, повлиявшая и на европейских драматургов, как Гауптман, Гамсун, или романистов, как Герман Банг[[371]](#endnote-358), несомненно, сказалась и на драматургических особенностях Горького.

{270} И поэтому не только в «Вишневом саде» и «Трех сестрах», но и в «На дне», «Врагах», «Любови Яровой» и даже в «Анне Карениной» чувствуется мхатовско-чеховский аромат.

Хочется подчеркнуть предельную искренность МХАТ. Одна из причин ошеломляющего, всенародного успеха «Анны Карениной», по-моему, в особенной, всепокоряющей искренности Карениной — Тарасовой. Страна наша, весь наш народ недавно были свидетелями беспримерного в истории человечества предательства и двурушничества врагов народа — Тухачевского[[372]](#endnote-359) и других мерзавцев, — торговавших своей страной.

Правдивость, искренность, честность, внутренняя душевная красота — вот чего мы требуем от людей, вот чего требует зритель в театре. И незаурядная советская актриса Алла Константиновна Тарасова сумела своим чутьем художника уловить эту внутреннюю жажду, это чаяние советского зрителя, и его ожидания она удовлетворила своим исполнением роли Анны Карениной. Люди в зрительном зале театра, затаив дыхание, волнуются, «переживают», многие, не стыдясь, плачут… Сцена несет зрительному залу ответ на его вопрос, разряжает его внутреннее напряжение. Это подлинный «катарсис», о котором говорили эллины.

Поэтому «Анна Каренина» — национальный спектакль на сцене русского национального театра. Артистический талант Тарасовой обобщает в одной этой роли *все*, что русское искусство во всех своих областях создало наиболее пленительного и трагического на тему о судьбе русской женщины.

Еще одним примером тоже весьма проникновенного национального истолкования актером своей роли, мне кажется, может служить игра Ливанова в роли Кудряша.

Есть ли национальные черты в современной нам русской советской драматургии? Несомненно! Только близорукие схоласты не могли этого до сих пор заметить и стыдились об этом думать даже про себя. «Любовь Яровая» — национальная русская пьеса по выведенным в ней образам. Егор Булычов — классический национальный образ. Есть своеобразные национальные черты и в «Унтиловске» — этой пьесе, написанной как бы в чеховских тонах. Это все та же старая тема о внутренней неустроенности дореволюционного российского человека. Но философия этой пьесы уже иная: и не от Чехова и не от Достоевского. В ней Леонов[[373]](#endnote-360) сумел найти художественные средства для изображения судьбы старых персонажей в совершенно новых исторических условиях. В этой пьесе остались, несомненно, какая-то раздвоенность, несоответствие места и обстоятельств времени. Герои несовременные брошены в глубоко периферийную действительность советской России. Но это уже вопрос особого порядка.

В заключение хочу сказать, что национальное в искусстве не может быть насаждено. И написать национальную вещь с заранее обдуманным намерением невозможно. Вряд ли Пушкин, Репин, Чайковский, Горький, Маяковский ставили перед собой когда-нибудь сознательнее задачу создания национальных произведений искусства. Но все созданное ими глубоко человечно по своему содержанию и связано именно с нашей страной. К сожалению, лишь только после смерти Владимира Владимировича Маяковского мы поняли, что в его лице советская страна потеряла своего национального поэта. И театр им. В. Мейерхольда, ставивший его пьесы (единственный, кажется, в нашей стране), из них национальных спектаклей создать не мог…

# **{****271}** Сезон 1937 – 1938

Чрезвычайная напряженность прошлого сезона МХАТ, связанная с выпуском ответственных спектаклей и проведением столь же ответственных гастролей в Париже, сменилась неким затишьем. Театр жил своими состоявшимися заслугами.

Вслед за информациями о триумфально прошедших гастролях, за статьями-отчетами П. А. Маркова о поездке и впечатлениях от современного европейского театра, критика заполнила периодические издания портретами мастеров МХАТ. Сезон в критике на эту тему открыла большая статья Б. Алперса «Второе рождение актера» («Советское искусство», 1937, 17 августа). Среди примеров вновь открывшихся актеров из Художественного театра Алперс указывал на А. К. Тарасову и Н. П. Хмелева.

В течение сезона появились статьи о старых мастерах МХАТ, таких как В. И. Качалов, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, но наибольшее внимание было отдано так называемому второму поколению МХАТ, к которому фактически перешел Художественный театр. Тут ярких имен было более, чем достаточно. Писали об А. Н. Грибове (Виктор Эрманс, «Советское искусство», 1938, 5 мая), о Н. П. Хмелеве (П. Марков, «Известия», 1938, 2 апреля), об А. К. Тарасовой (С. Дурылин, «Театральная декада», 1937, № 34), о Б. Н. Ливанове (Д. Тальников, «Известия», 1937, 24 сентября), о Б. Г. Добронравове (С. Дурылин, «Театральная декада», 1937, № 28), о М. Н. Кедрове (Б. Ростоцкий, «Театр», 1938, № 6).

Единственная премьера МХАТ в сезоне 1937/38 года — инсценировка романа Н. Вирты «Одиночество» вышла 5 ноября, к ноябрьским праздникам. Это был спектакль «Земля» о реальных, событиях почти двадцатилетней давности в Тамбовской губернии, где вспыхнул мятеж кулаков и эсеров. Режиссерами постановки были Л. М. Леонидов и Н. М. Горчаков, художником В. Ф. Рындин.

Тема постановки, хоть и историческая, но звучала на злобу дня, вызывая ассоциации с разоблачениями вредителей и заговорщиков, без которых не обошелся и сезон 1937/38 года. Но помимо этого звучания критики неожиданно обнаружили в спектакле связь с крестьянской темой в прежней постановке Художественного театра — с «Властью тьмы» Л. Толстого. Об этом писал Иоганн Альтман («Советское искусство», 1937, 17 ноября). Фрол Баев в «Земле» как образ отталкивается от Акима из «Власти тьмы». Оба ищут философский ответ на вечный вопрос о «мужицкой правде», о «смысле жизни». Политически одна «мужицкая правда» сменяется другой, современной.

Помимо этого критик подчеркивает в игре Грибова правду художественную, пишет, что его Фрол Баев — «монументальная, замечательная фигура русского {272} крестьянина-середняка», нашедшего цель жизни в правде для всех людей. Критик считает, что Грибов «понял глубочайшую сущность образа Фрола».

Повод к подобным параллелям с классической литературой могла давать лишь совершенная актерская игра, в данном случае — игра А. Н. Грибова.

Другой критик — С. Дурылин заменил свою рецензию на спектакль грибовским портретом в этой роли. Он писал: «Грибов создал народный образ: он собрал в нем лучшее, что есть в веками сложившемся облике крестьянского ходока по мирской нужде» («Советское искусство», 1937, 11 ноября).

О «Земле» было написано много рецензий, и все с уважением и поддержкой этой работы театра. Во время гастролей МХАТ в Ленинграде в конце сезона 1937/38 года «Земля» получила единодушное признание ленинградских рецензентов. Один из них — И. Гринберг обратил внимание на то, как тщательно готовилась театром вся постановка. Изучение жизненного материала до последней детали не засорило постановку, как это, по мнению критика, бывало с Художественным театром. Она осталась наполненной «глубокой мыслью, глубоким социальным содержанием» («Смена», Л., 1938, 3 июня).

Однако за кулисами спектакля «Земля» не было того ликования, атмосферы премьеры колоссального значения, к которой уже привык в последнее время Художественный театр, особенно с выходом «Анны Карениной». «Сейчас идет второй акт “Земли” — посещения нет», — пишет секретарь дирекции МХАТ Бокшанская о четвертом представлении «Земли» Немировичу-Данченко, находящемуся с Музыкальным театром в Ленинграде (Письма Бокшанской. Т. 2. С. 404). Под «посещением» подразумевается приход гостей из правительства для общения за кулисы.

«Мне вчера очень не понравилась атмосфера за кулисами, — записывал режиссер спектакля Леонидов. — Люди только и думали о том, доходит или не доходит. Ждут впечатлений из зрительного зала. Это все актерское чувство, но в этом спектакле должно быть гражданское чувство. И если этого гражданского чувства нет, то и спектакля нет» (Леонидов. С. 450). Такова была сила зависимости искусства от начальства.

Кроме премьеры «Земли», оживлению темы о Художественном театре на страницах печати способствовали юбилеи, выпавшие на долю сезона 1937/38 года: 75‑летие К. С. Станиславского, 70‑летие со дня рождения М. Горького и 35‑летие со дня первой постановки «На дне» в Художественном театре.

Впервые материал ТАСС к юбилею Станиславского — «Великий мастер сцены» — был перепечатан не только московскими, но и газетами других городов. Газета «Правда» (1938, 17 января) поместила биографическую справку о Станиславском и статью Н. Волкова «Художник — мыслитель», носящую официальный характер, подчеркивающий связь Станиславского с народом, который «чтит в нем и великого художника, и достойного гражданина».

В массе своей критики единодушно подчеркивали значение системы Станиславского, считая ее теперь результатом не только личного опыта мастера, но и «векового опыта в развитии мирового театра» («Театр», 1938, № 1).

С. Дурылин опубликовал шесть статей о Станиславском в разных изданиях: в «Рабочей Москве», «Красной звезде», «Машиностроении», «Советской Киргизии», «Строительном рабочем» и «Декаде московских зрелищ».

В сущности в них не было сказано ничего нового, но все издания были охвачены единой темой по искусству.

{273} Другие критики пытались тематически разнообразить свои материалы. Так Юр. Соболев уделил внимание нынешней работе Станиславского над «Тартюфом» Мольера и его участию в общественной жизни — в выборах депутатов Верховного Совета («Комсомольская правда», 1938, 17 января). Писательской деятельности Станиславского посвятила статью Л. Я. Гуревич («Советское искусство», 1938, 18 января).

Отмечая юбилей М. Горького, критики продолжили начатый пересмотр исторических фактов. Они преувеличивали политические акценты в дореволюционных постановках горьковских пьес на сцене МХАТ. Ю. Юзовский писал в «Правде» (1938, 2 января) к юбилею «На дне», что слова Сатина о гордом человеке уже на премьере прозвучали «как прокламация». На самом деле театр понимал их не так. Он был увлечен романтикой отношения к человеку, необычайной средой обитания горьковских героев, поисками художественного стиля для передачи этой жизни.

Вопреки историческим документам (переписке и полемике в дореволюционной печати) Юр. Соболев стал утверждать, что глубокая внутренняя связь между Художественным театром и Горьким оставалась и в годы их идейных расхождений из-за пьесы «Дачники» и постановок произведений Достоевского «Братья Карамазовы» и «Николай Ставрогин» («Бесы»).

Справедлив и достоверен Юр. Соболев был, когда писал о послереволюционном возобновлении отношений МХАТ с Горьким, о постановках других его пьес, что помогло театру найти «свое новое мировоззрение» («Советское искусство», 1938, 28 марта).

Такой спокойный сезон для Художественного театра, каким сложился этот — 1937/38 года, был в действительности грозен для театрального искусства в целом. Приказом Комитета по делам искусств 7 января 1938 года был закрыт Театр им. Мейерхольда, как чуждый советскому искусству и зрителю.

Настроенная жесткими разоблачениями искусства Мейерхольда, статьями и дискуссиями, общественность отвернулась от очередной жертвы власти. Ничуть не мягче было и отношение к ней Художественного театра. «Коллектив МХАТ СССР одобряет решение Всесоюзного комитета по делам искусств», — информировала газета «Советское искусство» (1938, 10 января). Полное разъяснение мхатовского отношения к искусству Мейерхольда накануне закрытия его театра уже выразил от своего имени Н. П. Хмелев («Известия», 1937, 17 декабря). Он полагал, что мейерхольдовская режиссура представляет собой «бесконечные поиски голой формы» и является препятствием для творчества актера, занимающего первенствующее место на сцене.

В последнем пункте постановления Комитета говорилось: «Вопрос о возможности дальнейшей работы Вс. Мейерхольда в области театра обсудить особо» («Театр», 1938, № 1).

Вероятно, власти на время вернулись к первоначальному проекту использования Мейерхольда «для отдельных постановок в оперных и драматических театрах» (Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. М.: МДФ, 2002). Поэтому Станиславскому еще удалось весной 1938 года пригласить Мейерхольда работать в свой Оперный театр.

## **{****274}** 1 Б. Алперс ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ АКТЕРА «Советское искусство», М., 1937, 11 августа

### 1

Последнее десятилетие перед революцией оказалось эпохой крайнего оскудения актерского искусства. В «моде» был эстетский театр. На сценах крупных столичных и провинциальных театров еще играли замечательные актеры большого индивидуального дарования. Но, за редким исключением, все это были представители старшего и среднего поколения, не утратившие связи с традициями реалистической школы русского театра.

Годы декадентства, символизма, а позднее конструктивизма иссушающим ветром пронеслись в театре. В течение многих лет на его истощенной почве редко вырастали новые актерские дарования. И очень часто молодые таланты, интересно проявившие себя в первых выступлениях, останавливались в своем росте.

Перед нами промелькнуло много имен, с которыми в свое время были связаны блестящие надежды, впоследствии не оправдавшиеся. Слава, которая пришла к этим актерам с первыми их выступлениями, не отвечает их сегодняшней творческой работе.

Так, репутация И. Ильинского[[374]](#endnote-361) уже много лет резко расходится с тем, что делает сейчас этот талантливый, но исковерканный формализмом актер. То же произошло с С. Мартинсоном[[375]](#endnote-362). Замечательное дарование С. Гиацинтовой[[376]](#endnote-363) сковывалось экспрессионистским стилем бывшего МХТ Второго. И от Бабановой[[377]](#endnote-364) мы могли бы ожидать гораздо большего, чем показывает нам за последние годы эта блестящая по таланту актриса. К этим именам можно присоединить ряд других.

Для многих актеров, начавших свою жизнь на сцене в те годы, когда театр переживал увлечение модернистскими теориями различного толка, характерна линия заторможенного развития.

Оскудение актерского искусства коснулось не только театров, которые были связаны с декадентскими течениями и с всевозможными разновидностями формализма. В жизни Московского Художественного театра в предреволюционные годы был период, когда в помощь его замечательным актерам первого поколения не приходила талантливая молодежь, которая могла бы стать вровень с К. С. Станиславским, В. Качаловым, И. Москвиным, Л. Леонидовым, О. Книппер-Чеховой и другими. В МХАТ и в те годы вырастали новые актеры. Но эта молодежь быстро уходила из него, растекаясь по другим театрам и студиям, заражаясь модной тогда лихорадкой «исканий».

А в Малом театре еще не уничтожена резкая грань между «стариками» и актерами младших поколений. Еще нельзя назвать ни одного имени среди «молодых», которое мы могли бы поставить рядом с именами П. Садовского, М. Блюменталь-Тамариной, А. Яблочкиной, М. Климова, В. Рыжовой и других[[378]](#endnote-365).

А между тем талант актера обычно раскрывается в сценической молодости, в первые же годы профессиональной работы в театре, а потом совершенствуется, {275} шлифуется, открывает новые грани. Яркое молодое дарование обычно пленяет новизной и даже заслоняет на какой-то момент привычные артистические имена.

За последнее десятилетие рядом со старыми мастерами выросло советское поколение талантливых актеров. Не случайно рождение этого артистического поколения совпало с годами глубокой реконструкции советского театра, когда театральное искусство стало освобождаться от магических заклинаний символизма в его новейшем экспрессионистском издании, от иссушающих догм формализма, и когда в нем с новой силой пробудилась тяга к простым человеческим словам, в которых находит непосредственное выражение живое чувство актера, его мысли о себе и своих современниках.

В эти годы как будто разрушилась плотина, которая сдерживала развитие искусства актера. С неожиданной быстротой стали появляться новые актерские индивидуальности. И странная вещь! — целый ряд как будто уже определившихся актеров за последние годы показывает себя с новой стороны, как бы переживая свое второе рождение. Словно что-то мешало их естественному формированию. Именно в этот период мы становимся свидетелями резких поворотов в судьбе актеров советского театра, которые долгое время жили в своеобразной творческой «схиме», разговаривая со зрителем как бы вполголоса.

### 2

Таким путем шел Б. Щукин. Все, что делал этот талантливый актер до Егора Булычова, было интересно, умно и тонко. Во всех ролях, которые он переиграл за первые 12 лет работы на сцене, чувствовался серьезный, внимательный исполнитель замыслов драматурга и режиссера. Но в этот период его исполнение всегда было излишне корректно и сдержанно. Он чего-то не договаривал, как будто ему самому были неясны богатые творческие возможности, которые жили в нем и которыми он пользовался чересчур экономно.

Мы узнавали под разнообразным гримом выразительные щукинские глаза, характерные жесты и интонации. Но в своей игре Щукин демонстрировал мастерство *исполнения*, умного и тактичного, но только исполнения. В образах, созданных Щукиным, не звучала своя человеческая тема актера, которая и превращает исполнителя в самостоятельного художника.

Только через 12 лет долго находившийся под спудом замечательный талант Щукина вырвался на волю в «Егоре Булычове». Это было внезапное рождение самобытного актера. Каким неожиданным казался взлет Щукина в «Булычове»! Та же мимика, тот же взгляд, та же интонация, но по своей выразительности все это увеличено во много крат, все полно жизни и движения. С этой роли начинается вторая жизнь Щукина в театре, в сравнении с которой его предыдущая творческая биография кажется только годами ученичества.

### 3

Так же сложилась судьба другого крупного актера советского поколения — Н. Хмелева. Еще недавно это был превосходный исполнитель ролей, индивидуальность которого только угадывалась. Мы помним его в «Днях Турбиных», где он создал образ человека в капитанских погонах, с бледным, нервным лицом, с манерами благородного рыцаря и с биографией черного врага революционного народа.

Дворник в «Горячем сердце», руководитель большевистского подполья {276} на Дальнем Востоке в «Бронепоезде», прокурор во «Врагах» — все это были образы, созданные с точностью взыскательного и тонкого мастера. Но эта галерея хмелевских героев потускнела после его выступления в «Царе Федоре Иоанновиче». Здесь талант Хмелева развернулся с неожиданным блеском и глубиной. Роль Федора нельзя назвать просто лучшей работой Хмелева. Она оказалась поворотной в его творчестве. Как ни интересно были сделаны актером его предыдущие образы — даже наиболее сильные из них кажутся поверхностными и холодными по сравнению с Федором. В них скульптурная лепка образа обычно преобладала над внутренним движением. Каждая деталь была взята умно и верно. Но в построении роли всегда чувствовался расчет и циркуль мастера. И в красках исполнения давала себя знать излишняя осторожность актера, его внутренняя связанность. Как будто он не решался довериться своему чувству или не находил его в себе, оставаясь спокойным наблюдателем персонажей, которых он сам выводил на сцену, не отдавая им до конца своих собственных чувств и мыслей. Это тонкое мастерство не становилось тем искусством, создания которого запечатлеваются в памяти зрителя как реально пережитый человеческий опыт. Так же, как Щукин в «Булычове», Хмелев в роли Федора раскрылся как крупный художник. Если бы актер сыграл эту роль в новой постановке «Федора Иоанновича», об его исполнении была бы создана целая литература. Это — действительно новое и оригинальное прочтение роли, имеющей свою сложную биографию на русской сцене. Хмелевский Федор по глубине замысла и по силе исполнения стоит рядом с Федором Москвина, Орленева и Качалова.

Конечно, это тот же Хмелев, которого мы знали по его предыдущим работам, с его характерными внешними данными, со свойственными ему приемами игры, с его склонностью к аналитическому построению образа. Но при всем этом, какая разительная перемена совершилась в актере! Его игра поражает смелостью и яркими красками. Она полна человеческого драматизма. На сцене действует не актер, изображающий театральный персонаж: человек с тонким измученным лицом, с большими вопрошающими глазами, с прядями длинных волос, словно прилипших к бледному лбу, рассказывает свою странную жизнь, свои тайные мысли.

В образе Каренина, созданного Хмелевым, есть сатирические черты. Но и здесь перед нами «новый» Хмелев, с обретенной им смелостью и драматическим темпераментом рисующий сложный человеческий характер.

Театральный путь А. Тарасовой повторяет путь Щукина и Хмелева. Те же годы своеобразной творческой «схимы», исполнительского мастерства, в котором человеческая и художественная индивидуальность не вырисовывалась полностью. И, наконец, внезапный взлет в «Анне Карениной» — второе рождение актрисы, превращение в художника со своей неповторимой темой.

Конечно, Тарасова всегда была талантливой актрисой. Прекрасные внешние данные, умение находить точные детали в движениях и в оттенках голоса, чувство целого — всегда были присущи ей. Но и в ее игре обычно ощущался тот «холодок расстояния», который создается, когда исполнитель участвует в жизни своего героя только наполовину, не вкладывая в нее своих самых близких, интимных мыслей и чувств.

{277} В «Анне» на сцену вышла актриса большого трагедийного масштаба. В игре Тарасовой есть моменты, которые трогают глубоко и остро и открывают новые, еще никем не увиденные стороны человеческой души. Нельзя забыть замечательной сцены в номере гостиницы перед самоубийством Анны и тех простых, незамысловатых слов, с которыми Тарасова полушепотом обращается к горничной. Эти моменты — вершины актерского творчества.

### 4

Случайны ли эти «превращения», которые произошли на наших глазах за последние годы с хорошо знакомыми нам актерами, прошедшими сравнительно долгий путь профессиональной работы в театре? Не являются ли они следствием чисто индивидуальных свойств этих актеров, медленно, шаг за шагом завоевывающих высоты в своем искусстве?

Конечно, эти превращения нельзя объяснить случайностями. Тем более что мы располагаем еще одним примером такой трансформации, может быть самым разительным и ярким.

Год назад после долгого молчания 60‑летний актер А. Остужев[[379]](#endnote-366) выступил в роли Отелло. Его исполнение шекспировской трагедии признано сейчас классическим. Игру Остужева в роли Отелло с полным правом сопоставляют с игрой мировых трагиков Росси, Сальвини, Олдриджа[[380]](#endnote-367). Это был неожиданный и ошеломляющий триумф старого актера, от которого никто уже не ждал новых «открытий».

Талантливым актером был Остужев и в прошлом, но в его активе никогда не числилось таких побед, как Отелло. А в ряде ролей, сыгранных им в последние годы до Отелло, Остужев оставался в границах первоклассного, но неглубокого и холодного исполнительского мастерства.

В «Отелло» перед публикой появился новый актер, поражавший свежестью и непосредственностью своего, словно заново родившегося, молодого таланта. Остужев побеждал не столько мастерством исполнения, сколько человеческой страстностью и искренностью, с которыми он говорил о страданиях шекспировского героя.

### \* \* \*

Эти четыре актерские биографии, круто изменившие свое течение, меньше всего говорят о случайности. В современном театре исчезают многочисленные преграды, которые были созданы вокруг актера в театре предреволюционного времени и которые долгие годы сковывали рост актерских индивидуальностей. Период «корректных» и не в меру расчетливых исполнителей приходит к концу. На сцену выходит актер как самостоятельный и полноценный художник.

На бесчисленных театральных площадках столицы и периферии скрыто в потенции гораздо больше талантливых актеров, чем мы встречаем на самих спектаклях, одни из них еще ждут своего часа в различных студиях и театрах, не умея пока разорвать путы различных сектантских эстетических вероучений. Другие еще не могут расстаться с иллюзиями формальных исканий и найти в себе простые, человеческие слова, которые и превращают мастерство в искусство.

Нужно ждать, что в ближайшие годы мы будем свидетелями еще многих неожиданных трансформаций актеров, имеющих как будто установившуюся репутацию. Внутри театра идут процессы, коренным образом изменяющие положение актера на современной сцене.

## **{****278}** 2 А. Мацкин «ЗЕМЛЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Литературная газета», М., 1937, 10 ноября[[381]](#endnote-368)

Пьеса «Земля», поставленная МХАТ к двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции, написана Н. Виртой[[382]](#endnote-369) по мотивам романа «Одиночество». В пьесе, как и в романе, действие происходит в Тамбовской губернии во время антоновского мятежа.

Знакомый с романом зритель, глядя на спектакль, вначале вероятно испытывает некоторое недоумение. Позвольте, — скажет он, — да разве это трагедия? Что стало со Сторожевым? Куда девалась его сила отчаяния? И почему жив Алешка, не умирает Наташа? Почему уничтожение Сторожева достается такой легкой ценой?

«Земля» — это ни в какой мере не инсценировка романа «Одиночество». И то «оскудение трагедии», которое заставило нас было насторожиться, становится вполне объяснимым по мере того, как мы знакомимся с развитием спектакля.

Самое главное лицо в «Одиночестве» — Сторожев. Он как бы олицетворяет философию кулачества, проклятую силу капитализма, его извечную алчность и жестокость. Еще до появления романа Вирты в советской литературе было немало книг, в которых показаны злобные враги революции. И вовсе не в том заслуга писателя, что он первый изобразил врага не в виде плакатной маски, а настоящего, опасного и остервенелого врага. Важно другое, а именно та атмосфера распада и катастрофы, в которой живет Сторожев. Неумолима логика его гибели. Нет ему спасения. В смертельной тоске бродит он вокруг своей деревни, своей земли. Отверженный, презираемый, покинутый, он уходит в неизвестность, чтобы преобразиться, выждать и снова начать свое мерзкое дело.

Вирта остерегается психологических излишеств. Он не думает превращать Сторожева в сатанинскую силу, в некоего Люцифера. Все обстоит гораздо проще и значительнее. Крестьяне в союзе с рабочим классом борются за свободную жизнь, за землю. В борьбе за будущее человечества они беспощадно уничтожают Сторожевых. И Сторожевы, обезумевшие от злобы, бессильны перед ходом истории. Такова тема романа о Сторожеве.

Но следовало ли превращать Сторожева в главного героя спектакля?

Трагедия Сторожева — всего только агония издыхающего зверя; и хотя страсти Сторожева — большой силы, внутренний мир его ничтожен.

Вот почему Художественный театр поступил мудро, подсказав автору пьесы новую, гораздо более важную тему о народе, познавшем ленинскую правду, об установлении новой формы союза рабочего класса и крестьянства.

Спектакль подчинен единой идее. Это не традиционная тема мирового искусства — стихийная сила «Земли-праматери». Это и не бальзаковское обоготворение земли — первостепенного объекта буржуазного накопления. Земля здесь потеряла характер некоего символа природы, господствующей над человеком. Спектакль Художественного театра в высокой степени историчен, в его основе — новая форма {279} соглашения между осуществляющим свою диктатуру пролетариатом и большинством крестьянского населения.

Самое главное лицо в спектакле — Фрол Баев. Это, быть может, один из самых замечательных образов, созданных советской драматургией. Фрол словно завершает цикл русских правдолюбцев. Но от «любви-благоволения» Платона Каратаева, от вредоносного утешительства странника Луки[[383]](#endnote-370) в Фроле не осталось ничего. Он лишен елейности и пошлости профессиональных примирителей. Ум Фрола пытлив, характер его деятелен, он ищет не град-Китеж, не журавля в небе, не пресловутую правду-истину и правду-справедливость. Фролу чуждо такое празднословие. Он выражается кратко и незамысловато. Его обманул Антонов[[384]](#endnote-371), он видит, что правда не у кулацкого атамана, и он решает идти к Ленину, чтобы узнать мужицкую правду.

Его поиски правды полны конкретного смысла, — это поиски выхода из вековых противоречий, из тупика частнособственнического мира.

Но если Фрол приобрел в спектакле первостепенное значение, то это не значит, что все остальные его герои стали незаметными, отошли в сторону. И Листрат, командир коммунистического партизанского отряда, и Алешка, да и Сторожев, и Антонов живут в театре очень сложной и невыдуманной жизнью.

И быть может искусство режиссуры (Л. Леонидов и Н. Горчаков) заключается {280} именно в том, что в спектакле установилось правильное внутреннее соотношение всех его участников. Это не просто ансамблевая игра, согласованность актерских реплик и движений. Здесь одновременно сочетаются чувство меры и знание театрального эффекта. Режиссура считает Фрола главным героем спектакля. Однако его роль не преувеличена и не вызывает у зрителя ложных эмоций. Сторожеву отводится куда более скромное место, чем в романе, однако образ этого вдохновителя кулацкого бунта не обесцвечен.

Гармоническое построение спектакля нарушается только в четвертом акте. Судьбы некоторых действующих лиц не находят драматического завершения в пьесе. Так, безусловный герой первой части спектакля, Алешка к концу исчезает в массе крестьян села Дворики. В той же безымянной толпе теряется и замечательная девушка Наташа (ее хорошо играет Степанова), от которой хотелось бы чего-то большего, чем простое участие в заключительной массовке.

Кстати, о внешнем оформлении последнего акта. Он поставлен в духе обычных апофеозов современных колхозных пьес. Но если в «Поднятой целине»[[385]](#endnote-372) такого рода торжественный финал понятен, то в «Земле» он кажется неуместным. Чуть-чуть более нарядные, чем следует, ржаные поля и слишком яркое солнце, заливающее сцену, и пение жаворонков, да и костюмы крестьян создают впечатление стабильного и зажиточного быта. Это как бы атмосфера колхозного села 1937 года. Но ведь не надо забывать, что в пьесе показана тамбовская деревня, едва оправившаяся от кулацких грабежей. Это 1921 год — самое начало восстановительного периода в нашей стране, и для того, чтобы передать радостное облегчение крестьянства, почувствовавшего себя истинным хозяином земли, нет никакой надобности приукрашивать и подслащать действительность тех дней.

Сцена эта легко поддается исправлению. Во всем остальном — спектакль строгий, цельный, монументальный. Это тем более отрадно, что в «Земле» выступают не только признанные мастера МХАТ; это скорее спектакль второго поколения, спектакль «сорокалетних».

Фрола играет еще малоизвестный Грибов, Антонова — до сих пор по-настоящему не оцененный Топорков, Алешку — Белокуров[[386]](#endnote-373) — совсем недавний актер МХАТ, пришедший сюда из театра Революции. И далее — Хмелев, Добронравов, Зуева, Степанова, Грибков, Калинин и др. И так как роли разошлись в общем удачно и каждый делает то, к чему призван, то в смысле актерском спектакль представляет выдающийся интерес.

Роль Грибова — сплошной соблазн. В ней неизбежны литературные ассоциации. Котомка и медный чайник Луки, благолепие дошлых странников, ходоков в «мир божий», которых так зло описал Горький. Ни следа этой кулацкой елейности мы не видим у Грибова. Его Фрол — мужик мыслящий, но без всякого суетного велеречия. Прямой и строгий, добродушный, не без юмора и известной хитрецы, он живет интересом общества — «как мир скажет». Он лишь несколько пытливее, чем его земляки, во всем остальном он похож на них. И ищет он мужицкую правду не для нравственного самоусовершенствования. Правдолюбие его совершенно жизненное, земное, и когда он находит наконец эту правду, никто не может поколебать его сознательной веры в будущее. Ни ехидные речи Сторожева, ни истязание, ни смерть. Как человек бывалый, {281} довольно тонко разбирающийся в людях, он быстро по заслугам оценивает «маленького, скуластого, толстогубого» Антонова, как описывает его автор в ремарке.

Антонов — Топорков не просто атаман в красном картузе и красных галифе; это опасный маньяк, который лжет и тут же забывает, что солгал, и уже сам готов верить тому, что говорит. Даже в дни успеха мятежа его не покидает чувство неуверенности. Он склонен к эффектному жесту, ему ничего не стоит расстрелять хулигана-матроса, но руководить восстанием он не способен.

В четвертом акте Антонов ползком, в помятой одежде появляется из ржи на полянке, у дуба. Он прощается со своими соратниками и уходит в лес. Это уже совсем конченый человек, в его пустых глазах сквозит животный испуг, страх алкоголика и сифилитика в трех поколениях. «Вот и один, был один, один и остался…»

Сошло внешнее, актерское, осталась гниль; на лице Антонова улыбка мертвеца, сохранившего только одно желание — «хватать живых». Душевная пустота, безразличие, какая-то заторможенность чувств много нашкодившего и пойманного преступника, которому уже никуда не уйти, — это и есть психологическое состояние Антонова. Топоркова можно упрекнуть только в одном: его Антонову не хватает сознательного действия, он живет как бы в полусне. Он не просто самовлюбленный позер, не только дегенерат и пустобрех, он — злейший враг, он ревностный выполнитель кулацко-эсеровских директив, формальный вождь восстания. Правда, истинный его вдохновитель — Петр Сторожев. В спектакле, как мы уже говорили, Сторожеву пришлось потесниться. История его деятельности и гибели уже не составляет трагического конфликта пьесы. Сторожев в «Земле» — лицо важное, но в конце концов только эпизодическое.

У Хмелева нет никакой плакатности, крикливости. Его Сторожев прежде всего сосредоточен в самом себе. У него большое, тяжелое тело, длинные, путающиеся руки, но походка его легка, и появляется он внезапно. В штабе Антонова он самый умный и политически дальновидный. Он дерется за землю не потому, что она кормит и поит его, а потому, что в ней видит свое могущество, свое кулацкое право.

Брови его насуплены, и улыбка редко появляется на его лице. Это мучительная улыбка человека закоренелой злобы, которому чужда человеческая теплота. Он никогда не теряет внешнего благообразия.

Злоба его проявляется не в минутных вспышках, а в систематической борьбе, в постоянстве ненависти. Хмелев все свое внимание устремил именно на эти черты Сторожева. В сценах же душевной борьбы поведение Сторожева носит слишком рационалистический характер. Здесь хотелось бы большей страстности, большей непосредственности.

Сторожеву и Антонову в спектакле противостоят не только Фрол, но и Листрат и брат его Алешка. Листрат — вполне зрелый революционер, пролетарий, участник царицынских боев. Его играет Добронравов, который давно прославился своим искусством создавать положительные типы нашего времени. Роль Листрата не представляет ничего принципиально нового для Добронравова. Но и в ней сказывается внутреннее возмужание актера. В его улыбке появилась мудрость. Движения его стали менее порывистыми, его беззлобный юмор стал жестче, серьезнее.

{282} Встреча Листрата с Алешкой — встреча братьев из двух враждующих лагерей — самая драматическая сцена спектакля. Листрат уверен в своем превосходстве, и его спокойствие разоружает пылкого и увлекающегося Алешку. Спокойствие Листрата нисколько не похоже на равнодушие Антонова и внешнее благообразие Сторожева. Это спокойствие правоты, непоколебимой веры в конечный успех своего дела. В Листрате чувствуется государственный ум, человек большого призвания. Алешка — другого склада, он — натура чувственная, непосредственная. Он полон юношеского озорства, характер его еще не установился, и Фрол хорошо говорит о нем: «Кость у тебя нетвердая, огня много, а жиру — с гулькин нос». Перед ясными и простыми словами брата он теряется и ничего путного в ответ сказать не может.

Белокуров — актер с большим будущим — играет Алешку вот именно таким непосредственным, своевольным, озорным. Во взглядах Алешки нет никакой твердости, и к Антонову он примыкает только в силу своей бесхарактерности, в силу инерции подчинения Сторожеву, у которого он батрачил с малых лет. Ни со Сторожевым, ни с Антоновым у него ничего общего нет, и когда, разбуженный словами Листрата, он начинает задумываться над всем происходящим, он в ужасе отшатывается от Сторожева. Как и Фрол, он находит свою человеческую, большевистскую правду. И этот перелом в сознании крестьянской массы, эта победа партии, укрепившей союз рабочего класса с крестьянством, и есть содержание этого спектакля, который по праву может быть назван юбилейным[[387]](#endnote-374). Когда думаешь о спектаклях МХАТ, с которыми хочется сравнить «Землю», на память приходит «Бронепоезд», поставленный к 10‑летию Великой Октябрьской социалистической революции и сыгравший историческую роль в жизни Художественного театра.

## 3 Я. Варшавский ОКТЯБРЬСКИЕ СПЕКТАКЛИ В МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДЕ. НОВОЕ И СТАРОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. О СПЕКТАКЛЕ «ЗЕМЛЯ» В МХАТ «Театр», М., 1937, № 9[[388]](#endnote-375)

Почти все пьесы, написанные в этом году советскими драматургами, посвящены историческим темам. В юбилейные дни на сценах сотен театров страны идут спектакли, рисующие героические события первых лет революции. Октябрьский штурм изображают в своих пьесах К. Тренев, Н. Погодин, А. Корнейчук, Д. Дэль. О делах и людях великих дней написали пьесы Ю. Яновский, Л. Рахманов, Н. Никитин, Вс. Иванов. Многие из этих пьес могут быть названы пьесами-очерками, пьесами-хрониками. В пьесе Н. Погодина только главный герой — Иван Шадрин — представляет собой более или менее детально разработанный драматургический образ[[389]](#endnote-376). В нем воплощена идея пьесы — рост классового самосознания «человека с ружьем», {283} человека из народа. Другие персонажи пьесы намечены только эскизно, и не в них, а в обрисовке особого колорита октябрьских дней, в диалогах Шадрина и Ленина — ценность и интерес этой пьесы. Еще более схематично обрисованы герои «Правды» Корнейчука: они лишь связывают «сквозным действием» отдельные сцены, посвященные событиям предоктябрьских дней.

«Земля» Н. Вирты также посвящена исторической теме: ликвидации антоновских банд на Тамбовщине. Но здесь исторические факты послужили лишь материалом для создания системы художественных образов, которые ведут свое самостоятельное существование, живут своей жизнью. Можно представить себе основные ситуации «Земли» в иных исторических датах или иной географической обстановке, можно изменить имена героев пьесы или вовсе забыть о том, что Антонов существовал, и пьеса от этого не станет бессодержательной. Герои «Земли» — Фрол Баев, Листрат, Алешка — это не бледные, бесплотные тени исторических лиц, а живые художественные образы, имеющие свою судьбу, свое право на жизнь. И в то же время пьеса Н. Вирты по-настоящему исторична: в обобщенных образах ее героев отражена доподлинная действительность, запечатлены черты борцов за народное дело.

Созданная в совместной работе театра и драматурга, она представляет собой значительное явление и в истории Художественного театра и в летописях советской драматургии.

МХАТ очень тонко почувствовал, какие соблазны таит для него роман Н. Вирты «Одиночество». Театр, прославившийся изображением интимных лирических переживаний, воспитавший на чеховско-ибсеновской драматургии целую плеяду актеров, виртуозно передающих на сцене тончайшие движения человеческой души, должен был, казалось бы, увлечься тем, что составляет художественную основу романа Н. Вирты — трагической темой одиночества, темой, воплощенной в образе Сторожева; но с самого же начала работы над пьесой режиссура Художественного театра направила поиски драматурга и актеров совсем по другому пути. Тема Сторожева осталась в стороне. Идейной основой спектакля стала тема народа, творящего революцию, тема союза рабочего класса и крестьянства. Отказавшись от привычных, не раз оправдавших себя художественных приемов, театр избрал трудный, но действительно достойный его путь поисков нового героя, новых средств сценической выразительности.

Героем «Земли» стал не Сторожев, а народ. И отсюда — черты эпического стиля в спектакле, его художественное своеобразие. Спектакль этот занимает особое место в творческой эволюции МХАТ. Как и «Анна Каренина», он представляет собой опыт преодоления натуралистических тенденций Художественного театра, которые многим казались неотъемлемой принадлежностью его творческого метода.

Неверно, будто бы идея народа воплощена в «Земле» только в образе Фрола Баева. И Листрат, и Алешка, и Наташа, и Андрей, и Никита Баев, и Мавра — все это тоже народ, многоликий, могучий, несгибаемый. Каждый из них шел своим путем в жизни, но пути эти, в конце концов, сошлись.

А за ними, за этими «солистами» — своеобразный «хор»: толпа крестьян-односельчан Фрола Баева. Эта толпа играет особенно заметную роль в сцене «штаба Антонова» (второй акт), {284} в сцене возвращения Фрола из Москвы и в финальной сцене спектакля. МХАТ всегда умел придавать индивидуальные черты участникам самых больших массовых сцен. В «Земле» режиссура также делает опыт конкретной художественной характеристики «толпы». Отдельные реплики, подаваемые крестьянской толпой в штабе Антонова, быстрые и резкие диалоги с противостоящими ей персонажами — с матросом-дезертиром, мельником, Косовой — характеризуют особенную прямоту и независимость этой «толпы», ее чувство собственного достоинства и сознание своей силы. Та же толпа в сцене возвращения Фрола из Москвы — в напряженном, сосредоточенном состоянии; здесь решается судьба антоновского мятежа, здесь масса заявляет о том, что ей не по пути с врагами советской власти. Наименее удачно поставлены массовые сцены в финале спектакля. Крестьяне выглядят здесь, как оперные статисты. Живая толпа первых эпизодов обезличивается, превращается в театральную «массу».

Не сразу, не как премьер спектакля выделяется из крестьянской толпы Фрол Баев (А. Н. Грибов) — ее трибун и доверенное лицо. По-видимому, это входило в намерение режиссуры сделать Фрола почти неотличимым от толпы (в первых эпизодах в особенности). Даже внешностью своей Фрол напоминает как-то всех односельчан сразу. От времени до времени мы слышим какую-нибудь едкую шутку Фрола, его меткое и умное народное словцо, но его образ не сразу кристаллизуется в сознании зрителя. Только постепенно, от сцены к сцене, Фрол Баев вырастает как «первое лицо» спектакля, как его главный герой.

У него прямой и честный путь в жизни: какой угодно ценой Фрол решил добыть правду, народную правду, как жить дальше, к кому идти, на чьей стороне сражаться. В том, что ответ на эти вопросы Фрол добывает не сразу, что он приходит к правде очень трудным путем, но приходит так, чтобы уж никогда в ней не сомневаться, — особая серьезность пьесы, спектакля и актерского исполнения А. Н. Грибова.

Еще более значительным и драматичным становится образ Фрола потому, что, добыв правду, он становится непреклонным ее оруженосцем, он готов идти даже в логовище врага своего Антонова, чтобы образумить охмелевших от пролитой крови авантюристов. И здесь — трагическая кульминация спектакля. Фрол допускает ошибку, которую не сделал бы ни один пролетарий, прошедший школу классовой борьбы: Фрол идет один к Антонову, чтобы убедить его доброй волей сложить оружие, и трагически гибнет жертвой своих патриархальных иллюзий. Автор и театр здесь очень умно показали социальную природу героя. Соверши этот поступок рабочий Лис-трат, он выглядел бы нелепым, неправдоподобным. В том, что так поступил крестьянин Фрол Баев, никакой психологической фальши нет.

Фрол Баев убит, но не этим кончается эпическое повествование «Земли». Когда вышедшие на поля крестьяне ловят Сторожева, они вспоминают трагически погибшего Фрола Баева, не дожившего до часа победы над антоновской бандой. Имя Фрола Баева воскресает в ту минуту, когда исполняется его воля и сбываются его слова, когда пойманного у дороги бандита Сторожева крестьяне ведут на суд народа.

В годы расцвета декадентства Художественный театр пользовался очень резкими приемами стилизации, чтобы {285} подчеркнуть свой отказ от натуралистической формы. Модернизацию стиля он искал в особой, сверхлаконичной манере оформления сцены («Жизнь человека»), в музыкально-декламационной разработке речевой партитуры спектакля («Анатэма»), в отказе от привычной конструкции сцены-коробки («Гамлет»). Стилистические эксперименты МХАТ, в сущности, не достигали цели, потому что вне художественной специфики театра лежали все эти приемы, заимствованные из опыта эстетского и декадентского искусства. Сознавая необходимость борьбы с натуралистическими тенденциями, МХАТ пользовался некоторыми художественными приемами символистского театра и возвращался, в конце концов, вспять, неудовлетворенный достигнутыми результатами. Театру не удавалось найти такую форму спектакля, которая одновременно давала бы возможность актеру творить в традициях реалистического искусства и была бы далека от примитивного реализма бытового толка. В послереволюционные годы, после неудавшегося «Каина», театр вернулся к тому, что он старался прежде преодолеть в своих стилистических исканиях. Неудача таких спектаклей, как «Гроза» и «Отелло», свидетельствовала о том, что театр переживает «кризис формы», что он испытывает настоятельную необходимость в дальнейшем совершенствовании режиссерской и актерской техники, в неустанных поисках новых приемов сценической выразительности, которые были бы, однако, органичны для складывавшегося десятилетиями творческого метода театра. И в постановочной работе над «Анной Карениной» и «Землей» эти поиски дали уже ощутимые художественные результаты. «Анну Каренину» или «Землю» нельзя назвать художественным откровением, совершенно новым и оригинальным типом спектакля. Но очень многое в «Анне Карениной» и «Земле» действительно ново для Художественного театра.

Вспомним лучше сцены «Анны Карениной», сравним сценический вариант текста с романом в таком хотя бы эпизоде, как смерть Анны. У Толстого в этой сцене действует множество эпизодических персонажей, он выписывает мельчайшие подробности предсмертных часов Анны, он придает особую значительность этим деталям, создающим картину чудовищно-трезвой реальности, контрастирующей с полуобморочным состоянием Анны.

В поисках высокого трагедийного стиля театр совершенно отказался от культивировавшегося им самим педантичного воспроизведения мельчайших подробностей обстановки, от дробления действия на мелкие «куски» и «задачи». На сцене, кроме Анны, никого и почти ничего нет вопреки тексту романа Толстого. Эпизод поставлен как монолог Анны, пожалуй, как «внутренний монолог», как патетическая речь о жизни, пришедшей к трагическому финалу. Лучи света и грохот приближающегося поезда прерывают эту сцену — вот и все «сценические аксессуары», обилием которых Художественный театр когда-то изумлял зрителей. В «Анне Карениной» театр искал лаконичный язык театра, соответствующий стилю трагедийного спектакля.

Вспомним игру Хмелева в роли Каренина. Талантливейший представитель «второго поколения» Художественного театра, Хмелев стремится к немного даже неожиданной на сцене МХАТ резкости сценического рисунка. Роль Каренина построена Хмелевым как психологически оправданный гротеск; это безупречно правдивая реалистическая {286} мотивировка очень острой театральной формы. Какой-нибудь блестящий мастер «эксцентрической формы» сумел бы провести многие эпизоды этого спектакля, может быть, не хуже, чем Хмелев, но в такой сцене, как сцена родильной горячки Анны, он потерпел бы поражение. Хмелев именно здесь создает сложный и глубокий образ «человека-машины», отбрасывая в сторону всяческую рецептуру «светотени».

Наконец, вспомним, как звучит актерское слово в «Анне Карениной». Мы не услышим здесь бытовых, нарочито «жизненных» интонаций. Режиссура добилась того, что слово в «Анне Карениной» звучит музыкально, ритмично и даже немного напевно.

Все эти элементы стиля спектакля — лаконизм режиссерской работы, острота актерского рисунка, музыкальность речи — кладут грань между «Анной Карениной» и таким, скажем, натуралистическим спектаклем, как «Гроза». «Земля» — еще один серьезный шаг МХАТ на пути преодоления натуралистических штампов. В «Анне Карениной» театр искал черты большого трагедийного стиля, в «Земле» — черты эпического народно-героического спектакля.

Вспомним одну из лучших сцен «Земли», ту, в которой встречаются Листрат и Алешка, Наташа и Косова, где у люльки новорожденного разыгрываются большие драматические события, от которых зависит жизнь всех этих людей. Сцена эта идет в очень живом темпе, Добронравов — Листрат и Белокуров — Алешка обмениваются острыми, колючими репликами, Зуева — Мавра суетится над своим котелком со щами, и, однако, мы чувствуем, что это не жанровая сценка, что, как новелла Бабеля, этот эпизод носит черты большого эпического стиля, что высокая тема народной борьбы, судьбы народной, поднимает над бытом, над повседневностью героев спектакля. Вот почему и люлька с новорожденным, над которой склоняется то антоновец Алешка, то большевик Листрат, то старая Мавра, люлька, возле которой обнажаются шашки и щелкают затворы и идет негромкий, но до предела напряженный разговор двух братьев, выглядит действительно многозначительно. Здесь, в этой сцене, решается вопрос, с кем пойдет дальше Алешка: с антоновцами к гибели и позору или с братом Листратом, борясь за свое будущее и будущее своего сына.

Бурные дни гражданской войны взорвали веками складывавшийся быт. Брат воюет с братом, сын потерял отца, и Наташа не знает, кому приходится мужем Алешка: ей, Наташе, родившей от него ребенка, или антоновской спутнице Косовой, которая даже на женщину не похожа в своих лихих кавалерийских галифе.

Потом все становится на свои места: бедняцкие сыновья Листрат и Алешка вместе громят остатки антоновских банд, отец возвращается к сыну, и навсегда исчезает с полей Тамбовщины тень распутной атаманской подруги Косовой.

Секрет мастерства Художественного театра в том, что он сумел показать «судьбу-народную» в «судьбах человеческих», что на сцену он вывел не безликие, «обобщенные» маски, какими пользовался экспрессионистский театр, когда хотел показать движение больших человеческих массивов, а реальных, с живой человеческой плотью и кровью, героев. Эти герои — Фрол, Листрат, Алешка — оказались обобщенными образами, но обобщение здесь создается не стиранием индивидуального, «единичного», а, наоборот, {287} предельно-конкретной художественной характеристикой каждого отдельного персонажа трагедии. Черты эпического стиля спектакля театр ищет не в стилизации мизансцены, жеста, речи, а в лаконичности повествования, в напряженном, страстном темпе действия, во внутренней значительности каждого образа.

Особенно в этом отношении показательна работа А. Н. Грибова над ролью Фрола. А. Н. Грибов показал в ней два свойства своего дарования: лиризм и юмор. Фрол Баев — человек душевный, человек доброго сердца и честного ума. Но этот образ мог получиться несколько елейным, если бы Грибов не расцветил его своим сочным юмором. Фрол лишен правдоискательской экзальтации, это человек в высшей степени трезвый и уравновешенный, любящий жизнь, знающий цену острой шутке, кто бы ни был ее объектом. Он любит землю особой любовью крестьянина, который привык отдавать ей весь свой труд, все свои силы, но в этой любви нет и следа фетишизма. Он не считает себя учителем жизни, как горьковский Лука. Он сам учится жить и учится в такое время, когда ошибаться нельзя, когда за ошибки жизнь жестоко наказывает.

Фрол Баев — самый простой, самый человеческий образ спектакля. Именно поэтому в образе Фрола Баева воплощается основная тема спектакля — тема «судьбы народной». Здесь перед нами раскрывается один из самых больших секретов творческого метода Художественного театра. Художественный театр говорит актеру: «Забудь, что ты играешь перед зрительным залом, думай об общении не со зрителем, а со своим партнером по сцене, адресуй ему свои мысли, свои чувства». И результат всегда получается несколько неожиданным: актер не удаляется от зрителя, а, наоборот, приближается к нему, зритель как бы видит героя совсем вблизи, на каком-то самом коротком расстоянии от себя, а в минуты творческого подъема актера зритель чувствует себя совершенно с ним слившимся. Это и есть подлинное общение актера со зрителем, но актер приходит к нему окольным, хитрым путем. «Земля» доказывает, что не только в спектакле камерном, интимно-психологическом, но и в таком, который отмечен чертами эпического стиля, актер должен идти к мыслям и чувствам зрителя тем испытанным путем, который найден Художественным театром в лучших его спектаклях. Новое и старое в творческом методе Художественного театра находятся в сложном взаимодействии: основные принципы реалистического метода театра продолжают жить и тогда, когда стилистика его видоизменяется.

Л. М. Леонидов давно уже окрещен «актером интеллектуального темперамента». И как режиссер он решает в спектакле, прежде всего, интеллектуальные задачи, ставя их перед всеми его участниками. Крестьяне борются за свои кровные жизненные интересы, за право владеть землей. Для них земля — это никак не объект для философского теоретизирования, для мистического поклонения. Кто будет владеть землей — Сторожев или крестьяне? Как добыть землю? Как поделить ее? Как потом работать на ней?

Четверо мужиков беседуют об этом у сторожевского дома. Так дается «теза» спектакля, отсюда начинаются его сюжетные и идейные ходы. Появляется Сторожев, потом Листрат. Два пути, две силы скрещиваются здесь, и крестьянам предстоит решать, к кому идти, за кого проливать кровь.

{288} Простой и четкий ответ на эти вопросы дает гений Ленина, гений революции.

Здесь следует оговориться. Интеллектуализм спектакля кое-где переходит в рационализм, — там, где мысль актера рационалистически обнажена, где спят его эмоции, где актер резонерствует, в то время как вся его духовная природа бездействует. Этим недостатком отмечены первые и последние сцены спектакля; от него свободны лучшие его куски — второй и третий акты.

Особенно все это заметно в игре Добронравова (Листрат). В первой сцене спектакля, особенно в первом выходе (сцена у дома Сторожева), Листрат предстает перед нами как резонерствующий оратор; агитационная речь его лишена внутреннего подъема. Он говорит умные и правильные вещи, но крестьяне особого значения словам Листрата не придают. И сам Листрат безучастен к своим словам. Совсем другое дело игра Добронравова в сцене встречи Листрата с Алешкой. Здесь в Листрате заговорила его настоящая большевистская природа; каждое слово, сказанное им, идет из души. Листрат болеет душой за брата, хоть говорит он насмешливо и даже чуть издевательски. Листрат любой ценой хочет вырвать Алешку из антоновского омута, он не может примириться с мыслью, что родной брат стал для него врагом, что он сложит голову за чужое, враждебное дело. Слова Листрата пронизывают сознание Алешки, это совсем другие слова.

И снова отдает холодком игра Добронравова — Листрата в финале. Может быть, в этом виноват драматург, у которого финал пьесы лишен действенности, а может быть, здесь режиссер не нашел способ разбудить эмоциональную природу актера.

Когда-то мысль и чувство в игре мхатовских актеров жили в разладе. Мхатовцы отдавали полное и безоговорочное предпочтение чувству, интуиции, эмоции и к интеллектуальному содержанию образа оставались равнодушны. Художественный театр в большинстве своих предреволюционных спектаклей подчеркивал «линию интуиции и чувства» (Станиславский), и только работа над революционной драматургией изменила соотношение этих элементов в творческой работе мхатовского актера: МХАТ стал заниматься воспитанием «думающего актера». Успех такого актера, как Хмелев, с его исключительной способностью к логическому анализу роли, знаменует новый этап в развитии творческого метода МХАТ.

«Земля» в этом отношении чрезвычайно показательна: в стремлении к созданию стройной логической структуры спектакля режиссура и актеры впадают кое-где в крайность. Недостаток этот — не случайный, но временный.

В целом же режиссура спектакля (Л. М. Леонидов и Н. М. Горчаков) достигла чрезвычайно серьезных результатов. Она создала спектакль, имеющий свое особое, неповторимое лицо в ряду других мхатовских спектаклей.

Но здесь приходится сказать хотя бы несколько слов о неудачной работе художника «Земли» В. Ф. Рындина[[390]](#endnote-377). Очевидно, его приглашали в МХАТ как раз для того, чтобы он уже во внешнем облике спектакля подчеркнул уход от натуралистических штампов, чтобы он создал оформление, соответствующее стилю и духу эпического зрелища. В. Ф. Рындин сделал как раз обратное: больше всех других участников спектакля он тянет назад, к педантичному бытовизму. Но ведь и натурализм бывает разных толков и {289} различного уровня мастерства. Рындин — не органичный натуралист, у него нет вкуса к натуралистической детали, он плохо чувствует натуру русской деревни, русского пейзажа. Поэтому оформление его страдает всеми пороками натурализма и не обладает его единственным достоинством — колоритным воспроизведением быта. В. Ф. Рындин создал оформление, не соответствующее стилю спектакля, во-первых, и попросту тусклое и невыразительное, во-вторых.

Выше говорилось уже об актерской работе некоторых главных участников спектакля. На первом месте стоит, конечно, блестящее исполнение А. Н. Грибовым роли Фрола Баева. В удаче Грибова радует удача Художественного театра: он настолько богат актерскими дарованиями, что на самую ответственную роль чрезвычайно ответственного спектакля решается выдвинуть актера, почти неизвестного широкой публике. А. Н. Грибов превосходно сыграл все без исключения сцены спектакля. Но едва ли мы ошибемся, если скажем, что самую драматичную свою сцену — сцену смерти — Грибов — Фрол играет чуть слабее, чем остальные. Из трех слагаемых этой роли — лиризма, юмора, драматизма — с наибольшим трудом дается Грибову третье.

Пример работы Н. П. Хмелева над ролью Сторожева должен многому научить актеров, размышляющих над проблемой, как показать образ врага, не впадая в схематизм. Рассуждения о добре и зле и их пропорциональном соотношении Хмелеву ничем не помогли бы. У Сторожева есть своя «сверхзадача» в жизни, своя большая, непреодолимая страсть: «Мне бы тысячу десятин, я бы королем стал… Я недавно сон видел. Будто бы я снова хозяином на своей земле. И такая она мне приснилась, ну, лучше и не надо.

И столько ее, глазом не окинуть! Иду я по ней, и сердце радуется. И птицы надо мной поют. И нет ей конца и края». Эта страсть делает Сторожева «волком», доводит до исступленной ненависти к людям. Показать, чем живет Сторожев, какая страсть им владеет, — это и значит создать живой, реалистический образ, сколько бы страшным и бесчеловечным Сторожев при этом ни оказался. Показать зло в его чистом, «натуральном» виде — чем это не задача для художника-реалиста? Хмелев не думал о том, чтобы как-нибудь, чем-нибудь скрасить образ Сторожева, чтобы сгладить острые углы. Как и в работе над ролью Каренина, Хмелев стремится сказать суровую, мужественную правду о своем герое, всю правду…

Сторожев — натура более сильная и цельная, чем Антонов. С горечью и презрением смотрит Сторожев на Антонова, когда в последнем диалоге, перед тем как расстаться навсегда, они заговаривают о земле:

«*Сторожев*. Слушай, Александр Степанович, что ж это, стало быть: не вернется ко мне земля? Навек прощаться с ней, забыть и думать о ней?

*Антонов*. У меня земли нет, мне и думать о ней нечего».

Сторожев всей душой презирает Антонова за его равнодушие к земле. Он ошибся в этом человеке. Противопоставляя образ Антонова Сторожеву, В. О. Топорков показывает своего «героя» как разновидность хлестаковщины, принявшую, по капризу истории, столь удивительную форму. Это Хлестаков, нарядившийся в красные галифе, мечтающий о белом коне и Кремле, это не особенно ловкий шулер, полнейшее ничтожество, трус и убийца. С величайшей охотой Антонов божится {292} перед дезертирами, что выдаст им за верную службу по кожаной тужурке и красным галифе, и один из них восторженно кричит: «Обманет, сука!» В. О. Топорков превосходно играет сцену, в которой Антонов, расстреляв скомпрометировавшего его дезертира, возвращается в свой штаб и вздрагивает от страха, когда чувствует, что над его головой протянулись чьи-то руки, оказывается… руки священника. Этот штрих создает портрет Антонова. Антонов не выносит свою любовницу Косову и не может оттолкнуть ее от себя. Он боится своих соратников — Сафирова, Сторожева, — всех, кто хоть немного более трезво, чем сам он, оценивает положение. Заплетающимся от страха языком сочиняет он небылицы крестьянам, уговаривая их бежать от наступающих красных.

Лучше всего, пожалуй, играет В. О. Топорков предпоследнюю сцену спектакля. Как Хлестаков в знаменитой сцене вранья, он, раз начав врать, не может остановиться и больше всего боится вдруг протрезветь. Но дело идет к тому, что надо складывать оружие. Антоновцы остались одни, народ отказывается поддерживать их. И тогда должен наступить час трезвости, которая так страшит Антонова. В штаб к нему приезжает Фирсов — представитель ЦК партии эсеров. Он предлагает Антонову сложить оружие, но Антонов не желает его слушаться. При этом у Антонова остается только один способ не замечать, что творится за окнами его штаба, чем кончается его авантюра, — пить самогон. В обществе Ишина и Косовой Антонов хлещет самогон стакан за стаканом, давясь от отвращения.

Тогда второй человек пытается протрезвить Антонова: его начальник штаба Сафиров, армейский служака. Антонов не желает слушать Сафирова. С револьвером он заставляет Сафирова пить самогон: ему страшно быть пьяным одному среди трезвых.

Сафиров скрывается. И вот приходит к Антонову — Топоркову самый нежеланный гость — Фрол Баев. И этот пытается отрезвить Антонова, который с отчаянием чувствует, как уходит хмель. Последняя попытка удержать хмель — пуля в живот Фролу. Фрол падает, скорчившись, на пол, но от трезвости Антонову уже некуда деваться. Косова плотно закрывает окно, Антонов кутается в полушубок, а Ишин заводит граммофон…

Здесь Топорков ставит точку. Последняя сцена ничего не прибавляет к сыгранному в предпоследней. Здесь только характерна, пожалуй, сама фигура Антонова, нелепая, в потрепанных красных галифе среди золотистой ржи. Превосходный, живописный режиссерский штрих! Это тоже вариация на тему «похмелье».

Роль Косовой играет М. А. Титова. Это, пожалуй, самый недоработанный образ спектакля. У Н. Вирты Косова — настоящая разгульная атаманская подруга. М. А. Титова играет почему-то городскую мещанку решившую вкусить от атаманской экзотики. Она франтовски звякает шпорами, хлопает нагайкой и демонически кривит губы. Она все время позирует и кому-то подражает. Допустим, что М. А. Титова решила дать именно такой образ, показать, что все это надуманно — и шпоры, и нагайка, и самогон стаканами. Тогда хоть в предпоследней сцене, когда антоновщине остается жить до утра, Титова должна забыть о всякой позе; здесь актриса должна показать, что в самом деле представляет собой ее Косова. Но и здесь Косова старается все так же по-гусарски опрокинуть чарку, она любуется своей статностью в военном костюме и чувствует себя {293} кокеткой, щеголяющей в атаманской поддевке. Следовательно, либо роль поручена М. А. Титовой неправильно, либо она ее поняла неверно и воплотила на сцене непоследовательно.

И еще один плохо понятый образ в «Земле»: Ишин в исполнении В. В. Грибкова. Ишин — достойный соратник Антонова. Это лжец, пьяница, демагог. «Ни привязанностей, ни верований, ни убеждений нет у этого отребья человеческого рода», — пишут о нем режиссеры спектакля Л. М. Леонидов и Н. М. Горчаков. У Грибкова Ишин наделен как раз противоположными свойствами; из всех соратников Антонова это едва ли не самый положительный, серьезный человек. В. В. Грибков несколько «утяжелил» свою роль, поэтому и выглядит у него Ишин каким-то доморощенным философом. В пьесе эта роль гораздо более ярка и колоритна.

Не имея возможности говорить подробно об исполнении всех остальных участников спектакля, мы должны все же отметить превосходное мастерство и жизненность игры С. И. Калинина (Андрей), В. В. Белокурова (Алешка), А. И. Степановой (Наташа), А. П. Зуевой (Мавра), А. В. Жильцова (Сафиров), А. П. Кторова (отец Степан). Как много маленьких актерских шедевров в этом спектакле создано и молодыми, в сущности, актерами и, конечно, молодым режиссером Л. М. Леонидовым! Атмосфера этого спектакля чем-то напоминала обстановку театрального дебюта.

Художественный театр достойно отметил годовщину Великой пролетарской революции. Он поставил спектакль, в котором живет молодая, ищущая творческая мысль больших художников, самый политически острый из всех спектаклей, которые шли на его сцене.

## 4 Д. Тальников ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ «Харьковский рабочий», 1938, 16 января[[391]](#endnote-378)

### I

Запах декорации, грима, красок, свет рампы, — все эти волшебства, которые, по словам Станиславского, стали с детских лет производить на него «впечатление ошеломляющее», с которым «ничему не сравняться и которое тянуло неудержимо, как наваждение», — витают над этой прекрасной в своей седой юности, пройденной семидесятипятилетней жизнью…

Поистине эта жизнь — такая органически стройная и замкнутая, с необыкновенной, яростной целеустремленностью, с фактическим «упрямством» осуществляемая — «жизнь в искусстве», жизнь в театре. В ней много граней, которыми она поворачивается к нам попеременно, составляя в своем единстве то, что мы называем творческим лицом Станиславского.

Теперь, когда в главной своей части эта великолепная «жизнь в театре» дописана, встает ярче единая тенденция, основная идея, которая составила ее богатое творческое содержание: эта идея — искание «правды» на сцене, — прежде всего, как правды жизни, — и во имя ее борьба не только с пошлым {294} и лживым ремеслом «штампов», но и вообще с самой «условностью» сценической, как таковой. Наметившийся к концу века упадок и вырождение театральной культуры буржуазии, гибель великих классических традиций толкали на поиски новых путей. Станиславский обозначил в истории русского театра эту эру искания новых путей, подводил в своей деятельности итоги этих исканий и другими его современниками. Но Станиславскому одному дано было свершить то, о чем только мечтали эти лучшие его современники, стоявшие перед явлением кризиса театра.

Станиславский свой путь, как известно, начал актером. Станиславский-актер — одна из интереснейших страниц в летописи этой творчески богатой жизни. Воспитавший себя долгим — тринадцатилетним и упорным трудом «любительства», Станиславский вырос в выдающегося актера своей эпохи, создавшего ряд запечатленных в истории театра сценических образов — чеховских героев: Астрова, Шабельского, Вершинина, Гаева, Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты», доктора Штокмана — одну из лучших ролей своего репертуара. Мольеровского Аргана, Ракитина в тургеневском «Месяце в деревне», князя Абрезкова в «Живом трупе», Фамусова в «Горе от ума».

Отличительной чертой актерского образа Станиславского является то, что он является фактически наиболее «показательным» в своем содержании и в своей методологии для всей актерской системы Художественного театра. Станиславский-актер открывает собою полную особого интереса главу из истории рождения в русском театре актера нового типа, нового творческого метода, новых сценических задач.

Станиславский вносит новые коррективы в самое понимание задач реалистического творчества актера, остававшееся традиционным еще со времен Щепкина. Прежде всего это борьба с условностью «театральности», которая входила составным элементом в содержание щепкинской системы поведения актера на сцене. Не «играть», а «жить» на сцене, осуществлять подлинную жизнь в движениях, жестах, манере речи, во всем поведении своем — вот главная задача, которую Станиславский поставил перед собой. Заставить зрителя «забыть», что он в театре и почувствовать себя в доме Прозоровых, Раневских — вот чего прежде всего добивался Станиславский.

Основной прием для этого — предельная «характерность». Станиславский и в своих героических ролях прежде всего осуществляет свое амплуа «характерного» актера. В достижении этой характерности, как пишет артист Л. Леонидов, он долгое время шел от внешнего, от яркой изобразительности деталей, формы. С именами созданных им образов остались навсегда связанными яркие гримы и жесты характеристики: два вытянутых вперед пальца, очки, близорукость и небольшое заиканье его доктора Штокмана, куцый фрак и заплетающаяся речь Шабельского, оттопыренные мохнатые уши Крутицкого, «стреляющие» губы Гаева, отвислый рот и плаксивый тон мнимого больного.

### II

История режиссерского пути Станиславского является наиболее содержательной и своеобразной главой творческой жизни этого замечательного мастера. Здесь, на этом поприще, раскрылись с подлинной силой весь масштаб его таланта, блеск его творческого воображения.

Впервые на протяжении всей истории русского театра выдвинулось искусство режиссера, новая действенная {295} и самостоятельная сила сцены, новый ее творец и художник — режиссер.

Те разнообразные грани, в которых вылилась творческая мощь Станиславского-режиссера, можно свести к трем основным фактам: режиссер — как организатор и творец спектакля в целом, композитор его; как основной интерпретатор пьесы; как педагог и учитель актера. В таком своем новом, сложном творческом качестве исторически впервые на русской сцене утверждена была роль режиссера, утверждено было на десятилетия вперед новое направление в развитии русского театра — самый тип этого театра — «режиссерского».

Этот тип эволюционировал на протяжении долгой пятидесятилетней практики Станиславского. В начале это был путь развития режиссерского влияния в театре в ущерб всем остальным компонентам его — и прежде всего актеру — единоначалие режиссерского творчества.

Затем на протяжении ряда лет перед революцией следует новый этап этой эволюции — опыт «условных» постановок («Драма жизни», «Жизнь человека» и др.), который Станиславский проделал со свойственными ему упорством и четкостью, чтобы тоже разочароваться. Отсюда естественен был путь к актеру, как основной творческой силе театра. Последний этап эволюции Станиславского на этом его пути утверждения актера идет в сторону утверждения идей художественно-полноценного реализма. Эволюция «режиссерского театра» к «актерскому театру» находила свое окончательное выражение в эволюции самого творческого метода.

Актер, обогащенный всеми возможностями режиссерских завоеваний, актер-реалист — вот конечная стадия эволюции Станиславского, которая проделана им в наши дни и которая означает завершение его неустанных исканий правды в искусстве.

На каждом из пройденных им этапов развития Станиславский раскрывал замечательное мастерство свое как режиссера, и, можно сказать, действительно, в итоге создал заново «искусство режиссера» во всем его сложнейшем содержании.

Имея большое чисто методологическое значение, работа Станиславского обогатила русскую сцену и в непосредственно театральном, практическом смысле рядом важных творческих идей, элементами новой техники и формы, которые прочно вошли в существо русского театрального искусства.

### III

Значение Станиславского как «учителя русского театра» огромно. Борьбу с «ремеслом» во имя «мастерства» — утверждение значения сознательного труда, как «подножия к искусству», он провозгласил уже на первых порах лозунгом своей деятельности. Собрав группу любителей и «неопытных» начинающих учеников-актеров, он сумел режиссерски воспитать ее в настоящую труппу мастеров, связанную общностью творческого метода, разрешив этим опытом свою задачу утверждения актерской «школы».

Систематизирование опыта по изучению элементов актерского творчества, тщательная разработка этой новой «науки актера» составили главнейшее содержание деятельности Станиславского-режиссера во вторую половину его сценической жизни, его особой, так называемой, системы Станиславского. «Система Станиславского» — это творческие итоги Константина Сергеевича, его эстетика и философия театрального искусства, как он его принимает. В этом труде завершается гармонически большая, прекрасная «жизнь в искусстве» Станиславского.

## **{****296}** 5 Любовь Гуревич СТАНИСЛАВСКИЙ — ПИСАТЕЛЬ «Харьковский рабочий», 1938, 16 января[[392]](#endnote-379)

«Я имел успех, публика смеялась, но не мне, а Музилю[[393]](#endnote-380), которого я копировал даже голосом»… Этими строками начинаются записи Станиславского в большой конторской книге, где он шестьдесят лет назад стал отмечать собственными критическими отзывами каждое свое выступление на домашней любительской сцене[[394]](#endnote-381). Первое такое выступление, в водевилях «Старый математик» и «Чашка чаю», состоялось в сентябре 1877 г., когда ему было 14 лет и он учился в гимназических классах Лазаревского института. Приведенные слова из первой его записи уже заключают в себе зерно столь характерной для него самокритики и как бы намечают общий облик его как человека, актера, режиссера, педагога и как писателя. Дальнейшие, более полные записи носят тот же характер.

«… Я играл Лешего и производил эффект балаганными жестами и дикими криками… В Пишо (в другом водевиле) никого не копировал, и потому исполнение получилось бледное», — пишет он летом 1878 г., а еще через два года, в июле 1880 г., с иронической улыбкой говорит: «… Играл свирепого военного, выказал много отчаянности, так что публика говорила, что у меня есть наклонность к драматическим ролям. Вероятно потому, что я отчаянно бил посуду, рвал свой сюртук и ломал мебель…»

Необычайная сознательность в оценке каждого только что пройденного шага своего искусства, способность страстно, непосредственно увлекаться каждым моментом своего творчества и вместе с тем анализировать и свои душевные состояния в процессе этого творчества, и то отражение, какое они находят в публике, — вот что поражает в Станиславском с ранних лет его и что полностью развернулось в его книге «Моя жизнь в искусстве». Кажется, никогда еще ни один актер не говорил о себе в своих мемуарах с таким юмором, вскрывая не только заблуждения, вызванные, так сказать, недомыслием того или другого периода жизни, но и те человеческие недостатки, которые постоянно толкают художника на ложные пути в искусстве, соблазняют его на дешевые успехи, позволяют ему доходить до «головокружения от успехов».

В годы своей юности Станиславский был далек от литературы и литераторов. Никто не подталкивал его писать. Но в нем жило непосредственное влечение к литературе и притом в совершенно определенной форме: он записывал из своего личного опыта, из своих личных переживаний только то, что относилось к сценическому искусству. И в течение многих лет каждое новое выступление его на сцене в качестве актера-любителя сопровождалось такого рода записью в толстой конторской книге.

Так продолжалось до 90‑х годов, когда сценическая деятельность Станиславского — уже в Обществе искусства и литературы — разрослась, когда, пользуясь уже репутацией ярко одаренного актера и создавая одну за другой большие ответственные роли, он {297} стал проявлять себя и как замечательный режиссер. Он подмечал и в самом себе и в товарищах по сцене все ходы творческого процесса, он наблюдал — уже как художник, специалист своего дела, — приемы игры крупнейших иностранных гастролеров, он учился на спектаклях и репетициях мейнингенской труппы искусству режиссуры. Впереди виделось уже создание своего, нового театра.

Деятельность в Обществе искусства и литературы оказывалась как бы подготовкой к еще более ответственной и сложной деятельности в Художественном театре и в течение многих лет не оставляла уже возможности браться за перо. Но внутренняя работа — наблюдения, самонаблюдения, обобщения подмеченного — безостановочно продолжалась. Постановка пьес А. П. Чехова, беседы о них с В. И. Немировичем-Данченко, занятия с актерами — как молодыми, еще неопытными, так и опытными, но испорченными всем складом театральной жизни, — все это выдвигало новые театральные проблемы.

Идеал театра, благородного в своей реалистической простоте, утонченного и вместе с тем непосредственно-доступного широкой публике, захватывающего ее живыми чувствами, которые актер должен заново испытывать соответственно своей роли на каждом спектакле, — идеал такого театра неизменно стоял перед глазами. Но как достигнуть, чтобы актер не *представлял*, а *жил* на сцене, если вызывать в себе чувство в нужный момент по простому приказу сознания нельзя? На практике, в работе с актерами Художественного театра, с разными индивидуальностями, действуя то показом, то художественно найденным словом, Станиславский достигал уже замечательных результатов. Театр превращался в рассадник молодых талантов, прошедших серьезную школу, получивших тонкую шлифовку. Но великий художник сцены был неудовлетворен ни другими, ни в первую голову собой. Он, оглядываясь позднее на пройденный им путь, все первые восемь лет своей деятельности в Художественном театре отнес к периоду своей артистической юности.

Период артистической зрелости начался, с его собственной точки зрения, лишь тогда, когда вопросы о «системе» — о методах сценического творчества, а вместе с тем и методах преподавания сценического искусства — встали перед ним со всей неотступностью. Об этом времени своей жизни, относящемся к 1906 г., он достаточно полно и ярко говорит в книге своей «Моя жизнь в искусстве», в главе «Открытие давно известных истин» и в следующих главах.

Подвергая анализу различные части творческого процесса, проверяя свои догадки на практике, экспериментируя, Станиславский заносил на бумагу все, что уяснялось ему, в том порядке, как уяснялось, т. е. собственно без заранее намеченного порядка. Перечитывая написанное, он всегда был неудовлетворен. Иногда он откладывал написанное в сторону, чтобы взяться за другую часть труда, иногда, добиваясь большей ясности и точности формулировки, писал новые варианты к ранее написанному. Ему хотелось быть понятным не только для актеров, но и для всех, кто, любя театр, хочет разобраться в путях сценического творчества. В какой форме подать читателю свои наблюдения и мысли? Он пробует и форму рассуждения, и форму диалога между преподавателем сценического искусства и молодым артистом, и даже форму «романа». В первые же годы этой работы он иногда показывал свои наброски более близким людям.

{298} Кое‑кто из журналистов успел выхватить у него отдельные куски его работы и отпечатать их в том виде, как они были написаны. Но количественно — это совершенно ничтожно по сравнению со всеми подготовительными материалами его работы, в которых запечатлелся весь процесс его неустанных исканий, самопроверок, его беспокойного, порывистого движения вперед. Среди этих черновых бумаг есть страницы тяжелой неуверенности в себе, раздумья, но есть и страницы ясные, яркие, как бы озаренные художественным талантом их автора, или тончайшие самонаблюдения из области психологии актерского творчества, поражающие как некое откровение.

Шесть лет прошло в такой работе, когда летом 1914 г., поехав для отдыха за границу, Станиславский захотел ознакомиться с историей теории актерского творчества. Из русских он хорошо знал, конечно, Щепкина и страстно любил его. Из иностранных, трудно добываемых старых книг для него были заготовлены обширные выдержки. И тот, кому посчастливилось видеть его работу над этими источниками в то время, когда уже давали знать себя волнующие и пугающие его призраки войны, не забудет этих впечатлений, этих резких переходов от затаенной сумрачной тревоги к радости общения с единомышленниками по тому или другому вопросу. Какой это был восторг — в лице, в словах, в голосе, какое желание обнять, расцеловать этих давно ушедших из жизни людей! Ведь они тоже искали в театре художественной простоты и правдивости, они тоже требовали от актеров живого чувства, «переживания роли» на сцене, они тоже говорили, что нельзя полагаться на вдохновение, что всякая роль, как и вся вообще деятельность актера, должна быть подготовлена огромным упорным трудом!

Однако и они, эти актеры-мыслители, не давали еще определенного метода. И работа, упорная самостоятельная работа Станиславского — поиски этого метода — продолжалась вместе с непрекращающимися поисками той формы, в которую она должна вылиться. Он уже знал твердо: эта форма, для того чтобы быть доступной, должна быть максимально конкретной, полубеллетристической. Но и тут возникали разные сомнения, свойственные ему как артисту, приливы неуверенности в себе. Даже когда его уговаривали писать свои мемуары, он не зажигался этой мыслью: задача казалась сложной, требующей слишком много драгоценного времени и какого-то особого, недоступного ему искусства. А между тем со стороны было уже ясно, что тут-то он и проявит свой художественный талант, сказывающийся уже в его случайных устных рассказах из прошлого, а несомненный успех при напечатании мемуаров, быть может, ускорит работу и над книгой о его «системе».

Только во время поездки МХТ в 1922 – 1923 г. по США, работая при самых неудобных условиях — в вагоне, при переездах из города в город, где-нибудь в ресторане, — Станиславский написал в очень короткий срок свою замечательную книгу «Моя жизнь в искусстве», где все говорит о ярком художественном даровании его как литератора, где язык его так ясен, гибок и богат, где описания и характеристики волнуют воображение.

Американцы, подойдя к этой книге с точки зрения коммерческой сенсации, взяли у него рукопись, отдали ее в перевод, потом в набор, и книга в два счета была готова. В Москве, перечитав ее в подлиннике, Станиславский {299} вновь испытал ту же неуверенность в себе. Он просил близких о самой беспощадной критике и с очаровательной простотой принимал всякое замечание, многократно подчеркивая, что в области литературы никакого самолюбия у него нет и что литератором он себя вовсе не считает. Литератором-профессионалом он, конечно, никогда и не был, и техника книгопечатания, известная даже начинающему журналисту, осталась чуждой ему. Сдав уже в набор свою «Жизнь в искусстве», он, говоря о предстоящем оформлении книги, называл шрифты «печатными почерками», а когда ему прислали гранки для авторской корректуры, растерялся, как дитя:

— Книгу-то, оказывается, уже отпечатали! И в такой странной форме: прислали такие вот — ужасно длинные листы!.. — сказал он и успокоился только тогда, когда удалось уверить его, что книга выйдет в самом нормальном формате.

Профессионал-литератор, вероятно, улыбнется, читая эти строки, но ведь литераторов-профессионалов очень много, а таких подлинных писателей, каким проявил себя Станиславский в этой книге, очень немного.

Необычайный успех этой книги, может быть, и принес ему радость и бодрость, но не вселил в него той спокойной веры в себя, которой иногда не хватает ему и в области сценического творчества. С прежней несокрушимой энергией, но и с прежней критической оглядкой на достигнутое продолжал он работать и над новыми постановками для сцены, и над созданием новых театральных кадров, и над своей второй книгой, над «системой»: думал над ней с страстной сосредоточенностью, искал, находил, — и, не удовлетворившись, шел дальше. Уже и форма книги в общих чертах была намечена, и много замечательных мыслей в ясных и простых словах легло на бумагу, а он продолжал биться над тем, что оставалось недодуманным, недосказанным. Уже многие, знакомясь с его работой через его учеников, а иногда и схватывая кое-что из третьих рук, начинали передавать в печать его мысли, искажая весь строй их. И уже не десятками, а сотнями печатных листов накапливались у него черновики, наброски, варианты различных глав создаваемой книги. Казалось, никогда не будет этому конца. Еще в 1915 г. ближайший друг и незаменимый помощник его в сценической и педагогической работе, Л. А. Сулержицкий, когда заговорили с ним о необходимости подтолкнуть Станиславского к скорейшему окончанию его книги, с грустной убежденностью сказал:

— Нет! Никогда он ее не кончит!..

— Почему?

— Никогда не остановится в своих исканиях, не найдет удовлетворяющей его формы.

Может быть, он и действительно не кончил бы этой книги, если бы не сказал себе со всей решимостью большого человека, думающего не столько о формальных совершенствах своего труда, сколько об интересах дела, важного для многих, что ее *нужно* выпустить в свет, хотя бы в незавершенном виде, без ценных дополнительных томов. И вот скоро советские читатели получат, наконец, возможность прочесть эту книгу, над которой Станиславский работал столько лет, не щадя себя, не бросая пера даже во время посещавших его болезней; со всей упорной страстью своего нестареющего художнического темперамента.

## **{****300}** 6 П. Марков ХМЕЛЕВ «Известия», М., 1938, 2 апреля

Пафос мастерства пронизывает все творчество Н. П. Хмелева. Если некоторых актеров Художественного театра больше всего увлекает их личное самовыявление, если другие больше всего в искусстве любят быт, то для Хмелева основной смысл его сценической жизни заключается в овладении тайнами актерского мастерства во имя создания самых противоположных, острых и предельно законченных образов. В нем, может быть, больше, чем в каком-либо другом из актеров МХАТ, живет актерский профессионализм в хорошем и правильном значении этого слова. Для него игра не только вдохновение, но огромный, дающий невыразимое наслаждение труд, целиком захватывающий художника. Обращаясь к режиссуре или уделяя внимание педагогике, он всегда остается актером. Он — актер, который мыслит режиссерски. Он создает характеры, а не играет роли. В оценке его игры неизбежны такие определения, как четкость, острота, графичность. Но главное в искусстве Хмелева — его неизменное стремление довести до конца, до предела приемы мастерства, необходимые для данной роли.

Хмелев всегда хочет догадаться «о самой сокровенной мысли, о “тайне”, которую вложил автор в свою пьесу». Каждой роли он отдает «всего себя», со всем своим опытом, с тончайшими оттенками своих мыслей и настроений. Его интересуют чужие, незнакомые ему жизни; его увлекает самый процесс актерской работы — процесс изучения психологии человека, подчинения этого человека себе. Но чем больше он вдумывается в текст пьесы, тем сильнее и резче ощущает свое творческое богатство, — он открывает в себе качества, о которых и не подозревал, страсти, которые ему раньше казались далекими.

Хмелев исключительно требователен к литературным качествам пьесы и к ее языку. Он ищет в них ключи к роли. Ему существенно важны конструкция, план и логика всего произведения в целом, а не только образ, который он создает. Он уважает автора и хочет иметь дело только с пьесами, заслуживающими такого уважения. Он возмущается неряшливым засорением языка, свободно-пренебрежительным обращением с текстом, случайной перестановкой слов по личному актерскому желанию. Он чеканит фразу, оттачивает ее, устанавливая точный смысл ударений. Ритм слова для него — ритм содержания. Чем выше мастерство писателя, тем увлекательнее разгадывание мыслей, ассоциаций, настроений, сравнений.

Хмелев не имеет предвзятых рецептов, и потому в своем творчестве он идет различными путями. Он совершенно справедливо отказывается рассматривать систему Художественного театра, как удобный ключ к любой роли. Мертвое и схоластическое понимание системы он отрицает. Хмелев хочет быть не рабом, а господином сценических методов. Он создан и воспитан Художественным театром, но не его штампами, а подлинным творческим огнем и подлинной творческой традицией МХАТ.

{301} Фальшивую чувствительность Хмелев категорически отверг. Он вообще лишен сентиментальности. Это очень мужественный актер. Он трезво и смело смотрит в жизнь. Для него не существует ни дешевых слез, ни сюсюканья. Он берет роль четко и твердо, не закрываясь фальшивыми загородками от действительности, которая продиктовала данный образ.

Хмелев ищет основное зерно роли. Первоначально он анализирует образ, разлагая его на составные части и выделяя самое типическое в каждом отдельном куске. Он ищет качества, наиболее ярко характеризующие роль. Он примеривает к себе жесты, говор, походку, манеру носить костюм, он вживается в привычки образа.

Хмелев рассказывает: «В пьесе я обычно стараюсь найти ведущие тона, как в живописи, окрашивая по-своему каждый персонаж. Я мысленно одеваю себя в присущие еще не воплощенному образу одежды, — тем самым сродняюсь с ролью, постепенно перевоплощаясь и входя в форму, данную автором. Свет и живопись, декорации и костюмы, — все это не безразлично моему герою. Как он реагирует на них? Какой же он? Что он думает? Как он одет? Какие у него привычки? Какие краски дает ему художник? Как он движется, живет? Что он испытывает в эту или в следующую минуту нафантазированного спектакля?»

Интересно следить на репетициях за взглядом Хмелева, которым он оценивает происходящие на сцене события. Он очень внимателен и собран: он как бы присматривается к людям и проверяет свое самочувствие и свои ощущения.

Собирая богатый материал, он думает о роли не только на репетициях, но и во время гулянья, чтения, отдыха. Хмелев отбрасывает все случайное и ненужное, оставляя из десятка найденных подробностей только одну. Он принуждает себя к скупости и сжатости. Актер уже начинает жить физической жизнью героя. Но одновременно в нем глубоко возникают самые существенные психологические черты героя. Ведь «актер не только “техник” или “мастер” — я переживаю роль, формируя ее в образ, и техника актера служит только средством выражения моей внутренней работы».

«В поисках самого существенного я постепенно отбрасываю детали, изменяю первоначальный замысел, иногда иду на компромисс. Учитывая свои возможности и освобождаясь от элементов, мне не присущих, я, наконец, что называется, “вживаюсь” в роль».

Игра Хмелева доставляет непосредственное наслаждение не только потому, что она, что называется, «входит в душу» человека, но еще и потому, что восхищает своей виртуозностью. Самых испытанных знатоков театра он изумляет своей сценической свободой, тонкостью и уверенностью. «Когда актер умеет держать себя в известных рамках, то в них можно создать какой угодно рисунок, можно тогда играть ролью, жонглировать».

Н. П. Хмелев находится сейчас в расцвете своего блестящего дарования, на середине своего актерского пути. Его последние роли — царь Федор в трагедии Ал. Толстого, Каренин в инсценировке романа Л. Толстого и Сторожев в «Земле» раскрывают новые замечательные черты в Хмелеве.

Напрасно сравнивать Хмелева — Федора с Москвиным или с другими его предшественниками. Наперекор традициям Хмелев в Федоре увидел прежде всего «сына царя Иоанна» — «последнего в роде». Эту тему — «последний в роде» — он и сделал основной темой своего исполнения: не {302} только душевную благость или испуг перед миром, не только желание уйти от страшных бурь, захватывающих мир и его самого, показал он в этом образе, но и глаза очень острые — от Иоанна, и вскипающий темперамент, и пробуждающуюся раздраженность, и неожиданную безудержную жестокость, говорящую об его отце. Новый образ Федора Иоанновича, соединенный с недоуменной тоской и большой, не находящей ответа любовью к людям, — этот образ Федора стал таким же беспокойным, острым и волнующим, как беспокойно, остро и умно все творчество этого замечательного актера.

Порою кажется, что Хмелев вступает в единоборство с автором. Он снимает с Федора печать чувствительности и сближает его с историей. Трагедия Федора — не трагедия властителя, лишенного дара власти, а трагедия человека, совершающего историческую ошибку, трагедия непонимания развития страны, трагедия человека, подменившего политическую оценку оценкой моральной. И чем больше стремится хмелевский Федор примирить непримиримое, тем безнадежнее его попытки и тем катастрофичнее их результат, — потому напрасен его вскипающий гнев и не нужна его душевная мягкость. Федора — Хмелева жалеешь, но ему не прощаешь.

Не меньшей трудности задачи взял Хмелев на себя и при исполнении ролей Каренина и Сторожева. Первое впечатление от хмелевского Каренина — впечатление усовершенствованного и точного механизма. При своем появлении в салоне княгини Бетси Каренин — Хмелев закован в привычную броню светского человека. Его движения точно размерены. Он эксцентричен и невнимателен к человеку. Он здоровается с посетителями салона, распределяя долю своей вежливости применительно к чину и положению собеседника. Все ремарки Толстого им последовательно соблюдены — вплоть до хрустения рук и отталкивающих ушей.

Драма Каренина — драма нарушенного равновесия. Он не только не любит, он даже не ревнив. Хмелев дает его характеристику смело и откровенно. Многих зрителей шокировало его объяснение с Анной — этот почти визгливый и холодный крик о его любви к Анне, разоблачающий пустоту его чувств. Тем не менее это одна из самых верных и тонких находок художника-актера. Причина мучений Каренина — смещение привычной жизни. Он раскаивается и страдает у постели больной Анны, чтобы затем вновь восстановить утраченное равновесие. Когда оно потом приходит к нему через графиню Лидию Ивановну и через окончательный разрыв с Анной, Анна, как человек, перестает для него существовать. Каренин возвращается к исходному пункту. И великолепна та самолюбивая улыбка, которую не может скрыть Хмелев — Каренин в сцене во дворце после получения награды. Он внутренне чувствует себя победителем — мораль и мнение света на его стороне.

Хмелев рисует Каренина очень жестоко, очень сурово, может быть, более сурово и жестоко, чем сам Толстой. И зритель, растроганный было сценой у кровати больной Анны, вновь с еще большей силой начинает ненавидеть этого строгого человека с холодным лицом, с большими ушами, в вицмундире со звездой, с прямо болтающимися руками и мерной походкой.

После петербургских салонов, из толстовской атмосферы, Хмелев перенесся в обстановку антоновщины — в русскую деревню средней полосы. Со свойственным Хмелеву артистическим {303} умом он учел все качества Сторожева — настоящего организатора контрреволюционных сил. Член учредительного собрания, уже приобщившийся к политической жизни в 1917 году, он представляет собою тип внешне «окультуренного» мужика; все поступки Сторожева сознательны и точны. Прямой, внимательный, до поры до времени тихий, он неслышно следит за происходящими в деревне событиями. Он резко поднимет голос и прикрикнет, — тогда его слушают беспрекословно. Его презрение к беднякам беспредельно, но он скрывает его за внешним благожелательством, таким внутренне равнодушным и жестоким, что зрителю становится страшно за мужика, когда Сторожев — Хмелев снисходительно потрепывает по плечу Фрола или Андрея.

Идея земли — личной собственности и накопления вошла в плоть и кровь его существа. Он холодно-расчетлив и с Антоновым, и с богом. Первоначально в исполнении Хмелева была неприятная и фальшивая черточка богоборчества, но по мере роста роли она постепенно исчезала и уступила место той великолепной и психологически тонкой сцене «сведения баланса», которую дает Хмелев в церкви; он беседует с богом, внутренне сохраняя приличную и полагающуюся дистанцию, он требует от него правильного ведения счетов, требует вежливо, но все же требует. Недовольный богом, он глядит исподлобья, сжав тонкие губы.

И окончательно разоблачает Хмелев Сторожева в последнем акте, в сцене у дуба, когда пустота, страх и месть наполняют его душу, когда он дрожит от холода и ужаса и когда, как затравленного хищного зверя, его ловят крестьяне; в разодранной рубахе, с блуждающими злыми глазами, огрызаясь и рыча, стоит среди них Сторожев — Хмелев — замечательный, художественно обобщенный образ классового врага, возбуждающий не сожаление, а ненависть зрительного зала, образ, созданный великолепным мастерством подлинно советского актера.

## 7 Б. Ростоцкий КЕДРОВ — КАРЕНИН «Театр», М., 1938, № 6[[395]](#endnote-382)

«Качалов как-то сказал, что для актера Художественного театра каждая новая роль есть рождение нового человека…» Правильность этого высказывания, приводимого В. И. Немировичем-Данченко в его книге «Из прошлого», можно проследить на протяжении всей истории МХАТ. Яркой иллюстрацией его является включение М. Н. Кедрова в спектакли «Анны Карениной» в качестве исполнителя роли Каренина[[396]](#endnote-383).

«Анна Каренина» на сцене Художественного театра вступила во второй год своей сценической жизни. Спектакль имеет свое лицо, свой стиль, воплощенный в строгих законченных формах, причем, как ни в каком, может быть, другом спектакле, его стиль определяется исполнителями ведущих ролей (Тарасова, Хмелев, Прудкин). В этих условиях включение в спектакль нового исполнителя ведущей роли {304} сопряжено с риском разрушить целостность спектакля. Именно с таким риском была связана творческая работа М. Н. Кедрова над ролью Каренина.

Каренин — носитель начала «торжественного рабства», противопоставляемого «натуральной свободе» подлинно человеческого чувства Анны. Он некий верховный блюститель «скованной в гранитные стены морали блестящего императорского Петербурга» (слова В. И. Немировича-Данченко). Таким его создал Хмелев, и сановно-бюрократическая сущность Каренина, искусственность и фальшь его поступков, мертвенность и окостенелость его духовной природы нашли у Хмелева пластически-законченное, скульптурно-четкое воплощение. Его Каренин с гротескно-подчеркнутой внешностью — оттопыренными ушами, неуклюжей медвежьей походкой, старческой дряхлостью, угловатостью и резкостью жестов, наконец, с его скрипучим голосом, очень своеобразно, напряженно, ритмически четко скандирующим речь, — значительный и страшный образ, олицетворение той мертвящей и губительной силы, которая приводит Анну к трагическому концу.

М. Н. Кедров создал другого Каренина. Не нарушая композиции спектакля, он придал Каренину новый оттенок, своеобразный колорит, определяемый индивидуальными особенностями его артистического дарования. Каренин Кедрова прежде всего рождает представление о том, что этот человек живет не реальной жизнью, а ее мертвыми, отвлеченными «отражениями». Толстой рассказывает нам, что «всю жизнь свою Алексей Александрович прожил и проработал в сферах служебных, имеющих дело с отражениями жизни. И каждый раз, когда он сталкивался с самой жизнью, он отстранялся от нее». Именно эта отрешенность от жизни и является первой характерной особенностью созданного Кедровым образа.

Его Каренин постоянно пребывает в состоянии застоя, закрепившись на каком-то раз найденном комплексе воззрений и чувствований. Этот комплекс может быть нарушен только под воздействием каких-либо необычных, чрезвычайных событий. Создается такое впечатление, словно человек боится растерять это свое внутреннее состояние покоя, ибо при первом же столкновении с проявлением живой действительности он сам начинает остро чувствовать всю его шаткость и неустойчивость. Но эта печать внежизненности, лежащая на образе Каренина, ни на минуту не превращает его в маску. Черты механичности, человека-«машины», как называет мужа Анна, глубоко оправданы Кедровым, что заставляет видеть в его Каренине не просто неодушевленный механизм, а определенный и своеобразный характер. У Каренина — Кедрова нет резко выраженных, отталкивающе уродливых черт старчества, дряхлости, физической немощи. Подчеркивание старости наделило бы Каренина пусть отталкивающими, но все же живыми чертами, стушевало бы омертвелость и призрачность, окутывающие эту фигуру. Поэтому у Кедрова лицо воскового манекена, желтое и застывшее, как у мумии, с неживой кожей, с тонкими, плотно сжатыми губами. Один из наиболее выразительных в этом отношении — эпизод в кабинете Каренина: он сидит в кресле перед огромным письменным столом спиною к зрительному залу; его лица и даже головы почти не видно; видна только неподвижная зеленая спина вицмундира. И на какой-то момент человек вообще не ощущается за этой внешней парадно-официальной оболочкой помпезно-бюрократического, монументального кабинета.

{305} Толстой пишет, что «каждая минута жизни Алексея Александровича была занята и распределена. И для того, чтоб успевать сделать то, что ему предстояло каждый день, он держался строжайшей аккуратности. “Без поспешности и без отдыха”, — было его девизом». Эта угнетающая точность, мертвящая аккуратность и неподвижность, симметричность поз и такая сдержанность жестов, при которой постукивание разрезным ножом по столу (разговор с Анной в кабинете) воспринимается уже как очевидный признак нарушения внутреннего равновесия, отличает и Каренина — Кедрова. «Медлительный тонкий голос» Каренина приобретает у Кедрова оттенок назойливой и приторной сглаженности, почти елейности. В нем нет резких, рубленых ритмов. Для него характерна засасывающая, как болото, тягучая монотонность. Это скорее голос проповедника на религиозно-нравственные темы, чем государственного деятеля.

Подобная трактовка Каренина целиком лежит в плане толстовского образа, приоткрывая какую-то новую деталь в бескрайнем богатстве романа. Внутренне оледенелым, самоуверенным и самоуспокоенным предстает Каренин при первом своем появлении — на приеме у княгини Бетой. В дальнейшем это искусственное, призрачное равновесие, ценой которого является отгороженность от реальной жизни, нарушается. Жизнь властно врывается и рвет искусно сотканную, но непрочную сеть казавшихся абсолютными воззрений. Вот это нарушенное равновесие и постоянное, настойчивое, не считающееся ни с кем и ни с чем стремление к его возвращению и составляют существо образа Каренина в интерпретации Кедрова.

Рассказывая в своей книге «Из прошлого» о том обаянии творчества Толстого, которое всегда влекло к себе Художественный театр, В. И. Немирович-Данченко отмечает «художественную влюбленность его самого (Толстого. — *Б. Р*.) во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокую веру в то, что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то “божеское”». А в своей статье о постановке «Анны Карениной» В. И. Немирович-Данченко упоминает о том же, но уже в непосредственном применении к образу Каренина: «Толстой расположен увидеть “божеское” в самых закоренелых фигурах. Так происходит с Карениным. Эта “машина” и “злая машина, когда рассердится” при виде настоящего человеческого горя — умирания Анны — расплавляется в сочувствии, познает “счастье прощения и готова к самоотверженности”» («Правда» от 22 апреля 1937 года).

После «радости прощения», пережитой Карениным у постели умирающей Анны, на помощь «поколебленной царствующей фарисейской морали» является графиня Лидия. Каренин не выдерживает ее натиска, подавляет свой порыв «божеского», или, точнее, подлинно человеческого. В конце этой сцены (объяснения с графиней Лидией Ивановной) мы снова видим жалкую и отталкивающую фигуру съежившегося в углу дивана Каренина. Вновь перед нами омертвелый, скованный человек. Пафос прощения, до которого поднимается Кедров в эпизоде у постели Анны, оказывается мимолетным. Никакого оправдания образа, конечно, нет и в помине. Вся цепь пережитых им потрясений только еще беспощаднее раскрывает жестокость и пустоту мира Карениных.

{306} Противоречие между живым и мертвым, между правдой и искусственностью, составляющие один из лейтмотивов спектакля в целом, — важнейшая черта кедровского Каренина. В сцене объяснения с Анной после ее возвращения от княгини Бетси в голосе Каренина впервые появляется раздраженная, режущая интонация, контрастирующая с обычным, нормальным для Каренина медлительно-спокойным, растянутым, монотонным течением речи. Движения его утрачивают свою точность, правильность и нарочитую экономность. Однако, это нарушение оледенелой застылости Каренина, которое служит признаком какого-то живого чувства — возмущения, тревоги, даже боли, — только усиливает ощущение его внутренней пустоты и холода, находящихся в резком контрасте с горячим, переливающимся через край чувством Анны. То человеческое, что прорывается в раздражении и гневе Каренина, оказывается жалким и мелким чувством эгоиста, стремящегося ввести огромное и мощное проявление жизни в русло искусственного порядка, в пределы своей системы узаконений и правил. Драма Каренина оказывается жалкой и ничтожной.

От самоуверенной, ровной манеры, в которой Каренин ведет светский разговор в салоне княгини Тверской, до взвинченной и отталкивающей речи в последнем своем появлении на сцене (объяснение Каренина с Облонским) — таковы те крайние точки, которые замыкают развитие этого образа. На протяжении спектакля одна манера перебивала другую: строго поучительный тон рассуждений об опасности кавалерийских скачек (сцена скачек) сменялся нервным, вздернутым тоном в эпизоде объяснения с Анной (после скачек). И, наконец, последняя сцена: приглаженного, светски-корректного тона нет и в помине; все слова произносятся на нервически-высокой ноте. Именно в этой сцене внутренняя опустошенность Каренина становится до предела обнаженной, абсолютной, воспринимаемой с исключительной ясностью.

В этой сцене Каренин производит жест, словно отталкивая от себя нечто надвигающееся на него и его устрашающее. Мимолетный жест, оправданный непосредственно (желание окончить неприятный для Каренина разговор с Облонским), в то же время воспринимается как окончательный уход от жизни. Каренин уходит, чтобы более уже не появиться на сцене; круг его жизни завершен. Громадная, всесокрушающая, «доведенная до крайних пределов в своей требовательности» страсть Анны возмутила на какой-то момент душевное болото этого человека. Но вот он окончательно установил свое отношение к этому «непредвиденному факту» и прямо заявляет, что жизнь Анны не может его интересовать. Снова возведена глухая стена, окончательно исключающая возможность пробуждения.

Иногда у Каренина — Кедрова, как это, может быть, ни покажется парадоксальным, проскальзывают в голосе ноты Кедрова — Манилова. И в какой-то мере это представляется закономерным: если сущностью Манилова является нелепое прожектерство и «небокоптительство», то и в Каренине, изображаемом Кедровым, искусственность, своеобразное «небокоптительство» тоже составляют главнейшую черту. Здесь дело не в каком-то нарочитом и ненужном сближении этих совершенно различных фигур и тем более не в их уподоблении. Речь идет только о той индивидуальной окраске, которую придал Кедров своему Каренину, {307} окраске, определяемой в конечном счете особенностями дарования и замысла артиста. Основное звучание образа, конечно, совершенно иное. Каренин — прежде всего носитель трагического начала в спектакле, можно было бы сказать рока, если бы в постановке МХАТ эта трагическая предопределенность судьбы Анны ни раскрывалась с такой исключительной реалистической силой.

«Во мне нет никакой точки опоры», — говорит Каренин. Именно эта внутренняя неустойчивость выступает перед нами в образе Каренина — Кедрова, в его напряженном, почти судорожном, стремлении сохранить свое шаткое, выдуманное равновесие. Носителем трагического начала Каренин выступает лишь в отношении Анны. Трагедии самого Каренина в спектакле нет и, конечно, быть не может. Смысл развития образа — именно в итоговом снятии с него трагического колорита. Этим самым Каренин перерастает границы индивидуально-случайного. Мертвое в его духовном и внешнем облике выступает как закономерный плод общественных условий старого мира.

Творческий успех М. Н. Кедрова, вошедшего в уже законченный спектакль, — результат великолепной актерской школы МХАТ, которая учит рассматривать рождение образа как «рождение нового человека».

# **{****308}** Сезон 1938 – 1939

Два несчастья определяют границы сезона 1938/39 года: в его начале — смерть К. С. Станиславского 7 августа, в его конце — арест В. Э. Мейерхольда 20 июня. Театр одновременно лишился двух полюсов своего притяжения, двух источников театральных идей, между которыми действовали силы русской сцены двадцатого века.

Об исчезновении Мейерхольда, разумеется, не писали ничего. О смерти Станиславского писали одинаковыми словами, получалось безлико. «Смерть К. С. Станиславского — тяжелая потеря для советского народа, для советского искусства. Но то, что создал Станиславский, обессмертило его имя, и долго, долго наше советское искусство будет питаться его мыслями и делами», — соболезнуя и выражая общую скорбь, писал журнал «Театр» (1938, № 8).

Среди подобных слов, тиражированных газетами и журналами всех республик страны, выделялись немногие статьи авторов, конкретно касавшихся индивидуальности Станиславского и примеров его деятельности.

Так о девяти ролях Станиславского поведала на страницах журнала «Театр» (1938, № 9) Л. Я. Гуревич, публикуя часть своей работы для готовящегося сборника «Актеры и роли».

Д. Тальников избрал темой «Искусство режиссера К. С. Станиславского» («Театр», 1938, № 9). Он писал: «Для него театр существует не только как образ “правды” и “переживаний”, но и как “представление”, как “игра”. И вот почему он явился самым “театральным” человеком в богатом артистическими индивидуальностями Художественном театре». Тем самым Тальников повторил взгляд на творческую природу Станиславского, высказанный еще В. Мейерхольдом и В. Бебутовым в их полемической статье «Одиночество Станиславского» («Вестник театра», 1921, № 89 – 90).

Однако Тальников тут же возвращался к общепринятому взгляду на путь Станиславского, уверяя, что великому художнику сцены удалось преодолеть на последнем этапе творчества «это внутреннее противоречие его жизни — между органическим влечением и методом, между формой и содержанием» (Там же). И хотя сам Станиславский считал, что в результате своих исканий «замкнул круг», вернувшись к реализму Щепкина, Тальников уточнял в свете времени, что из «дореволюционного тупика» Станиславский нашел «выход в новом, по-новому понятом и новыми средствами осуществляемом реализме театра эпохи революции» (Там же).

{309} Современные оценки критики применяли не только к практике, но и к теории Станиславского. Ю. Калашников («Театр», 1938, № 9) и В. Асмус («Театр», 1939, № 5) писали о вышедшем посмертно в сезоне 1938/39 года труде всей жизни Станиславского «Работа актера над собой». Калашников полагал, что существуют два этапа развития системы Станиславского: дореволюционный (мистический, идеалистический) и послереволюционный, когда «началось очищение здоровой, реалистической основы “системы” от чужеродных наносов и шлака». Асмус же справедливо обращал внимание на то, как своеобразно Станиславский пользуется общепринятыми терминами для своего учения, что создает затруднения его интерпретаторам, которым следует быть осмотрительнее в своих выводах и приговорах.

Среди откликов на смерть Станиславского, конечно, совсем особняком стояла статья поэта В. Ходасевича «Театр Станиславского», появившаяся в Париже в эмигрантской газете «Возрождение» (1938, 19 августа). Основанная на давних личных зрительских впечатлениях, она, однако, говорит о русском театре Станиславского вообще, о границах возможного для направления МХАТ в искусстве. На фоне статей советских критиков того времени статья Ходасевича звучит остро, давая повод к ряду сопоставлений. В итоге Ходасевич признавал Художественный театр только театром Чехова и считал, что в этом и заключено его историческое место и мировое значение. После Октябрьской революции, по мнению поэта, он являл свое «неживое подобие» и теперь умер вместе со Станиславским.

От статей о Станиславском пресса перешла к освещению следующего события в жизни МХАТ — к его 40‑летию. В прежние юбилеи при советской власти, начиная с 20‑летнего в 1918 году, Художественный театр выслушал о себе много не только отрицательных, но и оскорбительных слов. Это критическое гонение постепенно ослабевало по мере роста одобрения МХАТ властью. К 40‑летию юбиляру было даже принесено нечто вроде извинения за прошлые поношения.

«Стоит ли сейчас вспоминать неуклюжие, вульгарные схемы, последователи которых объявляли Художественный театр порождением либеральной интеллигенции, выполнявшим “социальный заказ” крупной буржуазии, стоит ли сейчас вспоминать скудоумных “теоретиков”, прочивших гибель этому прекрасному, очень сложному и тонкому художественному организму? — спрашивал в редакционной статье журнал “Театр” (1938, № 10 – 11). — Жизнь опровергла эти вздорные пророчества. Революция возродила МХАТ и создала те условия, которые обеспечили подлинный расцвет этого театра как театра народного, как театра революционного, как театра национального, русского…»

В статьях, посвященных 40‑летию МХАТ, критики переходили от отвлеченных идеологических определений к историческим фактам, к архивным документам, приближались к театроведческим исследованиям. П. Марков дал обзор всего пути МХАТ на тему «Театр и драматурги» («Правда», 1938, 23 октября). Юр. Соболев в нескольких статьях и очерках детально рассмотрел основание, открытие и первый сезон деятельности Художественно-Общедоступного театра («Советское искусство», 1938, 8 и 22 октября). Одну из статей под заголовком «Невоплощенное…» он посвятил несостоявшимся постановкам, {310} которым ранее не придавали значения («Советское искусство», 1938, 24 октября), а между тем они оказались необходимыми для изучения полного опыта Художественного театра.

И. Березарк, рассматривая тему «Горький и Художественный театр», в числе прочего основывался на режиссерском плане К. С. Станиславского к «Мещанам» и переписке О. Л. Книппер с А. П. Чеховым («Искусство и жизнь», 1938, № 10).

А. Гвоздев опубликовал две статьи на тему «МХАТ и западный театр» («Советское искусство», 1938, 24 октября, и «Искусство и жизнь», 1938, № 10). Он писал о превосходстве МХАТ над европейской и американской сценами. Течения западного театра: мейнингенцев, Золя, Брама и Антуана рассматривались им в связи с направлением искусства Художественного театра. Его интересовали общие для них проблемы реализма демократического театра, актерского мастерства и ансамбля.

40‑летию МХАТ отводилось большое место в общей печати и тем более в специализированной. Журнал «Театр» почти целиком отдал этому событию два очередных номера (1938, № 9 и 10 – 11). Помимо упомянутых выше статей этого периодического издания там же были напечатаны портреты деятелей МХАТ. Л. М. Фрейдкина писала о Вл. И. Немировиче-Данченко, Ю. Соболев — об И. М. Москвине, Б. Ростоцкий — об О. Л. Книппер-Чеховой, С. Дурылин — о трех артистах сразу: М. П. Лилиной, В. И. Качалове и Л. М. Леонидове. Таким образом на страницах журнала «Театр» ведущие юбиляры первого поколения были парадно представлены соответственно их статусу.

Такой же парадной чести был удостоен в журнале первый спектакль Художественного театра «Царь Федор Иоаннович». В статье «Жизнь одного спектакля» Б. Ростоцкий и Н. Чушкин рассматривали «истинность принципов реализма, которые составляют постоянную творческую сущность Художественного театра» («Театр», 1938, № 10 – 11). В дальнейшем статья была расширена авторами до монографии о спектакле. Юбилейная картина Художественного театра, разумеется, не могла быть полной без статей о Чехове и Горьком. С наибольшим размахом на страницах «Театра» (1938) было представлено творческое сотрудничество с А. М. Горьким. О нем писали: Ю. Юзовский в статье «Горьковские “Мещане” и дореволюционная критика» (№ 9), С. Дурылин в статье «Вторая встреча МХАТ с Горьким» (Там же) и Ю. Юзовский в статье «“Враги” Горького на сцене МХАТ» (№ 10 – 11).

Возвращаясь к постановке «Врагов», Юзовский писал об отличиях новой мхатовской «объективности» от прежней. Она уже не та — с признаками аполитичности, в чем обычно упрекали театр. Теперь эта «объективность» проявляется театром «с точки зрения прогрессивной исторической позиции». Так во «Врагах» театр становится на сторону Синцова и тем самым проявляет ту «партийность, которая делает из “Врагов” выдающееся произведение революционного искусства» (Там же).

Современную оценку сотрудничества МХАТ с Чеховым дал С. Балухатый в статье «Чехов и Московский Художественный театр». Роль этого сотрудничества «в глубоком прогрессивном воздействии идей и образов драматурга и театра на самосознание передовых людей, на русскую и мировую культуру» («Театр», 1938, № 10 – 11).

{311} Помимо исторического пути МХАТ критики занимались анализом юбилейных премьер. Первым появилось «Горе от ума» А. С. Грибоедова — 30 октября 1938 года, вторым, на следующий день — 31 октября 1938 года — «Достигаев и другие» М. Горького.

Из большинства рецензий следовало, что постановка «Горя от ума» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, Е. С. Телешева, художник В. В. Дмитриев) соответствовала новому методу, по которому теперь работает Немирович-Данченко и к которому последнее время призывает современный советский театр: к синтезу социального, жизненного и театрального восприятия образов.

«Попыткой заново прочесть и раскрыть произведение» Грибоедова назвала постановку понимающая как следует правильно толковать классику «Учительская газета» (1938, 1 ноября).

Яков Гринвальд в «Вечерней Москве» (1938, 31 октября) утверждал, что это «Горе от ума» никак нельзя назвать возобновлением постановки 1906 года. В «Правде» (1938, 30 октября) Д. Заславский приходил к выводу: «Новая постановка глубже, ближе к Грибоедову».

Однако в хоре похвал были голоса, призывающие подойти к делу рецензирования и критики ответственнее. Ю. Юзовский утверждал, что постановка должна вызвать споры. «Не знаю, — признавался он, — соблазнительна ли позиция людей, которые из почтения к “маститости” бьют перед этим спектаклем одни только поклоны» («Известия», 1938, 4 ноября)[[397]](#footnote-16).

Деликатная проблема несоответствия возраста исполнителя с образом Чацкого ощущалась всеми критиками. Они пытались обходить ее обсуждение, находя у В. И. Качалова те неповторимые проявления таланта, тот способ показать Чацкого, которые якобы снимали драматизм этого обстоятельства.

С. Дурылин в заметке «Несравненный Чацкий» писал о том, что Качалов решил образ по-новому: «Его новый Чацкий — это тот “рыцарь свободного духа и герой общественности”, каким он [Качалов] всегда представлял себе грибоедовского героя» («Декада московских зрелищ», 1938, № 32).

Этой постановке «Горя от ума» с ее толпой вылепленных характерных фигур в критической литературе идеально соответствовал жанр актерского портрета, и пишущие увлеклись этой возможностью. Тем более что актерский портрет все чаще становился основным видом рецензирования. Критики уходили от общего в частное. Г. Бояджиев пропагандировал «искусство сценической детали», посвятив ему две статьи в газете «Советское искусство» (1938, 24 ноября и 1939, 8 января).

{312} Интерес к мельчайшим составным частям сценического мастерства и действа позволял и актеру и критику отойти от шаблона, показать нечто индивидуальное, выделяющее из идеологически запрограммированного решения.

Сам Бояджиев написал портрет «Москвин — Загорецкий», показав, как «замечательный художник маленькую эпизодическую роль превратил в яркую и глубоко содержательную фигуру, пронизанную низменными страстями» («Советское искусство», 1938, 14 ноября).

В следующей юбилейной премьере «Достигаев и другие» М. Горького (режиссеры Л. М. Леонидов. И. М. Раевский, художник В. Ф. Рындин) критикой была оценена и поддержана позиция театра, его «бесповоротное и решительное признание за спектаклем значимости прежде всего политической» (Юр. Соболев, «Известия», 1938, 3 ноября).

Однако МХАТ зашел в воплощении этой политической линии так далеко, что даже вызвал споры между критиками о финале постановки. Театр позволил себе изменить финал автора, добавив эпизод ареста Достигаева. Так демонстрировался его бесспорный политический конец.

На диспуте о спектакле поступок театра одобрили Юр. Соболев и М. Григорьев, но большинство — Ю. Юзовский, И. Чичеров, В. Ермилов, М. Ф. Андреева — высказались против. Юзовский говорил, что это «опасная тенденция» в искусстве, от которой сейчас отказываются даже трамовцы с их прямолинейностью («Литературная газета», 1938, 26 ноября). О том, что это грубо и с художественной и с идейной точки зрения, В. Ермилов писал в рецензии на спектакль («Театр», 1939, № 1).

Делая выводы о постановке «Достигаев и другие», Юр. Соболев с пафосом писал: «Это победа. Победа той чудесной молодости, в которой цветет великолепное искусство МХАТ» («Известия», 1938, 3 ноября).

Еще более окрепшим в своих сатирических чертах, сохранившим лучшее, что было в исполнителях и декорациях Б. М. Кустодиева, оценили критики возобновленный к 40‑летию МХАТ спектакль «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина.

6 мая 1939 года в МХАТ состоялась последняя премьера сезона — «Половчанские сады» Л. М. Леонова (художественный руководитель Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер В. Г. Сахновский, художник В. В. Дмитриев). Еще за полтора года до нее в прессе начались споры о пьесе. Предсказывали, что театру трудно придется работать над постановкой, потому что в пьесе нет «живого ощущения эпохи, ее аромата, ее быта» («Советское искусство», 1937, 11 сентября).

Современность пьесы пытался объяснить сам автор. «Моя пьеса рассказывает о героике будней, подвигах, совершенных людьми нашей страны в своей повседневной жизни и работе», — писал он («Советское искусство», 1937, 5 марта). Подвиг повседневных дел врача Юрия, инженера Виктора, учительницы Ручкиной, директора совхоза Маккавеева и других действующих лиц пьесы, кроме одного персонажа — темной личности Пыляева — Леонов связывал с ощущением героями реальной близости войны. Это те люди, которые будут способны противостоять врагу.

Мало кому они показались символами противостояния не только в чтении пьесы, но и когда появились воплощенными на сцене МХАТ. Большинство {313} критиков писали о своем разочаровании и о том, что режиссура и актеры не могут преодолеть ошибок автора.

Писатель и драматург Л. Никулин предостерегал Леонова от влияния Достоевского, которое создает в его пьесе ложную глубину и значительность, «пустоту и надуманность» некоторых персонажей. А вообще Никулина настораживало, что непонятные пьесы Леонова идут в лучших московских театрах: «Волк» в Малом, «Половчанские сады» в Художественном («Московский большевик», 1939, 14 мая).

В газете МХАТ «Горьковец» (1939, 29 мая) П. А. Маркову пришлось разъяснять: «Почему мы ставили “Половчанские сады”?» А сам Леонов отвечал своим оппонентам: «Не забывайте: искусство немыслимо без какого-то гормона изобретательства, а изобретательство всегда сопряжено и с известным риском неудачи» («Правда», 1939, 17 апреля).

Когда о неудаче спектакля в статье «Речь о режиссуре» писал А. П. Мацкин, то объяснял ее тем, что Художественный театр находится вне «поэтического стиля пьесы» и «символики» Леонова. По предположению Мацкина в этом сказывались «некоторые общие симптомы» состояния МХАТ («Театр», 1939, № 6).

На самом деле «симптомы» выражали не только художественную неповоротливость МХАТ в этой работе, а его неуверенность в отношении начальства к пьесе Леонова. Комитет по делам искусств сомневался, современна ли пьеса. В изложении секретаря дирекции МХАТ О. С. Бокшанской Комитет спрашивал: «<…> Нет ли в пьесе извращения нашей действительности?» (Письма Бокшанской. Т. 2. С. 360).

Та же Бокшанская сообщала Немировичу-Данченко, что Леонов говорил с В. Н. Васильевским, начальником Главреперткома, «и тот сказал, что запрещать пьесу не за что, но и разрешать нет желания» (Там же. С. 419).

Сам П. М. Керженцев решался на половинчатый шаг: разрешить Художественному театру начать репетиции «Половчанских садов», а не постановку их (Там же. С. 420).

Немирович-Данченко как раз такого варианта не принимал, вспоминая, что театр уже имел опыт отмененных спектаклей: «Мольер» Булгакова, «Банкир» Корнейчука, «Заговор» Вирты. Он советовал сначала «хорошо продумать, пересмотреть или перечитать “Половчанские сады” во всех подлежащих инстанциях» (Письма‑4. Т. З. С. 509).

У пьесы все-таки имелись немногочисленные защитники. Они тем более возлагали неудачу спектакля на театр. М. Бурский в «Литературной газете» (1939, 30 мая) в статье, печатавшейся в порядке обсуждения, настаивал на том, что МХАТ повредил пьесе, будучи не в силах найти сценического соответствия ее поэтическому звучанию, пытаясь открыть ее чеховскими ключами.

Однако справедливости ради Бурский признавал, что виновата и сама пьеса, которую необходимо было «освободить от недостатков внешних, от псевдоинтриг, псевдоконфликтов, псевдомыслей и от недостатков органических».

Противников «Половчанских садов» и «Волка» осуждал В. Залесский. Он писал: «Последние статьи о Леонове некоторых наших критиков можно сравнить {314} с обвинительным заключением, написанным, может быть и со знанием юриспруденции, но не имеющим отношения к художественной критике, не содержащим в себе понимания того, что Леонов-художник, писатель, драматург, имеющий свою собственную творческую манеру, по-своему ставящий и разрешающий в своих произведениях современные жизненные конфликты» («Театр», 1939, № 7).

Острые споры вокруг «Половчанских садов» закончились в сезоне 1938/39 года диспутом в клубе писателей и фельетоном «Катастрофа в проезде Художественного театра» в популярном юмористическом журнале «Крокодил» (1939, № 14).

Официально итоги театрального сезона были подведены на совещании руководителей московских театров, собиравшихся в Большом театре 21, 22 и 28 мая. С докладом выступил начальник управления театрами Комитета по делам искусств А. В. Солодовников, назвавший пьесы Леонова «в числе наиболее значительных постановок советских пьес» («Советское искусство», 1939, 2 июня). Критики получили замечание, что «недостаточно серьезно подошли к оценке леоновских спектаклей». Главным достоинством драматургии Леонова было признано то, что он в «живых образах разоблачает врагов нашей страны — всех этих Пыляевых, Сандуковых, Магдалининых и вряд ли где-нибудь сильнее показана их опустошенность, их обреченность» (Там же).

Однако именно вредительские функции этих персонажей в сюжетах леоновских пьес были наиболее надуманными, даже фальшивыми, вымученными в процессе создания разных редакций произведения ради его «проходимости» на сцену.

## **{****315}** 1 Ю. Юзовский СТАНИСЛАВСКИЙ «Известия», М., 1938, 8 августа

Все знали, что он болен, что болезнь становится все более неумолимой, что каждый день можно ждать катастрофы. Все следили за его героическим единоборством со смертью, от которой он упорно отвоевывал год за годом, месяц за месяцем, день за днем, от которой он забаррикадировался у себя в Леонтьевском переулке. Он не мог, не хотел сдаться потому, что весь был полон идей, планов, замыслов, как будто не было этих семидесяти пяти лет, как будто не было этих сорока лет, как будто он только завтра должен был открыть Московский Художественный театр.

Окруженный почетом всего мира, уже при жизни легендарный, он мог бы сказать словами древнего латинского изречения, что он сделал, что мог, и что пусть другие сделают лучше. Всей своей деятельностью за последние годы он словно говорил обратное: «Я только начинаю свою творческую жизнь», и уходил в работу, ревнуя к молодости своей страны, не желая от нее отстать.

Он ставит «Кармен»[[398]](#endnote-384) — гениальную поэму чувства, страсти, свободы, чтобы вернуть молодость задыхающейся от мертвых штампов опере. Он увлекается Мольером, «грубым» Мольером, «шумным» Мольером с его яростной, бьющей через край буйной жизнью. Он заявляет, что надо пересмотреть Чехова, — в чеховских спектаклях тогда видна была элегическая струя, но есть ведь другая, нужно ее вызвать наружу!

Обратите внимание, какой выбор тем[[399]](#endnote-385), какой размах идей: «Кармен», Мольер, Чехов, — разве это связано с тем, что принято называть «закатом жизни»? Это — разгар жизни, так безжалостно, безнаказанно оборванной.

Он создает молодую студию[[400]](#endnote-386), собирает молодые, еще не испытавшие себя таланты, чтобы вместе с ними искать новых дальнейших путей в искусстве. Любой художник, который поставил бы «Чайку», как Станиславский, уже обладал бы неувядаемой славой, а Станиславский готов вернуться к исходной точке и начинать сызнова. Он заявляет, что над «Чайкой» надо работать совсем иначе, чем он работал некогда. Он весь в пылу исканий, весь в порыве к будущему, к искусству будущего, к театру будущего, и здесь его настигла смерть, трижды несправедливая смерть.

Он задумал четырехтомный труд, первая книга «Моя жизнь в искусстве» известна читателям, вторая скоро выйдет в свет[[401]](#endnote-387)… Он торопился писать, боясь, что не выскажет всего, что ему нужно было сказать, что ему важно было сказать, без чего он не мог покинуть своего поста. Это — итог его жизни, его художественное завещание, в котором он виден во весь свой рост.

Тема этого труда — «тайна творчества», тайна, которую нужно обнаружить. Вдохновение, которое «нисходит» на художника, которое капризно, которое неуловимо, как синяя {316} птица, — как же приручить эту синюю птицу?! Вот дерзкая идея этого великого труда. Сознательно вызвать в себе тот «божественный глагол», который «жрецы искусства» объявляли исходящим от «высшего промысла». От человека, отвечает Станиславский, от нас с вами, от разума человеческого. Разум, который многие третировали как начало, мешающее искусству, Станиславский привлекает на службу творческому процессу. Привлекает практически, конкретно, реально. Не царство необходимости, а царство свободы. Вот идея его книги, великая идея, идея нашего века, века разума.

У Станиславского здесь обобщение собственного опыта, опыта его театра, опыта всего мирового актерского искусства, которое он жадно изучал. В Станиславском это мировое искусство актера приходит к своему самосознанию, к познанию себя. И эта идея выходит далеко за пределы искусства актера, обнимая творчество вообще, творческую природу человека.

О Станиславском сказано было, что он сочетает в себе Моцарта и Сальери. Это очень меткое наблюдение. Да, и Моцарт, и Сальери. Моцарт — натура цельная, непосредственная, самозабвенная в своем творческом порыве, артистическая. И Сальери, который анализирует, пытается «поверить алгеброй гармонию», который хочет «ведать», что «творит».

Художник и ученый удивительно цельно живут в нем. Все, что говорится в этой книге, как будто мы уже знали в себе, но не замечали раньше. Так же, читая произведения искусства, мы узнаем те образы, на которые нам впервые указывает художник. В чем секрет этого явления? Правда, отвечает Станиславский. Правда, которую должен искать художник. Эту правду Станиславский проповедует на всем своем творческом пути. Здесь он продолжает традиции всей русской литературы и искусства, великолепным результатом и воплощением которых — от Пушкина до Горького — является Московский Художественный театр. Если правда эта живет в душе художника, зародилась в ней, учит Станиславский, пусть он, художник, смело отправляется в путь. Станиславский не был педантом, доктринером какого-либо вида, типа, жанра искусства. Великий реалист, он понимал реализм многообразно, как многообразна природа человека. Он любил и фантастику «Синей птицы», и нежное движение человеческого сердца в чеховских спектаклях, и безудержное веселье в «Свадьбе Фигаро», и трагедию жизни в «Живом трупе». Он был подлинно человек.

Во всех его творениях — и в образах, которые он создавал, и в спектаклях, которые он ставил, и в книгах, которые он писал, — проглядывал каждый раз он сам — Константин Сергеевич, как все его звали. Проглядывала его чарующая улыбка, которая переживет его смерть и останется нам, как воспоминание о нем, улыбка, выражающая всю артистичность его натуры, его благородный ум, его человечность. Все это вечное. Поэтому неожиданна эта ожидаемая смерть в этот жаркий августовский день, в отсутствие театра, который он создал, в отсутствие соратников творческой жизни, его друзей, его учеников, до которых дойдет сегодня эта щемящая и жестокая весть…

## **{****317}** 2 М. Загорский НАСЛЕДНИК ЩЕПКИНА «Советское искусство», М., 1938, 10 августа

Станиславский родился в год смерти Щепкина[[402]](#endnote-388).

Вот имя, которое с благоговением произносил он. По свидетельству Л. М. Леонидова, Станиславский часто повторял слова Щепкина, обращенные к его ученику С. В. Шумскому[[403]](#endnote-389), от которого он требовал огромной предварительной работы над ролью. «Тогда, — говорил Щепкин, — ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но сыграешь верно». Освободить актера из плена настроений, предубеждений, навыков и повести его к *верно* понятой и сыгранной роли, — не есть ли это «зерно» всех поисков теоретиков, любителей и практиков театра, начиная с Дидро[[404]](#endnote-390) и кончая Пушкиным, который устами первого гостя Лауры требует от актера прежде всего «верно понять» свою роль («Как роль свою ты верно поняла»)?

Вся жизнь Станиславского была отдана на разрешение именно этой задачи. Отсюда все его бесконечные поиски, сомнения, колебания, отречения, здесь истоки его «учительства», давшего русской сцене плеяду замечательных актеров, здесь, на этой почве, родились его книги, статьи, и именно это сделало его «труды и дни» такими оплодотворяющими для всего мирового театра в целом.

Велик и гениален был Мочалов. Но он просверкал на свинцовом небе николаевской России блестящим метеором и не оставил наследников, традиций, школы. Лишь Щепкин, а после него Станиславский имели счастье видеть вокруг себя целую поросль дарований, взращенных ими. И еще одно сближает этих гениев: они оба всегда и неизменно были недовольны собой.

Казалось бы, артист, вызвавший своей игрой в роли Штокмана восторг величайшей русской актрисы М. Н. Ермоловой («играет как великий артист»), человек, создавший лучший в мире театр и услышавший следующие слова гениальной Элеоноры Дузе[[405]](#endnote-391), обращенные к артистам этого театра: «Вы счастливы, что работаете в театральном ансамбле совместно со Станиславским. Есть ли у вас ощущение этого счастья?», режиссер, к которому Максим Горький обратился со словами: «Почтительно кланяюсь вам, красавец-человек, великий артист и могучий работник, воспитатель артистов», — казалось бы, что ему эти муки сомнения и недовольства, зачем ему каждый день, каждый час следить за собой, отрицать то, что вчера еще казалось победой, бурно и страстно искать ускользающую синюю птицу правды в сценическом искусстве?

И все же именно он в Художественном театре олицетворял собой это святое недовольство, подобно Щепкину в Малом театре. Лишь на днях вышла из печати его гениальная режиссерская партитура «Чайки». И он спешит предупредить читателя в письме к редактору книги, что все это было сделано «режиссером-деспотом, с которым я веду борьбу теперь»… Так и Щепкин каялся в своих «ошибках» и в письме П. В. Анненкову[[406]](#endnote-392) укорял себя {318} за то, что невольной улыбкой сорвал у Самарина[[407]](#endnote-393) — Чацкого лучшую сцену. А ведь это писал лучший Фамусов русского театра!

Сценическая история не признает этого самообвинения Станиславского. Вспоминается та борьба, которую вел двадцать лет с Художественным театром, и в частности со Станиславским, талантливый театральный критик А. Р. Кугель. Именно он особенно яростно обвинял Станиславского в «деспотизме» и в уничтожении актерских дарований. И что же? Именно на этой сцене расцвели таланты замечательной плеяды актеров, начиная с Москвина и Книппер и кончая Качаловым и Леонидовым. Именно на этой сцене «режиссер-деспот» сумел так поставить «Чайку» Чехова и «На дне» Горького, что эти спектакли стали событиями, характеризующими целую эпоху русской жизни.

Щепкинский психологический реализм получил дальнейшее развитие и разработку в теории и практике Станиславского. Оба они страстно искали «идеи» автора пьесы, роли и, только ощутив ее, шли к технике, к ремеслу. В этом отношении оба они — самые идейные художники на русской сцене, искавшие гармонии, «союза волшебных звуков, чувств и дум». Без «думы» для них не было искусства, но не было его и без «звуков» и «чувств», без уменья донести его до зрителя. Вот откуда вытекали их суровые требования к искусству актера. «В хаосе не может быть искусства. Искусство — порядок, стройность», — писал Станиславский. Но так же судили об искусстве и Пушкин («Какая стройность», — про Моцарта), и Гоголь, писавший Щепкину о пришедшем к нему «высоком спокойствии» в игре, и сам Щепкин. Станиславский своими поисками «правды» на сцене как бы подытоживал устремления великих русских поэтов, писателей и актеров к реалистическому искусству, близкому народному зрителю.

«Реформа» Щепкина была грандиозной по значению. Станиславский как бы подхватил выпадающий из рук эпигонов факел и углубил дело Щепкина на свободной, независимой от чиновников, сцене. Нам сейчас даже трудно себе представить, какое значение имело это тогда для всех любящих искусство людей. Вот свидетельство П. П. Гнедича[[408]](#endnote-394), человека отнюдь не близкого к Художественному театру. Он писал после спектакля «Чайка»: «Это огромный толчок для будущего, театральное дело вступает в новую фазу. Много борьбы предстоит с представителями отживающих форм мнимой сценичности, но главное — первый шаг сделан».

Станиславский прошел через все обольщения, все соблазны и бытового, натуралистического, и символического, крэговского, условного театра. И вернулся к актеру как единственному воплотителю идей и замыслов автора. По существу это возврат к заветам Щепкина, который всегда стоял на страже «идеи автора» и считал «варваром» Дюси[[409]](#endnote-395), по переделкам которого долгое время русские актеры играли Шекспира. Но значит ли это, что Щепкин был только актером? Разве мы не знаем, как он блестяще поставил, именно поставил, а не только сыграл, пушкинского «Скупого рыцаря»? Разве мы не знаем, что он был исключительным «учителем сцены», к каждому слову которого жадно прислушивались начинающие актеры? И разве мы не знаем, что Гоголь видел в нем не только исполнителя, но и постановщика «Ревизора», написав ему: «Дайте непременно от себя мотив другим актерам, особенно Бобчинскому и {319} Добчинскому. Постарайтесь сами сыграть перед ними некоторые роли».

И эти черты Щепкина воплотил в себе Станиславский, и именно на Щепкина звал он оглянуться советских актеров, говоря о главенстве актера на сцене.

Великое наследство оставил Станиславский русскому театру и своими образами, и своими книгами, и своими учениками, и своими постановками.

Будем внимательно изучать его — вот лучшая дань памяти этого гения русской сцены.

## 3 В. Ходасевич ТЕАТР СТАНИСЛАВСКОГО «Возрождение», Париж, 1938, 19 августа[[410]](#endnote-396)

Мне не было лет восемь, я лежал в оспе и слушал в полубреду разговоры о том, что в Охотничьем клубе, куда однажды возили меня на елку, какой-то Станиславский играет пьесу «Потонувший колокол» — и там есть русалка Раутенделейн и ее муж, Водяной, который все высовывается из озера, по-лягушечьи квакает «брекекекекс» и кричит: «Раутенделейн, пора домой!», — и ныряет обратно, а по скалам скачет бес, который закуривает папиросу, чиркая спичкою о свое копыто. После того еще несколько лет до меня доходили рассказы о затеях и новшествах этого странного Станиславского, пока, наконец, не узнал я, что вскоре он открывает в Каретном ряду свой театр со странным названием — «Художественно-Общедоступный». Театр открылся. Все только и говорили, что о поставленной в нем пьесе «Царь Федор Иоаннович». Газеты были полны статьями о ней. Мне дали рубль на билет, но попасть в этот общедоступный театр оказалось не так-то общедоступно: мне удалось раздобыть билет только, должно быть, на пятнадцатое или двадцатое представление.

Это было в ноябре 1898 года. Мне было двенадцать лет, но я был заправским театралом. Я уже видел в Малом театре не то «Ричарда III», не то «Макбета», я видел Ермолову в «Орлеанской Деве». Я знал, что такое трагедия: это — плащи, шпаги, латы, сияющие, как зеркала, это — руки, судорожно сжимающие рукоять кинжала, это — не люди, а страшные существа, голосом покрывающие раскаты грома, живущие среди ужаса и сеющие вокруг себя ужас. Когда же раздвинулся (а не ушел в небеса) серый занавес Художественного театра, я вдруг увидел обыкновенных людей: царя с незначительным лицом, похожим на печеное яблоко, степенную, симпатичную царицу, ее несимпатичного брата. Таких людей (только в других костюмах) я видел вокруг себя каждый день. И когда появилась М. Ф. Андреева[[411]](#endnote-397) — княжна Мстиславская, — все кругом зашептали: «Какая хорошенькая! Что за ямочки на щеках! Ах, прелесть!» Все было обыкновенно, просто, почти уютно. И я, который в трагедиях испытывал только ужас и потрясение, на этот раз понял все, что происходило между этими людьми. Но трагедии не было: она осталась в Малом театре.

Спору нет — детским впечатлениям цена не велика. С другой стороны, и {320} Алексей Толстой — не Шекспир, даже не Шиллер: трагедийного пафоса в нем не много. Но в том-то и дело, что детские впечатления только подтвердились, когда Художественный театр взялся за Шекспира: в «Юлии Цезаре» он так же соскользнул в археологию, как в «Царе Федоре Иоанновиче», как в «Смерти Иоанна Грозного», как в пушкинском «Борисе Годунове». Это скольжение признал и сам Станиславский в своих воспоминаниях. По-видимому, он считал, что причина была в актерской неопытности, в неумении. На самом деле она лежала глубже: артисты Художественного театра не умели и никогда не научились играть трагедию, потому что трагедия не умещалась в их мироощущении. Не только отдельным актерам, но и всему театру в целом трагедия была не по плечу, не по голосу, не по размаху. Чем более трагедийного элемента было в пьесе, тем слабее она удавалась. Поэтому «Царь Федор» вышел лучше «Смерти Иоанна Грозного», «Смерть Иоанна Грозного» — лучше «Бориса Годунова» и «Борис Годунов» — все-таки лучше «Юлия Цезаря».

Именно потому, что театр не обладал ни внутренним тяготением к трагедии, ни даже чувством трагизма, он всякий раз уклонялся от разрешения тех творческих проблем, которые прямо подсказывались подлинным содержанием пьесы, и от центральной трагедийной линии уходил на какую-нибудь боковую, которая и получала преобладающее значение во всей постановке. В перечисленных пьесах такой линией была археологическая, историко-бытовая. В так называемом «Пушкинском спектакле» («Каменный гость», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери») — живописная. В «Гамлете» философическая проблематика Шекспира принуждена была уступить место чисто формальным, постановочным исканиям Станиславского и Гордона Крэга, и вся благородная кровь шекспировых героев оказалась пролитой за то, чтобы декорации были заменены ширмами, а мебель кубиками.

Так же, как трагедия, Художественному театру не давалась фантастика. «Снегурочку» он поставил одновременно с Новым театром, где подвизались молодые, но не лучшие силы Малого[[412]](#endnote-398). В постановке Нового театра было вдоволь банальщины, слащавости и дешевки. В Художественном все было ново и благородно. Но казенные артисты каким-то чудом сумели сохранить главное: веяние волшебства, дух сказки, — как раз все то, что у художественников опять было подменено бытом и археологией, ибо в Художественном театре в сказку не верили и ее не чувствовали, как не чувствовали трагедии. Правда, уже «Синяя птица» удалась лучше «Снегурочки», но и «Синей птице» (да простится мне эта дерзость!) далеко было до «Сна в летнюю ночь», когда-то поставленного в том же Новом театре лубочно, безвкусно, и все-таки так волшебно, как Художественный театр никогда ничего не ставил.

То, что Художественный театр делал с трагедией и фантастикой, было, конечно, снижением жанра, то есть неверным подходом к пьесе и в этом смысле неудачей. Та же судьба постигла и пьесы с более или менее отвлеченным, философическим содержанием. В «Ревизоре» был сделан ряд весьма интересных находок, но в трактовании пьесы театр не вышел за пределы традиции, сведя символическую комедию Гоголя на сатирическую и опять-таки на историко-бытовую линию. Эта ошибка осталась неосознанной. Зато Станиславский понял и признал в своих воспоминаниях, что символические пьесы Ибсена оказались театру «не по силам», потому что он не сумел «познать {321} и впитать в себя их духовное содержание». Говоря точнее — ошибка заключалась в том, что идейное содержание пьесы как целого оставалось непонятым, дробясь и размениваясь на психологическое и лирическое содержание отдельных ролей. Пьесы Леонида Андреева («Жизнь человека», «Анатэма») театру удавалось понять лучше, но они сами были плохи.

Понимание своих недостатков и умение мужественно в них признаться составляли главную и лучшую черту в художнической личности Станиславского. Второй, столь же важной и высокой чертой было в нем неутомимое стремление к новизне. Именно эти два свойства дали ему возможность самые недостатки театра обратить на пользу, в ошибках и промахах найти такие здоровые начала, на которых можно было бы построить успехи.

В театральной критике не раз было высказано такое мнение, будто своим стремлением к ансамблю Художественный театр прикрывает отсутствие крупных артистических сил. Это несправедливо и неверно. Достаточно назвать такие имена, как Артем, Германова, Качалов, Книппер, Лилина, Лужский, Москвин, Вишневский, Самарова. Если, как я говорил и как признавал сам Станиславский, театру оказывались не по плечу слишком высокие театральные жанры, то в этом было повинно не отсутствие и не пороки индивидуальных дарований, а общее мироощущение театра, подсказанное средой и эпохой. Интеллигентский страх перед «позой» и глубокий скептицизм — вот что заставляло театр снижать трагедию и подрезать крылья фантастике. Отсюда возникало скольжение на бытовую линию, а бытовая линия неосуществима иначе, как при помощи ансамбля. До тонкости разработанный и изученный ансамбль стал в свою очередь инструментом, на котором Художественный театр научился разыгрывать то, что зовется затасканным и опошленным словом «настроение», но что и было, и сохранилось в памяти как одно из его самых ценных и прекрасных открытий.

Это же мировоззрение понудило Художественный театр снять трагического героя с котурн и увести сказочного из сказки, а персонажа символической драмы (слишком абстрактного носителя абстрактных идей) как бы довоплотить, вочеловечить, приблизить к быту и наполнить психологическим, а не только идейным содержанием. Такая задача вплотную подвела к усиленной и тончайшей разработке психологического материала, то есть прежде всего к отказу от штампованных навыков пресловутого «нутра», а затем — к благородному и вдумчивому лиризму, который, как и «настроение», сделался одной из лучших и характернейших черт Художественного театра. Из той же разработки психологического материала возникло стремление по-настоящему связать внутренний облик изображаемого лица с внешним, то есть к целому ряду драгоценных находок в области грима, костюма, речевых и мимических особенностей. Характерная подробность: в обыденной речи артисты Художественного театра умели найти и передать сложнейшие оттенки, но речь высокого лада им не давалась. Никто из них, кроме М. Н. Германовой[[413]](#endnote-399), не умел читать стихи. Этого мало: случалось, что они, ради стилистического снижения, брали на себя смелость изменять текст — даже пушкинский. В «Моцарте и Сальери» слово «музыка» (с ударением на втором слоге) было везде заменено словом «искусство»[[414]](#endnote-400).

Снижение высоких жанров было, конечно, искажением их; строго говоря, {322} это искажение не искупалось ни побочными задачами, которые в своих постановках разрешал театр, ни тем возвышенным артистизмом, который ему никогда не изменял — даже в неудачах. Зато и обратно: ни «настроение», ни лиризм, ни психологические нюансы, ни даже те бытовые симфонии, которые Художественный театр разыгрывал с таким мастерством, в пьесах этого стиля не находили себе настоящего применения. Все свои достижения театр получил возможность полностью показать и развернуть в пьесах Чехова. Уже «Чайка» так впору пришлась по театру, словно нарочно для него была писана. Впоследствии Чехов и в самом деле писал для Художественного театра, но и тут он ни на йоту не должен был приспособляться, потому что он и театр Станиславского были подготовлены друг для друга всем ходом художественных и общественных событий, всеми тогдашними обстоятельствами русского искусства и русской жизни. Допустимы различные степени в оценке Чехова-драматурга. Однако несомненно, что за весь предыдущий век история не только русской, но, вероятно, и западной сцены не знала более совершенного сочетания автора и театра, нежели то, которое обнаружилось в чеховских постановках Станиславского. Вот почему эти постановки и останутся навсегда лучшим лавром в венке Художественного театра и поистине незабвенным воспоминанием для всех тех, кому посчастливилось их видеть.

Найдя в Чехове самый подходящий материал для применения своих открытий (из которых я, разумеется, упомянул далеко не все) и до конца их сознав и усовершенствовав благодаря тому же Чехову, Художественный театр, в сущности, высказал себя полностью. Недаром его лучшими постановками оказались те, на которые ему в той или иной степени удалось распространить тональность чеховских спектаклей: таковы пьесы Тургенева, отчасти Гамсуна. В конечном счете, пожалуй, можно сказать, что пьесы, поставленные Художественным театром, тем более удавались, чем их авторы были ближе к Чехову по духу и стилю.

О Художественном театре уже написаны и еще будут написаны многие томы: его значение было огромно в России и велико за границей. Эта статья — лишь случайно и наскоро набросанные воспоминания зрителя, взволнованного известием о кончине того, кем был создан и вдохновлен театр, создавший эпоху в жизни русского искусства и в духовной жизни многих его современников. 25 октября 1917 года было для русской интеллигенции тем же, чем для дворянства было 14 декабря 1825. Художественный театр, отразивший столь многие черты этой интеллигенции и со своей стороны оказавший на нее глубокое влияние, в день октябрьского переворота очутился на смертном одре. С тех пор тянулась лишь его двадцатилетняя агония. Последний вздох Станиславского был и его последним вздохом. То, что еще существует и будет существовать под именем (впрочем, отчасти уже измененным) Художественного театра, есть лишь его «неживое подобие»: год тому назад мы в этом убедились воочию. Орденоносный МХАТ имени Максима Горького уже не равен Художественному театру ни по эстетическому уровню, ни даже по самой своей художественной морали. Театр Станиславского был учителем и образцом неуклонного, бескорыстного и независимого служения искусству. Сам Станиславский таким и остался до последнего дня. Но он имел несчастие присутствовать при умирании своего детища.

## **{****323}** 4 С. Дурылин ВТОРАЯ ВСТРЕЧА МХАТ С ГОРЬКИМ[[415]](#footnote-17) «Театр», М., 1938, № 9

В тот год, год сорокалетнего юбилея Горького, когда, по постановлению Президиума ЦИК СССР, Московский Художественный театр Союза ССР был переименован в театр «имени Максима Горького»[[416]](#endnote-401), в репертуаре этого театра имелась всего одна пьеса Горького — «На дне», не сходившая со сцены со времени первой постановки (1902 г.).

Свою новую встречу с Горьким МХАТ начал не с постановки какой-либо из его пьес, а с инсценировки его повествовательных произведений. Инсценировка носила название «В людях» — название второй части автобиографической трилогии Горького. Инсценировка использовала материал следующих произведений Горького: «Детство», «Мои университеты», «Двадцать шесть и одна», «Хозяин», «Страсти-мордасти». Инсценировка была сделана П. С. Сухотиным, но текст ее носит на себе такое большое число изменений и поправок, сделанных самим Горьким, что может считаться авторизованным. В инсценировке шесть картин. Действие первой и третьей происходит «У Фролихи», проститутки-паклюжницы, выведенной в рассказе «Страсти-мордасти». Вторая картина — «Семья Кашириных» — переносит зрителя в жилье родного деда Горького, старшины красильного цеха. Четвертая и шестая картины рисуют каторжную жизнь булочников — «В крендельной Семенова». Наконец, пятая картина происходит «У Никифорыча», у городового («Мои университеты»).

Связующим звеном всех этих эпизодов является под именем «Алеши» и «Алексея» образ самого Горького.

Выход в жизнь будущего великого пролетарского писателя, его первые столкновения с угрюмыми и злыми «хозяевами жизни» — вот основная тема инсценировки.

Спектакль «В людях» оказался большой и широко признанной удачей МХАТ. При новой встрече с Горьким МХАТ оставил в стороне былые приемы, с которыми он подходил когда-то к «Мещанам» и к «Детям солнца». Режиссура (заслуженный артист М. Н. Кедров) искала *горьковского* языка и *горьковского* ритма действия для своего спектакля.

Постановщик преодолел повествовательно-эпический характер инсценировки и создал очень действенный спектакль. Кедров не отрекся ни от одного из прочных творческих завоеваний МХАТ, но он оставил в стороне и внешний, описательный натурализм, и лирико-элегический психологизм «чеховского периода» этого театра. Великолепному старому художественному опыту МХАТ Кедров дал новое, углубленное применение. Каждый образ спектакля, как бы ни была ярка его бытовая оболочка, строится на глубокой психологической почве. Почва эта обработана и взрыхлена актером, при помощи режиссера, с той тщательностью, с той тонкостью обработки, {324} которая давно стала специальностью МХАТ. Но за психологическим самочувствием любого из действующих лиц правдиво и просто проступает его социальное содержание.

Вот почему в спектакле не было ни бытового описания, ни психологического повествования, столь характерных для старых спектаклей МХАТ: «Мещане» и «Дети солнца».

Если образы Леньки, его матери, маленького Алеши с его бабушкой были согреты настоящей любовью, то образ хозяина булочной не мог не возбуждать в зрителе чувства ненависти.

Режиссер спектакля дал актерам большой простор для самостоятельного решения образов. Заразив актера чувствами Горького, его мыслями, режиссер уверенно ждал самостоятельных всходов актерского мастерства. И в ожидании своем не ошибся. «В людях» — один из лучших по актерскому мастерству спектаклей советского МХАТ.

В нем была только одна актерская неудача. Образ Горького раздвоился: насколько обаятелен был *Алеша* Пешков, настолько сух был *Алексей* Пешков.

Сцена у деда. Маленький Алеша (Е. Н. Морес) лежит в постели. Он весь дрожит в горьком испуге после жестокой порки, заданной ему дедом. Перед ним внезапно открылась темная сторона жизни. Горе и обида впервые обожгли его милое личико. Но все живо в этом ребенке; все «сквозит и светит» в его глазах: и большой ум и емкое сердце. Этот детский образ и светит, и греет, и остается жить в памяти зрителя. И мы верим: в этой детской душе зажегся тот светоч мысли и правды, который через много лет будет светить всему миру.

Не вина, а беда С. Г. Ярова, игравшего Алексея, что ему не поверили в том, будто его умный, честный, прямой, но суховатый Алексей — тот же обаятельный Алеша, но только в другую пору жизни. В спектакле не хватало нескольких хронологических звеньев, многих жизненных кусков для того, чтобы последовательность душевного роста Алеши в Алексея была очевидна для зрителя. Может быть, актер исключительного обаяния, например Качалов, сумел бы построить этот недостающий мост между Алешей и Алексеем, сумел бы скудный, почти схематический материал, предоставленный инсценировщиком для роли Алексея, наполнить живым и волнующим содержанием. Может быть… Во всяком случае, в спектакле «В людях» этого не случилось, и Алеша заслонил собой Алексея.

К тому же над Алешей (Е. Н. Морес) наклонялась его чудесная бабушка, выдержанная Н. В. Тихомировой в ласковых горьковских тонах, и этот старческий образ еще более оттенял детскую правду Алеши. А. А. Монахова — паклюжница Фролиха — и В. Д. Бендина — ее убогий сын Ленька — создали незабываемый трагический дуэт. И что было страшнее — эта всеми осмеиваемая любовь матери-проститутки, или это детство без детства мудрого ребенка-калеки, — трудно было решить! Монахова играла Фролиху с такой строгой сдержанностью внешних красок, так сосредоточенно вбирала в себя неизбывное горе всеми оплеванной женщины, что от этого образа веяло трагической красотой. Артистка самыми простыми средствами сумела показать: грязь — это от тех, кто грязнит жизнь своим хищничеством, свет — это от человека, от матери, просветленной любовью к ребенку. И та же простота была у Бендиной. Задача ее была еще труднее: показать в Леньке самый трагический и вместе самый нежный из детских образов, созданных на русской {325} сцене. Образ несчастного ребенка был раскрыт актрисой без нарочитого «жаления»: ни одна черта сурового горьковского рисунка не смягчена, не подавлена сентиментальным карандашиком. Ленька — мальчишка со «дна», с уличным словарем. Но все это только насильственный вывих золотого детского сердца, светлого детского ума! Без всякой публицистики, одной своей внутренней правдой, образ Леньки в исполнении Бендиной вопиял в защиту детей от капиталистического гнета.

Радостная удача этих образов довершалась в спектакле «В людях» исключительной удачей центрального образа: хозяина булочной, Семенова, М. М. Тарханов создал поистине с горьковской силой и простотой.

После первого спектакля «В людях» «Правда» писала: «Над всем спектаклем мрачной тенью нависает хозяин, хозяин булочной. Мы можем смело утверждать, что за все 16 лет советская сцена не создавала такого страшного и вместе с тем трагикомического образа эксплуататора, как его создал артист Тарханов. Глядя на него, по-новому ощущаешь такие образные синонимы, как мироед, паук, кровопийца. Образ, столь блестяще созданный Тархановым, является ярким сценическим воплощением кулака, как его описал Ленин.

“Кровопийца”, “паук”, “вампир”, “пиявка” — вот ленинское определение кулака.

Эти кулацкие черты сгущены Тархановым в горьковском хозяине до яркого, незабываемого символа. Образ хозяина дает правильный тон всему спектаклю, отлично сделанному во всех частях. Особо радует, что этот спектакль — молодежный, давший целый ряд прекрасных исполнителей»[[417]](#footnote-18).

Второй горьковской постановкой МХАТ в советские годы был «Егор Булычов и другие».

Работа над этим спектаклем началась еще в феврале 1933 г., задолго до премьеры «В людях», но показан был спектакль в начале 1934 г.

В своей работе над «Булычовым» — а она была поистине велика и упорна (достаточно указать на то, что спектакль потребовал *ста пятидесяти шести* репетиций, кроме генеральных) — театр шел другим путем, чем театр им. Вахтангова, на подмостках которого впервые появился «Булычов».

Спектакль «Булычов» у вахтанговцев был крупнейшим событием в жизни советского театра; однако он имел существенные недостатки. Сжатая форма, в которую Горький выкристаллизовал свою пьесу (три стройных акта), была разрушена театром, и на материале Горького построена пьеса, сходная с пьесами 1920‑х годов: в вахтанговском «Булычове» 12 *картин-эпизодов* вместо горьковских трех *действий*.

Театр предварил пьесу особым «прологом» с чтением газет 1916 – 1917 гг. В самый текст пьесы он также ввел чтение газет, излагающих подробности убийства Распутина, и заставил Достигаева читать вслух стенограммы речей депутатов из Государственной думы. Для характеристики буржуазной молодежи режиссура ввела в пьесу чтение символических и «эго-футуристических» стихов и пение романсов. В некоторых местах произведена была перестановка самого текста Горького.

Все эти перемены, внесенные театром в пьесу Горького (внушенные добрым намерением: увеличить социальную звучность пьесы, умножить ее политическую емкость, уточнить ее историческую показательность), сделаны с {326} большим мастерством. Но самое обращение к этим средствам показывает, что у театра не было полного доверия к сценичности и театральности горьковской пьесы. Театру казалось, что нужно помочь Горькому стать Горьким.

МХАТ (режиссер В. Г. Сахновский, под художественным руководством Вл. И. Немировича-Данченко) руководствовался в своей работе тем, что драматическая форма, в которую отлита Горьким его замечательная пьеса, адекватна сюжету, ее художественному и идейному содержанию. «Дополнить» пьесу Горького так же невозможно, как невозможно добавить чьей-нибудь посторонней, хотя бы и талантливой, рукой несколько новых красок к картине Репина «Иван Грозный». «Монтировать» текст Горького так же недопустимо, как переставить отдельные части симфонии Чайковского. Дать пьесе Горького другое, произвольное деление (12 эпизодов вместо 3 актов) так же непозволительно, как слить 24 картины пушкинского «Годунова» в пять действий.

МХАТ показал «Булычова» во всей неприкосновенности его драматической формы и содержания.

И оказался прав: театрально-драматическая ценность «Булычова» нисколько не уменьшилась от того, что Горький получил право быть единоличным драматургом своей драмы.

На генеральной репетиции «Булычова» у вахтанговцев Горький, по словам постановщика Б. Е. Захавы[[418]](#endnote-402), «сделал несколько замечаний, касающихся неправильного произношения некоторых слов»[[419]](#footnote-19).

В МХАТ таких замечаний Горький не делал. Режиссура спектакля там понимала с первого дня работы, что слово — сильнейшее орудие драматургической действенности Горького. «Работая над спектаклем “Булычов”, вчитываясь в изумительный по силе и своеобразию язык Горького, — говорит постановщик В. Г. Сахновский, — все участники спектакля долго искали прием сценического воплощения стиля горьковского языка, а следовательно искали и стиль спектакля. Яркие метафоры, крепко построенные аллитерации, повторения и сравнения рассыпаны в пьесе так обильно, что от нюансировки этой поэтики Горького невольно вырастает своеобразный стиль языка и спектакля»[[420]](#footnote-20).

Многие речевые образы в спектакле «Булычова» были совершенны. Вспоминается сам Булычов — Л. М. Леонидов. Его речь — лучшая характеристика этого образа: те самые слова, которые у его семейных мелки, узки, вялы, в его устах становились емкими, сочными. Слово излучало ум Булычова, его широкий вкус к жизни.

И рядом — сторожкое, глазастое слово Достигаева (А. Н. Грибов): в нем никогда нет полноты мысли, целостности ощущения, это всегда полуслово, выдающее себя за целое.

И еще рядом — смазанное постным маслицем, но замешанное на пышных дрожжах слово «отца Павлина» (В. О. Топорков). Это тоже не слово, а характеристика.

Эти характеристики с помощью речи, быть может, лучшее, что было в мхатовском «Булычове».

В чем заключен динамический стержень спектакля? Постановщик определяет его следующим образом:

«Краевой линией действия спектакля является проблема борьбы Егора Булычова. Его страстное обличение {327} ворующего рубля, неистовые удары по религии, по лжи семейного уклада, мелочности интересов всяческого индивидуализма — все это его путь к самоотрицанию, к отрицанию обанкротившегося класса. Но он может лишь рассчитываться с гнилым мировоззрением, обрубить канаты, отрываясь от ложной жизни, от исхоженного им вдоль и поперек берега, причалить же к другому берегу не может. Когда Глафира зовет его в Сибирь, потому что здесь, в булычовском доме, его все равно сожрут, зовет уехать, бросить все и начать новую жизнь, он не отвечает на этот зов.

Таким образом, пьеса в себе заключает сложный драматургический контрапункт свивающихся тем: с одной стороны, тему группировок, ожидающих смерти Булычова, чтобы наброситься на его богатство, чтобы с капиталом Булычова войти в новые фазы жизни, захватив себе командные высоты руководства, с другой — темы внутренней борьбы героя пьесы Егора Булычова, идущего трагедийным путем к овладению истиной».

В трактовке МХАТ «Булычов» — это не «сцены» из жизни, это не сатирическая комедия, это — *трагедия*: Булычов *умирает* в то время, когда кругом него начинают звучать молодые голоса новой жизни.

У Горького время 1‑го действия определено в трех словах: «яркий зимний день»; пьеса открывается утренним чаепитием в столовой Булычовых.

В МХАТ появлению действующих лиц — Глафиры, Ксении, Шуры — предшествует большое звуковое вступление. Вместе с лучами «яркого зимнего дня» в столовую врывается шум улицы. Просыпается город. Надрывается фабричный гудок. Доносится говор людей, торопящихся на работу. Столовая глохнет на секунду от грохота грузовиков. Взвизгивают мотоциклетки. Миг полутишины. Хррап, хррап, хррапп! — раздается размерный топот человеческих масс. Музыка. Причитанье баб. Это войска уходят на фронт.

В этих звуках, тревожащих сытую тишину булычовского дома, слышится напряженный голос времени, когда происходит действие драмы Горького.

В конце спектакля, в финальной сцене, эти шумы города приобретают новое звучание: они становятся бодрыми, смелыми голосами надвигающейся революции.

Под их крепнущую песню о новой жизни умирает Булычов.

В доме Булычова к этим, извне доносящимся голосам жизни присоединяются человеческие голоса, молодеющие и крепнущие в своем стремлении к новой жизни: это голоса Шуры (А. И. Степанова), Глафиры (В. Н. Попова), Лаптева (С. Г. Яров), Доната (Н. А. Шульга).

Только Булычов, в котором силы, ума и жизненного размаха больше, чем в них, — только Булычов не может присоединить своего голоса к этим голосам новой жизни, и не потому, что он умирает, а потому, что обречен смерти тот класс, к которому он принадлежит.

Если бы постановщику «Булычова» в МХАТ удалось вобрать пьесу Горького в ту форму, которую он избрал для нее, мы действительно получили бы *трагедию*.

Но сделать это Сахновскому не удалось и не могло удаться: этому противоречит самое существо «Булычова» как пьесы. Горький недаром озаглавил свою пьесу «Егор Булычов и *другие*», а не просто «Егор Булычов». Этих «других» в пьесе так много, что они цепким комедийным кольцом сжимают умирающего Булычова, и никакой, {328} самый гениальный режиссер в мире не может разорвать это комическое кольцо вокруг Булычова, чтобы водрузить его одного на пьедестал трагедии. Кольцо это так сплетено Горьким, что жизнь, мысль, боль, тоска Булычова сами вплетены в это же кольцо: Булычов не просто окружен «другими», — он сам, целыми сгустками своего су-шествования, живет в этих «других»; вот почему спектакль о Булычове может быть *трагикомедией*, но не может быть *трагедией*. Сам же Горький хотел, чтобы он был *комедией*.

«— Вы много поработали, — сказал он постановщику “Булычова” в вахтанговском театре. — Должно хорошо получиться. Публика будет смеяться.

— А нужно, чтобы публика смеялась?

— Обязательно! Это — комедия»[[421]](#footnote-21).

В МХАТ спектакль оказался комедией, тщетно пытающейся стать трагедией, а от этого не получилось даже трагикомедии.

Может быть, это не было бы так заметно, если б спектакль не был отяжелен остатками старого наследия раннего МХАТ — натуралистическими эпизодами, на которых действие пьесы останавливалось, как на заставах с опущенными шлагбаумами.

Вот один из таких шлагбаумов.

Доктор, осмотрев больного Булычова, выходит из его комнаты, объявляет родственникам о необходимости консилиума и, получив гонорар, удаляется. У Горького это — минута действия; обмен девятью короткими репликами.

В МХАТ — это длительная сцена. Доктор вытирает полотенцем руки (что он отлично мог сделать за сценой, где и осматривал больного), бросает полотенце на спинку стула. Полотенце начинает длинное странствование: из рук Звонцова — в руки Ксении, от нее — Башкину, затем еще куда-то. Едва ушло из поля зрения зрителя полотенце, появляется другой предмет в роли действующего лица: деньги. Ксения мимикой советуется с Башкиным, сколько нужно заплатить доктору; зажатые в кулак деньги она показывает Звонцову, вопрошая глазами, довольно ли?

На подобных заставах зритель задерживается без всякой нужды, теряя нить сквозного действия.

Центром спектакля явилось, несомненно, исполнение Л. М. Леонидовым роли Егора Булычова.

Леонидов устранил из роли то протестующее, шумливое буйство, которое так ярко показывал первый Булычов — Б. В. Щукин. «Пляска Булычова» менее всего шла бы к образу, задуманному Леонидовым.

Булычов у Леонидова, прежде всего, едкий наблюдатель людской бессмыслицы, умный хроникер глупого быта: большому, сильному, одинокому, ему стало ясно, что жизнь — та жизнь, которую одну он знает хорошо, жизнь его сообщников по классу, не заслуживает ничего, кроме иронии, кроме злой и едкой насмешки. Но в умных глазах Булычова пробежали бы издевательски-острые огоньки, если б кто-нибудь начал уверять его, что возможна другая жизнь, с другим вкусом к бытию, с другим ростом человека.

Принимает ли Булычов ту жизнь, которою жил? Нет. Он ее ненавидит. «Не на той улице я живу, — говорит он Шуре. — В чужие люди попал». Он ненавидит эту «чужую улицу» за то, что она насильственно вселила его в свой быт и уклад, в свои «труды и дни», он ненавидит эту длинную, скучную и тесную «чужую улицу» за то, что она не {329} утолила его жажды жизни, что она лишила его широкого и вольного места под солнцем. Умирая, он бунтует против этой «чужой улицы», он с горьким презрением, с тошнотным отвращением относится к «чужим людям», с которыми прожил всю жизнь, а эти люди — вся его семья, кроме Шуры, все его компаньоны по классу, но этот свой бунт леонидовский Булычов вогнал внутрь себя. У него нет и не может быть союза ни с какими другими силами.

Он понимает, что та улица, на которой он жил и домостройствовал, ведет в помойную яму, но, и, лежа у «гробового входа», он не может повторить и не повторит с поэтом: «И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть».

Булычов умирает совершенно одиноким; хотя он и улавливает первые шаги людей, идущих строить новую жизнь, но в этой новой жизни ему нет места.

И когда сквозь толстый лед этого одиночества Булычова прорываются наружу мгновенные тоскующие вскрики его внутреннего бунта, они жутки в своей ненужной силе, они страшны в своей полнейшей безотзывности.

Постановка «Егора Булычова» не решила для МХАТ проблемы нового прочтения Горького-драматурга. Она лишь поставила эту проблему во всей ее сложности и ответственности. Работа над «Булычовым» имела для актеров и режиссеров МХАТ огромное воспитательное значение. Вот как пишет об этом сам В. Г. Сахновский:

«Для нас, участников спектакля, работа над “Булычовым” была дружной большой коллективной работой над глубоко современным и близким нам автором. Театр в работе над “Булычовым” искал некоторых новых путей в плане выражения социально-политической природы спектакля. Каждый кусок спектакля рассматривался в тесной связи с нужным театру звучанием в аудитории и у зрителей, живущих вопросами нашей общей жизни. Актеры, работая, знали, что, создавая спектакль “Булычов”, для них столь ответственный в силу близости театра к писателю, они борются за претворение в жизнь политических и философских идей Горького.

Эта сложная работа потребовала затраты огромных сил, потому что во время обычных творческих процессов нам всем понадобились некоторые ясные политические знания, обретенные в спорах, в беседах, в учебе, в изучении многих, прежде проходивших без должного анализа явлений»[[422]](#footnote-22).

Огромная, честная и воодушевленная работа театра, проделанная над «Булычовым», принесла свои прекрасные плоды и полностью оправдала себя в следующем горьковском спектакле МХАТ — в замечательной постановке «Врагов».

Настоящую победу в деле воплощения на сцене драматургии Горького театр его имени одержал при постановке «Врагов» (1935 г.).

До МХАТ пьеса эта шла уже в двух московских театрах: в Малом и в театре МОСПС, и при несомненных частичных удачах, свойственных обеим этим постановкам, только в МХАТ «Враги» обрели свое подлинное сценическое бытие.

В. В. Боровский[[423]](#endnote-403) писал о «Врагах»: «Впервые настоящие промышленные рабочие выступают у Горького в пьесе “Враги”. Она охватывает период, предшествующий революции 1905 г. Скорее всего, это 1903 – 1904 гг. — годы формирования политической партии {330} пролетариата и буйного роста осознания им своей классовой сущности».

Многие театры до МХАТ трактовали «Врагов» как историческую пьесу, как спектакль из истории русского рабочего движения, и подобный историзм лишал пьесу ее подлинного сердцебиения, до сих пор живого, волнующего, и превращал в поучительный, но суховатый документ, полезный при занятиях по истории рабочего движения.

МХАТ отказался от мысли строить «Врагов» как исторический спектакль. С точки зрения постановщиков спектакля Вл. И. Немировича-Данченко и М. Н. Кедрова, основная познавательно-театральная ценность пьесы Горького в том и состоит, что она смыкает прошлое с настоящим.

Старый рабочий Левшин говорит у Горького: «Там народ, который разозлился, говорит: сожжем завод и все сожжем, там одни угли останутся. Ну, а мы против безобразия. Жечь ничего не надо… зачем жечь? Сами же мы строили, и отцы наши, и деды… и вдруг жечь!»

Это — слова мудрого строителя жизни, который хочет быть борцом и строителем, а не бунтарем. В 1906 г., когда написаны были «Враги», в этих словах звучала великая надежда на то, что когда-нибудь все строительство жизни перейдет в руки рабочих; теперь, в 1938 г., эти же слова волнуют, как сбывшееся предвидение. Старика Левшина, произнесшего эти слова, нет уже в живых, но его сын, его внук — теперь подлинные хозяева жизни.

И таких прочных нитей, связывающих прошлое с настоящим, в пьесе Горького имеется множество: она жива предчувствием будущего, которое в наши дни стало настоящим.

В пьесе двадцать шесть действующих лиц, и только шестеро из них — рабочие. Им дано Горьким мало слов и еще меньше внешнего действия. Все «события», и в общем, и в драматическом смысле (выбор и посылка рабочими делегатов к хозяевам, бурное объяснение с директором и неожиданное его убийство, возбужденная рабочая сходка, обыски и аресты и т. д.), происходят за сценой, вне поля зрения зрителей. Вынести эти напряженно-драматические события из жизненного закулисья на сцену невозможно.

Горького упорно упрекали за то, что его персонажи слишком много «говорят». Эти упреки, упрямо повторявшиеся буржуазными критиками, актерами и режиссерами, не совсем умолкли и в советскую пору. При постановке «Врагов» в Малом театре (1933 г.) постановщик К. П. Хохлов[[424]](#endnote-404) должен был признать: «Вначале, когда только решено было начать работать над “Врагами”, кое-кто в театре побаивался, что пьеса якобы тяжеловата, что в ней мало действия»[[425]](#footnote-23).

Руководитель театра МОСПС[[426]](#endnote-405), ставившего ту же пьесу в том же году, заявлял еще решительнее: «В своей новой постановке мы должны пересмотреть текст Горького, не нарушая стройности языка всей композиции»[[427]](#footnote-24). В результате этого «пересмотра» пьеса Горького была разбита на ряд отдельных эпизодов.

Эта разбивка трехактной пьесы на произвольное число эпизодов, производившаяся во многих театрах, была попыткой «драматизировать» «разговоры» Горького подачей их зрителю враздробь, в разных сценических оформлениях. Увы, от этого зритель видел пьесу *не лучше, а слышал* ее хуже. {331} Иные режиссеры пытались поправить мнимую беду сплошной разговорности пьесы тем, что, начав с красной строки все «выигрышные» моменты пьесы, красным карандашом подчеркивали в них все годящееся для звонкого политического плаката: в результате, в пьесе шумели *слова* — и исчезали живые люди. Третьи постановщики запасались двумя палитрами с разным подбором красок и выстраивали на сцене две шеренги «врагов»: густо сатирическую (капиталисты и их приспешники) и приподнято-романтическую (рабочие). От этого не увеличивалась действенность пьесы и убывала ее правдивость.

Постановщики «Врагов» в МХАТ чужды какого бы то ни было испуга перед «разговорностью» пьесы Горького. Как раз наоборот: *в слове* Горького они видят сильнейшее орудие его драматургии. Слово Горького в спектакле полнозвучно: в него, как в почерк, всегда включено живое лицо, со своими особенностями его жизненной походки и социального самочувствия. Задача мизансцен у Немировича-Данченко и Кедрова — обратная той, которую ставили себе прежние постановщики «Врагов»: эти последние стремились сложностью мизансцен сгустить действенность пьесы и разрядить ее «разговорность». Наоборот, задача скупых и простых мизансцен в МХАТ в том и состоит, чтобы как можно полнее и яснее донести до зрителя слово Горького: через слово зритель должен воспринять образ, через образ должен увидеть действие, хотя бы его и не было на сцене. Пусть люди на сцене только «говорят», но *так* говорить, как дают им, вместе с Горьким, говорить Немирович-Данченко и Кедров, — значит расписываться собственной рукой в своем характере, в своем жизненном устремлении, в своем социальном действовании. Другими словами, это значит *жить* на сцене.

Чтобы эта жизнь была полнее, независимее, жизненнее, режиссеры надевают на себя шапку-невидимку. Мы привыкли к спектаклям, где режиссер хочет говорить за автора, действовать за актера, где он желает, чтобы в каждой бутафорской вещи было зеркало, в котором зритель видел бы отражение лица режиссера. Режиссеры «Врагов» в МХАТ держатся иного воззрения: режиссер необходим спектаклю, как воздух, но, как воздух же, он должен быть невидим. Плохо, если воздух, сгущаясь до едкого тумана, извращает облики людей и пропорции вещей, покрывая их своей обманчивой тканью. В спектакле «Врагов» ни на людях, ни на предметах нет ни клочка режиссерского тумана. Все ясно, четко, просто. Вот она, жизнь, во всем многообразии ее явлений, в теплоте ее красок, в яркости ее звуков.

Шапка-невидимка — только на режиссере, но ее нет на актерах.

Им великолепно дышится в этом незаметном, не сгущающемся в туман режиссерском воздухе. У каждого из них есть свой собственный пульс, свое дыхание. У каждого из двух враждующих станов горьковской пьесы есть свое классовое существо. Оно ничем не подчеркнуто, но явно чувствуется во всем.

Когда-то Гоголь учил Щепкина, что лучшее средство представить на сцене плач состоит в том, «чтобы зритель видел, что вы стараетесь удержать себя от того, чтобы не заплакать, а не на самом деле заплакать, впечатление будет от этого в несколько раз сильнее».

Совершенно так, на мудрой скупости слов, на упорной сдержанности чувств и порывов, строит МХАТ изображение великой силы и праведного гнева рабочих, и чем скупее здесь слова, {332} чем сдержаннее движения, тем доходчивее до зрителя это могучее дыхание пробуждающегося класса. И когда в конце пьесы, в сцене допроса рабочих, два стана врагов сходятся в открытом столкновении, зритель уже подготовлен к нему: зритель сам теперь живет чувствами рабочих героев пьесы.

Разительная и непримиримая противоположность двух станов врагов достигается не их внешней режиссерской раскраской, не подчеркнутой контрастностью в их группировке, а верно найденной противоположностью их поведения.

«Но почему они так просты?.. так просто говорят, так просто смотрят и страдают? Почему? В них нет страсти? Нет героизма?» — мучительно спрашивают про рабочих те, кто отошел от стана «хозяев жизни» и не вошел еще в стан зачинателей новой жизни. — «Они спокойно верят в свою правду».

В этом ответе заключена лучшая характеристика рабочего стана. Здесь ключ к построению образов рабочих в этом прямом и правдивом спектакле.

«Мне наша жизнь кажется любительским спектаклем. Роли распределены скверно, талантов нет, все играют отвратительно. Мы портим пьесу. Однажды прогонят нас со сцены».

В этом признании — такой же ключ к построению капиталистического лагеря.

Вся пьеса Горького, в передаче МХАТ, и есть напряженнейший диалог между этими *двумя* действующими лагерями.

Как проходит этот диалог, поглощающий все внимание зрителя, обогащающий его незабываемыми волнениями мысли и чувства?

Pars pro toto [часть, представляющая целое — *лат*.] — в одном отрывке этого диалога легко усмотреть весь его внутренний смысл во всем богатстве его познавательного и театрального содержания.

Михаил Скроботов смертельно ранен. Он сейчас умрет. Около кресла, в которое его положили, Николай Скроботов, его брат. Он спрашивает умирающего:

— Ты видел, кто стрелял?

Михаил стонет в ответ.

— Я устал… О, я устал!..

*Николай (настойчивее)*. Ты заметил, кто стрелял?

*Михаил*. Мне больно… Какой-то рыжий. Положите меня… Какой-то рыжий.

Если бы эту сцену ставил старый МХАТ эпохи «Детей солнца»[[428]](#endnote-406), он, вероятно, сыграл бы здесь, со всем психологическим богатством деталей, *умирание* Михаила Скроботова и тем разорвал бы сюжетную и идейную цепь драмы Горького.

Теперь, в 1938 г., МХАТ играет здесь нечто совсем другое: он играет допрос с потерпевшего. Неважно, что допрос снимает *брат* потерпевшего, важно, что прокурор стремится не упустить показания, которое необыкновенно важно для политического следствия, и он упорно торопится вырвать это показание из уст умирающего, хотя этот умирающий — его брат. Умирающий — (М. И. Прудкин) поборол в себе *умирающего*, чтобы покорно, на четверть секунды, превратиться в *отвечающего* прокурору (Н. П. Хмелев).

Что страшней и — одновременно — что омерзительней: этот прокурор, принуждающий умирающего брата к даче показаний, или этот полумертвец, тратящий последнее дыхание жизни на удовлетворение запросов политического сыска?

«А! Теперь все равно, — умирающим шепотом, как предсмертную икоту, выдавливает он из себя последние {333} слова: — у него (у убийцы) зеленые глаза…»

Старый рабочий Левшин (А. Н. Грибов) не выдерживает и пытается прекратить это полицейское бесстыдство перед лицом смерти: «Вы бы не тревожили его в такую минуту», усовещает он прокурора.

«Молчать!» — обрывает Николай Скроботов старого рабочего. В этом окрике у Хмелева кипит не только злость на вмешательство *человека* в ремесло прокурора: в этом окрике слышится еще досада — подозрение, что своим вмешательством *рабочий* Левшин нарочно срывает допрос, не давая умирающему высказать какую-нибудь подробность, полезную при розыске рабочего, стрелявшего в Михаила Скроботова.

Но умирающий уже ушел из-под власти допрашивающего. Он еле слышно стонет: «Не кричи… Мне больно… Дайте отдохнуть».

На этот человеческий, уже только человеческий стон откликается один только Левшин: «Отдохните, Михаил Васильевич, ничего! Эх, дела человеческие, копеечные дела! Из‑за копейки пропадаем! Она и мать нам и смерть наша…»

А. Н. Грибов произносит эти слова с удивительной проникновенностью.

До МХАТ Левшина изображали как добродушного, но не сознательного рабочего. Его играли чуть ли не толстовским Акимом в рабочей блузе. Он‑де просто душевный человек, без мысли, без сознания: оттого он одинаково душевен и к рабочему Рябцеву, берущему на себя чужую вину, и к раненому фабриканту Скроботову. У не‑го‑де нет классового чутья.

Это — неверно. Оно у него есть — есть широкое, могучее, богатое чутье. Левшин ведь знает (и Грибов превосходно это показывает), что рабочий класс освобождает не только себя, — он освобождает все человечество от лжи собственничества, от насильничества копейки.

И в этих словах слышен укор.

Глубокая и крепкая правда мудрых и простых слов старого рабочего жжет глаза прокурору.

— Урядник! — кричит он. — Попросите удалиться отсюда всех *лишних*!

Громадного захвата, великого трагического смысла сцена!

Такой она является при самоотверженном режиссерстве Немировича-Данченко и Кедрова, которые единственным ключом к сценическому раскрытию пьесы избирают философскую мысль автора. Умная и емкая простота мизансцен позволяет актерам полностью развернуть богатейшее внутреннее действие в слове и через слово — действие, потрясающее и обогащающее зрителя.

Из таких отдельных сцен (правда, не всегда подобной же яркости и силы) выткана вся драматическая ткань спектакля. В ней нет прорывов, в ней нет «пустых мест», — одна сплошная добротная ткань, без всяких мишурных нашивок и бисерных украшений.

Как сказано, актеру привольно дышать в этом спектакле, и в истории советского театра это один из тех спектаклей, по которым познается правда: театр — это актер. Это актер, отдавшийся мысли Горького и верный его слову.

Никто не спорил и не спорит, что Захар Бардин — одно из самых блестящих, самых неожиданных созданий В. И. Качалова. Обаяние как орудие сатиры — этого еще, кажется, никогда не бывало в театре. А именно этим орудием вооружается Качалов для Захара Бардина.

Сначала Бардин — Качалов почти пленяет своим, каким-то чеховским {334} уютом: какая наследственная (сто лет культурной истории!) мягкость, какая культурная доброта! Подслеповатая наивность, барская (вспомните Гаева!) беспомощность (не умеет хорошенько очки протереть, не способен удержать куска сыра на вилке!) — только в помощь нашему доверию: «добрые», от Обломова до Гаева, всегда нерешительны, слабы, наивны, неумелы, «злые», от Собакевича до какого угодно буржуазного X решительны, умелы, опытны и т. д. и т. д. В самом голосе Бардина — Качалова есть какая-то липкая уверчивость (пушкинское слово): скажет несколько слов — точно лавровишневых капель накапает вам в душу: хоть кого успокоит. Насилие над рабочими? Скверное ремесло капиталиста? Но посмотрите, как в его руках дрожат часы, как растягивает он минуты, чтобы замедлить согласием на закрытие завода, смотрите, как протирает он упорно очки, чтобы увидеть «все высокое, все прекрасное», а не необходимость пустить рабочих по миру, посмотрите на все это — ну, как же не поверить, что он в душе «ужасный либерал», что он добр, мягок, как сладкий сироп! Поверили. Совершенно поверили. И пожалели, как ему «трудно» с его «мирным обновлением» среди таких неумелых блюстителей жандармского закона, как прокурор, среди таких беспокойных элементов, как Синцовы и их компания. Поверили и пожалели, «вошли в его положение», и вдруг оказывается, что по паспорту «либеральнейшего» помещика проживает кто-то другой. Полслова; четверть жеста; брезгливые подергивания верхней губой; злая вспышка спички в левом зрачке; серая пыльца двух-трех слов, которой он осыпает милую и честную Надю; еще что-то, и вы без всякого удивления соглашаетесь с жандармским ротмистром Бобоедовым: «А милый человек здешний хозяин… очень! У нас о нем думали хуже!» И когда, в последней сцене, Захар Бардин через толпу любопытных, через голову Клеопатры безмолвно и внимательно любуется на жандармскую расправу с рабочими, спокойно поблескивая золотыми очками (их стекла теперь достаточно ясны, их не надобно протирать!), вы присутствуете при великолепном историческом эпилоге российского либерализма: он сам разоблачает себя до конца, до голого тела, до непристойных частей.

В Захаре Бардине Качалов — не сатирик и не памфлетист: он — великолепный реалист, показывающий истинное становление образа, выкристаллизовывающий его «быть» из его «казаться». Качаловский Бардин достоин стать безукоризненной иллюстрацией к известным словам В. И. Ленина о русском либерале-«гуманисте»: «Он сам не участвовал в порке и истязании крестьян с Луженовскими и Филоновыми. Он не ездил в карательные экспедиции вместе с Ренненкампфами и Меллерами-Закомельскими. Он не расстреливал Москвы вместе с Дубасовым. Он был настолько гуманен, что воздерживался от подобных подвигов, предоставляя подобным героям всероссийской “конюшни” “распоряжаться”… Разве это не гуманно в самом деле: посылать Дубасовых “насчет Федора распорядиться” вместо того, чтобы быть на конюшне самому?.. Золотой был человек, мухи не обидел! “Редкий и счастливый удел” Дубасовых поддерживать, плодами Дубасовских расправ пользоваться и за Дубасовых не быть ответственным»[[429]](#footnote-25).

У Горького образ либерала Захара Бардина двулик: его второе лицо — {335} Полина, его жена (О. Л. Книппер-Чехова). У нее нет своего «я»: оно растаяло в сладком «я» ее мужа-либерала. «Книппер-Чехова играет Полину по Чехову! — шепнул мне с возмущением сосед на премьере, — а ведь это Горький!» Мой сосед жестоко ошибся. Артистка незаметно, но верно подводит Полину к горьковскому итогу: к развороту внутренней дрянности и дряблости этой интеллигентной дамы.

Наоборот, у прокурора нет ни дряблости, ни вялости, никаких личин либерального благообразия: у Н. П. Хмелева этот образ умного хищника очерчен острейшим пером.

Вглядитесь в этот образ с первой его точки: вот он, развалившись в кресле, нога на ногу, только прислушивается к спору брата с Захаром. Он высасывает из папироски дымок так же медленно, систематически и хищно, как высасывает признание из уст подсудимого. А ухо его делает свою работу, всякая реплика спорящих для него — частица какого-то показания, которую надо хорошенько уловить и запомнить. Глаза его тоже в привычной работе: он с зоркой колючестью впивается ими в либеральствующего Бардина. Все это так, между прочим: ведь он отдыхает, а не допрашивает. Но это все делается у него само собой, потому что в этом — он весь. Я назвал его губы, уши, глаза. Я упустил самое главное: нос. Наклоняясь над умирающим братом, он выслеживает им убийцу из коснеющих слов брата, из его останавливающихся глаз; в третьем действии он нюхом — каким-то особым расширением ноздрей, удлиняющим и обостряющим обоняние, — вызнает, что Рябцев не убийца, и ведет своим нюхом тупого жандарма на верную дорогу. Нюхающей делается у прокурора самая походка. Прокурор — убежденный активист реакции: как пса, высылает он вперед свой нюх, за добычей… Прокурор малоречив: в его немногих словах (так делает Н. П. Хмелев) просторно его злобе и холодному, жестокому себялюбию. Великолепный образ с исторически верным классовым костяком!

Остальные образы из капиталистического стана «Врагов» не доведены в спектакле до такой жизненной полноты, как образы Бардина, Полины, прокурора.

М. М. Тарханов, художник сочной и пышной палитры, превосходно пользуется всем богатством своих красок для изображения генерала Печенегова, этой запоздалой помеси престарелого Скалозуба с князем Тугоуховским, но великолепное изображение замыкается в рамку обособленного портрета, а не входит в густую толпу, шумящую жизнью на широком полотне большой горьковской картины. Образу генерала у Тарханова (как и яркой фигуре жандарма Бобоедова у В. Л. Ершова) не хватает внутреннего движения, каким так богат Захар Бардин у Качалова.

У М. И. Прудкина, изображающего Михаила Скроботова, и у В. С. Соколовой, играющей его жену Клеопатру, ущерб приметен в другом: они увлечены драматизмом положения; у одного это — столкновение с Захаром Бардиным и предсмертные минуты Скроботова, у другой, совершенно параллельно, это — переживание смерти мужа, враждебные чувства к Бардиным и кипящая злоба к рабочим. В явном расхождении с режиссерским планом спектакля артисты вкладывают все свои силы в этот внешний драматизм положений и тем самым расшатывают внутренние основы образа в ущерб его жизненной целостности.

Между двумя «станами» врагов в пьесе Горького есть лестница: на разных ступенях ее стоят Татьяна (А. К. Тарасова), {336} Яков (В. А. Орлов), Надя (В. Д. Бендина).

Все они тревожно и пристально всматриваются в то, что делается в стане рабочих, и всех троих ждет различная судьба. Яков не знает ничего об исходе борьбы между двумя станами; у него нет сил примкнуть к рабочим, но буржуазный лагерь он презирает; выход для Якова один — в смерть.

Татьяна, наоборот, знает, чем кончится борьба. «Эти люди победят», — говорит она о рабочих, но примет ли она участие в организации этой победы — неизвестно: может быть, да, а может быть, и нет. Надя же не только знает, что «эти люди победят», — она уже любит «этих людей», и любит не за их будущую победу только; она любит их такими, каковы они теперь, когда еще так далеко до победы. Нет сомнений, что Надя навсегда свяжет свою жизнь с «этими людьми» и их великим делом.

Передает ли МХАТ то внутреннее движение, — больше того: то растущее волнение, — которым у Горького охвачена эта группа людей, стоящих между двумя станами врагов?

Да. По этой лестнице, соединяющей два стана, все время чувствуются ускоренные шаги, учащенное дыхание, растущая тревога.

Лучше всего эта тревога передана В. Д. Бендиной — Надей. Этот полуребенок крепкими, верными шагами идет к будущему, и чем уверенней ее юный шаг, тем презрительней относится к «девчонке» буржуазный стан и тем ласковей ловят весенний гул ее шагов в рабочем стане. В горячей отповеди Нади ее опекунам из буржуазного стана, в ее сердечном восторге перед людьми из рабочих подвалов слышится шум весны. Ее мысли, слова, шаги, улыбки, протесты — все это:

«Идет, гудет зеленый шум,  
Зеленый шум, весенний шум…»

Он пугает кротов, забивающихся от него в свои темные норы, и ему радуется все, что на земле живет и славит жизнь.

У Горького есть песня о соколе, есть песня о буревестнике. Надя во «Врагах» — это песня о первом жаворонке над еще дремлющими полями, и В. Д. Бендина превосходно поет эту песню.

Наоборот, окрыленности, устремленности к будущему не хватает Татьяне в исполнении А. К. Тарасовой. Все, чем Татьяна связана с буржуазным станом: ее ленивую красивость, ее презрительную пресыщенность успехами на сцене у публики, которую она не уважает, А. К. Тарасова отлично передает, но ведь у Татьяны есть еще острое любопытство к людям, идущим на смену, она неутомимо сталкивает в своей мысли оба отряда врагов и, как вывод из этих столкновений, решает: «Эти люди победят». В вывод этот (а он сделан в самом конце пьесы) Татьяной вложено много мыслительной работы и сердечного труда. Этого не чувствуется у Тарасовой: вывод ее Татьяны, такой важный для всей пьесы — ведь он сделан человеком, как-никак, стоящим в буржуазном стане! — не звучит во всю полноту сильного и прекрасного итога!

Если взять чеховских Иванова, дядю Ваню и Астрова и слить их в один образ, получится примерно тот Яков Бардин, каким изображает его В. А. Орлов, — получится чеховский неудачник-интеллигент, отплывший от одного берега и не могущий пристать к другому. Это верно и неверно: верно потому, что Яков Бардин находится в несомненном кровном и идейном родстве с чеховскими лишними людьми. Но когда, слабовольный и больной, Яков {337} Бардин решается на самоубийство, это не только уход от самого себя, — это уход и от собственного класса, который он презирает больше, чем самого себя. Этот мотив ухода Якова из жизни не звучит достаточно полно ни у актера, ни у режиссеров.

Рабочую группу «Врагов» нельзя рассматривать как сумму отдельных исполнителей. Да, у каждого из рабочих ее образующих, есть свое лицо, свое сердцебиение, своя поступь, запечатлевающиеся с такой радующей близостью, как лицо мудрого старика Левшина (А. Н. Грибов) или умная, жизненная поступь Синцова (М. П. Болдуман), но важно совсем другое. Важно то, что у старых и молодых, у опытного партийца-организатора и у юноши, почти мальчика (Рябцев), чувствуется единый закал, единый твердый шаг. Нужно сказать больше: МХАТ удалось при обрисовке рабочей группы во «Врагах» отбросить все трафареты несносных кожаных и блузных штампов, выработанных для «рабочего» и «рабочих» в обычной практике наших театров. Рабочая группа во «Врагах» объединена общим кровообращением, спаяна единством жизненного пульса. Удары этого пульса в третьем действии становятся почти ощутимыми. Дружное биение единого сердца, заключенного в этих простых и почти безмолвных людях, воспринимается как радостная весть о жизни, восходящей к расцвету. Вот почему финал пьесы, сюжетно говорящий о поражении рабочих на заводе Бардина, на деле возвещает их победу. На слова Татьяны: «Эти люди победят», зритель отвечает одним словом: «Победили!»

В этом единодушном ответе зрителя, в этом включении его, как живого, в цепь пьесы заключена лучшая оценка спектакля.

«Враги» в МХАТ — политический спектакль в лучшем, полнейшем значении этого слова, и именно потому он подлинно *горьковский* спектакль, что театр Горького всегда был, есть и будет политическим театром.

Для МХАТ спектакль «Враги» явился поворотным спектаклем, определившим значительный шаг вперед этого великолепного театра по дороге *социалистического реализма*.

«Для того, чтобы ядовитая каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята — необходимо развить в себе уменье смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего».

Так учит сам Горький в своей статье «О социалистическом реализме», и вся победа МХАТ в спектакле «Враги» была обусловлена тем, что театр «развил в себе уменье» смотреть на прошлое, «каторжная мерзость» которого показана в пьесе, «с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего».

Мхатовский спектакль «Враги» приобрел исключительное значение для всего советского театра.

Возобновляя в 1936 г. свою постановку «Врагов», московский театр им. МОСПС отказался от прежнего дробления пьесы на эпизоды и в своей новой работе над пьесой Горького пошел от прочной вехи, поставленной МХАТ.

Вчитаемся в экспозицию «Врагов», сделанную заслуженным артистом республики Г. М. Васильевым[[430]](#endnote-407), ставившим эту пьесу в Воронежском большом советском театре:

«Ставя “Врагов”, мы обратили большое внимание на ритм всей пьесы, на рост каждого образа на протяжении всей пьесы. При постановке этого произведения нам, как никогда раньше, помогла мысль Станиславского о “подводном течении”, которое надо искать в каждом драматургическом {338} произведении. Мы отказались от каких бы то ни было внешних сценических эффектов»[[431]](#footnote-26).

Режиссерская установка Васильева явно сложилась под влиянием мхатовской постановки «Врагов».

Постановщик одного из последних спектаклей «Врагов» (1937 г., март, Ростов-на-Дону) Ю. А. Завадский решительно заявляет о своей связи с мхатовским спектаклем «Врагов»:

«Играть Горького ложными поверхностными театральными приемами нельзя. Методы МХАТ, т. е. методы глубокого психологического реализма, опирающегося на ясное понимание социальных сил, движущих психологию, — основа для правильного показа Горького на сцене»[[432]](#footnote-27).

Можно бы представить много образцов прямого влияния мхатовской постановки «Врагов» на периферийный и самодеятельный театр.

Влияние это было глубоко благотворно: оно было не в том, что театры копировали постановку МХАТ (хотя ее кое-где и копировали), влияние это было в том, что МХАТ указал своей постановкой единственный путь, который приводит актера и режиссера к истинно творческой встрече с Горьким-драматургом. Это — путь *социалистического реализма*.

На этом великом пути сам МХАТ обрел свою вторую творческую встречу с Горьким и превосходными результатами этой встречи навсегда обогатил и себя и весь советский театр.

## 5 В. Залесский АКТЕРЫ И РОЛИ. ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ. ТРИ РОЛИ А. К. ТАРАСОВОЙ «Театр», М., 1938, № 9

Алле Константиновне Тарасовой только в самые последние годы были созданы благоприятные условия для творчества. Впервые это произошло, когда она получила роль Негиной в пьесе «Таланты и поклонники», т. е. на шестнадцатом году ее пребывания в МХАТ. До того, хотя Аллу Константиновну и занимали в репертуаре театра, но часто ей приходилось играть с двух-трех репетиций. Она вынуждена была преодолеть неимоверные трудности, чтобы в несколько дней, а то и в несколько часов, овладеть сценическим образом. Естественно, что актриса сильно тяготилась своим положением. Воспитанная в студии и театре, где утверждалось искусство «переживания», основанное на подлинных чувствах, Алла Константиновна очутилась в положении актера ремесленного театра. Недостаток времени вынуждал ее изменять своим творческим принципам и наспех находить готовые формы для выражения сценических чувств. В таких условиях талант актрисы не мог крепнуть и развиваться, он направлялся в сторону ремесленных штампов, в сторону творческого закостенения. Так было, хотя внешне все {339} обстояло весьма благополучно: актриса была занята в репертуаре, играла ответственные роли.

Перелом наступил, когда театр начал готовить «Таланты и поклонники». Работая над ролью Негиной, Тарасова прошла весь обычный путь создания спектакля: от первой читки пьесы до премьеры. И не потому ли Тарасова так любит эту роль? В ней она получила возможность не приспосабливаться под уже сложившийся стиль спектакля, не подыгрывать ансамблю, а вместе с режиссурой, вместе со всем актерским коллективом создавать сложный и тонкий образ героини Островского.

«Таланты и поклонники» не удались Московскому Художественному театру. Он остановился где-то посредине между бытовой комедией и лирической поэмой об Александре Николаевне Негиной, между ироническим изображением быта актерской среды 60 – 70‑х годов и жалостливым повествованием о переживаниях одной чудесной актрисы. Получился неяркий спектакль с тусклыми декорациями, тусклой игрой большинства исполнителей. Исключение составляет только исполнение А. П. Зуевой роли Домны Пантелеевны. В игре Зуевой, может быть, воплотились те замечательные традиции, которые идут от чудесного спектакля «Талантов и поклонников» в Малом театре. Но в остальном это был серый, проходной спектакль. И если все же смотришь «Таланты и поклонники» с волнением и интересом, то, помимо чудесной пьесы, это надо отнести за счет игры А. К. Тарасовой.

Роль Негиной — одна из лучших женских ролей в русском репертуаре. Ее любила играть великая Ермолова, которая, по свидетельству Южина[[433]](#endnote-408), «силою своего творчества сумела одновременно сохранить весь аромат и колорит и самого произведения, и того мира, в котором действуют создаваемые образы, и, наконец, колорит настроения и внутреннего подъема драматурга, часто отгадывая то, чего он недосказал». Тарасова не расширяет и не досказывает автора. Она вся в пьесе, в образе Негиной. У Тарасовой, пожалуй, только больше лирической теплоты, чем в ее драматургическом прототипе. Возможно, здесь сказывается общий стиль мхатовского воспитания актера. Игра Тарасовой поражает особой задушевностью тона, особой психологичностью. Весь облик Негиной у Тарасовой получается по-особому интимно спокойным, но в то же самое время необыкновенно одухотворенным, чистым и ясным.

Мне думается, что и у самого Островского Негина несколько романтизирована и не столько в своих поступках (действует она очень просто и реально), сколько в самом своем существе. Трудно представить, с какой стойкостью эта чистая девушка сохраняла и уберегала себя от тлетворного влияния окружающей затхлой атмосферы, в которой и более сильные натуры опускались и гибли.

Стоит только привести один документ эпохи, чтобы понять, что представляли собой кулисы русского театра 70 – 80‑х годов прошлого столетия. Вот письмо П. А. Стрепетовой к автору пьесы «Таланты и поклонники»: «Вы обещали мне защиту в тяжелое время; оно снова наступило. Меня гонят, насколько в состоянии у нас гнать на “Руси” своего собственного брата. Кто гонит и кто Иуда, Вы, конечно, знаете. Приезжайте и защитите меня, я совершенно одинока. Достали будто бы разрешение не выпускать меня более одного раза в неделю. Я им давала двести тысяч, а не убыток, кто же может возмущаться моим контрактом? Им хочется подвести меня под общий {340} уровень посредственности или перевести на старух. Так или иначе, а стереть меня с лица театра. Неужели же нельзя отстоять полезного человека?»

Та же Стрепетова едко говорит и о «поклонниках» талантов. На одном из банкетов, где «поклонники» произносили высокопарные тосты, она воскликнула: «Бросьте! Не суесловьте! Никакого светлого праздника святого искусства в этих кабацких стенах нет и не было. И сами вы пришли сюда только за тем, чтобы под благовидным предлогом лишнюю рюмку коньяку урезать, и жен привели, чтобы те на свободе на гардемаринов глаза пялили, а мы ни о каком служении не думали, а рады с антрепренера на голодные зубы пятишку сорвать да вашу осетрину надаровщину поесть. Морды красить и румянить нам сызмальства по нашему ремеслу положено, и всякое паскудство хорошими словами обсахаривать не для чего».

Великий русский драматург, автор «Талантов и поклонников», живший в театре и для театра, несомненно, видел много теневых, грязных и пошлых сторон закулисной жизни. Но не для лакировки действительности он их несколько смягчил в своей пьесе. Этим он как бы хотел поднять знамя чистоты той профессии, которой он посвятил свое произведение. И это почувствовала и передала в своей интерпретации образа Негиной А. К. Тарасова.

Уже в первом акте, в сцене объяснения с Дулебовым, раскрывается существо образа, созданного актрисой. Дулебов, после того, как счел достаточно подготовленной почву для своего гнусного предложения Негиной — пойти к нему на содержание, разыгрывает шутовскую сцену «признания в любви». «Я люблю вас… Лелеять вас, баловать. Это было бы для меня наслаждением, это моя потребность: у меня очень много нежности в душе, мне нужно ласкать кого-нибудь, я без этого не могу. Ну, подойдите ко мне, мой птенчик!» Актриса, подобная Смельской, быстро «поняла» бы старого селадона, и вопрос о новой квартире был бы разрешен без всяких затруднений. Но для Негиной, несмотря на то, что ее со всех сторон окружает пошлость и житейская грязь, предложение князя звучит дерзким оскорблением ее женского достоинства публичной пощечиной. Точно хлыстом ударили пошленькие слова: «Ну, подойдите ко мне, мой птенчик!» Негина — Тарасова встает, с ее уст срывается: «Вы с ума сошли!», и в этих словах чувствуется и чистота, и протест души молодой провинциальной актрисы. Сколько неподдельной горечи, обиды и возмущения слышится в ее словах: «Вы еще молоды! Значит, молодых можно обижать, сколько угодно, и они должны молчать?» Тончайшие внутренние переживания отражаются и в голосе актрисы, и во всей ее напряженной, точно спружинившейся фигуре. Вы не чувствуете обычной игры и забываете о том, что Тарасова только изображает Негину. Вы ощущаете подлинную искренность чувства, вы слышите естественные интонации, перед вами самая неподдельная правда. И когда Негина — Тарасова заявляет сиятельному пошляку: «Да, ну, хорошо! Ну — я кухарка, только я желаю быть честной», — вам хочется аплодировать Негиной не только потому, что она отчитала Дулебова; вы в восторге от неподдельности возмущения и гордости, которые звучат в ее последних словах: «Я желаю быть честной!»

Но что, собственно, знала Александра Николаевна Негина, воспитанная в мещанской среде провинциального актерства, своей мамашей Домной Пантелеевной, о морали и чести? Разумеется, {341} не сословные понятия о чести, не помпадурские разглагольствования пошляков, вроде Дулебова, о порядочности, не мещанские охранительные понятия о границах допустимого и соблюдении внешних приличий владеют сознанием Негиной. В каждой героине Островского, будь это Лариса, Катерина, Кручинина, Негина, высоко и гордо звучат слова о человеческом достоинстве. Пусть его героини в жизненной борьбе терпят поражение, пусть даже они испытывают падение. Но человеческая гордость, гордость женской натуры, гордость русской женщины свойственна всем героиням Островского. Здесь Островский продолжает замечательные традиции русской литературы. Даже в падении, даже в унижении русская женщина никогда не теряет ощущения своего человеческого достоинства. Напротив, чем неблагоприятней внешние условия, тем больше в ней внутренней силы и чистоты. Русская литература и, в частности, драматургия Островского раскрыла эти качества души русских женщин, выявила их под всеми сословными классовыми предрассудками. Она показала их и в простой женщине из народа, и в купеческой жене Катерине, и в аристократке Карениной.

Тарасова почувствовала душу Негиной как русская женщина, как русская актриса. Она словно прониклась тем пониманием народности в искусстве, которое блестяще формулировал Н. А. Добролюбов, когда писал: «Народность понимаем мы не только как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. Чтобы быть поэтом истинно народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросив все предрассудки сословий, книжного ученья и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ…»[[434]](#footnote-28) Этим принципом руководствовалась русская демократическая литература, этому принципу должен следовать каждый взыскательный художник нашей современности, если он хочет постигнуть и раскрыть национальный образ. Этому принципу следует и Алла Тарасова.

Кульминационным местом для раскрытия образа Негиной является третий акт — сцена чтения писем. Кончился спектакль — утомленная Негина возвращается домой. В ее глазах усталость. Ее душа в смятении. Впереди неизвестность: как жить, как бороться за свое призвание, за свое дорогое, любимое дело. Почти с отчаянием Негина — Тарасова говорит: «Да, теперь труднее будет, без жалованья-то. А куда поедешь, кого я знаю? Опять же гардероба у меня нет». — «Бросить разве сцену да выйти замуж; так Петр Егорович еще места не нашел. Кабы работать что-нибудь». Тяжелые ее размышления прерывает ворвавшийся Бакин, один из пошленьких обожателей таланта. И в новом столкновении с пошлостью Негина остается благородной и чистой. Грязь, которую принес с собой Бакин, к ней не пристает. Но вот ушел Бакин, ушли «трагик» и его покровитель «карась» Вася. Домна Пантелеевна находит в цветах записку. Негина читает ее про себя. Пауза — и Негина вся в тревоге, в смятении. В ее сознании проносится мысль: вот оно, вот оно страшное, неизбежное, запретное. Тарасова резко выходит из своего оцепенения. Она хватается за {342} голову и вспоминает. Да, есть еще другая записка. Вот она. От Петра Егоровича. Петю она любит, любит чисто и бескорыстно, но чем может помочь ей Петя Мелузов, этот симпатичный, но непрактичный заклинатель «крокодилов». Недаром о нем не без ехидства замечает Бакин: «Вот охота людям терять свое красноречие, проповедывать Мигаеву о честности! Уж это очень наивно. Честность он давно считает предрассудком, и для него разницы между честным и бесчестным поступком не существует, пока его не побили. А вот плюхи две‑три влетит, тогда он задумается: должно быть, мол, я какую-нибудь мерзость сделал, коли меня бьют». Мелузов умеет хорошо и честно говорить, но бороться он не может.

Тарасова — Негина читает письмо Пети. В глазах ее слезы. Нежные чувства владеют ею. Ведь Петя своим существом очень близок самой Негиной: оба они внутренне чисты и благородны. Но раздается скрипучий голос Домны Пантелеевны: «Читай вслух! Что еще за секреты от матери!» И Негина — Тарасова читает вслух искреннее послание Петра Егоровича. Падают слова, падают слезы. Голос Тарасовой звучит страстно и в то же время как-то тепло:

«Да милая Саша, искусство не вздор, я начинаю понимать это. Сегодня в игре твоей я нашел так много теплоты и искренности, что, просто тебе сказать, пришел в удивление. Я очень рад за тебя. Это редкие и дорогие качества души. После спектакля у тебя, вероятно, будет кто-нибудь; при твоих гостях я всегда чувствую что-то неприятное: не то смущение, не то досаду, и, вообще, мне как-то неловко. Все они смотрят на меня или враждебно, или с насмешкой, чего я, как ты сама знаешь, не заслуживаю. По всем этим соображениям, я после театра к тебе не зайду; но если ты найдешь минуты две‑три свободных, так выбеги в ваш садик: я там подожду тебя. Конечно, я мог бы зайти к тебе и завтра утром; но, извини, душа полна через край, сердце хочет перелиться…»

И снова скрипит голос Домны Пантелеевны, но уже вкрадчиво и просительно: «Ну‑ка, прочти другое-то!» Это письмо от Великатова. Любит ли Негина Великатова? Нет, но ее манит этот «странный и непонятный» человек, и потом — жить дальше так невозможно. Или бросить сцену, или постепенное самоуничтожение в обществе Дулебовых, Бакиных, Мигаевых, Смельских. Как быть? Негина после тяжелой внутренней борьбы выбирает третий путь — к Великатову — путь, который, как казалось Негиной, позволял остаться в искусстве. Богатый и независимый барин, Великатов, полюбивший простую актрису, мог создать благоприятные условия для творчества Негиной. Но истинный ли этот путь? Принес ли он удовлетворение Негиной? Так или иначе, избрав Великатова, она поступилась своей совестью. Но это все же не является бесцельной жертвой. Она жертвует собой во имя искусства, во имя жизни в искусстве. И даже в этом падении Негина остается чистой и благородной.

Мы знаем героинь Ибсена, Кнута Гамсуна, Мопассана, Золя, Флобера. Мы воздаем им должное, мы любим их или ненавидим. Но нам ближе и понятнее образ Негиной, понятнее и дороже гордой, но холодной Гедды Габлер[[435]](#endnote-409). Почему? Мы видим в Негиной великую красоту натуры русской женщины, которая, по выражению Южина, писавшего об игре Ермоловой в этой роли, «властно и гордо впервые отдает себя любимому человеку, простому и бедному учителю». {343} Мы любим Негину не только за бескорыстие, за отсутствие в ней мещанской расчетливости, филистерской узости, мнимой добродетельности. Нет! В том, как она идет к Мелузову, сказывается вся сила, широта и мудрость настоящего человека, не стесненного прокрустовым ложем лицемерных приличий. Мы любим Негину за то, что она свое право любить утверждает даже тогда, когда она уже продана и пала.

Тарасова прекрасно раскрывает *это* в своей героине. Она сливается с образом Негиной, она его глубоко и тонко чувствует, и потому так ей веришь. Я не видел игры великой Ермоловой в этой роли, но я полюбил образ Негиной в исполнении Тарасовой. И когда читаешь строки Южина о Негиной — Ермоловой, кажется, что это можно отнести и на счет образа Негиной — Тарасовой. Южин писал: «Образ ермоловской Негиной дышал подлинной реальной трагедией женской жизни и звучал в ней такой неподдельной Русью и таким неподдельным русским театром того времени со всей его тяжелой судьбой и всей его близостью ко всему, что мыслило и страдало в России от избытка совести, что ни в одной своей русской роли Ермолова не была мне так близка и дорога, как в Негиной… Эти милые, светлым смехом сквозь светлые русские женские слезки светящиеся глаза, этот прелестный, любовный, чисто русский жест, с которым, обвив одной рукою, шею своего любовника, другою опираясь на его плечо, она прижимает свою головку к его лицу, когда он предлагает Бакину отправиться в дверь, чтобы не выйти “посредством окна”».

В театре много и часто показывали женские «измены». Любовницы уходили от своих возлюбленных, жены оставляли своих мужей. Различные мотивы руководили поступками этих героинь.

Уходит и Негина от своего Пети. Уходит к Великатову. Она попадает в положение проданной женщины. И, тем не менее, ее уход к Великатову понимаешь и прощаешь. Это понимает даже Мелузов, когда говорит Негиной: «Живи как хочешь, как умеешь. Я одного только желаю, чтоб ты была счастлива. Только сумей быть счастливой, Саша!»

Счастье Негиной — в театре. Ее несчастье в том, что этот театр — публичное торжище для Дулебовых, Бакиных, Мигаевых. И если в ответ на слова Мелузова: «Разве талант и разврат не раздельны», Негина говорит: «Да нет, не разврат! Ах какой ты! Ты ничего не понимаешь… и не хочешь меня понять. Ведь я актриса, а ведь, по-твоему, нужно быть мне героиней какой-то. Да разве всякая женщина может быть героиней? Я актриса… Если б я вышла за тебя замуж, я бы скоро бросила тебя и ушла на сцену, хотя за маленькое жалованье, да только на сцене быть. Разве я могу без театра жить?» Этим словам должно верить! Жизнь Негиной — в театре и для театра. И жертву Негина приносит во имя этого дорогого и святого для нее дела.

Снова открывается занавес… IV акт. Среди вокзальной сутолоки появляется фигура Негиной — Тарасовой. Скромная блузка, через плечо старинный ридикюль, на голове скромная шляпа. Глаза Тарасовой устремлены вниз, ее губы умоляюще шепчут: «Ни слова, ради бога, ни слова». В этом акте у Тарасовой два кульминационных места: сцена с Нароковым и заключительная сцена с Мелузовым. Возбужденный вином и близостью разлуки с дорогой ему Негиной, Нароков растроганно читает стихи своей любимице: «Судьбою всевластною нещадно гоним, он {344} счастлив, несчастный, лишь счастьем твоим». Глаза Тарасовой излучают огромное человеческое тепло. Эта теплота глаз дороже всяких слов и объятий, она глубоко человечна и благородна. И сколько ласкового участия и товарищеской признательности слышится в словах Тарасовой: «Мартын Прокофьевич! Мартын Прокофьевич!»

Свисток кондуктора прервет последнее свидание. Последние слова самые трудные, самые мучительные. Негина не умеет лгать. И Негина — Тарасова мужественно говорит: «Ну, Петя, прощай! Судьба моя решена. Я не твоя, мой милый! Нельзя, Петя». Слова Мелузова падают, как секира. Они жестоки и суровы. Но Тарасова — Негина полна любви и признательности к Пете за все, за все то хорошее, что он для нее сделал. Негина уходит от Пети, но уходит не как враг, не как чужая, а как сестра, как близкий человек. Играя эту сцену, Тарасова заражает зрителя теми чувствами, которые владеют ее героиней. И степень этой заразительности такова, что хочется самому плакать, когда плачет актриса, что улыбаешься, когда улыбается Негина.

Такова была эта роль, которую сыграла Тарасова в 1932 г. В ней актриса впервые за многие годы почувствовала радость творчества, радость творческого процесса.

Другой незабываемый образ Тарасова создала в инсценировке романа Льва Толстого «Анна Каренина».

Анна Тарасовой рождала сложные ассоциации. В воображении вставали изумительные образы Катерины, Ларисы, Эммы Бовари[[436]](#endnote-410), героинь некрасовской поэмы «Русские женщины». И думалось, может ли Тарасова так же глубоко и естественно сценически воплотить их, как свою Анну. Но, явственно представляя ее в таких ролях, как Лариса или Катерина, я не чувствовал, какой же будет она Эммой Бовари. И, что самое странное, этому мешала игра Тарасовой в роли Анны.

Л. Толстой в своей «Анне Карениной» создал национально-русский тип. В нем воплотилась, если можно так сказать, душа русской женщины, независимо и вопреки ее сословной принадлежности, независимо от социальной среды, которая, понятно, не могла не наложить в какой-то степени отпечатка на характер Анны.

Флобер[[437]](#endnote-411) создал изумительный образ мадам Бовари. Эмма Бовари тоже обобщенный образ определенной социальной среды. И, тем не менее, нельзя сказать, что в образе Эммы Бовари воплотились лучшие черты французской женщины, черты национального типа. Образ Бовари локален и исторически ограничен. Этот образ не дает цельного впечатления о женщине Франции. Иное дело — Анна. Она подлинно национальна, подлинно русская женщина. Это ощущение рождается от того, что в ее натуре мы чувствуем те черты характера, которые составляют сущность русской женщины: бескорыстие, душевная прямота, самопожертвование, героичность, особенная задушевность.

Анна погибает не потому, что становится жертвой своих слабостей, сентиментальности, нереальности жизненных представлений. Нет! Анна гибнет потому, что твердо знает, чего она хочет, на что она имеет право и чего ей не дает уродливая, ханжеская среда. Я не помню подобной коллизии во французской литературе. Вот почему как-то не представляешь Тарасову в образе Эммы Бовари. Не представляешь потому, что слишком много национально-русского вкладывает Тарасова в образ Анны Карениной.

В разговоре с Долли Анна говорит: «Положим, попытаться. Что это значит? {345} Это значит — мне унизиться писать ему… Но, положим, я сделаю усилие, сделаю это. Или я получу оскорбительный ответ, или согласие. Хорошо, я получила согласие… Я получу согласие, а сы… сын! Ведь они мне не отдадут его, ведь он вырастет, презирая меня, у отца, которого я бросила. Ты пойми, что люблю, кажется, ровно, но обоих больше себя, два существа: Сережу и Алексея. Только эти два существа я люблю, и одно исключает другое. Я не могу их соединить, а это мне одно нужно. А если этого нет, то все равно, все равно», ибо тогда остается ужасная «человеческая машина» — Каренин, лживая Бетси, бессердечная мать Вронского, тогда остается пошлость, мрак, бесцельное существование. И когда Анне показалось, что сына она лишилась безвозвратно, а любовь Вронского стала подозрительно походить на любовь Каренина, она бежит в Обираловку. И ее бегство, так же как и падение Катерины в Волгу, — это не только акт отчаяния, но и протест цельной и честной натуры, не желающей идти на унижение и пресмыкание. Истинное чувство на сцене всегда рождает сильный отклик в зрительном зале. Этим секретом владеет МХАТ, владеет им и Алла Константиновна. В Анне она с предельной искренностью выражает и передает в зрительный зал неподдельные человеческие чувства. Эти чувства рождаются от полного проникновения актрисы в душу своих героинь. Тарасову интересует не столько результат, сколько самый процесс творчества. Этот процесс возникает всякий раз, как только Тарасова выходит на сцену. Можно сказать, что в каждом спектакле у нее вновь и вновь рождаются чувства в их первоначальном существе и непосредственности. Оттого ее игра всегда эмоциональна, всегда волнует зрителя и проникает в его душу. Но и потому в ее игре можно найти неровности. Моменты подъема сопровождаются спадами. Устремление всего внимания к внутреннему состоянию образа приводит иногда к вялости, инертности его внешней формы.

«Сцены из романа», как названа драматическая композиция Н. Волкова, таят в себе опасность превращения инсценировки гениального романа Л. Толстого в адюльтерную драму. Образ Анны Карениной, взятый сам по себе, изолированный от системы идей романа тускнеет и теряет свое обаяние (это можно видеть в спектаклях многих периферийных театров). Но видишь игру Тарасовой, и глубоко понимаешь слова Анатоля Франса[[438]](#endnote-412): «Одни не чувствуют железных шипов, вонзающихся им в тело, другим причиняет страдание пуховая подушка». Своей игрой Тарасова дает понять, что социальная принадлежность ее героини к высшему аристократическому обществу не снимает всей глубины трагических переживаний женщины вообще и, в частности, русской женщины. И этим образ Анны в интерпретации Тарасовой приобретает какую-то общность и типичность.

Как-то Гюстав Флобер заметил, «у мыслителей не должно быть ни религии, ни отечества, даже никакой общественной обязанности… Участвовать в чем бы то ни было, войти в какую-то организацию, какое-то сообщество, даже принять какое-нибудь звание — это обесчестить, унизить себя… Ты будешь изображать опьянение, любовь, женщин, славу при том условии, что ты сам не будешь ни пьяницей, ни любовником, ни мужем, ни солдатом. Вмешавшись в жизнь, плохо видят ее: или слишком страдают, или слишком наслаждаются. Художник, по-моему, есть нечто чудовищное, нечто {346} неестественное». Какое заблуждение великого художника! Искусство (заметим: всякое искусство) должно рождаться из жизни так же непосредственно, как растение выходит из земли, согретой солнечными лучами. Художник не может оставаться холодным. Он должен вмешиваться в жизнь. И если бы актер следовал этим замечаниям Флобера, он не создал бы ни одного эмоционально-заразительного образа, его игра выглядела бы умственно отвлеченной, некиим силлогизмом.

Тарасова активно вмешалась в жизнь своей героини и потому смогла дойти до ее сущности. Постигнув эту сущность, она сумела поднять весь образ до его «трагической всеобщности». И лишь поднявшись на эту высоту, она выявила ту всечеловечность Анны, которая кроется в национальном существе русской женщины.

Однажды я спросил у Аллы Константиновны, как она создавала образ Анны? Тарасова указала на томик Толстого, на титульном листе которого значилось: «Анна Каренина», — «Вот то, что мне помогало создать этот образ. Сидела, читала, проникалась мыслями и чувствами Анны. Они росли и наполняли мое сознание, мою душу. Образ входил в меня. На помощь пришла и режиссура театра. Владимир Иванович Немирович-Данченко все время звал меня освободиться от всего сентиментального, подняться до трагедии. Трагедийно сыграть Анну, говорил Немирович-Данченко, значит приблизиться к тому, чтобы завтра сыграть Федру, Медею, Марию Стюарт»[[439]](#endnote-413).

Через овладение трагедийной сущностью образа русской Анны Карениной приблизиться к изображению страданий Марии Стюарт, страсти Федры. Разве это не содержит в себе указания определенного творческого пути для современной русской советской актрисы?

Но вернемся к игре Тарасовой. Первая сцена — «Бологое». Всем своим существом Тарасова уже в этой сцене дает почувствовать то «радостное, жгучее и возбуждающее», что овладело Анной, когда она увидала на железнодорожной платформе Вронского. Сцена начинается словами: «Ну, все кончено, и слава богу. Слава богу, завтра увижу Сережу, Алексея Александровича, и пойдет моя жизнь хорошая, привычная по-старому…» Но стоило только появиться Вронскому, стоило только ему сказать: «Все счастье жизни, единственный смысл жизни для меня теперь в том, чтобы видеть и слышать вас», как разрушилось внутреннее спокойствие Анны. На лице Анны — Тарасовой в этот момент дрогнул мускул. В ее интонации почувствовалось внутреннее смятение, борьба, ужас. Любовь! Вот что нахлынуло страшной неотразимой силой на Анну. И Анна заявляет свое право на это великое чувство. Окружающая среда, скованная мнимыми условностями, привычными приемами и формами чувствований, кастовыми предрассудками, встает роковой силой на ее пути. Начинается неравная борьба. В этой борьба Анна одинока и обречена на поражение. В первой же сцене Тарасова показывает противоречивость чувств Анны. Вот лицо ее озарилось улыбкой, вы чувствуете радость ее любви; но тут же в голосе Тарасовой проскальзывают трагические ноты. Она как бы предчувствует то состояние, в котором впоследствии будет бежать в Обираловку.

В сцене в гостиной у Бетси, куда входит Анна, Тарасова оттеняет то радостное чувство, которое рождается от встречи с Вронским. Она улыбается Бетси, но поворот ее головы отсылает {347} эту улыбку Вронскому. Это длится только мгновенье, и снова маска общей безучастной вежливости застывает на лице Анны — Тарасовой. В гостях у Бетси много людей пустых и никчемных, с мелкими интересами и мелкими страстишками. Анна старается пронести свое святое чувство сквозь всю эту пошленькую атмосферу. Между нею и Вронским устанавливается какой-то интимный контакт, основанный на внутреннем, невидимом для окружающих смысле тех слов, которыми они адресуются к собравшимся. Но сила чувства, его непосредственность, неуменье лгать и притворяться, фальшивить и торговать своими ощущениями быстро выдают Анну. И в сцене разговора с Вронским у маленького столика уже явственно заметно волнение Анны — Тарасовой. Она как бы выключила себя из общества Тушкевичей, Бетси. И когда в гостиной раздались слова: «Это становится неприличным», когда внимание Каренина обращено на поведение жены, Анна словно находится в другом мире, она отдается тому нахлынувшему чувству, что безраздельно владеет ею. В первый раз с уст Вронского срывается всеобъемлющее, могучее и ответственное слово: любовь. В следующей сцене, объяснения Каренина с Анной, Тарасова внешне спокойна, чуть насмешлива. Каренин упорно и настойчиво стремится понять состояние Анны, ее внутренний мир. Он также произносит слово «люблю» (Каренин — Хмелев это слово произносит визгливо). Но разве этот человек может любить? «Если бы он не слыхал, — говорит Анна, — что бывает любовь, он никогда не употреблял бы этого слова». Но Тарасова быстро гасит свое возмущение. На ее лице снова появляется улыбка, она снова вернулась к своим мыслям. Тарасова очень тонко ведет роль Анны в этих первых сценах, как бы приближая зрителя к той трагедии Анны, которая с такой силой раскроется в следующих сценах спектакля.

Скачки. Здесь начинается смятение Анны. С огромной эмоциональностью Тарасова показывает, как Анна попадает в капкан. Там, на кругу, происходит что-то страшное, падает Вронский, и Анна уже не может сдержать себя. Ее плечи дрожат от внутренних рыданий. Но вокруг — стена равнодушия, лицемерия и грязного любопытства. На этом фоне страдания Анны как бы вопиют о справедливости, о человечности. Но тщетно! Каренин зловеще шипит и заставляет Анну войти в привычное состояние светской сдержанности. Она механически подает Каренину руку и как жертва идет… к Обираловке.

С каждой новой сценой трагическая обреченность Анны становится все более ощутима. Верная наставлению Немировича-Данченко, что, когда имеется общий эмоциональный захват, все придет, Тарасова целиком отдается эмоциям своей героини. Она мало обращает внимания на точность своих движений. Внешняя форма пребывания Анны на сцене как бы не интересует актрису. Все отдано тому, чтобы показать внутреннее состояние Анны, неизбежность ее трагического конца.

Любовь кончилась в середине пьесы. Первичность и непосредственность чувств становятся все бледнее и бледнее. В сознании Анны все чаще и чаще мелькает одна неотвратимая, навязчивая мысль: так дальше нельзя. Анна теряется. Она говорит: что делать, я совсем схожу с ума.

Тарасова понимает, что всю эту сложную партитуру роли трудно выразить, если не будет достигнуто полного слияния с образом, полного проникновения {348} в образ. Ведь чувство не говорит словами, — оно проявляется в крике, поцелуях, стонах, хохоте. И вы замечаете, что у Тарасовой чувство не разговаривает. Оно живет и выражается в действиях. Наибольшего напряжения игра Тарасовой достигает в последних сценах. После слов Вронского: «Прошу не говорить неуважительно о моей матери» Анна — Тарасова словно отшатнулась в сторону, — подозреваемое стало явственным. Анна хочет любви, а ее нет. Стало быть, все кончено. И тихо уже звучат последние слова в адрес Вронского: «Вы раскаетесь в этом».

Ушел Вронский. Медленно приближается решение. Анна уже не мечется. Приближается смерть. Последнее письмо к Вронскому. И снова вспышка — лихорадка сумасшествия.

Так разыгрывает партитуру роли Анны Тарасова. Как искренни ее последние переживания, как много какого-то понятного, близкого и до конца захватывающего чувства в ее игре!

Это же характеризует и одну из самых интересных сцен спектакля — сцену свидания с Сережей. Здесь Тарасова показывает внутреннее состояние Анны на все возвышающемся крещендо. Одна мысль буравит мозг Анны: она никогда больше не увидит сына. И на этом подтексте Тарасова ведет всю сцену.

Я не видел глаз Анны — Тарасовой, когда она бросается под поезд, но я ощущал их явственно и определенно. В них, несомненно, был ужас и безвозвратность, отчаяние и сумасшествие, догорающие искорки жизни («где я, что я делаю»).

В последний раз опускается занавес. Уходят живые образы. Гаснет отражение виденного. Только в сознании, там, где-то в глубине мозга, сохраняется то, что только сейчас видел. Но как трудно удержать в памяти все интонации, всю музыку слов, все непосредственное впечатление виденного. Слова несовершенны!..

Татьяна Луговая из «Врагов» М. Горького — одно из самых законченных творений Аллы Тарасовой. В этой роли она находит яркую сценическую форму, что ей раньше не всегда удавалось. Здесь она обращает больше внимания на внешний рисунок, на отделку деталей.

Образ Татьяны Луговой сложный и для сценического изображения весьма трудный. Среди персонажей горьковской пьесы Татьяна принадлежит к той социальной группе людей, которые находятся на распутье. Оторвавшись от привычных ощущений своей среды, они всем сердцем поддались чему-то новому, но вот что представляет собой это новое, еще не поняли. Они не нашли еще своего места в жизненной борьбе. В сознании Татьяны еще очень много индивидуалистического. Она колеблется, опасается, и, что самое главное, она еще не научилась понимать тех, к кому ее влечет. Во время допроса рабочих в последнем акте Татьяна говорит пророческие слова: «Эти люди победят». Но, с другой стороны, она заявляет Наде с грустью: «Если ты будешь сама себе ставить вопросы и сделаешься революционеркой, ты погибнешь в этом хаосе, милая ты моя!» И она не находит в себе сил, чтобы оказать услугу Синцову — спрятать подпольную литературу.

Тарасова остро, в хорошем темпе ведет эту трудную роль. Особенно блестяще она проводит сцену объяснения с Николаем Скроботовым. Татьяне жалко Синцова, она ему симпатизирует, и, когда последнего арестовывают, ей хочется ему помочь. Судьба Синцова в руках Скроботова. Татьяна иронически обращается к Скроботову — Хмелеву: «Послушайте, кладбище законов, как вас называет генерал…» Издеваясь {349} над Скроботовым, Татьяна — Тарасова старается подзадорить и разозлить этого холодного эгоиста. Скроботов временами приходит в бешенство. Но красивая женщина тянет его. Он с трудом пересиливает свою хамскую натуру. «Вы не замечаете, — говорит как-то особенно спокойно, чуть с издевкой Татьяна Скроботову, — что мы с вами родственные души? Нет? Напрасно! Я актриса, человек холодный, желающий всегда только одного — играть хорошую роль. Вы тоже хотите играть хорошую роль и тоже бездушное существо…» «Скажите, — словно разгадывая внутреннее состояние Скроботова, спрашивает Татьяна, — вы хотите быть прокурором?» Николай бесится. Но с тем же ироническим спокойствием и с уже появившимся отвращением Тарасова продолжает: «Я шла к вам с целью… Я хотела быть любезной с вами, обворожительной…» Но тут же не сдерживается и добавляет: «но увидела вас и начала говорить дерзости…» Уже Татьяна — Тарасова не скрывает своего намерения помочь Синцову. У прокурора раздваивается ощущение: с одной стороны карьера, с другой — красивая женщина. И когда Татьяна — Тарасова спрашивает: «Если б я сильно захотела, вы отпустили бы Синцова?», Скроботов глухо отвечает: «Попробуйте захотеть… Попробуйте». Тарасова почти вплотную подходит к Скроботову. Она видит его наглые глаза, его расширившиеся от похоти зрачки. И отвращение гордого человека к гадливому существу в этот момент в Татьяне — Тарасовой достигает апогея. Вот она чуть подалась навстречу Скроботову, но тут же резко от него отшатнулась, развела руками и бросила: «Не могу. Не умею». Словно разгадав, что бы сделал Скроботов, она резко и зло произносит: «Какие мы с вами оба дряни». Эту сцену Тарасова проводит с исключительным блеском, отточенно, в скупых движениях, собранно. В этой роли она достигает законченности внешней формы наряду с мастерским раскрытием внутреннего содержания образа.

1916 год. На крошечной сцене Второй студии шла пьеса «Зеленое кольцо». Роль девушки подростка, впервые столкнувшейся со сложными жизненными проблемами, играла юная актриса Алла Константиновна Тарасова. Один из очевидцев этого спектакля рассказывал, что голос молодой актрисы звучал искренне и с большим волнением. От всей ее фигуры веяло какой-то особенной непосредственностью и жизненной теплотой. Казалось, что-то необычайно живое и свежее рождалось на сцене.

Наблюдая Тарасову в зрелые годы, в годы расцвета ее таланта, первое, что замечаешь в ней, — это особую способность передавать просто и убедительно самые сложные внутренние состояния играемого образа. Она может, выражаясь словами Щепкина, «сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но сыграет всегда верно». Тарасова живет на сцене, а жить на сцене — это значит действовать, и цель этого действования — заражать зрителя. Этой целью всегда задается актриса, потому все созданные ею роли так эмоционально заразительны, так глубоко входят в сознание зрителя. Тарасова никогда не кокетничает со зрительным залом, она никогда не любуется сама собой. Она всегда живет на сцене, и в этом секрет ее сценического обаяния. Она заставляет и зрителя забывать о рампе, о сценических условностях, жить чувствами ее героинь. И все создаваемые Тарасовой образы национальные, русские, и ее героини — русские героини.

## **{****350}** 6 Юр. Соболев НЕВОПЛОЩЕННОЕ… «Советское искусство», М., 1938, 24 октября[[440]](#endnote-414)

За 40 лет творческой своей жизни Московский Художественный театр поставил 99 пьес[[441]](#endnote-415). В среднем выходит по две постановки (с какой-то дробью!) за год. Многим это давало и дает право говорить о медлительности темпов МХАТ. Но ведь надо иметь в виду, что речь идет о *99 сыгранных* премьерах, а репертуарные планы любого театра включают в себя часто весьма значительное количество постановок, до конца не доведенных, иной раз даже сыгранных на генеральных репетициях и все же в репертуар не вошедших. История неосуществленных замыслов МХАТ весьма поучительна: прежде всего к цифре 99 прибавим еще 30 — это спектакли незавершенные, на сцене не поставленные и публике не показанные. Затем, самый выбор этих 30 невоплощенных замыслов интересен как свидетельство неустанных репертуарных исканий МХАТ. Уже первый сезон отмечен четырьмя несостоявшимися премьерами. Правда, одна из них не сыграна по обстоятельствам, от театра не зависимым: речь идет о «Ганнеле», снятой по распоряжению духовной цензуры. Три остальные — «Бесприданница» Островского и две комедии Мольера («Жеманницы» и «Жорж Данден») — не были завершены из-за недостатка времени.

Несыгранной «Бесприданницей» начинается целый ряд неосуществленных постановок Островского. Так, еще в первом сезоне театр работал над пьесой «Сердце не камень» и неоднократно приступал к «Грозе». Театру долго не «удавался» Островский. Вл. И. Немирович-Данченко рассказывал, что Художественный театр не решался показать Островского, чувствуя себя невооруженным в смысле умения доносить слово Островского — его звучание, ритм, особый «круглый» склад его речи.

Неосуществленный Островский в МХАТ пополняется еще одной работой: «Волки и овцы», которые должны были идти в постановке К. С. Станиславского и В. В. Лужского, с Гзовской — Глафирой, Бутовой — Мурзавецкой, Станиславским — Лыняевым, Москвиным — Мурзавецким. Таким образом из шести намеченных пьес Островского были сыграны лишь две — «Снегурочка» и «На всякого мудреца довольно простоты».

Если обратиться к другим русским классикам, то нужно, прежде всего, остановиться на цикле произведений Л. Н. Толстого, занимающих, как мы знаем, видное место в истории МХАТ. Реализм МХАТ родственен могучему реализму Толстого, МХАТ показал его пьесы — «Власть тьмы» и «Живой труп» (как контрастны эти работы: одна — целиком натуралистична, другая — принадлежит к числу наиболее реалистических постановок театра), две инсценировки романов — «Воскресение» и «Анна Каренина». История неосуществленных замыслов внесет в этот цикл еще одну работу — «И свет во тьме светит». Пьесу репетировали с 21 февраля 1918 года по 2 января 1919 года. Руководил постановкой А. А. Санин, состоялась 61 репетиция.

{351} Пушкин. Как известно, пушкинский «Борис Годунов» был сыгран в сезоне 1907 – 1908 г. Но то была явная неудача. МХАТ еще раз взялся за эту трагедию, готовя спектакль к 100‑летию со дня гибели великого поэта. И все-таки спектакль не был показан зрителю. Мечтал МХАТ поставить к юбилею «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря». Две эти маленькие трагедии Пушкина должны были составить один спектакль. Очевидно работа явно не налаживалась, ибо она оборвалась на 25‑й репетиции.

В 1926 году работали над «Смертью Тарелкина». Режиссер В. Г. Сахновский провел 21 репетицию. Неизвестно, вернется ли когда-нибудь МХАТ к комедии Сухово-Кобылина, но нельзя не отметить, что отсутствие трилогии «Отжитое время»[[442]](#endnote-416) — досадный пробел в русском классическом репертуаре МХАТ.

В 1935 году оборвалась на 26‑й репетиции и работа над «Горькой судьбиной» Писемского. Эта сильная, подлинно народная драма, возвращает наши воспоминания к колыбели Художественного театра — к спектаклям в Обществе литературы и искусства, где «Горькая судьбина» шла со Станиславским в роли Анания.

Знаменательны для МХАТ его попытки овладеть стилем трагедии. Несомненно, что и «Горькая судьбина» готовилась театром ради утверждения трагедийной линии МХАТ, которая была осуществлена лишь в инсценировке «Братьев Карамазовых» Достоевского.

Классика европейская также отмечена неосуществленными замыслами — комедиями Мольера «Лекарь поневоле» и «Жорж Данден». «Жорж Данден» имел 23 репетиции, а «Лекарь поневоле» был оставлен после 52 репетиций. Не показали и «Сирано де Бержерак» Ростана (52 репетиции). Комедия — жанр, к которому вообще давно тяготеет МХАТ. Это сказалось и в начатой работе над «Тривиальной комедией» [«Как важно быть серьезным»] Оскара Уайльда. После 27 репетиций работу прекратили. К комедии примыкают водевили — три старинных французских водевиля: «Падение Парижа», «Король Георг сошел с ума», «Ты и тебя». Неосуществленные водевили потребовали 62 репетиций (1926 г.)

И в классике мировой, как и в русской, отмечается устремление к трагедии. На этом пути были неудачи. Вспомним хотя бы опыт с трагедией Байрона «Каин». В 1925 году начали работать над «Прометеем» Эсхила. Кончили работу только в 1927 году, проведя под руководством В. С. Смышляева 249 репетиций. Не осуществился замысел сыграть трагедию Рабиндраната Тагора «Король темного чертога» (32 репетиции под режиссурой Н. С. Бутовой). Не была доведена до конца работа над «Флорентийской трагедией» Уайльда (59 репетиций). Спектакль должен был идти в постановке Л. М. Леонидова. Кажется, это был его первый самостоятельный режиссерский опыт (1916 г.). Этот ряд неосуществленных замыслов в области драмы и трагедии завершают «Привидения» Ибсена. Пьесу готовили режиссеры В. Г. Сахновский и П. А. Марков, которые успели провести 33 репетиции (1936 г.).

Очень значителен список неосуществленных замыслов в русском современном репертуаре. Он начинается с драмы А. Блока «Роза и крест», которой был очень увлечен Вл. И. Немирович-Данченко. Работа была прекращена после 200 репетиций. А. А. Блок, присутствовавший на первых репетициях, писал матери, что «все, за исключением частности, совершенно верно и все волнуются. Хороший признак». Затем темп работы над «Розой и крестом» замедлился. В театре начались {352} колебания, — собиралась уходить и ушла Гзовская[[443]](#endnote-417), игравшая Изору. Огорченный Блок в одном из писем говорит, что хотя Станиславский «действительно любит искусство и сам искусство, но “Роза и крест” совершенно ему непонятна и не нужна, по-моему, он притворяется, хваля пьесу. Он бы на ней только измучил себя». Но вот наступает новый подъем интереса к постановке. Вместо ушедшей Гзовской роль Изоры должна была получить Л. М. Коренева. Художник Добужинский[[444]](#endnote-418) уже усердно работал над декорациями. Блок видел его эскизы: «Очень красивы, но боюсь, что 4‑е действие слишком пышно». И все-таки постановка не была осуществлена. В 1920 году Блок узнал, что мысль ставить «Розу и крест» хотя еще и не была оставлена, но на пути к осуществлению замысла стояло слишком много препятствий; весь состав исполнителей изменился. Хотя Блок и говорил, что «Роза и крест» Станиславскому совершенно непонятна, но вот что глубоко примечательно: через Константина Сергеевича вел Блок переговоры с К. Н. Незлобиным[[445]](#endnote-419), предлагая ему пьесу для его театра. Это свидетельствует, что Блок все еще был близок к Художественному театру, в атмосфере которого он чувствовал себя, по его словам, «всегда прекрасно».

Лаконичен язык протокольных записей[[446]](#endnote-420), откуда можно почерпнуть все эти сведения, но за скупыми отметками скрываются страстные волнения, мечты, надежды участников. И прежде всего — раскрывается огромный труд театра. Театр всегда в трудах, в исканиях, в творческих порывах — иногда в ошибках и в заблуждениях, но всегда в трудах. И пусть это послужит существенной поправкой к утверждениям о медлительности темпов и малой производственной нагрузке во МХАТ.

## 7 Я. Варшавский СОЦИАЛЬНАЯ, ЖИЗНЕННАЯ, ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРАВДА. НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ. «ГОРЕ ОТ УМА» «Советское искусство», М., 1938, 30 октября

Занавес раскрылся, и мы увидели уютные интерьеры небольшого фамусовского особняка. За окном — розоватый снег, колокольни и купола, раскрашенные в пестрые замоскворецкие цвета клюквы и ультрамарина. Москва, далекие времена.

Нет зрителя, который не хранил бы в душе своей образы гениальной комедии Грибоедова, образ ее замечательного героя. Нет театра, который не пробовал бы или хотя бы не думал осуществить постановку этой бессмертной пьесы. Десятки вариантов, множество разноречивых, неожиданных толкований сталкиваются, борются друг с другом в каждой новой постановке. Как решит сложнейшие творческие задачи грибоедовского спектакля Художественный театр, достигший поры зрелости, ставший в полном смысле слова академическим театром, — таким, от которого ждут наиболее полного, яркого и точного воплощения сценических образов? От сложных экспериментов молодости {353} Художественный театр пришел к «академизму», и ему сейчас не простят недоговоренности, ему укажут на все погрешности стиля, актерской техники, режиссерской культуры.

Вот почему в такой напряженной, хоть и праздничной атмосфере проходила вчерашняя генеральная репетиция «Горя от ума». Зрительный зал как бы спрашивал у каждого исполнителя — прежде всего у В. И. Качалова: — как проведете вы эту сцену, каким «подтекстом» расцветите вы эту фразу, эту реплику, знакомую каждому с детства?

Александр Андреевич Чацкий. Кто он — красноречивый обличитель или неудачливый влюбленный, единомышленник декабристов или язвительный салонный оратор, рассыпающий бисер острот и афоризмов перед Молчалиным и Скалозубом? Даже внешний облик Чацкого — предмет нескончаемых дискуссий режиссеров и актеров. И одинаково случайными, «неубедительными» казались и слишком нарядный Чацкий — Завадский[[447]](#endnote-421), и аскетически строгий Чацкий — Гарин[[448]](#endnote-422). Почему обращается Чацкий со своими гневными речами к тупому Скалозубу, какой смысл в горячих словах его, если они умирают, вязнут в тине фамусовского особняка, за его глухими стенами?

И вот выходит на сцену В. И. Качалов, чтобы ответить на все эти наши вопросы и сыграть Чацкого так, как должно его играть в Художественном театре. «Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног»… Он радостно взволнован, он всем существом своим переживает встречу с Софьей. В его движениях нет суетливости, в его голосе нет резких повышений, и только музыка этого голоса и пластика движений Качалова передают волнение и радость долгожданной встречи. Актер не молодится[[449]](#endnote-423), — да это и не нужно. Он рождает в сознании зрителя точное и ясное представление о том, что же такое актерская игра, что такое актер. И потому видишь молодого Чацкого, такого, который должен любить пылко, молодо. О таком именно Чацком говорила Лиза, вспоминая, «кто так чувствителен, и весел, и остер…» Нужно обладать большим аналитическим талантом, чтобы прочесть в такой знакомой, вызубренной наизусть пьесе то, что в ней написано. От этой сцены — прямой и естественный переход к «обличительным» диалогам и монологам (сцена с Фамусовым и Скалозубом).

У Чацкого, взволнованного в это богатое неожиданностями утро, монологи звучат задорно, а не как проповеди, и остроты срываются будто на лету, от озорства. Он в такой же мере «остер», как и «чувствителен». В нем играют и бурлят молодые чувства.

Вот почему улыбка не покидает его лица, а глаза его сверкают огнем. Ни грозно сдвинутых бровей, ни «саркастической» усмешки. Это и есть то, что называется «внутренним оправданием» роли.

Когда Чацкий слушает, как Софья рассказывает о добродетелях Молчалина, он искренно веселится — «Шалит, она его не любит». И даже в разговоре с Молчалиным он остается жизнерадостным и, пожалуй, лишь насмешливым. Зато у него сохранятся краски гнева, сарказма, изумленного презрения для тех сцен, где Чацкий, наконец, встречается с фамусовской Москвой лицом к лицу, где ждет его полная мера разочарования и тоски.

Чацкий увидел, что осталось от прежнего его друга Платона Михайловича, ставшего с головы до ног «москвичом». Репетилов рассказал ему о «бунтовщиках» из Английского клуба, занимающихся «заговорами» и водевилями.

{354} Потом объяснилось, как сплела обожаемая Софья паутину издевательской клеветы. Потом он увидел, чем кончилось любовное «трио» — Софья, Молчалин, Лиза. И здесь-то наступила очередь для трагического монолога — «не образумлюсь… виноват». Качалов завершает до мельчайших деталей продуманный, всем сердцем прочувствованный портрет Чацкого. Горе — а не меланхолия. Глубокий, взволнованный ум — а не рассудочность салонного краснобая. Гнев — а не злая раздраженность отвергнутого поклонника. Гневное презрение — а не презрительная улыбка. Так замечательный актер разрушает, взрывает изнутри десятилетиями копившиеся штампы бесчисленных Чацких.

Где взял Качалов мотивы для такой трактовки образа Чацкого? Конечно, у Грибоедова. В этой роли находили что угодно — и эффектные монологи, и выигрышную театральность, и сентиментальную меланхолию, но не видели обычно ее человечности. А ведь человечность — ее зерно. Здесь ее наивысшая художественная ценность.

«И вот та родина…» Сквозь всю роль Чацкого проходит, как связующая нить, как ее основание, тема любви к родине, любви и горечи, — Чацкий увидел ее в более чем неприглядном свете. Монолог «Французик из Бордо» выглядит обычно, как дивертисмент в спектакле — очень редко актеру удается показать, что гражданский пафос этого монолога рождается из самого существа роли. А между тем, не поняв этой «темы родины», которая возникает в первых диалогах с Фамусовым и Скалозубом, звучит как патетический призыв в монологе «Французик из Бордо» и достигает трагического подъема в финале спектакля, — не поняв истоков пафоса и сарказма Чацкого, роль эту сыграть нельзя.

В спектакле, блестяще поставленном В. И. Немировичем-Данченко, эта тема обрела, наконец, сценическое воплощение, сценическую жизнь.

Чацкий — гражданин и патриот своей родины, и «гражданственность» его глубоко человечна. Поэтому сплетаются, сливаются в этом образе так органично и пафос, и сарказм, и лиризм. Об этом можно и нужно много {355} писать — о том, как неразделимы в спектакле «Чацкий — гражданин» и «Чацкий — человек»; как проскальзывает в спектакле образ Москвы — то в снежных сугробах, то в синем рассвете за окном, то в головке Софьи, будто срисованной с акварелей 20‑х годов. В самых горьких словах Чацкого — «И вот та родина» — звучит не только презрение к Москве фамусовской, но и любовь к Москве настоящей, к родине, которая не скоро очистится от всей этой скверны…

Нужно писать о том, как спектакль, сыгранный в уютных интерьерах, приобретает черты большой социальной драмы и подлинно-исторический масштаб; о том, как осуществляет Немирович-Данченко свой тезис о «социальной, жизненной, театральной правде».

Художественный театр преодолевает, прежде всего, свои собственные штампы, о которых так горячо говорил К. С. Станиславский и говорит сейчас В. И. Немирович-Данченко. Он не боится больше пресловутой «театральности», яркой сценичности. В массовых сценах третьего акта есть удивительно яркие сценические куски — сцена княжен, сцена «шепота» или сцена, венчающая монолог Чацкого. Но в поисках «театральной правды» театр не забывает и о мельчайших деталях быта фамусовского дома (уборка комнат, лакеи, гасящие свечи, приход парикмахера, чубуки, халаты). Может быть, театр пользуется здесь спорными приемами. Но в этом сразу не разберешься. Сейчас можно лишь выразить театру большую благодарность за прекрасный спектакль, за то, что он, став академическим театром, не злоупотребляет академизмом, а продолжает свои смелые творческие поиски. И прежде всего — благодарность замечательным «старикам», которые снова показали, что значит актерское мастерство, актерский талант.

## 8 Ю. Юзовский «ГОРЕ ОТ УМА» В МХАТ «Известия», М., 1938, 4 ноября

«Горе от ума» в МХАТ, вероятно, вызовет споры. Может вызвать споры. Должно вызвать споры. Не знаю, соблазнительна ли позиция людей, которые из почтения к «маститости» бьют перед этим спектаклем одни только поклоны. Наш славный юбиляр[[450]](#endnote-424) первым запротестует против этого. Он справедливо посчитает это неуважением к себе. Он не «маститый», не намерен пережевывать плоды своих побед, он думает о новых, он полон замыслов, его «старики» переживают вторую молодость, его новое поколение, вызывающее всеобщее восхищение, еще себя покажет, его будущее должно быть еще более прекрасным, чем его прошлое. Почему же «маститость» и этот почтительный шепот, как единственный жанр критики? Вл. И. Немирович-Данченко сказал на юбилейном вечере, что театр рассматривает внимание, оказанное ему советским правительством, не столько как награду за прошлое, сколько как поощрение будущего. Прекрасно сказано.

Итак, о «Горе от ума». Каков замысел театра, Вл. И. Немировича-Данченко, {356} режиссера Е. С. Телешевой[[451]](#endnote-425)? Если его можно вычитать в этом спектакле, он звучит приблизительно так:

— Вот перед вами история, смотрите, какие люди жили сто лет назад, их мысли и желания, их быт и нравы, наблюдайте с улыбкой, вы, счастливые, из вашего прекрасного далека за этим прошлым человечества. Все это когда-то волновало, терзало, веселило, мучило, сейчас — это история.

Да, история, и превосходно показанная история! И я, зритель, наблюдаю за этой картиной с любопытством, вниманием, интересом, — действительно, так это и было: и этот снег за окнами, и этот утренний сумрак, и эти поющие часы, и барская походка Фамусова, и николаевский шаг Скалозуба, и грациозные движения Софьи, да, действительно, так вот они ходили, так говорили, вот так улыбались…

Я наблюдаю, *наблюдаю*, и вдруг ловлю себя на том, что страсти Чацкого не всегда меня захватывают, что равнодушие Софьи мне не обидно, но тут же говорю сам себе: «Помилуй, это история, — зачем тебе, так сказать, участвовать в этих волнениях, ведь это прошлое, наблюдай с улыбкой, разве в этом нет высокого удовлетворения?» Может быть, очень может быть. Действительно, искусство, с каким воспроизведена эпоха, несравненно. Все сорок лет Московского Художественного театра, мастерство ансамбля, культура актера, режиссерский талант смотрят из этого спектакля. В известном смысле — это итог сорока лет, как демонстрация не имеющей себе равной в мире театральной культуры. Москва, старая грибоедовская Москва показана чудесно. И за окнами (прекрасны пейзажи Дмитриева) — московский рассвет, и внутри на всем, на вещах и людях, господах и слугах, «есть особый отпечаток», московский отпечаток. Сцена бала. Открывается занавес, и хочется воскликнуть: «Ба!.. знакомые все лица», те самые лица, о которых только упоминается в комедии и которых Немирович-Данченко привел на сцену, — здесь и Татьяна Юрьевна, и Фома Фомич, и Ирина Власьевна, и Марья Алексевна, и даже французик из Бордо. Вот они перед вами все вместе и, что главное, — каждый в отдельности. Оттого на сцене не просто светская толпа на балу у Фамусовых, но общество, против которого выступает Чацкий. Тогдашняя «вся Москва». Шестерка княжен, беспрерывно щебечущая и вдруг умолкающая под взглядом княгини Тугоуховской, — «вся Москва». Замечательный Загорецкий Москвина, Хлестова Книппер-Чеховой, Фамусов Тарханова, Скалозуб Ершова, Тугоуховский Подгорного, графиня-бабушка Соколовской, графиня-внучка Кореневой, — «вся Москва». Не просто бытовой облик Москвы, но вся ее сущность, весь аромат грибоедовской Москвы, почти физическое ее ощущение. Сцена бала построена режиссерски как единое и сложное музыкальное произведение. Здесь и «дуэт» (Тугоуховский — Хрюмина), и «секстет» (княжны), и пауза перед нарастанием (приход Хлестовой), и «крещендо» (клевета) перед монологом «миллион терзаний», и «кода» — танцующие пары позади замолкшего Чацкого. Все это огромный труд, сложный план, точно рассчитанная каждая секунда, однако никаких следов этой работы, как будто их смахнули губкой, и все предстало полное свежести и аромата. Шедевр.

Чего же вы хотите, скажут, — разве в этом блеске, с каким показана история, в этом классическом показе классического наследства не есть задача спектакля? Может быть, очень может быть. Но вот в последнем акте прозвучали {357} два места, которые объясняют нашу неудовлетворенность. Это — последний монолог Качалова и исполнение Станицыным роли Репетилова. В них была та страстность, которой не хватало спектаклю. Не страсть, как свойство того или иного образа, — в этом смысле у Репетилова никакой страсти нет, — но страстность, как стиль всего спектакля! В той объективной исторической картине, которую нам показали, недоставало субъективности. Она только мелькает в спектакле, вот, например, у Репетилова. Станицын не только показывает эпоху, изображает эпоху, становится в историческую позу, пунктуально вымеренную по соответствующим данным. Но есть здесь и громадная заинтересованность, энергичное ощущение той позиции, которую занимали Репетиловы. В эту «репетиловскую» щель неожиданно горячо ворвалась эпоха, ее клокотание, а ведь эта эпоха — эпоха декабризма, одна из наиболее драматических страниц русской истории.

Быть может в какой-либо другой пьесе, допустим в «Борисе Годунове», более законна эта мудрость, этот величественный взгляд, когда бы история дефилировала перед нами и мы бы наблюдали ее с интересом, вниманием и большего бы не желали. Но в «Горе от ума» есть лицо, которое следовало больше привлечь к спектаклю, — Грибоедов. Да, в спектакле мало Грибоедова, грибоедовского темперамента, его желчи, его слез и злости, его смеха, его ярости, его печали, его оптимизма. Мало грибоедовского ветра, который бы сквозняком пронизал весь спектакль и захватил публику.

Каков же замысел спектакля? Вернее всего он определяется словом «академичность». Если есть классическая литература, как некий образец, то пусть таким будет и ее интерпретация. Но существует еще понятие «академизма» без этого положительного содержания. И оно тоже присутствует в спектакле. В этом противоречие мхатовской постановки.

Спектакль нарушает некоторые привычные сценические традиции, в первую очередь это относится к Чацкому, Софье и Лизе. Замысел Чацкого кажется нам замечательным, Софьи — законным, Лизы мы принять не можем. Андровская хорошо играет то, что она играет, но она не то играет. В пользу театру скажем, что его Лиза ближе к жизни, чем даже у Грибоедова. В театре она простая деревенская девушка. У Грибоедова — она с сильной примесью французской крови. Ее происхождение от мольеровской Дорины[[452]](#endnote-426) скрыть невозможно. У Грибоедова она — ловкая, проворная, хитрая, кокетливая, лукавая, задорная, — «быстроглазая» называет ее Фамусов. Она не очень-то неохотно принимает участие в интригах, она испытывает к ним влечение, это в ее жилах, если убрать все эти интриги, ей станет скучно. В театре — она предпочитает эту скуку, она — с ленцой, любит постоять на месте, помечтать, может быть, зевнуть. Она лирическая. Какая уж там «быстроглазая»! Она поднимает свои голубые глаза, вздыхает, ее, пожалуй, не сразу дозовешься, а ведь в пьесе она всегда тут как тут. Она говорит о «буфетчике Петруше» с глубокой нежностью, — здесь так и просится целый монолог на эту тему. У Грибоедова — одно восклицание. Согласно «традиции», — у Лизы тут лукавый блеск в глазах, искра пробегает по всем ее членам, и вот ее след простыл, она в другом месте. Но, может быть, прав МХАТ и не права «традиция»? Вот и проверка. Мхатовская Лиза замедляет спектакль. И без того затянутое начало, — медленный рассвет, медленное пробуждение (у Грибоедова {358} сказано «*вдруг* просыпается»), — этакая тургеневская увертюра. Но ведь это комедия, здесь нужен темп! А комедия топчется на месте и ждет, пока проснется Лиза, пока зевнет, пока вздохнет, пока помечтает о Чацком…

Софья у Степановой — подлинно фамусовская дочь, в фамусовском обществе она — своя, нет у нее никаких конфликтов. Театр прав, вряд ли можно возлагать на нее какие-либо надежды. Это не пушкинская Татьяна, или другой сходный тип женщины, каких знает русская литература. Есть еще здесь тонкий умысел — сильнее подчеркнуть одиночество Чацкого. Софья злится на Чацкого не менее, чем Фамусов. Степанова дает очень точный рисунок роли, блестящая форма всегда отличает эту актрису. Но она слишком бескомпромиссно, беспрекословно развивает эту тему злости. Она уже злится больше, чем Фамусов. И слишком умно злится, вот что. Доходит до того, что, когда она хочет освободиться от этой злости, она не в силах изменить себе. У нее уже постоянный недружелюбный блеск в глазах и какие-то тонкие ядовитые губы. Она уже не может полностью отдаться своей влюбленности в Молчалина, — в это время она дуется на Чацкого. Она не может приятно улыбнуться гостям, она внутренне морщится, вспоминая Чацкого. И тут хочется сказать театру: уступите. Уступите ее юности, ее семнадцатилетию. Пусть порой она будет простодушной, наивной, непосредственной, порывистой, пусть хоть раз не так резко взглянет на Чацкого. Небольшие отступления, и сейчас же назад к своей «злости». Но сколь важны эти отступления! Ведь оттого и щемит сердце у Чацкого, — он очень наблюдателен, — что он видит, как она погружается в фамусовщину, еще немного и она захлебнется.

Чацкого обычно играют двояко: то только как влюбленного, то только как протестанта. В первом случае он забывает все на свете ради Софьи, и его монологи на заднем плане. Во втором Софья — только случайный повод для его обличений. В МХАТ замысел единственно правильный, подлинно грибоедовский. Ненависть Чацкого растет из его любви. Он не просто красноречив, он сам больно задет, он на себе испытал, что такое это общество, которое вырывает у него Софью. Он выстрадал свою ненависть. Таков замысел.

Впервые Качалов сыграл Чацкого свыше тридцати лет назад, и критика писала тогда о «юном», «лирически-эмоциональном» Чацком[[453]](#endnote-427). Каков он сейчас, тридцать два года спустя? Качалов мог бы притвориться таким же, пылким, лирическим, юным, двадцатидвухлетним. И мы, зрители, могли бы притвориться, что видим юного Чацкого. Что вышло бы из этого взаимного лицемерия? Качалов мужественно оценил обстановку, он взвесил все, что здесь против него, он, по-видимому, учел и то, что соперник Чацкого в пьесе получает неожиданное преимущество. И смело пошел навстречу опасностям. Каков результат? И успех, и урон. Временами Качалов достигает такого проникновения в текст, которого вряд ли достигнет какой-либо вполне «молодой» Чацкий. Временами за его словами нет этого проникновения, одушевления, и мы наблюдаем лишь великолепное чтение стихов, великолепный качаловский блеск.

Вот он появляется у Софьи. Да, это не «юный», «лирически эмоциональный» Чацкий. Судя по его внешнему виду, по взглядам, которые он бросает, по интонациям его голоса нельзя сказать, что он только вступает в жизнь, нет, он сравнительно давно {359} вступил в нее, в нем виден *опыт жизни*, которого Качалов скрыть не может, да и не хочет. Конечно, желательны были бы этот пылкий жест, «взъерошенные волосы», эта восторженная наивность и экзальтированность юности. Но если Качалов теряет в одном, он приобретает в другом.

Чацкого в пьесе не раз увещают «перебеситься». Известно, что в исторической действительности иные Чацкие склонялись к этому. В молодости они обличали Фамусовых, став старше, примирялись с ними. Вот в этом возрасте и находится качаловский Чацкий. Решающее время для него, для его идей. Возникает та ответственность, с какой человек смотрит на себя, на свою судьбу. Значит, не столько экзальтированность, сколько сила, сосредоточенность. Не пылкость, а воля, подвергающаяся испытаниям, энергично выявляющая себя. Не лирический Чацкий, а мужественный Чацкий. Правда, это не совсем так, как в пьесе. Но, как видим, Качалов нашел свою тему в Чацком и какую благородную! Она развивается на протяжении всего спектакля.

С первого же появления Чацкого видна его влюбленность в Софью, вернее любовь, зрелая, глубокая, которая вырывается с трудом, с корнями. Но любовь не мешает его обличениям и наоборот. В первом акте он «нападает на Москву», — его оживление, его красноречие, его юмор от того, что рядом любимая женщина. Ее присутствие рождает в нем этот подъем. Он видит нерасположение Софьи, но как бы закрывает на это глаза, боится потерять свое радостное настроение, с которым ему вскоре придется расстаться. Второй акт, третий. Зреет вражда, ненависть, одиночество, необходимость разрыва. Тут встречаются опасности, о которых мы говорили. Слова, уместные в устах «пылкого» Чацкого, — второй, наш — уже не произнес бы, и их произнесение звучит у Качалова общо. Это по адресу Фамусовых. А вот по адресу Софьи. Чацкий останавливает пробегающую Софью вопросом, кого же она любит — юношеская несдержанность, тоже более близкая первому Чацкому, чем нашему. Он высмеивает Молчалина; Софья — Степанова иронически осматривает Чацкого с головы до ног, и взгляд ее, быть может, бессознательно, словно говорит: «У меня есть еще аргумент против вас, Александр Андреевич, только я не скажу какой». И Чацкий — Качалов с достоинством, тоже, может быть, бессознательным, встречает этот взгляд. Но не это у него главное, — Качалов идет к финалу, к своему удивительному финалу. Среди встреч с всевозможными Марьями Алексеевными, среди «миллиона терзаний» все время мелькает надежда: Софья не любит Молчалина. Качалов каждый раз подчеркивает: не столь страшно то, что она не любит Чацкого, сколь страшно то, что она любит Молчалина. Надежда исчезла. Последняя его связь с миром Фамусовых порвалась. «С вами я горжусь моим разрывом», — обращается Чацкий к Софье. У Качалова он не только горд, он и рад: нет уже мучений, терзаний, «опасностей», «оглядок», которые его до сих пор сопровождали. Есть он один, Чацкий — Качалов, с могучей силой швыряющий слова финального монолога.

Пушкин сомневался в уме Чацкого: будет ли умный человек метать бисер перед Фамусовыми? Тем более это можно отнести к качаловскому Чацкому. Качалов рассеивает это сомнение. Потому что речь идет не только о Фамусове. Речь идет о нем самом, о Чацком. Потому что он сам освобождается {360} от мира, к которому принадлежал, потому что падают последние иллюзии и он уже закаляется, созревает, ясными глазами видит всю свою непримиримость с этим миром. Оттого в его монологе не крик разочарования, не тоска о сострадании, а *воля*. «Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок». «Оскорбленному есть чувству уголок», — можно выделить одно из этих четырех слов, и каждый раз будет иной оттенок смысла. Качалов выбирает второе слово. Воля продиктовала ему этот выбор, решимость Чацкого не капитулировать перед миром Фамусовых, найти ступеньку, подняться на свежий воздух из этого мира. Обернувшись и заметив слугу, он говорит ему сурово, обрывисто, кратко: «Карету мне, карету!»

## 9 Д. Тальников ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ. МХАТОВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ «Известия», М., 1938, 4 ноября

Горьковский спектакль «Достигаев и другие» в Художественном театре не получил той оценки, которую он несомненно заслужил. О нем вообще мало писали, а если и писали, то вяло и шаблонно. В дискуссиях же спектакль, как известно, вызвал довольно резкие возражения.

Возражения вызывала, главным образом, трактовка театром конца пьесы — отход от горьковского финала и утверждение своего варианта. Достигаева — этого убежденного рыцаря политического двурушничества и приспособленчества — на сцене Художественного театра арестуют точно так же, как и других его партнеров. У Горького развязка сложнее и ближе к исторической правде. Автор ставит не точку, а многоточие, открывающее перспективы в будущее: не все враждебное было выкорчевано в первые месяцы победившей революции; мимикрия позволила Достигаевым уцелеть, — чтобы впоследствии перейти от скрытого отступления к скрытому же наступлению.

Поэтому от финала спектакля у зрителей вовсе не должно оставаться впечатления идиллического благодушия: бородатый солдат в лаптях победил, сел в господское кресло и беспечно закурил цигарку, угодливо зажженную ему барином. Горьковский Достигаев уцелел от первого шквала революции. Он еще жив…

Правда, и свой вариант развязки театр разрешил не элементарно: Достигаев арестован. Он растерян, испуган, открывает рот, словно хочет что-то сказать, на его лице выдавливается даже гримаса, наподобие жалкой улыбки; но он тут же берет себя в руки, возвращается к обычному своему состоянию и с тонко рассчитанной деликатностью просит конвоиров посторониться и дать ему пройти. И он ловко, извилисто, — как всегда — проскальзывает угрем между рядами красноармейцев. Как бес, втерся и исчез, пропал куда-то, словно провалился…

Этот уход очень выразительно сделан и режиссером и актером (Грибовым).

Итак, арест Достигаева должен, с одной стороны (очевидно, таков был замысел театра), дать зрителю моральное {361} удовлетворение («и этот не ушел!») — а вместе с тем породить некую настороженность. Все это достаточно тонко задумано. Тот образ уцелевшего и на время притаившегося врага, который отвечает авторскому финалу («продолжение следует»), политически активнее.

### \* \* \*

Постановка «Достигаева» — весьма характерна для Художественного театра. Эта постановка близка лучшим спектаклям театра и в прошлом, и в настоящем, начиная с давних чеховских спектаклей и продолжая «Днями Турбиных», горьковскими «В людях» и «Врагами» в наши дни. «Достигаев» — типичный, подлинно «мхатовский спектакль», со всеми его достоинствами и недостатками.

Чем объясняется признанный театральный успех лучших спектаклей МХАТ? Прежде всего тем, что театр умеет показать на сцене жизненную правду особыми приемами, приближающими «жизнь на сцене» к подлинной жизни. Именно эта, воссоздаваемая на сцене жизнь поражает зрителя, приковывает к себе его внимание в этом театре.

Начало этому было положено «Чайкой». «Это сама жизнь на сцене, — жизнь обыденная, всем доступная, — подчас забываешь, что сидишь в театре», — писал Чехову тонкий ценитель А. Кони[[454]](#endnote-428) о пьесе даже в ее александринской интерпретации (после пятого представления, а не после провалившейся премьеры). Художественным театром эта пьеса была воспринята именно как «первая психологически-бытовая — первая в репертуаре нового театра» (Балухатый)[[455]](#endnote-429).

«Минутами казалось, что с подмостков говорит сама жизнь», восторженно писал критик А. Урусов[[456]](#endnote-430), наивно прибавляя: «… и большего театр дать не может», т. е. сводя задачи театра к копированию действительности.

Именно на изображение жизни в мельчайших ее проявлениях, наиболее впечатляющих зрителя своей конкретностью, и направлено было все внимание режиссуры театра. И лучшими здесь были сцены, происходящие в домашней и семейной жизни, за чайным столом, в уюте комнатных вещей.

Художественный театр — непревзойденный мастер интерьеров, маленьких бесед и маленьких людей, отъединенных от пугающего «страшного» мира кремовыми занавесками, интимных внутренних связей, неуловимых отношений жизни, раскрывающейся в обыденности. В таком разрешении спектакль — это прежде всего серия мельчайших правд. Непрерывная цепь их создает в своем мышином беге однообразной жизни повесть.

Часто за этими мелочами ускользает подлинная творческая правда, для которой, собственно, и существует искусство, — правда больших художественных обобщений.

«Только правда волнует и заставляет зрителя переживать происходящие на сцене события», — учит Станиславский. Здесь речь идет не только о натуралистической правде, но и о «поэтизации вещей», в которой театр достиг несравненного мастерства.

Вот почему Художественному театру больше всего удаются пьесы, которые по своему характеру отвечают именно этой его склонности, — пьесы жизненной правды. И вот почему за 40 лет МХАТ и не пробовал приблизиться к романтическому театру Шиллера: естественно, что МХАТ был чужд театр героических страстей. И чужд ему был не только байроновский «Каин». Вспомним, что и шекспировский репертуар оказался в прошлом далек для {362} МХАТ. В своей наиболее характерной постановке («Юлий Цезарь») театр ограничился внимательным и углубленным изучением исторических и археологических вещей. «Никто из руководителей (театра) не сознавал, что синтез “цезаризма” никогда не может быть создан калейдоскопом “жизненных” сцен и ярким воспроизведением типов из толпы того времени», — справедливо писал об этом спектакле Мейерхольд[[457]](#endnote-431).

И тот же Мейерхольд, смотря у художественников «Гедду Габлер»[[458]](#endnote-432), хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмана, когда подавали завтрак на сцене; но он «невольно не досмотрел самой экспозиции пьесы». Ибсеновские символические пьесы «бунта идей» часто теряли в МХТ не только свою стилевую природу, но и идейную направленность. Те, кому посчастливилось видеть Станиславского в роли доктора Штокмана, помнят, как замечательно он играл ее. Но все же в первую очередь запоминались характерные бытовые штрихи (два пальца, близорукость, рассеянность и т. д.). Домашний быт семьи доктора Штокмана, его квартира в несколько комнат, его дети — все это не меньше интересовало постановщика, чем его идеи. Ибо это был прежде всего театр «жизни», а не театр отвлеченных идей.

В таком разрешении проблемы творческого метода был и свой резон: идеи должны воплотиться в конкретные образы, чтобы быть воспринятыми зрителем. Но поскольку задача создания обобщенного художественного образа часто подменялась требованием «жизненной правды», гипертрофировалась, — искомый эффект не получался: вещи «забивали» идеи.

Сознательная подмена творческой идеи бытовой деталью, физически простым, элементарным действием — во имя более эффективного художественного утверждения этой идеи — часто терпела крушение. «Чем занята леди Макбет в кульминационный момент трагедии?» — спрашивал театр своих учеников и отвечал им: «Простым физическим действием: стиранием с руки кровавого пятна». Однако это далеко не так. Леди Макбет в эту минуту была «занята», конечно, чем-то гораздо большим. Стирание пятна может быть и было жизненно-бытовой правдой, но оно не было правдой творческой.

Во время сцены Чичикова с Маниловым и Собакевичем на вечеринке чиновники, прокурор, полицеймейстер, губернатор «должны со страшным вниманием играть в карты и следить за игрой, внутренне найти задачу за карточным столом». «Это — провинция: карты — это дело», — поясняет режиссер. И еда в жизни — «дело», и не только в провинции. Но на эту ли сторону направлено сатирически заостренное внимание Гоголя?

Правда быта, атмосфера жизненности на сцене — вот первое «дело» театра, — задача, которую он всегда призван разрешать.

По той же причине МХАТ в прошлом не являлся театром классической комедии, такой эмоционально-выразительной и ослепительно-легкой, требовавшей полного освобождения актера от тяжести всех карточных «дел» и «вещей», требовавшей непосредственной «игры», театральности. Не являлся он и театром комедии сатирически-обличительного типа, как «Мертвые души», «Ревизор» или прежняя постановка «Горя от ума»[[459]](#endnote-433) (при всех превосходных частностях лишенная обобщающей социальной идеи).

Каким тяжеловесным, грузно «характерным» был кавалер Риппафрата в «Хозяйке гостиницы»[[460]](#endnote-434). Зато живо запоминалось, как он «ловко ел», как {363} соблазнительно обгладывал крылышки индейки и как вкусно запивал вином. Это был целый церемониал еды, правда, задерживающий движение самой комедии, ее диалога… И как «ловко» тот же торжественный обряд еды совершался в «Мертвых душах», не только в сцене на балу, такой жизненно-сочной и шумливой, но и на завтраке у прокурора. Недаром в «Мертвых душах» показывается даже специально мимическая самостоятельная сцена — в буфетной, с поварами и аппетитными блюдами жареной дичи… А какая идиллическая картина рождественского пиршества за чудесным «фламандским» столом (правда, пища тут на сей раз «условная», бутафорская) создается в одном из лучших, по яркой театральности, спектаклей МХАТ — «Пиквикском клубе»…

Как умеют в МХАТ с необыкновенной убедительностью показывать все эти маленькие, будничные, «человеческие, слишком человеческие» отношения и положения, такие обыкновенные, обыденные, житейские, всем понятные и знакомые вещи, создавая на сцене не только подобие и иллюзию, но и совершенную в своей доподлинности «жизнь».

### \* \* \*

Горьковский репертуар, с его яркой политической устремленностью и публицистической заостренностью особенно показателен для характеристики приемов построения «мхатовского спектакля».

Горьковские пьесы — пьесы идей — нашли своеобразное разрешение в «театре жизненной правды».

Правда, «Мещане», как констатирует Станиславский, определенно не улеглись в систему театра, ибо здесь важнее всего были та идейная проповедь действия и эмоциональный «бунт», для иллюстрации которых были предназначены «семейные» сцены. Зато спектакль «На дне» имел огромный успех. Эта пьеса открывала широкие и притом еще неиспользованные возможности. Можно было показать совсем неведомые уголки жизни. И театр с фотографической точностью показал незнакомый тогдашнему зрителю жестокий быт ночлежки. Во всей своей наготе предстал этот быт перед блестящей толпой мужчин во фраках и декольтированных дам столичной премьеры. Но в спектакле не было, — как отметил позже Вахтангов, — той идейной «романтики», которая составляет истинное «зерно» горьковской пьесы. В опубликованных недавно письмах Книппер к Чехову[[461]](#endnote-435) артистка после премьеры «На дне» отмечает именно эту сторону спектакля: «главная красота его то, что не сгущали краски, было все просто, жизненно, без трагизма».

По тому же пути пошло осуществление на сцене театра и лучшей пьесы Горького — «Егор Булычов» (непонятно, почему этот спектакль снят с репертуара самим театром[[462]](#endnote-436)).

В свое время мы находили «непреодоленный бытовизм» в этом спектакле. Вот одна из постановочных деталей, полная жизненной правды, но разросшаяся в самостоятельную сцену. Доктор вытирает руки после осмотра больного и небрежно кладет полотенце на спинку стула. Полотенце переходит из рук в руки — его берет Звонцов, передает жене Булычова, та — Башкину, пока оно не водворяется на свое место. Тут же сцена оплаты за визит: жена Булычова молча совещается с Башкиным; зажав деньги в руке, показывает их Звонцову, спрашивает его глазами: достаточно ли?..

Но ведь то, как вручают гонорар доктору, никакого отношения не имеет к главной и единственной теме «Булычова». {364} Это художественно безразличный факт для пьесы и спектакля. Все это отвлекает от главного, разбивает действие на ряд отдельных жанровых кусков.

Создавая атмосферу подлинной «жизненной правды» на сцене в ее крупных и мелких фактах, без отбора (а «отбор» — первостепенное и именно художественное «дело»), театр снижал этим свою идейную и политическую устремленность, заглушал «трубный звук» пьесы Горького. Но этот же принцип оказывался целесообразным и плодотворным, когда он находил свою «меру», когда «жизненная правда» становилась подлинно художественной правдой.

Таков ряд лучших мхатовских спектаклей. Таковы «Враги», где так увлекательна «жизненность». К типу таких спектаклей относится и «Достигаев», как легко в этом убедиться при более пристальном изучении его.

## 10 В. Ермилов СПЕКТАКЛИ, ТЕАТРЫ, ПЬЕСЫ. «ДОСТИГАЕВ И ДРУГИЕ» НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА «Театр», М. Л., 1939, № 1

В спектакле Художественного театра «Достигаев и другие» есть радость смелого режиссерского и актерского творчества, радость рождения к творческой жизни новых, молодых талантов, радость общения зрелых, больших мастеров с талантливой молодежью. Это не может не передаваться со сцены в зрительный зал, зритель вовлекается в творческую атмосферу спектакля — страстную, напряженную атмосферу предоктябрьских дней 1917 г. Поставив своей главной целью передать историческую обстановку, авторы спектакля добились того, что зритель действительно чувствует себя перенесенным {365} в 1917 г. Волна митингов, накал классовой борьбы, *катастрофа*, конец буржуазно-дворянского *мира* — вот что увлекло театр в этом спектакле. Режиссура делает все для того, чтобы зритель постоянно чувствовал, *в какое время* происходят изображаемые события. Эта главная мысль спектакля руководит всей режиссерской работой над текстом, определяет мизансцены, паузы, разбивку текста на те или иные куски, проявляется во всех деталях. Авторы спектакля на всем его протяжении дают нам ощущение улицы, взволнованного города с его волной митингов на заводах, стычек, вооруженных столкновений. Слышны гудки проносящихся мимо окон грузовиков, цоканье копыт, звонки мчащейся пожарной команды, выстраивается перед окнами кавалерия, работают пулеметы, ружья, доносятся выкрики. «Оглядываться надо. Время опасное», — говорит Достигаев Елизавете. Между двумя этими фразами, в разделяющей их точке, режиссура посылает Достигаева к окну — «оглянуться», — за окном вспыхивает пламя, раздается выстрел. Достигаев прячется за портьеру и затем произносит вторую фразу — о «времени». «Время» ощущается зрителем. Деталей, способствующих этому ощущению, немало. Люди появляются на сцену, внося с собой воздух улицы, ее взволнованность. Они говорят и ходят торопливо, испытывают потребность в непрерывном движении, какая-то сила увлекает их из комнатной коробки куда-то туда, на улицу, где происходят *главные* события, — увлекает и Рябинина, и Тятина, и Лаптева, и Звонцова, и мать Меланью, которая поучает отца Павлина: «Душевная-то муть снизу поднимается, там, внизу, и успокаивать ее, а болтовней этой здесь, празднословием — чего добьемся?»

Всю эту *леонидовскую* страстность[[463]](#endnote-437) советский зритель не может не приветствовать, зритель не может не испытывать благодарности к огромному художнику за то, что он «заразил» своим революционным творческим темпераментом всех участников спектакля.

Эта «зараженность» леонидовским темпераментом особенно ясно сказывается на исполнении роли послушницы Таисьи молодой актрисой Георгиевской. Здесь мы видим настоящий триумф режиссуры и самой актрисы. Ее роль вырастает в одно из главных {366} событий всего спектакля, и это совершенно законно, вполне отвечает существу дела. В образе Таисьи выражена колоссальная тема — тема *пробуждения мысли* у сотен тысяч задавленных, замученных людей, поднятых к сознательной жизни революцией. Скованная религией, привычкой к повиновению ненависть к волкам и «волчихам» старого мира вдруг вырвалась на волю, заклокотала со страшной силой; в движении, которым актриса сбрасывает с головы свою скуфейку, в неожиданности этой разметавшейся охапки волос, в том, как мечется Таисья по лесенке наверх и вниз, и опять наверх, и в той радости, с которой она кричит в лицо Меланье: «Волчиха!» — есть радость *освобожденной ненависти* к врагу, радость *освобождения человека*. Георгиевская великолепно построила весь свой образ *впервые по-настоящему подумавшего* человека, она превосходно передала то главное, чего хочет от исполнительницы этой роли сам автор; это желание автора прямо выражено в тексте: «*Таисья*. Старая собака! Волчиха! *(Нашла слово удовлетворяющее.)* Волчиха…» Тут дело не только в том, что она нашла слово, удовлетворяющее, радующее ее своей правдой, — она рада тому, что нашла правильную точку для приложения своей ненависти, которую раньше направляла на весь мир, на всех людей. «Сердитая ты девица», — говорит ей Глафира в начале второго акта. «Я-то? Я такая… ух! Я бы всех людей спутала, перепутала сплетнями да выдумками так, чтоб все они изгрызли, истерзали друг друга». Когда Глафира возражает ей: «Не все люди — одинаковы», она отвечает: «Для меня — одинаковы». В этом и выражена ее исковерканность, изломанность, о которой говорит Глафира Ксении. Такая «всеобщая» ненависть обессиливает, опустошает. И поэтому радость, испытываемая ею оттого, что она нашла подлинного врага, есть одновременно и радость открывшейся возможности *любви* к людям (ведь непосредственным толчком к этому бунту, к восстанию является сочувствие Таисьи к раненому белогвардейцем Звонцовым большевику Тятину, о котором Меланья в присутствии Таисьи говорит Звонцову: «А если б и убил — господь простил бы»). Так осознавшая себя ненависть переплетена с осознающей себя любовью. Все это передано молодой актрисой чрезвычайно талантливо: и робкая, неуверенно открывающаяся возможность любить людей, и радость великой, священной ненависти к врагу. *Мотив восстания* — один из главных мотивов пьесы, — вовлечение в революцию самых широких, в том числе самых отсталых слоев народа — Горький связал с образом Таисьи. Этот мотив пьесы, наиболее близкий Л. М. Леонидову, прозвучал в спектакле со страстной силой. Глубина горьковского образа Таисьи полностью выражена Георгиевской, в ее передаче не пропадает ни одна из горьковских красок; особенно удалось ей в начале второго акта (Таисья открывает второй акт и она же завершает его; Рябинин и она — главные фигуры второго акта) передать характеризующее Таисью сочетание «исковерканности», испорченности с молодой, полудетской наивностью, с внутренней свежестью. Таисья находится на той *главной* линии, к которой устремлен спектакль; ее образ выражает то, что происходит *на улице*, за купеческими и дворянскими комнатными коробками, то, что происходит в широких массах народа, и именно поэтому Л. М. Леонидов, найдя *главное*, так любовно, со всей силой своего изумительного мастерства, режиссерски «выходил», вылепил этот {367} образ. В нем как будто воплощена самая идея протеста, бунта, восстания. Для Таисьи режиссер поставил и лесенку, которая так помогает актрисе обострить, сделать совершенно четким и рельефным весь внешний рисунок сцены, изображающей порывистость, катастрофичность, радостную для восстающей и грозную для ее врагов. Здесь, в этом образе, *горьковская* и *леонидовская* творческие стихии сливаются в одну могучую революционную стихию, — и какая радость для молодой актрисы, с ее смелым, богатым дарованием, почувствовать себя поднятой этой стихией, вовлеченной в нее и творить в ней свой молодой, сильный образ восстания!

Такую же полноту слияния *горьковской* и *леонидовской* стихии мы видим в образе того, кто принадлежит к *штабу* восстания, к его руководству: в образе большевика Рябинина, хорошо построенном Дорохиным. Это — настоящий руководитель, вожак. Как хорошо разговаривает он с Шурой Булычовой, с Донатом, с Тятиным, Таисьей, находя для каждого из них особенные ключи (только напрасно в разговоре с Таисьей Дорохин комикует, подмигивает Шуре, Глафире: у Горького он *шутит* с Таисьей, но шутка эта для того, чтобы подойти к Таисье, открыть возможность серьезного разговора с ней — подмигивать же, как бы приглашая посмеяться над Таисьей, Рябинин никогда не станет). В отличие от вахтанговского Рябинина, который был ближе к большевику-интеллигенту типа Кутузова из «Жизни Клима Самгина»[[464]](#endnote-438), чем к большевику-рабочему, действующему в 1917 г., Рябинин у Дорохина — большевик из рабочих, это дано во всех деталях образа. Очень хорошо разработаны режиссерски (и талантливо актерски) образы Бородатого солдата (Калинин), Лаптева (Яров), Пропотея (Новиков), Тятина (Кудрявцев), Мокроусова (Людвигов)[[465]](#endnote-439), — все это образы, принадлежащие к той главной *уличной* линии, которая интересует Л. М. Леонидова, образы людей, постоянно связанных с тем, что происходит в самой толще взволнованных народных масс: одни борются за революцию, другие против нее, но те и другие действуют *на улице*, а не в комнатных коробках.

Очень жаль, что совсем не удались два образа *этой* же «уличной» линии: Глафиры и большевички Калмыковой. Блестящая, умная, богатая актриса В. А. Попова в этом спектакле совсем не нашла себя и не почувствовала горьковскую Глафиру. В образе Глафиры Горького интересует та же тема, что и в образе Таисьи: пробуждение политической мысли у забитых, отсталых людей. Алексеева[[466]](#endnote-440), игравшая Глафиру у вахтанговцев, создала яркий и содержательный образ. В нем было выражено именно то, что дал в этом образе Горький: громадная внутренняя сила, сдержанная страсть, ненависть того же накала, что и у Таисьи, но гораздо более зрелая, смелая, хорошая дерзость, правдивость, цельность и глубина настоящей русской женщины из народа. А здесь перед нами сидит (больше всего запоминается тут эта поза!) милая спокойная полуинтеллигентная женщина — тихая учительница кройки и шитья или уютная домашняя «компаньонка» — и совсем не интересуется ни людьми, ни событиями. У Горького Глафира живет все время напряженнейшей внутренней жизнью, ее молчание полно грозной силы или любовного внимания, а здесь просто помалкивает тихонькая, вялая, хотя и симпатичная женщина. Такую Глафиру не мог бы полюбить такой человек, как покойный Булычов!

{368} Почему остался неразработанным этот образ в спектакле? Почему не заинтересовал он Л. М. Леонидова, несмотря на то, что он принадлежит к его *любимой* линии и в нем звучит та же тема ненависти, любви и восстания, что и в образе Таисьи? В образе Глафиры эта тема разрешена иначе, чем в образе Таисьи: у Таисьи много внешнего движения, у Глафиры движение *внутреннее*, сдержанное. Неразработанность этого образа, как нам кажется, связана с общим *недостатком* самого режиссерского плана спектакля, о котором у нас речь пойдет ниже. С этим же недостатком связана и неудача образа Калмыковой; о режиссерской доле вины за эту неудачу мы скажем ниже. Что же касается вины самой актрисы (Якубовская), то о ней нужно сказать тут же и со всей резкостью. В ее исполнении мы видим глубоко надоевший штамп самодовольно-крикливого холодного, резонерствующего «синего чулка», выдаваемого почему-то за большевичку. Старательно изгнано из образа все, что хоть отдаленно может напомнить живую человеческую теплоту, женственность, вдумчивость; остается какая-то палка, которою громко стучат об пол, а не живой человек.

Если мы не сказали в самом начале нашего разбора о *главной* актерской удаче спектакля — о блестящем, богатейшем по количеству оттенков и красок, умном и поразительно ярком образе Достигаева в исполнении Грибова, — то это произошло не из нашего желания преуменьшить значение поистине огромной удачи театра, а только потому, что мы остановились вначале на том, что мы назвали «уличной» линией спектакля. Достигаев, собственно, непосредственно не относится к этой линии, но этот образ характеризуется своей устремленностью «туда», из комнатных коробок (а коробки эти символизируют в спектакле атакуемый «улицей» старый мир). Достигаев — единственный из представителей старого мира, который хорошо понимает его слабость, всю силу «улицы» и ищет путей для того, чтобы «приспособиться» к ней, найти компромисс, который помог бы сохранить основы старого мира. В отличие от всех своих товарищей по классу, Достигаев не ждет ни от кого из них ничего «умного», «дельного», и поэтому, взвешивая все силы, которые могут стоять за всеми партиями, фракциями, группами буржуазии, прислушиваясь ко всем разговорам, Достигаев все же не здесь, не среди них, ищет «спасения». Меланья, хотя и говорит о том, что главное не здесь, не в этих стенах, а за ними, все же грузно оседает всею своей рыхлой тяжестью в этих же комнатных коробках. Достигаев весь устремлен «туда», его мысль все время вертится вокруг того, как «приспособиться» к завтрашнему хозяину, чтобы опять самому стать хозяином. Здесь *обороняются* от наступающего рабочего класса. Достигаев хочет наступать на рабочий класс, используя метод «тихой сапы», маскировки, двурушничества. Творчество актера и режиссера в выковывании этого образа идет в полном согласии; если и могли быть те или иные «разногласия» в процессе выковывания образа, то они были в пределах одного плана, единого творческого замысла. Режиссуру, как сказано, интересует все, устремленное «туда».

Грибов замечательно передает зрителю, что Достигаев ходит в маске, — артист показывает и маску, и настоящее лицо Достигаева. В центральном моменте роли, когда Достигаев задумывается над тем, как подставить ножку большевикам «на крутом-то пути… на неведомой дороге», мы с физической {369} ясностью ощущаем, как сползла маска с лица Достигаева и обнаружился его настоящий, волчий оскал. Грибов заражает зрителя своей творческой радостью: артист *наслаждается* горьковским текстом, он полностью использует все возможности текста, он полюбил горьковское слово и «доносит» все его оттенки. Да иначе и нельзя в этом образе: ведь сам Достигаев любит *игру словом*, он «прибаутками богат», как говорит о нем Нестрашный. Достигаевский дар *приспособления* артист передает гибко и пластично, — тут все блещет горьковскими красками. Наглость, мертвая хватка, страшная достигаевская «уживчивость», хищный и циничный его ум, «видящий людей голыми», *подвижность* всего образа, целеустремленность — в отличие от неподвижной глыбы, толстозадого месива из всех этих Губиных, Павлинов, Меланий, Троеруковых, Целованьевых, — необычайная жизненная конкретность образа и его широкое обобщающее значение — все это с блеском изящного и уверенного таланта выражено в грибовском образе Достигаева.

Хорошо, верно, по-горьковски «аккомпанирует» в спектакле Достигаеву жена его Елизавета (Лабзина)[[467]](#endnote-441).

*Слабые* стороны спектакля связаны с основным его недостатком. Он состоит в том, что устремленность «куда-то туда», где происходят главные события, доведена в спектакле до такой точки кипения, когда начинается уже явная неправильность.

Вс. Иванов в своей рецензии на спектакль в «Правде» очень верно подчеркнул, что главная ценность пьесы — в ее *словесном* материале. Именно здесь нужно искать своеобразия всего стиля горьковской пьесы.

Каждый образ у Горького выявляет себя прежде всего в *слове*. В горьковских произведениях мы не находим той сюжетной остроты композиции, того соединения напряженности внутреннего движения с напряженностью движения *внешнего*, какие есть, например, в романах Достоевского. <…>[[468]](#endnote-442)

Режиссура «Достигаева» не пошла навстречу указанной особенности горьковского творчества, а попыталась *возместить* отсутствие в пьесе острого, напряженного сюжета той динамичностью, которая внесена в спектакль могучим темпераментом Л. М. Леонидова. Увлечение этой стороной дела привело к тому, что самое горьковское *слово*, текст пьесы, в первом акте не стоит в центре внимания театра; значение текста ослаблено и в последующих актах.

Это не значит, что театр по-мейерхольдовски «закрикивает» текст. Весомость горьковского слова в спектакле ослабляется именно благодаря преувеличению устремления всех персонажей «куда-то туда» из этой комнатной коробки, из *данной* плоскости и от *данных*… разговоров. На всем протяжении первого акта зритель находится под впечатлением, что *дело не в этом* — не в этих разговорах, не в этих репликах, — а в чем-то «настоящем», чего здесь нет. Почти все разговоры ведутся на ходу, все спешат кончить разговор и бежать куда-то. Никто, как говорится, «на месте спокойно не посидит». В первом акте у *Горького* купцы в перерыве заседания сидят вместе, ведут *общую* беседу, а в спектакле общий разговор раздроблен на отдельные, случайно вспыхивающие в разных концах комнаты между двумя-тремя бегающими по сцене персонажами, изолированные «моментальные» разговоры, потому что участникам некогда: они скажут слово и бегут куда-то. Они не сидят, а присаживаются, не беседуют, а перебрасываются {370} словами. Они придают мало значения словам другого, актеры даже вносят «отсебятину», подчеркивающую их небрежное отношение к чужим словам. Так, например, купец Троеруков, склонный к отвлеченным «рассуждениям», «философствует» о том, что вот, мол, мы волнуемся, не знаем, что делать, и не то делаем, а «бабы», мол, продолжают свое дело, как ни в чем не бывало: «огурцы — посолили, капусту заквасили, грибы…» Отец Павлин, к которому это рассуждение обращено, даже не смотрит на говорящего и отмахивается «отсебятиной» (которой не только нет, но и *не может быть* в горьковском тексте): «при чем тут…» Все — буквально все, что говорят горьковские персонажи, очень даже «при чем»! Троеруков выражает в своем наивном рассуждении тоску по силе, спокойствию, уверенности, которых не оказалось в грозную минуту у его класса, и «капуста» и «огурцы» тесно связаны со всей темой пьесы. Горький явно рассчитывает на другое отношение своих персонажей к словам говорящего, — он *рассчитывает на раздумье*. Примеров того, как один персонаж зачеркивает небрежным отношением к словам другого персонажа значительность горьковского слова, в спектакле немало. Ни с того, ни с сего, например, Виктор Нестрашный и Алексей Достигаев (уже в третьем акте) «обижают» отца Павлина, сообщающего им новость о победе рабочего класса в Петрограде. У Горького эти глуповатые купеческие сынки не верят сообщению, но все-таки интересуются, просят *объяснить*: «Где же Керенский, войска?.. Министры?» А в спектакле они не *оспаривают* с присущим им легкомыслием, достоверность сообщения, а просто *отмахиваются* от того, что говорит поп, будто он ничего не сказал. Это — разные вещи! Всей интонацией, всем отношением к словам друг друга участники спектакля слишком часто зачеркивают значительность и весомость всего того, что они говорят.

Мысль, руководившая режиссурой — крах, обнаружившаяся *пустота* представителей старого мира, их бессилие, обилие у них пустой болтовни, — эта мысль руководила и Горьким. Но у Горького бессилие, бесплодность политической мысли представителей буржуазно-дворянского мира обнаруживается именно в *самых мыслях*, которые они высказывают. Это дело советского *зрителя* 1939 г. «отмахнуться» от этих мыслей, сразу разобраться в их пустоте, а не дело самих персонажей. Наоборот, они все *жадно слушают друг друга*, страстно ждут «спасителя», ждут, что кто-нибудь из них скажет «умное» слово, с надеждой спрашивают друг друга: «Что же нам делать?» Жизнь *заставила и их впервые по-настоящему задуматься* обо всем, — и обнаружилось, что думать у них некому и… нечем. Но все они пытаются думать, все требуют друг от друга: «Нет, ты скажи, что нам делать?» И с разочарованием отходят, чтобы с ожиданием спросить об этом же у другого. Поэтому у них *жадное внимание* к словам друг друга, надежда.

Так, все они, — и здесь именно важно, что все, целая большая группа, — жадно окружают бывшего «лидера», «политического деятеля», председателя Союза Михаила Архангела Нестрашного, и с волнением ждут, что он ответит на вопрос Достигаева, «куда он метит», какова программа его действий. «*Нестрашный молчит. Все смотрят на него, ждут. Не дождались*». Эту ситуацию театр *просто уничтожил*, ее нет в спектакле. Никто на Нестрашного и не думает смотреть, как будто все они заранее знают, что бывший «лидер», который когда-то «всех властей взнуздал» {371} в городе, ничего «умного» не скажет. Разговаривает с Нестрашным где-то сбоку, а не в центре сцены, только один Достигаев, и только он один ждет ответа от Нестрашного: режиссура уничтожает общую сцену и делает быструю боковую, проходную, с двумя участниками. Но Достигаев-то как раз и не ждет ничего: он единственный среди собравшихся, кто и в самом деле знает, что от Нестрашного ничего «дельного» уже нельзя услышать. Для Меланьи, например, Нестрашный — большой авторитет, Горький прямо требует тут сосредоточения внимания *всех* на Нестрашном, многозначительной паузы ожидания, ее разрешения во всеобщем разочаровании. А театр зачеркнул все это!

В то же время вокруг такой *обыденной* для купцов чепухи, как драка скандалиста Губина и удар кастетом, который он получил от Мокроусова, режиссура устраивает огромное событие: какая-то болезненная многозначительная пауза, напряженное ожидание зрительного зала, как будто случилось что-то необыкновенное. У Горького здесь никакой паузы нет, и вообще ничего необыкновенного не произошло: купцы всегда дрались между собой. Губин всегда скандалил. А тут режиссура собирает всех вокруг Губина, эта сцена выглядит центральным событием всего первого акта. Как раз скандалы Губина суть продолжение *старой*, обыденной, привычной линии, ничего сенсационного тут нет. *Сенсацией* является в дальнейшем ходе пьесы как раз обратное: то, что Губин *перестает* скандалить, *не* дерется, *мирится* со своими старыми недругами Нестрашным и отцом Павлином перед лицом грозных для всех них событий, — вот это *новая* линия! Если бы режиссура устроила нечто подобное «губинской» сцене вокруг молчания Нестрашного в ответ на решающий вопрос Достигаева, это было бы, действительно, то, чего требует Горький, чего требует существо дела.

Точно такая же ситуация происходит и вокруг бывшего губернатора Бетлинга. От него тоже все ждут ответа на вопрос: «что нам делать?» И точно так же все отходят от него с разочарованием, убедившись в его полном ничтожестве. А в спектакле пропадает и эта ситуация!

Благодаря этому и роль Жанны, любовницы Бетлинга, вырождается просто в какой-то водевильный штамп. Когда Жанна смеется над Бетлингом, что он слишком много сидит и, как подсказывает Елизавета, «ничего не высиживает», то ведь это Жанна смеется над политическим бессилием Бетлинга! Но так как в спектакле нет этой темы Бетлинга, то и насмешки Жанны звучат просто как обычная водевильная шутка. «Достигаев» — остро политическая пьеса, тут все персонажи думают над политическими вопросами, многие *думают* впервые. И если Жанна советует «покупать автомобили» и вообще «импонировать» народу богатством, то это тоже куцая, но серьезная для Жанны политическая мысль. А Дурасова[[469]](#endnote-443), играющая Жанну, произносит эту фразу «забалтывающим» тоном, как будто Жанна шутит, кокетничает, болтает, как дитя.

Герасимов, играющий Бетлинга, не чувствует, что его главная тема — это страдание Бетлинга, которому *нечего сказать* в ответ на политические вопросы купцов. Поэтому Бетлинг так *мучается* необходимостью сидеть с этими купцами, поэтому он *с тоской* спрашивает, когда же, наконец, начнется заседание и освободит его от этой необходимости; поэтому он *насильственно* улыбается в ответ на остроты купцов. А у Герасимова он благодушно, {372} хотя и ленивенько, беседует, весело смеется, даже сдерживает смех, спокойно-деловито смотрит на часы, — ничего из требуемого здесь Горьким актер не дает! И жалоба Бетлинга на то, что Жанна обещала придти через две минуты, а пришла поздно, тоже не звучит серьезно (для Бетлинга, разумеется), потому что тоски, мучений Бетлинга, от которых Жанна освободила бы его своим приходом, зритель не видит. Внешний рисунок глупого и благовоспитанного обрусевшего немца-генерала у Герасимова превосходен, точен. И как жаль, что актер не «разыгрывается»!

Бетлинг в спектакле никому из персонажей не интересен, — как сказано, им интересно главным образом то, что находится за сценой. Но ведь действие пьесы происходит все-таки на сцене, а не за сценой, поэтому участники спектакля, отмахиваясь (преимущественно в первом акте) от того, что происходит на сцене, отмахиваются тем самым от горьковского текста.

Это относится прежде всего к первому акту, но не только к нему. Исключительно, жизненно важный для Шуры Булычовой разговор с Калмыковой «провертывается» на лестнице, на ходу; Калмыкова, как и очень многие в спектакле, тоже спешит скорее отвязаться от разговора, в данном случае — от Шуры, отмахнуться, убежать. И тут сказывается всеобщая скороговорка, никто никого не слушает.

Иногда раздробление общих сцен, общих разговоров на частные оказывается полезным. Так, например, хорошо, что Достигаев не является, как у Горького, участником всей беседы Нестрашного с Меланьей в первом акте, а подслушивает их разговор за портьерой и потом вступает в него. Этим подчеркивается и обособленность позиции Достигаева, — он-то уж во всяком случае не в обреченном лагере Нестрашного и Меланьи; подчеркивается этим и то, что Достигаев ко всему прислушивается, примеривается, приценивается, — он хочет узнать, есть ли что-нибудь серьезное, реальное и в лагере Нестрашных, есть ли какая-нибудь сила и у них. Но это раздробление общих сцен на частные в большинстве случаев неполезно. Так, например, у Горького замечание Достигаева о том, что «у нас многие сомневаются в силе временного правительства», является ответом на совет Бетлинга поддерживать временное правительство. А в спектакле Достигаев не участвует в беседе с Бетлингом, подбегая откуда-то специально для того, чтобы высказать это соображение, — он не слышал бетлинговских рассуждений о временном правительстве, и, следовательно, тут пропадает общее «мыслительное» усилие представителей правивших классов, их внутренний спор, противоречия их политического мышления. Вообще пропадает *внутренняя логика* разговоров, она тоже раздроблена на частные, «маленькие», проходные разговоры.

Общий план первого акта режиссура намечает, исходя из того, что изображается *перерыв* заседания, и честно дает именно *перерыв*, со случайными разговорами, — главное, мол, «где-то там», может быть, на собрании, а вернее — даже вне его. Между тем по сути дела здесь, на сцене, в перерыве происходит *именно большое политическое собрание*, оно идет именно *здесь*. Горький сценически оправдывает это таким большим накалом политических страстей, когда «по инерции», как это часто бывает на взволнованных собраниях, собрание продолжается и в перерыве. «Перерыв» дает возможность Горькому ввести ряд моментов, невозможных на собрании. Но по *сути* дела {373} здесь перед нами именно собрание, — это явствует хотя бы из того факта, что перед нами в «перерыве» развернуто все, что происходило на собрании, все политические оттенки, представленные на нем, и их борьба между собой. Если бы режиссура исходила из этого плана первого акта, то центр тяжести уже из-за этого в известной мере переместился бы в самый текст. Перед нами проходят все фракции, все партии, все типичные фигуры буржуазно-дворянского мира: и черносотенно-клерикальное погромное крыло, с его методами прямого террора, и либерально-буржуазное, кадетское с его интеллигентской услужающей агентурой, и более «умное» достигаевское с ориентировкой на проникновение внутрь революционного лагеря для вредительства изнутри (в Достигаеве потенциально заключены разнообразнейшие формы вредительства и приспособленчества). И все эти люди *впервые всерьез задумались*, собрались, чтобы *вместе думать*, и обнаруживают свой разброд, свою раздробленность, то отсутствие «взглядов», которое особенно остро чувствует Достигаев. Но, для того чтобы обнаружить все это, им надо сначала попробовать вместе думать, а театр сосредоточил внимание только на результате. Отсюда и «дробные» мизансцены, раздробление общих сцен, ослабление весомости текста, а следовательно, и ослабление *юмора*, которого так много в тексте. Юмор, заключенный в слове, в мыслях персонажей, театр нередко заменяет юмором положения (например, придуманное режиссером «комикование» Жанны вокруг попика, отца Иосифа; мы не возражаем против этой выдумки, но было бы правильнее, если бы больше использовался юмор, содержащийся в самом тексте).

Если бы к страстности спектакля было присоединено *раздумье*, которое даже могло бы быть *внешне спокойным*, то страсть и волнение были бы более *внутренними*, более углубленными. Режиссура почти совсем не дает мизансцен, в которых люди соединяются *именно* и *специально* для того, чтобы *поговорить*. Например, в третьем акте у Горького Достигаев обнимает попа Павлина и ходит с ним по комнате *только для того*, чтобы поговорить. Этого режиссер уж никак не может позволить! И поэтому указанного момента в спектакле нет, а есть обычное для спектакля перебрасывание репликами «между делом».

Что касается вообще отсебятины, то здесь надо отличать полезную отсебятину, т. е. такую, которая основана на развитии горьковского текста и помогает его уяснению, и неполезную, затрудняющую «донесение» текста.

Очень хорошо, что режиссура делает совершенно *понятной* для любого зрителя всю линию на убийство шайкой Меланьи — Нестрашного большевика Рябинина, вкладывает в уста персонажей прямые высказывания на эту тему. У Горького это вполне ясно в тексте, но на сцене может не дойти по чисто техническим причинам. Законна и такая деталь — Достигаев в спектакле, цитируя фразу «одного полковника»: «Верую в бога, но предпочитаю коньяк», прибавляет к слову «полковник» фамилию Ермаков (ухажера жены Достигаева, Елизаветы); это показывает, что актер и режиссер очень глубоко вошли в «игру» материалом пьесы, в достигаевскую действительность; Ермаков неприятен Достигаеву, Достигаев ревнует к нему Елизавету, но хорошее словцо он никогда не упустит. Режиссура проявляет заботливость о зрителе, о ясности для зрителя положений, и в ряде других деталей, {374} например, в том, что Глафира, рассказывая о столкновении Рябинина с Меланьей, называет Рябинина не «Петром», как у Горького, а по фамилии, — зритель может забыть имя Рябинина. Обращаем внимание режиссуры и на другую мелочь этого же типа: Тятин, обращаясь к самому себе, говорит: «дурак ты, Степан», но зритель вовсе не обязан помнить имя Тятина, которого гораздо чаще зовут по фамилии, поэтому зритель, не знающий текста, может думать, что обращение «Степан» относится к кому-то другому, может быть, даже к только что ушедшему Достигаеву, имя которого в начале второго акта зритель тоже не очень обязан помнить. Следовательно, нужно как-то объяснить, что Тятин имеет в виду самого себя, дать ему тот или иной жест.

Неполезная, неправильная отсебятина в спектакле связана со стремлением к внешней динамичности и с тем отмахиванием от текста, о котором мы говорили. Например, в третьем акте Алексей Достигаев рассказывает сестре своей Антонине политические новости. Антонину политика не интересует, она говорит Алексею: «Все это интересно… Шуре». Она действительно *отмахивается* от «текста». Но это не значит, что текст не интересен театру, зрителю и рассказчику. А между тем театр отмахивается *вместе с Антониной* от текста и отмахивается так сильно, что просто выпускает интереснейший текст: «Говорят, что, как только откроется учредительное собрание, он (Нестрашный) устроит погром большевикам, совету рабочих. У него будто бы есть люди, и это они укокали блаженного Пропотея». Вся процитированная, политически важнейшая часть текста выброшена. Если бы интерес спектакля был не только в передаче «духа» эпохи, ее взволнованности, но и в изображении политических мыслей персонажей, театр не выбросил бы этого места. У Горького персонажи пьесы представляют собою живое воплощение *политической мысли*. И в тех случаях, когда театр отмахивается от текста, он отмахивается и от содержания образов.

Линия на усиление внешней динамичности приводит и к другим случаям неверной отсебятины. Например, Рябинин разрывает на мелкие куски и бросает на пол эсеровскую газетку, которую показывает ему Достигаев, — жест нерябининский, фальшивый; Рябинин сдержан, презрительно-вежлив с врагами и груб только тогда, когда это вызывается необходимостью. Он, конечно, спокойно отдаст экземпляр газетки обратно Достигаеву, не позволит себе дешевого жеста возмущения и, наконец, просто не станет сорить в чужом доме. Неверно, что Пропотей, появившись и заявив, что он «при этой девке» (при Таисье) «не станет говорить», уходит, а Таисья его зачем-то возвращает. Заявление Пропотея означает, что он хочет *ухода Таисьи*, — сам же он уходить вовсе не собирается, для него самого имеет исключительно важное, жизненное значение разговор, ради которого он сюда пришел. Неверно, что Лаптев и Донат, послушав контрреволюционный «стихир» Пропотея, кричат на него, чуть ли не зажимают ему рот, как будто они испугались пропотеевской чепухи. Лаптев у Горького просто говорит Пропотею: «Ну, довольно!» — ему уже ясен характер «стихира». Пропотею он с грозным спокойствием сообщает, что рабочие ему «за эту песенку голову оторвут», никакого крика в этой сцене не требуется. Совершенно неправильна отсебятина, вкладываемая в уста Пропотея; в ответ на упрек Ксении Булычовой в том, что он все врет, Пропотей {375} говорит: «А кто врать учил? Сестра твоя учила», — актер добавляет к этому от себя: «Я никогда не врал». Отсебятина совершенно неверная, потому что весь смысл этой сцены и состоит в том, что Пропотей пришел *каяться* в своем постоянном вранье, рассказать именно о том, как *он врал* всю свою жизнь, «приспособившись во святые», и в его вопросе: «А кто врать учил?» звучит его признание в том, что он врал. Нехорошо, что в ответ на предсказание Доната: «Изобьют тебя когда-нибудь» — Рябинин свою реплику — «это не исключается» — произносит два раза и с каким-то подчеркнуто-удалым, героически-небрежным молодечеством. Это совершенно не по‑рябинински, он эту реплику произносит просто и деловито, может быть, озабоченно или с легкой иронией, но уж во всяком случае не рисуясь и не кокетничая. Тут не должна прозвучать и *подчеркнутая* скромность — скромность тут должна быть совершенно естественной, она проистечет именно из деловитости.

Все эти и подобные недостатки связаны с увлечением поисками внешней динамичности. Пьеса Горького показывает (особенно в первом акте), как потрясенные надвигающимся крахом представители буржуазно-дворянского мира собрались для того, чтобы *подумать обо всем. Как и что они думают*, — эта важнейшая сторона дела оказалась в спектакле *смятой; персонажи у Горького тянутся друг к другу*, жадно ищут друг в друге опоры, каждый впервые всерьез приглядывается ко всем, — а чья-то властная рука все время отрывает их друг от друга, заставляет их вести себя так, как будто они друг другу неинтересны, как будто они с такой же ясностью видят свое бессилие и пустоту, как видят их пустоту советский зритель и советский режиссер!

Это не мешает прекрасным актерам МХАТ верно намечать образы, это не мешает проявлению огромной режиссерской изобретательности. Очень талантлив Жильцов, играющий Губина. Очень талантливо наметил свой образ Анд ере[[470]](#endnote-444), играющий Нестрашного; внешний рисунок у него просто превосходен: самый настоящий председатель Союза Михаила Архангела, купец со злобной, «истово» черносотенной физиономией, с налетом «полуинтеллигентности», угрюмый «кащеистый» старик, которого так легко представить во главе погрома. Хорошо нашел свой куцый короткорукий жест ощупывания верхних карманов гимнастерки Комиссаров, играющий сынка Достигаева: в этом жесте — хлопанье куриных крыльев — *куриный полет* купеческого сынка с его претензиями на большой размах, широкий кутеж, на «орлиный полет». Тут тоже чувствуется мастерская режиссерская помощь. Замечательный комедийный образ захудалого попика дает Попов; жаль правда, что этот прекрасный актер явно увлекся «комикованием» и забывает дать штрихи, которые показали бы злобность и зловредность этого попика, автора контрреволюционных «стихиров».

Роль Варвары Звонцовой не кажется нам подходящей для чудесной актрисы Соколовой, дарование которой так обаятельно проявлялось в образах, требующий мягкой и лукавой женственной лиричности. Варвара Звонцова, сухая и злобно-страстная политическая честолюбица, претендующая на роль руководительницы политического салона, кадетская «ведьмочка» из разряда тех политических дам, которые выкалывали зонтиками глаза раненым парижским коммунарам, — этот образ неизмеримо лучше и правильнее раскрывается в исполнении {376} Гаррель[[471]](#endnote-445). Звонцов в исполнении Кторова намечен правильно, своеобразно, но образ получился недостаточно ярким, вяловатым; сцену с револьвером, из которого Звонцов «сморкался» в Рябинина, Кторов проводит очень хорошо. Верный образ Ксении Булычовой дает Пузырева[[472]](#endnote-446). Много блестков актерского и режиссерского творчества во всех этих образах, но как углубились бы они, если бы персонажи с большим вниманием относились друг к другу, а следовательно, если бы большее место занимал самый текст. Далеко не все образы отличаются такой законченной лепкой, как, например, образ Таисьи.

Не все продумано в образе Шуры Булычовой. Одаренная не менее, чем Георгиевская, Комолова[[473]](#endnote-447) блестяще проводит сцену с Тятиным, хорошо кончает свой разговор с Рябининым, но плохо появляется: она встречает Рябинина, с которым еще не знакома, сладкой улыбкой. Это слащаво, совсем не в духе горьковской Шуры Булычовой, своенравной, дерзкой, очень недоверчивой к людям; Шура Булычова у Горького улыбается Рябинину, но она и улыбается по-другому. Вообще в комоловской Шуре есть что-то от рыжей грациозной кошечки, и когда она произносит: «Я — не ласковая», то зритель в это совсем не верит, — комоловская Шура как раз слишком ласкова.

Слишком много кричит в роли Меланьи Шевченко, но достоинством ее является серьезное отношение к чужим словам, хотя и она очень часто «отмахивается» от таких слов, которые, по Горькому, должны вызывать настороженное отношение к себе персонажей. Недостаточно показано актрисой, что Меланья — не только злобная старуха, но и активнейшая *деятельница* церковной контрреволюции, по-своему политически и тактически мыслящая, неглупая. Шевченко несколько огрубляет образ, у нее Меланья действует, руководствуясь почти исключительно непосредственными импульсами злобы, а не политическим расчетом.

Бутюгин, играющий Троерукова, произносит свою фразу «как во сне живем» механически, как пословицу, не вдумываясь в ее значение. А между тем в этой фразе — *лейтмотив образа*. Троеруков — глубоко комическая фигура какого-то завороженного купца, своеобразного купца-мечтателя, своего рода «романтика». Он в самом деле как во сне живет. Среди грозных для него и его класса событий он уединенно мечтает под портретом Александра III, любуется своим сходством с ним, рассуждает о бабах, которые все свои дела справили, тоскует о том, что все «не то», — сонная мечтательно-глупая одурь глядит из его вялых глаз, смешно контрастирует с «мощью» фигуры. Наличие такой фигуры, беспомощно плавающей по поверхности взбаламученного моря, дает ценный и важный штрих для характеристики «купецкого» мира. Но во взвихренной атмосфере спектакля такая фигура не поместилась, и актер, собственно, не знает, что ему делать со своей ролью. Комедийность его любования портретом Александра III остается чисто внешней, никак не связанной со всем глубоко комедийным существом этого образа. Мечтая под портретом и любуясь «мощью» фигуры Александра III, Троеруков в сущности мечтает о спокойствии, о том, чтобы все шло, как было, — об огурцах, грибах, капусте…

Совершенно неверно от начала до конца построен образ Антонины Достигаевой (Лебедева)[[474]](#endnote-448). Актриса делает не горьковский образ, а что-то совсем другое и совсем неинтересное. В голосе ее все время дрожат слезы, она даже появляется на сцене со слезой, и первую {377} свою фразу — «Холодище какой» — произносит рыдающим голосом. Стишок «Прозябает человек, заедает чужой век, а зачем он прозябает, он и сам того не знает» Лебедева тоже произносит с рыданием, поэтому совсем странно звучит реплика Достигаева: «Все стишки, шуточки, опереточки!» Какие уж тут «шуточки», когда актриса читает эти стишки по крайней мере, как текст леди Макбет! Игра словами — «должен — лгать, долг — долгаться» — тоже произносится с задавленным рыданием. (Какой-то колоссальный резервуар слез, который вот‑вот зальет всю сцену, бледная меланхолия, милая слабенькая барышня. Все это, как говорится, «типичное не то».)

Антонину Достигаеву исчерпывающе характеризует ее отец: «нет, ей-богу — замечательно! Никаких взглядов у тебя нет, а людей ты видишь голыми». Цинизм внутренней пустоты, злобное наслаждение видеть людей «голыми», холод опустошенности — *все это — главное* в образе Антонины — даже просто не умещается в сознании Лебедевой. Ведь Антонина — *достигаевская дочка*; цинизм, умение видеть людей «голыми», даже любовь к игре словами — все это Антонина унаследовала у отца. Елизавета говорит Антонине: «это ты у отца научилась словами играть. Но ведь он играет… для того, чтобы всех обыгрывать». В том-то все дело, что для Достигаева его цинизм, как и его умение играть словами, есть оружие в борьбе. А Антонина в достигаевской борьбе участвовать не хочет, она ей противна своей зоологичностью, отсутствием красивых целей, поверить же в правду и красоту рябининского лагеря она не может. Поэтому цинизм ее носит характер опустошенности. Она шутит, издевается сама над собой, — и, разумеется, стишки и прочие «шуточки» она произносит не со скорбной меланхолической слезой, а с какой-то тоскливой издевательской «веселостью», обращенной к самой себе. Она вообще и плакать-то не умеет, ей и плакать, как и верить, *нечем*. И фразу свою «я, кажется, застрелюсь» она произносит вовсе не истерически-высоким голосом, полным слез, как Лебедева, а скорее с угрюмой и даже равнодушной обреченностью, как свой приговор.

Весь текст этой роли кричит о несоответствии ему «образа» Лебедевой; это несоответствие проявляется во множестве деталей — например, словечко «папон», с которым обращается она к отцу. Ничего, кроме улыбки, не может вызвать слово «папон», произносимое с рыданьем.

Весь образ Антонины Достигаевой должен быть построен заново. Думается, что неудача этой роли объясняется вовсе не тем, что актриса недаровита. В Художественном театре вообще нет недаровитых актеров. Там нельзя оставаться недаровитым, там даже слабо одаренные люди становятся талантливыми — таков «воздух» этого театра. Одаренность Лебедевой сказывается в том, как она уходит, чтобы застрелиться: она ушла так, что любой зритель, не читавший пьесы, понимает, что она ушла *именно застрелиться*. Как известно, в тексте нет прямых указаний на это, кроме процитированной фразы, сказанной в самом начале третьего акта, а между этой фразой и уходом Антонины — огромный интервал.

Что касается концовки спектакля, придуманной театром, — арест Достигаева, — то она настолько грубо-неправильна и с точки зрения художественной и с точки зрения идейной, что ее даже как-то не хочется критиковать. Она противоречит множеству положений в третьем акте и самой идее пьесы. Борьба с Достигаевым труднее, чем {378} борьба с Нестрашным. Достигаева не так просто разоблачить, он маскируется, двурушничает. *Будьте бдительны*! — говорит Горький. А тут получается, что разоблачение Достигаева так же просто, как разоблачение Нестрашного и Губина, тут оказывается, что Достигаев был разоблачен уже в 17‑м году! Но в 17‑м году у Достигаева никакой конкретной, личной вины перед советской властью нет. Он еще надеется на *буржуазный* характер пролетарской революции, на что рассчитывала в 17‑м году и всевозможная троцкистско-зиновьевско-бухаринская сволочь, пробравшаяся в большевистскую партию для того, чтобы попытаться «пока» наполнить буржуазным содержанием новую государственную форму, и ставшая затем продажной бандитской челядью на шпионской службе в разведках у обезумевшей от страха и ярости фашистской буржуазии. Корешки «достигаевщины» мы и сейчас выкорчевываем. Зачем же понадобилась «концовка», ослабляющая остроту борьбы и значительность горьковского мотива: будьте бдительны!

Таковы сильные и слабые стороны мхатовского спектакля. Во «Врагах» театр показал, что он открыл новый творческий путь. Это — путь, на котором будут созданы монументальные героические формы, на котором будут рождаться спектакли, проникнутые политической страстью, глубоким внутренним и ярким внешним движением. Постановка «Достигаева» говорит о том, как соответствуют особенности леонидовского таланта новым задачам, поставленным перед театром жизнью. Друзья театра (а друзья у него — вся страна!) знают, что все лучшее в творческом опыте театра, и в том числе его всегдашний интерес к идейному содержанию пьесы, стремление к внутренней содержательности и глубине образов, — все это может сохраниться и расцвесть только на новом пути. Без него все это было бы осуждено на измельчание, превратилось бы в свою противоположность. Друзья театра знают, что театр не растеряет ничего из того, что принадлежит к его основным ценностям.

## 11 В. Залесский ГРИБОЕДОВ И МХАТ «Театр», М., 1939, № 1

<…>[[475]](#endnote-449)

Признаемся, все эти мысли не обременяли нас, когда мы смотрели «Горе от ума» в Художественном театре. Мы ждали чуда, чуда искусства великолепного театра, но оно не свершилось…

Открылся занавес. Зимний рассвет. Звонят к заутрени. В полумраке спит Лиза (О. Н. Андровская). Длинная пауза… «Светает!.. Ах, как скоро ночь минула!» — и перед нами предстает служанка Софьи Павловны. Это русская девушка, разбитная, несколько медлительная в своих движениях. В новой интерпретации этой роли Художественный театр добился осуществления своего давнишнего замысла: показать Лизу во всей ее натуральной правде, снять всякий намек на ее духовную близость с мольеровской Дориной. {379} Вот почему, очевидно, Андровская — Лиза говорит стихи с паузами, в замедленном темпе, словно в ленивом состоянии. В ней нет бойкости, веселости и живости, которой ее наградил автор. Ведь Грибоедов в Лизе создал несколько условную фигуру; не боясь повториться, скажем: типичную субретку. Но театр не посчитался с автором и перевел образ Лизы в план бытовой характеристики. Оттого вся фигура Лизы потускнела, стала какой-то посторонней в пьесе; оттого так часто ломался, тяжелел стих и пропала яркая концовка второго акта: «Ну! Люди в здешней стороне! Она к нему, а он ко мне, а я… Одна лишь я любви до смерти трушу! А как не полюбить буфетчика Петрушу!» Эти стихи были произнесены в каком-то раздумье, с чувством, с толком, с расстановкой. А зачем комическое переводить в план лирического, зачем ля диез переводить в ре бемоль?

А умные иногда давала советы критика. Вот Флеров[[476]](#endnote-450) лет за пятнадцать до первого спектакля в МХТ «Горе от ума» писал: «Чем менее заметит зритель расстояние между действительной жизненностью остальных действующих лиц и искусственной жизненностью Лизы, тем больше будет заслуга исполнительницы этой роли. Для достижения этой цели необходимы три условия: Лиза должна быть настолько пикантна, чтобы зритель без всяких возражений принял ухаживание за нею Молчалина и заигрывание с нею Фамусова. Она должна быть, во-вторых, весела и жива. В‑третьих, она должна превосходно говорить грибоедовские стихи. Говорить их легко, свободно, умно и изящно. Только грибоедовский стих спасает деланную фигуру Лизы». Но театр не захотел посчитаться с «искусственной жизненностью» образа Лизы, он заставил его «жить», а добившись этого, выключил этот образ из стиля пьесы, нарушил ее ритмическую стройность, нарушил музыку стиха.

Вслед за Лизой зритель в полутьме различает фигуру Фамусова. Вот он подкрался к Лизе, застав ее переводящей стрелку часов. Раньше играл эту роль К. С. Станиславский. Играл ее, по свидетельству Л. Я. Гуревич, ярко, свободно от каких-либо театрально-комических приемов. Перед зрителем тогда была «упитанная фигура, пухлое лицо с полными, чувственными губами, самодовольная осанка».

В Фамусове Станиславским раскрылось страшное и огромное явление целой эпохи, целого класса. Фамусов Станиславского патетически, почти сладострастно прославлял незыблемость законов существующего порядка вещей, весь тот унизительный и пошлый кодекс человеческого поведения, который так блестяще отразился и в «веке минувшем» — Фамусова — и в «веке нынешнем» — Чацкого.

Теперь играет М. М. Тарханов. Играет, на наш взгляд, неверно: у Тарханова в образе Фамусова нет обобщающей силы, типической характерности, той характерности, которую искал Художественный театр еще тридцать два года тому назад. У Фамусова Тарханова, оставляя в стороне праздный спор, какого достатка и какого ранга барин Фамусов, нет основного: грибоедовской сущности, грибоедовской характеристики. Это какой-то новый Фамусов, из другой пьесы, от другого автора.

Говорят, что прообразом Фамусова для Грибоедова был его родной дядя Алексей Федорович Грибоедов, который, по словам поэта, «дрался, как лев, с турками при Суворове и пресмыкался в передних всех случайных людей в Петербурге». Женат был он на княжне Одоевской и жил в Москве, {380} где служил начальником Московского архива. И если бы люди, спорящие о сановитости, о состоятельности и родовитости Фамусова, знали, что Фамусов жил в Москве, что в Москве была иная обстановка, чем в Петербурге, с его двором, с его императорской пышностью, то для уяснения общественного значения фигуры Фамусова совершенно праздными показались все эти споры и разглагольствования. На московском фоне Фамусов, несомненно, выглядел значительной фигурой. В ней своеобразно переплелись и предания века Екатерины и новые отношения, возникшие уже в новые времена. Но как бы там ни было, Фамусов — московский «туз». Он типичный представитель московского аристократического общества, он друг и отставных сенаторов и должностное лицо. Он типичен и выразителен. Таким его создал поэт. Таким его играли Щепкин, Ленский[[477]](#endnote-451). Оставаясь в границах поэтического произведения, можно, понятно, найти новые краски в характеристике Фамусова. Но есть предел актерскому вымыслу.

Неверно показывать Фамусова глупым, пустым, животным. Нет, Фамусов любит дочь, он вначале доброжелательно относится к Чацкому, журит его за легкомыслие в хозяйственных делах, за пренебрежение к своей служебной карьере. Он на первых порах, покамест Чацкий не ополчается против привычного для Фамусова порядка вещей, желает ему блага. Когда Чацкий бросает вызов «свету», когда Фамусов впервые слышит «крамольные» речи Чацкого, только тогда Фамусов резко изменяет свое отношение к Чацкому. Ведь Чацкий в представлении Фамусова становится разрушителем того общественного правопорядка, в незыблемости которого искренне уверен Фамусов. В защите этого правопорядка и выявляется фамусовщина во всей ее отвратительной сущности. Вот почему нельзя выйти на сцену и сразу раскрыть этот образ. Он раскрывается последовательно, по мере того как сталкиваются две точки зрения: Фамусова и Чацкого.

Но в первом акте Чацкий говорит Фамусову: «Прощайте! Через час явлюсь, подробности малейшей не забуду, вам первым, вы потом рассказывайте всюду». Следовательно, отношения между Чацким и Фамусовым еще не нарушены противоположностью их взглядов на жизнь. И во втором акте, когда Чацкий начинает, с точки зрения Фамусова, развивать «завиральные идеи», Фамусов еще предостерегает Чацкого и советует ему воздержаться от высказывания «опасных» взглядов. В реплике, обращенной к Скалозубу, он уже осуждает Чацкого за то, что тот нерадив к службе, к составлению карьеры, но тут же признает его ум («он малый с головой и славно пишет, переводит. Нельзя не пожалеть, что с этаким умом…»). Но расхождение во взглядах все увеличивается. Развитие сценической интриги углубляет эту пропасть и приводит к открытому, скандальному столкновению Фамусова и его общественного окружения с Чацким, оставшимся в гордом одиночестве.

Фамусов, несомненно, не комическое лицо, хотя весь мир его жизненно-этических, моральных представлений не только смешон нашему зрителю, но был смешон еще Чацкому. Однако играть Фамусова, как комическую роль, это значит — нарушить внутреннюю гармонию великой комедии. Фамусова следует играть серьезно, как определенный характер, тогда рельефно и подчеркнуто обнажатся уродливые черты фамусовщины, и смех, рожденный изнутри, убьет ее.

{381} В своей статье «“Горе от ума” в Московском Художественном театре» Немирович-Данченко пишет: «Все сводится к тому, что Фамусов хотя и крупный московский барин, но не стоит на верхних ступенях ни барства, ни служебной иерархии. Дом его не ослепителен, один из очень многих. Да и самый тон Фамусова лишен той величавости, какая характеризовала бы независимость и силу. Он выслужился. И вряд ли даже Максим Петрович не смотрел на своего племянника, как на тупицу». Здесь все неверно. Ранее мы уже останавливались на личности Фамусова, на его общественном и служебном положении; при этом мы подчеркивали разницу между грибоедовской Москвой и Петербургом.

Почему предполагается, что Максим Петрович смотрел на племянника, как на тупицу? Почему делается замечание «не стоит на верхних ступенях ни барства, ни иерархии»? А несколько выше автор статьи подчеркивает, что среди гостей Фамусова только Хлестова — особа и «нет ни Татьяны Юрьевны, ни Пульхерии Андреевны, ни княгини Марьи Алексеевны». Но если вдуматься в характер Фамусова, в его московское окружение, то вряд ли Фамусов для Москвы — персона ниже, чем Максим Петрович в Петербурге, а что касается личности Максима Петровича, то в комедии есть достаточно данных представить, как он добыл себе положение («сгибался вперегиб», даже когда стоял на высшей ступени иерархической лестницы).

Однако эти настойчивые подчеркивания режиссуры сделаны не зря. Они, очевидно, призваны объяснить тот образ Фамусова, который казался наиболее правильным режиссеру.

Осуществление замысла режиссера выпало на долю нынешнего исполнителя роли Фамусова М. М. Тарханова.

Уже в первом явлении Фамусова, в его первых словах: «ведь экая шалунья ты, девчонка. Не мог придумать я, что это за беда! То флейта слышится, то будто фортепьяно; для Софьи слишком было б рано…», стих не звучит, его произносят, как прозаическую речь. Это первое впечатление от игры Тарханова остается на все время спектакля. Перед нами стоит старикашка в халате и брюзжит на горничную. Фамусов представлен маленьким человечком, ничтожным в своем существе, общественно незначительным, невлиятельным. Словно актеру для характеристики образа Фамусова была предоставлена одна черта его характера, высказанная в состоянии раздражения Софьей, дочерью Фамусова: «брюзглив». Но если даже выписать из комедии все строки, где можно почерпнуть материал для такой характеристики Фамусова, то и в этом случае нельзя так его играть. Он создается не на основании этих субъективных характеристик, а из всей атмосферы комедии, из развития интриги, из возникающих по пьесе взаимоотношений, из монологов действующих лиц.

Так, как строит образ Фамусова М. М. Тарханов, нельзя довести его до обобщающей силы, до типичности, хотя артист все время стремится оттенить характер, сыграть на бытовых деталях, на общении с другими исполнителями, словом, используя весь арсенал выразительных средств психологической игры. В Фамусове Тарханова нет фамусовского темперамента. Как, например, читает Фамусов — Тарханов монолог о Москве? В этом монологе чувствуется одна лишь раздраженность, а следовало бы эту сцену вести на подъеме, в мажорных тонах: ведь здесь раскрываются идеалы Фамусова, его безграничная симпатия к старой Москве, где еще сохранился дух блестящего, {382} с точки зрения Фамусова, екатерининского века.

Ведь выражение «что за тузы в Москве живут и умирают!» вырвалось из уст Фамусова совершенно искренне, патетически. Но нет этой патетичности в голосе Фамусова — Тарханова, нет этой убежденной взволнованности, искренности. И здесь его голос звучит тускло, брюзжаще.

Софья предстает перед зрителем в третьем явлении. Софью играет А. И. Степанова зло. Злость так заполонила натуру Софьи, что не осталось места иным чертам характера. А между тем Софья — натура более противоречивая, чем целеустремленная. Натура, несомненно, капризная, сентиментальная и, понятно, весьма похожая на многих своих сверстниц: девиц из дворянского общества. С 14 – 15 лет она, оставшись одна дома, стала самостоятельной в своих поступках; читала модные сентиментальные французские романы, ездила по лавкам и портнихам, училась петь и танцевать. Тут подоспела пора влюбиться. Выбор пал на Молчалина. В романе с Молчалиным Софья больше представляется влюбленной, чем она влюблена на самом деле. В своих отношениях с Молчалиным она, несомненно, деспотична, властна, одновременно чувствительна и сентиментальна. Была ли злой Софья? Пожалуй, ей больше свойственна не злость, а острословие. Но вместе с тем нельзя сказать, что Софья вполне сформировавшийся характер, в котором содержится одна целеустремленная черта — злость. Нельзя забывать, что ей все-таки семнадцать лет. У Степановой Софья выглядит старше своих лет. Она умна и своенравна. Трудно заподозрить у Софьи — Степановой такие черты, как сентиментальность, романтичность, чувствительность.

Заметьте, как встречает она Чацкого: углы ее рта скривились в гримасу, взгляд неприязненен и раздражителен. И вслед за тем начался поединок. Защитив себя от неожиданности, завуалировав свои отношения с Молчалиным, Софья — Степанова переходит к нападению на Чацкого. В этом отношении весьма показательна сцена, где Софья почти случайно становится автором сплетни о сумасшествии Чацкого. Степанова так играет это место, что устраняется всякий намек на случайность. Когда после очередной пикировки Софьи с Чацким к ней подходит г‑н Н., кажется, что решение о мести созрело заблаговременно, и только сейчас найден повод. Так играет Степанова это место роли, подготавливая к нему зрителя всем предшествующим развитием образа.

По Грибоедову ли это? Когда-то Немирович-Данченко писал: «Большие трудности для исполнительницы представляет внешний рисунок. Надо найти красоту наивности в сентиментально-жеманных манерах. Во всей гармонии молодости, сентиментальности и складывающегося сильного характера и заключается прелесть образа, ожидающего свою замечательную сценическую создательницу».

Но целеустремленная игра Степановой не дает представления о гармонии молодости, сентиментальности и складывающегося сильного характера. Вместо молодости — зрелость, вместо сентиментальности — злость. Из всех черт, требуемых для обрисовки натуры Софьи, мы видим только одну: силу воли.

Что ж, мы можем принять игру исполнительницы роли Софьи как самостоятельное творение театра и актрисы, но признать в нем стиль и характер грибоедовской пьесы невозможно!

{383} Чацкого играет В. И. Качалов. Играл он его и в первой постановке. Критик Николай Эфрос, видавший и первый спектакль, и возобновление после революции, отмечал, что «актер был на этот раз не вполне свободен в своем творчестве, он принял чужой, режиссерский угол зрения на Чацкого. Я знаю это», — писал Н. Эфрос, — со слов самого Качалова и рассказывал об этом в своей книге о нем. Для Качалова Чацкий был прежде всего дорог как «борец, как рыцарь свободного духа и герой общественности».

Но, следуя режиссерским указаниям, Качалов играл Чацкого влюбленным юношей, взволнованным, радостно возбужденным свиданием с Софьей, лирическим и эмоциональным.

В нынешнем Чацком — Качалове много мужественности, гражданственности. Чацкий — Качалов должен теперь же решить основной для себя вопрос: как жить, чем быть, что делать в жизни? События одного дня в доме Фамусовых помогают ему в этом решении. Оно созревает мучительно. Чацкий разрывает пуповину, связывающую его с миром Фамусовых, и уходит гордым и свободным человеком из почти родного для него дома.

Есть в характере качаловского Чацкого и благородная, чистая любовь к Софье, и осознание своего человеческого достоинства, и созревающая ненависть к фамусовщине. Чацкий Качалова — умный, серьезный человек, полный благородства и гуманности. Да, пожалуй, его можно назвать «борцом и рыцарем свободного духа». Но такой образ Чацкого вступает в известные противоречия с грибоедовским образом. Уже в первых словах Чацкого — Качалова «Чуть свет уж на ногах! И я у ваших ног!» почувствовалась излишняя степенность Чацкого. Такой Чацкий скорее бы понял натуру Софьи, скорее бы догадался об истинном предмете страсти любимой девушки, скорее бы принял решение. Как-то не подозреваешь, что у этого Чацкого найдутся такие слова после холодного приема со стороны Софьи, после ряда колкостей, как: «И все-таки я вас без памяти люблю» или «Велите ж мне в огонь, пойду, как на обед». При остром уме и широте мысли качаловского Чацкого, при такой холодной и злой Софье такая искренность и нежность, почти доходящая до трогательности, малообъяснима, она просто неожиданна.

У Грибоедова образ Чацкого слагается из таких черт: мятежность натуры, неопределенность положения в жизни, одиночество и противоречивость духа и стремлений, чистота любви к Софье, пренебрежение мнением той общественной среды, в которой он живет, мыслит и действует. И все это — при определенном возрасте, когда многое еще не устоялось, когда суждения часто лишены практического значения, опыта жизни. Чацкий Качалова иной: он взрослее, степеннее, определеннее. Но мы готовы принять и такого Чацкого: на это у Качалова достаточно прав и оснований. Вот если бы такой Чацкий был в другом окружении!

Ведь когда Чацкий — Качалов начинает свой монолог «А судьи кто? — За древностию лет…», его настроение уже подогрето не столько советами Фамусова, сколько убежденностью Фамусова в величии той «идеальной Москвы», о которой последний с таким искренним восхищением только что говорил. От того, как раскрывает актер образ Фамусова, зависит сила и значение монолога Чацкого. Иначе Чацкий может оказаться в ложном, ходульном и, просто говоря, неумном положении.

{384} Но перед Чацким нет подлинного грибоедовского Фамусова — и бледнеет этот блестящий монолог.

Но что же поражает в игре Качалова, в его монологах, особенно в последнем: «Не образумлюсь… виноват»? Обаяние Качалова здесь беспредельно, его голос, интонации, паузы, ударения, окраска звука совершенны и неповторяемы. Слышишь этот монолог и все забываешь. Никаких возражений, никаких сомнений! В гармонии слились ум и красота и очаровали вас. Но, странное дело, этот монолог меньше всего приближается к стилю спектакля. Актер здесь лицом к лицу со зрителем и меньше всего с партнером. Но в этом монологе больше всего чувствовался Грибоедов, его гневный, острый темперамент, стиль его пьесы.

Как играют остальные исполнители? Как выглядит сцена клеветы? Каковы Загорецкий, Молчалин, Репетилов, Скалозуб? Третий акт. В нем показана грибоедовская Москва. Здесь царствует фамусовщина, здесь друзья Фамусова.

Чацкий одинок, ибо рвется последняя нить между миром Фамусовых и гордым юношей. Чацкий окружен пышным хороводом гостей, чуждых ему по духу и привычке. Но вот мелькают нежные кружева белого платья Софьи. К ней снова и снова тянется его душа. Он ждет ответа: кто любим? Театр поставил третий акт с большой тщательностью. Он идет концертно, звучат все голоса, оркестр в руках искусного дирижера. Но, чу!.. Тяготится Чацкий, ему здесь скучно. И вместе с ним, не странно ли это, скучает зритель!

Несутся звуки вальса, кружатся пары, то разрастается, то замирает шепот, шныряет Загорецкий, вот, расступившись и ниц склонившись, толпа встречает Хлестову, вот защебетали, затараторили княжны, вот промелькнул услужливый Молчалин, составивший за зеленым столом партию для своей возможной покровительницы… Режиссерски третий акт задуман интересно. Режиссер здесь искал острых характеристик гостей Фамусова, тех мучителей Чацкого, о которых он говорит в четвертом акте: «мучителей толпа, в любви предателей, в вражде неутомимых, рассказчиков неукротимых, нескладных умников, лукавых простаков, старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором». Они обступают Чацкого со всех сторон, словно крысы, вынюхивают, суетятся, снуют взад и вперед. Эта живописная толпа людей точно перенеслась из грибоедовской Москвы. Но не слишком ли все это тщательно, точно по хронометру, размерено, распределено, расставлено и распланировано? Не слишком ли рассчитан сценический эффект, который вдруг стал понятен ранее, чем он эмоционально захватил, увлек зрителя? Именно такое возникает впечатление, когда смотришь этот акт, самодовлеющий в спектакле. Мы ни в какой степени не подозреваем, что режиссура все внимание отдала этому акту за счет остальных. Сосредоточивая свое внимание на этом акте, режиссура хотела оттенить одиночество Чацкого. В этом акте происходит дуэль Чацкого и фамусовщины. И театр искал образного олицетворения фамусовщины. Он даже его нашел и нашел в ярких театральных средствах. Но прием, которым это достигнуто, как-то обнажается и раскрывается раньше времени. Зритель уже на протяжении первых двух актов привык к иному ритму и темпу, к иной интонационной, эмоциональной окраске спектакля, а здесь, на балу, ему преподносят нечто новое, {385} может быть, само по себе яркое и колоритное, но несколько чужое, постороннее по стилю и темпераменту. Единственно, что подготавливало в первых актах к такому раскрытию третьего акта, это игра Ершова в роли Скалозуба, но она не явилась интродукцией к этому акту, так как сразу показалась внешней и условной. Спектакль в третьем акте словно переломился в своем звучании, но этот перелом не был обусловлен стилем всей предшествующей игры актеров в первых двух актах. И искусство театра не вызывало эмоции. Слишком много пестроты и слишком много движения, не вытекающих из ритмического развития сценического действия: пробегает парикмахер, поворачивается круг сцены, вот к крыльцу уже подъехала карета, все выстраиваются и ждут Хлестову…

И снова калейдоскоп лиц, цветов, движений, снова суета и пестрота на сцене. Явление двадцать второе. Выход Чацкого. Клевета, как снежный ком, скатилась на него. «Миллион терзаний». И в этом монологе вдруг блеснула такая сила, такая внутренняя искренность, такая эмоция, которая заставила затрепетать все то, что где-то в глубине вас застыло в холодном созерцании «старух зловещих, стариков».

Могучий талант артиста отодвинул в сторону эти внешние впечатления и приблизил к внутреннему состоянию Чацкого. И, что самое интересное, монолог, в котором Чацкий почти не реагирует на все то, что произошло до его появления на сцене, в котором актер обращается от внутреннего своего, личного состояния, вызванного какой-то случайной встречей Чацкого там, за кулисами, в котором нет прямых нитей соприкосновения с персонажами на сцене, так сильно, страстно и глубоко входит в ваше сознание. Не есть ли это опровержение того, что утверждалось как творческий принцип в первых двух актах, что было как противоположность, как антитеза найдено в третьем акте? Монолог «миллион терзаний» вдруг показал новое в спектакле, но самое принципиальное, самое близкое к Грибоедову. «Синяя птица» в руках, но тут падает занавес…

Живая фигура Загорецкого (И. М. Москвин). Синий фрак, полосатый жилет, баки и маленький хохол спереди. В белых перчатках он держит чашечку. Его взгляд насторожен, в глазах рабья угодливость и хитрость. Он с лестью предан всем, кто сильнее, влиятельнее и значительнее его. Угождать — вот девиз Загорецкого, так же как и Молчалина; угождая, радеть о своих собственных интересах. Он нетороплив в ожидании благ, но свое рано или поздно возьмет. И. М. Москвин создает почти законченную биографию Загорецкого. Но вот что мешает до конца признать Загорецкого: в нем в чем-то неуловимо проскальзывают черты гоголевского персонажа. В какой-то черте, в каком-то движении, в какой-то интонации сказывается гоголевский стиль. Возможно, это впечатление возникает от несколько провинциального, несалонного облика Загорецкого, от некоторой суетливости движения, незаметности произносимых слов. Это почти нюанс, но ощутимый, осязаемый.

Репетилов — В. Я. Станицын. Он слишком грузен, значителен. Нет в нем тонкости, изящества клубмена. Но читает роль он с мастерством, с ощущением внутреннего смысла произносимых слов. Вот почему смеются зрители, когда Репетилов, сам этого не ощущая, выбалтывает тайны своего кружка. В читке монолога Станицыным нет и намека на традиционную «болтовню», к чему сводили свою задачу многочисленные {386} исполнители этой роли. Он раскрывает подтекст грибоедовского отношения к этому персонажу. На последние слова Репетилова «Тьфу! Служба и чины, кресты, души мытарства…» появляется Загорецкий — Москвин, глаза его загораются особенным блеском: нет ли тут, чем поживиться и сообщить куда следует, о чем следует. Это прекрасно удается оттенить Москвину почти неуловимой интонацией в словах: «Извольте продолжать, вам искренне признаюсь, такой же я, как вы, ужасный либерал!..»

Молчалин — П. В. Массальский прекрасно понял место и значение этого образа в пьесе. Молчалин у Массальского, так же, как и у Грибоедова, не подлец в прямом смысле; он на протяжении всего спектакля не свершает подлости, если не считать его волокитства за Лизой. Подла среда, создавшая породу Молчалиных. Вот от этого идет в сценической характеристике Молчалина Массальский. Единственно, чего недостает в игре Массальского, — сценического темперамента самой комедии. Но увы, это не беда одного Массальского!

Скалозуб Сергей Сергеевич — В. Л. Ершов. Не кажется ли театру, что это самая яркая, самая театральная фигура в спектакле? Она вне общей интонационной гаммы исполнителей. Она создана в ином звучании, в ином ключе, чем основные образы спектакля. Казалось, что Ершов играет с огромным удовольствием эту роль. Но сделана она внешне, мы бы даже сказали, в необычном плане актерской игры МХАТ, сделана почти по старинке.

В свое время Немирович-Данченко так характеризовал сущность натуры Скалозуба: «Скалозуб молод. Ему не больше 30‑ти. Он служит с 809‑10, т. е. всего 13 лет, а начал, как лет 16‑ти‑17‑ти. Он богат (“И золотой мешок, и метит в генералы”), имеет большие связи; он то, что называется в старину — bien ne [хорошего происхождения — фр.]. Рано стал полковником, уже командует полком… В комедии нет данных, чтобы сказать, что его карьера складывается на умении прислуживаться. Нисколько. (А реплика “Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы; о них как истинный философ я сужу; мне только бы досталось в генералы”. — *В. З*.). У него есть другое драгоценное качество для успеха по службе: он прирожденный военный и в этой области узко и прямолинейно специализировался. А когда человек слишком специализируется, он, с одной стороны, преуспевает, с другой — неминуемо становится ограниченным. И Скалозуб крайне ограниченный, в то же время искренне любит все, что входит в область военной службы. Нам кажется, что исполнителю следует опираться на следующие соображения: принадлежность к “хорошему обществу”, что скажется в простоте и даже в элегантности манер военной выправки. Военные в то время носили корсет, прежде чем шаркнуть, делали правой ногой особенное па… Затем всепоглощающая любовь ко всему военному и полнейшее равнодушие к тому, что находится вне этой области. Это дает какую-то завидную уравновешенность. Он даже скромен, как бывают скромны люди, плывущие по точно определенному руслу, “каналу”. И то, что в нем может показаться важностью — только спокойствие и уравновешенность». Вот режиссерская характеристика тех лет образа Скалозуба. Подверглась ли она изменению? Несомненно. Скалозуб Ершова груб, бурбон; в сценической характеристике исполнитель допускает некоторую утрировку, шаржирование. Вместе с тем Скалозуб Ершова живет театральной {387} жизнью, он ярок и выразителен (вспомним хотя бы дробь пальцев по столу во время разговора с Софьей). Но это посторонний персонаж в кругу остальных. Он звучит в фа диезе.

Прекрасным заключительным аккордом — монологом Чацкого — кончается спектакль.

Следует подвести итог. Вывод напрашивается сам собой. Неужели зря потрачен огромный труд первоклассных мастеров? Нет, мы так не ответим. Но мы не скажем лицемерно: «Превосходно», там, где этого не чувствуем.

Тридцать с лишним лет назад МХТ, поставив «Горе от ума», создал новую сценическую редакцию пьесы. «Режиссура, вдумавшись в пьесу, в ее психологию и в своеобразную, ей свойственную красоту, освободила актеров от трафарета и тем самым помогла обнаружить их артистические индивидуальности». Упор был поставлен на освобождении спектакля от шаблонов. Эта цель была достигнута. Но вместе с тем пришло ли подлинное художественное удовлетворение? Не думаем. Ибо театр создавал новые и новые редакции спектакля, вновь пересматривая роли, углубляясь в текст, меняя мизансцены. И вновь и вновь хотелось большего. Один из основных творческих принципов МХАТ гласит: «Школа прекрасна до тех пор, пока она устанавливает сущность определенных течений. Если же она учит образцам, она гибельна для индивидуальности и нужна только посредственностям для скорейшего достижения недурных копий».

Замечательный принцип! Его бы следовало высечь на мраморе золотыми буквами.

Но не следует ли его напомнить и авторам постановки «Горе от ума». Когда в 1906 г. устанавливался принцип, определялась сущность нового отношения к сценическому раскрытию «Горе от ума». Теперь не учат ли образцам 1906 года? Ведь тот принцип оказался почти универсальным, он помог театру по-новому прочесть великое творение Грибоедова, но он не создал в спектакле гармонии театра и поэта. Кое в чем поэт стеснял театр, кое в чем театр нарушал стиль поэта.

Были ли здесь причины идейные? Нет. Художественные? Да.

В социалистическом театре найдут свое гармоническое воплощение все великие произведения драматургии.

Сюда, как в новый Пантеон живых, войдут и Шекспир, Лопе, Мольер, Шиллер, Пушкин, Гоголь, Грибоедов, Лермонтов, Островский, Горький. Здесь будет найдена гармония, т. е. истинная красота! Пока мы не создали такого театра. Но мы знаем, как его создать. Мы — в решении этой высокой проблемы. Художественный театр в первом ряду этих творцов социалистического театра. Он близок и любим нами за то, что его искусство несет нам художественную правду, искренние чувства, глубокие мысли.

Но, как это ни хочется, мы не можем объявить приемы и методы сегодняшнего МХАТ универсальными, всеобъемлющими. Не можем потому, что видим, что что-то мешает, препятствует МХАТ стать театром всеобъемлющим. Мы знаем успехи театра, но мы видим и его творческие неудачи. Прекрасно играют в Художественном театре Горького, Чехова, Льва Толстого, Ибсена, хуже ему удается Островский, Шекспир, Мольер, Грибоедов, совсем он стороною проходит мимо Шиллера, Лопе де Вега, Виктора Гюго, Лермонтова.

Что этому препятствует?

Стиль театра, метод Станиславского, эстетические вкусы руководителей? {388} Нам кажется, что метод Станиславского здесь не при чем. Причина кроется в другом: в собственном самоограничении, в некоторой боязни новизны. Один из режиссеров МХАТ В. Сахновский так отвечает на наш вопрос:

«Некоторые противники метода Станиславского оспаривают его жизненность на основании того, что он будто бы не применим ко всем случаям театральной жизни. Они говорят: “Да, Чехов, Горький, Толстой и многое, многое другое. Но вот Шиллер, так же как и Пушкин, Художественному театру не дался. А разве есть что-нибудь более благодарное, более необходимое зрителю, чем шиллеровский репертуар на театре — патетический, насыщенный романтикой, глубокими чувствами и прогрессивными идеями?” <…>[[478]](#footnote-29)

В этом необходимо разобраться. Начнем с примера. Левитан и Гоген — великолепные пейзажисты, художники, поэты окружавшей их природы. Но ведь смешно было бы требовать от Левитана, чтобы он смог с такой же проникновенностью и той же поэтичностью изображать экваториальные пейзажи океанических островов, как и природу Волги, русской средней полосы, подмосковных лесов и полей. И наоборот, столь же дико было бы требование, обращенное к Гогену, изобразить элегическую прелесть, солнце и грусть русского пейзажа. Каждому художнику свое, каждому театру, как и каждому актеру, органически свойственен его стиль, его круг тем и идей. На сцене Малого театра спектакль звучит обычно приподнято, и ему Шиллер органически близок, а Художественный театр, в особенности в годы его творческого самоопределения, играл в своей, особой манере. МХАТ вошел в историю мировой культуры как театр Горького и Чехова. Для того чтобы играть Шиллера или Пушкина, необходимо не только уметь произносить стихи (а именно в этом главное затруднение МХАТ), но и мыслить ими. Пока Художественному театру не удалось еще освоить этого трудного, очень благородного искусства».

Нам кажется, что такая аналогия театра с живописью ошибочна. Ведь если над знаменем МХАТ написан девиз М. Щепкина «От жизни» (значит, не от штампа, не от трафарета), то незачем в практической расшифровке этого девиза ограничивать себя. В дневниках молодого Станиславского находим интересную запись от 23/IV 1889 г.[[479]](#endnote-452) Он писал, что при положении театра в те годы (80 – 90‑е) «становится немыслимой постановка классических пьес» (запись сделана после спектакля «Коварство и любовь» Шиллера). Он возмущается публикой, требующей, «чтобы артист *произносил возвышенные монологи тем же тоном и упрощенной интонацией*, какой в жизни передают городские сплетни, рассказывают политические злобы дня или ведутся любовные интрижки» (курсив наш — *В. З*.). Замечательная запись! Продолжив эту мысль, можно спросить: а не допустима ли на сцене речь возвышенная и взволнованная даже тогда, когда другие персонажи говорят житейски-обыденно?

Но об этой возможности забыли и ею пренебрегли, ограничили себя определенной стилевой манерой. И на основе ее стали развивать и углублять свой творческий метод. Не было ли это ошибкой и не пора ли ее исправить? Не подсказывает ли МХАТ опыт работы над грибоедовским «Горе от ума», что надо кое-что, а может быть, и значительное, пересмотреть в самом {389} стиле работы? Не подсказывает ли этот опыт, в частности, что без решения этой проблемы невозможно сохранить в целости нерушимость замечательного создания грибоедовского гения? Не следует ли пренебрегать и иной манерой игры, чем, скажем, это практикуется в «привычном» репертуаре театра? Почему следует читать монологи, непрестанно ища ответа, подтекста у соседа, у партнера, почему нельзя читать монолог, находя для него правдивые чувства внутри себя, в самом себе, обращаясь непосредственно к зрителю? А так *как раз* и написано большинство монологов «Горе от ума». Разве здесь будет фальшь? «Мне не важна правда, — писал Станиславский, — вне меня, мне важна правда во мне самом». Так вот, если бы актер нашел в себе самом правду, а не искал точки опоры там, где ее не дано у автора «Горя от ума», иначе бы зазвучал спектакль. Было бы превратно предполагать, что мы посягаем на систему МХАТ, на его творческое credo. Нет, но мы утверждаем, что внутри театра, внутри его системы находятся те пути, которые приведут к полному творческому решению проблемы постановки таких спектаклей, как «Горе от ума», как романтических пьес Шиллера, Лермонтова. МХАТ сам не разрабатывает всех тех богатств и возможностей, которые он таит в самом себе. Здесь опасно всякое замыкание в доктринерских положениях, здесь нужны смелость и последовательность до конца. На этом пути лежит и искусство овладения стихом, мыслями и чувством в стихах, что, по признанию самих деятелей МХАТ, стоит пока только как творческая задача. Тогда бы монологи «Горе от ума», и монологи маркиза де Поза[[480]](#endnote-453), и пушкинские стихи нашли свое высокое эстетическое оправдание.

Вот мысли, которые, в частности, вызывает спектакль «Горе от ума».

<…>[[481]](#endnote-454)

## 12 С. Дурылин «СМЕРТЬ ПАЗУХИНА». В МХАТ СССР ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1939, 26 февраля

<…>[[482]](#endnote-455)

Настоящее возобновление «Смерти Пазухина» является 143‑м ее представлением на сцене МХАТ. Из трех режиссерских имен, подписавших спектакль 1914 года — Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, И. М. Москвин — на афише спектакля 1939 года значатся В. В. Лужский и И. М. Москвин; к этим режиссерским именам присоединилось третье — А. И. Чебана.

Новый спектакль сберег прекрасные декорации Б. М. Кустодиева[[483]](#endnote-456), умевшего сочетать хорошее чутье творческого почерка Салтыкова с отличным знанием русской провинции эпохи Николая I, сохранил двух превосходных исполнителей — И. М. Москвина (Прокофий Пазухин) и Ф. В. Шевченко (Фурначева) и удержал основной план первой постановки. Как в первом спектакле «Смерти Пазухина», так и в 143‑м, режиссеры хотят быть под шапкой-невидимкой. Они так верят в жизненную силу сочных образов {390} Салтыкова, так доверяют разоблачительному действию живой речи Пазухиных и Живоедовых, что отказываются от всяких видимых режиссерских «подмог» актеру: актер, играющий Салтыкова, должен быть вооружен одним оружием, тем самым, какое в руках у самого драматурга: «правдой и злостью».

«Смерть Пазухина» — по воле режиссеров, верно чувствующих творческую волю автора, есть актерский спектакль и вместе с тем речевой спектакль, и говорить о нем — это значит, прежде всего, говорить о жизни актера в *действующем* слове.

«Словесность» Фурначевых и Лобастовых многообразна и пестра — от чтения «душеполезных книг» до гастрономической терминологии, но *действие*, скрывающееся под этой словесностью, только одно: это общее устремление к обладанию сундуком старого Пазухина. В этом действии не участвуют только двое — сам обладатель этого сундука и его ветхий пестун Баев. Все характеры, все темпераменты сплошь всех действующих лиц комедии, кроме двух названных, должны раскрываться в этом общем устремлении к кованому сундуку старика Пазухина. И. М. Москвин превосходно передает елейную тихость и внешнюю благообразность Прокофия. Если б Москвину здесь помогли исполнители ролей Николы, Баева и домашних Прокофия, мы совсем уверились бы, что Прокофий чуть ли не страдалец за старую веру. Зритель и должен на несколько минут увериться в этом. Прокофий ведь и сам склонен так думать. Но вот из двух источников Прокофий узнает, что отцовское наследство от него уплывает, — и он готов сам вырвать у себя бороду, этот символ правоверия, лишь бы не лишиться отцовской мошны! Выбритый Прокофий извивается, как червь, перед Фурначевым и перед отцом, желая удержать уплывающее богатство.

Прокофий не «тише воды и ниже травы», — он тише и ниже болотной плесени стелется перед Фурначевым и отцом. Но вот кривая вывезла: отцовские деньги в его руках. Пресмыкающийся превращается в издевающегося. Прокофий ударяет во все колокола своего торжества и ликования. Москвин удивительно передает этот ликующий вопль и вой Пазухина-младшего, который празднует свой светлый день. Прокофий воет от радости, что он может теперь сшибить денежным мешком всех, кто стоит на его пути, и в то же время, крадучись от самого себя, он трепещет еще за судьбу своих сундуков. С жестокой иронией ликующего хама он диктует Фурначеву его патент на звание вора. Даже Живоедова (чего стоит одна фамилия!) и та, глядя на хамское исступление Прокофия, на его свистопляску вокруг денежного мешка, — даже Живоедиха не могла не воскликнуть: «Вот как ожесточился человек!» От смиренной тихости первого акта до ликующего буйства: «Эй, вы, — все мое!» Москвин раскрыл Прокофия Пазухина как одного из «китов» отжитого звериного царства хищной наживы. Страшный и исторически верный образ!

Звериное в противнике Прокофия, в статском советнике Фурначеве (М. М. Тарханов) совсем другого склада, чем в его враге — Прокофии. Фурначев — это старый, хитрый, умудренный опытом лис, который никогда, что бы с ним не случилось, не откажется от своей мягкой вкрадчивости. Нельзя играть проще, спокойней, чем играет Тарханов. Артист не боится целую сцену провести на двух-трех интонациях, но зато *какие* это интонации! Они въедаются в память, обращаясь в {391} яркие краски, из которых сам собою складывается изумительный образ.

Тарханов верно учуял, что в статском советнике Фурначеве кроется будущий Иудушка Головлев с его тишайшим лицемерием и непобедимым цинизмом, Фурначев начинает с моралистических размышлений о «мзде» небесной и земной и кончает, пойманный с поличным, глубочайшими воздыханиями, обращенными к провидению.

Жизневоззрение Фурначева таит в себе законченную философию Иудушки Головлева, этого русского Тартюфа. Статский советник, казнокрад, интриган, вор — все это в Фурначеве — Тарханове вмещено в жизнечувствие Иудушки, который не глотает своей лисьей добычи иначе, как под сладким соусом моральных поучений. В галерее образов, созданных Тархановым, Фурначев займет одно из самых первых мест.

Свой старый жанровый портрет Настасьи Фурначевой Ф. В. Шевченко освежила новыми жизненными деталями и обновила новыми оттенками. Портрет стал еще ближе к пестрым и пышным купчихам Кустодиева, но несколько утерял сходство с менее пышными купчихами Салтыкова. Роли старика Пазухина и подпоручика Живновского перешли к новым исполнителям — А. И. Чебану и В. В. Готовцеву[[484]](#endnote-457). Оба исполнителя верно поняли стиль комедии. В Иване Пазухине у Чебана чувствуется большая жизненная сила, растраченная на алчность и корысть. Перед лицом смерти он увидал звериные хари тех, кого считал людьми, и готов уйти от них, но уйти он может только в смерть. В иные моменты образ старика Пазухина достигает у Чебана трагической силы, но нигде эта сила не разрывает пределов, отведенных этому образу драматургом: то, что происходит со стариком Пазухиным, кажется, вот‑вот обратится в трагедию — но нет, в доме Пазухина трагедии нет места: это только трагикомедия. В эту трагикомедию смерти подпоручик Живновский (В. В. Готовцев) втирается, как шут, как умный циник, готовый в свистопляске вокруг денежного мешка подсвистывать кому угодно, лишь бы урвать грош или хоть рюмку водки. Готовцев дает Живновского в сверкающем вихре комедийных красок, заставляющих лишний раз убедиться, каким блестящим комическим дарованием обладает этот актер, которому так редко приходится появляться перед публикой. К сожалению, этих комедийных красок с палитры, родственной Салтыкову, не хватает другим новым исполнителям — Е. Ф. Скульской (Живоедова) и А. В. Жильцову (Лобастов). В спектакле, где сценические краски так исключительно ярки (как у Москвина, Шевченко и Готовцева) или так выпукло выразительны (как у Тарханова и Чебана), — житейские облики, созданные двумя названными артистами, кажутся блеклыми и тусклыми. Живоедиха? Нет, у Скульской это — дама, неприятная далеко не во всех отношениях, скорее, даже приятная в некоторых отношениях, в особенности, когда она жалуется Фурначеву на свою печальную участь. А ведь у Салтыкова она вполне оправдывает свою фамилию. Лобастов? «Генерал из сдаточных»? Бурбон из самых крепколобых? Нет, у Жильцова это только «благородный отец», совершающий разные не совсем позволительные «действа» во имя родительской любви.

«Смерть Пазухина» восполняет новым славным именем — великого сатирика — список классических авторов МХАТ. Грибоедов, Гоголь, Островский, Достоевский, Лев Толстой, Чехов, Горький — и теперь Салтыков. Ни один театр не может похвалиться таким репертуарным списком.

## **{****392}** 13 Г. Бояджиев «ПОЛОВЧАНСКИЕ САДЫ» В МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1939, 16 мая[[485]](#endnote-458)

Придавая большое значение последним премьерам Государственного академического Малого театра и Московского Художественного театра, редакция открывает статьями тт. Г. Бояджиева и Д. Тальникова обсуждение этих спектаклей[[486]](#endnote-459).

К концу сезона Художественный театр показал пьесу, посвященную современной действительности. Волей случая премьера совпала с горячей дискуссией о советской драматургии. Вполне естественно, что мы шли в театр с надеждой найти, наконец, положительный ответ драматургии на суровую критику, с надеждой увидеть пьесу, может быть и обладающую многими частными недостатками, но все же верную в своей эстетической сущности, утверждающую принцип художественно-реалистической драмы. Надежду подкрепляло многое: и имя Леонида Леонова, и режиссура В. Г. Сахновского, и то, что спектакль оформлял такой опытный художник, как В. В. Дмитриев, и общее руководство спектаклем, осуществленное В. И. Немировичем-Данченко.

Одним словом, идя на «Половчанские сады», мы готовились к значительному событию, тем паче, что В. Г. Сахновский нас предупредил в своем интервью в «Вечерней Москве», что пьеса Леонова «чрезвычайно интересное произведение». Мы видели спектакль и готовы согласиться с Сахновским. Да, «Половчанские сады» действительно «чрезвычайно интересное произведение». Но интерес этот вовсе не в художественных достоинствах пьесы. Он совершенно в ином.

«Половчанские сады» во многих отношениях пьеса удивительная.

В ней так много странного и неясного, что режиссер, видимо боясь недоуменных вопросов зрителей, предупредительно писал: «Пьеса Л. Леонова построена так, что зритель получит ответ на вопросы, которые возникнут у него во время хода действия, только после того, как перед его глазами пройдут все пять картин». Перед нами все пять картин прошли, мы два раза прочли текст, но ответов на свои недоуменные вопросы так и не получили.

Открывается занавес. Старик Маккавеев ждет приезда своих сыновей. У него недавно был сердечный припадок, и все дети созваны телеграммами к больному отцу. Правда, болезнь Маккавеева не столь уж опасна, он даже боится, как бы сын Юрий — врач — не догадался, что всех их потревожили попусту. Старик идет на хитрость: ерошит себе волосы и просит жену принести из чулана старые склянки с лекарствами, чтоб больше походить на больного.

Противоречие явное: то ли Маккавеев на самом деле был серьезно болен, то ли он притворился больным, чтоб хоть таким способом заставить детей, три года не бывших дома, оставить на время работу и приехать к отцу. И оказывается, в первом варианте «Половчанских садов» так и было: старик, страдающий от одиночества, таким приемом зазывал к себе в гнездо своих {394} «разлетевшихся по миру» сыновей. В процессе длительных переделок Леонов от темы одиночества отказался, — и правильно, конечно, сделал, — но перестроить пьесу заново ему все же не удалось. Добрые дети приезжают к захворавшему отцу — почему этот эпизод должен лежать в основе драматического произведения, что в нем драматического? Приезд сыновей, сохраненный от первого варианта, где он имел определенный смысл, теперь становится всего лишь заурядной картинкой повседневной семейной жизни.

Но в дальнейшем мы об этом приезде узнаем довольно странную новость, которая окончательно спутывает нити интриги. Оказывается, телеграмма о болезни старика Маккавеева была послана его женой Александрой Ивановной до сердечного припадка мужа, и дети вызывались фактически не к больному отцу, а для спасения дома от посягательств некоего Пыляева, бывшего любовника Александры Ивановны, приславшего ей накануне письмо, в котором он извещал, что скоро явится сам. Рассудительный Юрий устанавливает, что телеграмма о сердечном припадке была отослана в 6 часов, а припадок случился в 7. Откуда же Александра Ивановна могла знать о том, что муж ее заболеет! Поди тут разберись! Факт, что дети приехали, чтобы оградить родителей от злодея Пыляева. Значит, конфликт заключается не во взаимоотношениях отца и сыновей — тут он снят совершенно. Печаль старика Маккавеева, не желающего отдавать замуж единственную дочку Машу и говорящего ей: «Ты улетишь от меня, Воробей, как разлетелись твои братья», существенного значения не имеет. Это — мимолетная деталь, в которой мы лишь с трудом угадываем остаточный фрагмент первоначального сюжета.

Прошло несколько лет, и замысел писателя изменился. Леонов не отставал от времени и на ходу перестроил пьесу, написанную несколько лет назад. А чтобы не оставить ни у кого сомнения в том, что действие происходит сегодня, он заставил своих героев время от времени произносить фразы о текущих политических событиях. Так, например, Исайка, правда, не совсем кстати, говорит: «В Испании республиканцы продвинулись немного по железной дороге». Думается, что автор в своей пьесе применил уж очень простой способ сохранения духа современности. Кстати сказать, звукооформитель МХАТ великолепно изображает учебные маневры, имитируя гул орудий и шум танков, и ни на минуту не дает зрителям и героям забыть о боевой настороженности, в которой живем мы сегодня. Таким остроумным способом вокруг мирных событий создается соответствующая боевая атмосфера.

Но вернемся к пьесе. Когда Маккавеев был на фронте, Пыляев сошелся с женою своего друга Александрой Ивановной. И вот этот человек через восемнадцать лет приходит в дом своей бывшей любовницы. Он приходит нищим, голодным для того, чтобы разрушить счастье маккавеевского рода — так было, по крайней мере, в первом варианте. Там Пыляев пугал Александру Ивановну, угрожая открыть ее мужу, что отцом Маши — любимой дочери Маккавеева — является не он, а бродяга Пыляев. Драматический конфликт был если и не оригинальным, то все же в достаточной степени острым. Завершался он тем, что Пыляев, убедившись в прочности счастья семьи Маккавеевых, униженно просил прощения и уходил. В последующую редакцию пьесы Леонов ввел некоторое изменение: цветущую Машу он заменил калекой {395} Исайкой. Исайка наглядно должен демонстрировать человеческую неполноценность Пыляева и как бы оттенять великолепие маккавеевской породы. Но мало этого, драматург, увлекшись перестройкой пьесы, заставил старика Маккавеева в первой же сцене с Пыляевым сказать ему: «Я, я знаю: ты на сына своего приехал взглянуть». А раз так, раз Маккавеев знает о «греховном плоде» своей жены, то к чему весь шантаж Пыляева? Чем он может пугать Александру Ивановну, какими средствами он вымогает у нее деньги, почему она в первый же день не выгоняет из дому ненавистного ей человека?

А дело в том, что Леонов решил вовсе отказаться от старой сюжетной ситуации и на ходу переделал Пыляева из любовника и шантажиста в нечто совершенно иное. Он превратил Пыляева в шпиона. А раз так, то и Исайку стало возможным сохранить в лоне маккавеевской семьи и сделать мотивом прихода Пыляева свидание шпиона с каким-то таинственным незнакомцем, которому назначена встреча в Половчанских садах.

Итак, Пыляев — предатель. Жених Маши, Отшельников, обличивший его, говорит: «Однажды этот человек испугался смерти и продал себя за жизнь. Понятно?» Это понятно вполне, зато не понятно другое. Если Пыляев шпион и пришел на конспиративное собрание с другим шпионом, так почему же он без устали болтает всем и каждому, что ждет какого-то незнакомца; если он шпион, то почему он вымаливает гроши у Александры Ивановны; и, наконец, почему он так вызывающе держит себя, так не хитер, так истеричен, так обнаженно враждебен? Да потому, что никакой он не шпион и не предатель, и пришел он не на свидание с таинственным незнакомцем. Это просто сбившийся с пути, спившийся и озлобленный человек, приковылявший на старости лет к тому месту, где он когда-то был счастлив.

Леонов, сохранив первоначальный характер своего героя, совершенно произвольно наделил его диверсионной миссией, желая тем самым придать образу Пыляева «актуальные» черты. Но с этой актуализацией получился забавный конфуз. Пока пьеса репетировалась в МХАТ, новоявленный образ, не увидев еще света рампы, обратился в столь заштампованную фигуру, что мы, зрители, сразу догадались, с кем имеем дело, а старик Маккавеев, живущий в яблоневом саду и редко бывающий, по всей вероятности, в театрах, узнал в Пыляеве врага только к концу четвертого акта, да и то с посторонней помощью.

Но не может же быть, что Леонов написал пьесу о том, как шпион Пыляев пришел в дом к Маккавеевым для свидания с другим шпионом и как приехавшие со всех концов Союза маккавеевские сыновья вывели его на чистую воду. Не поможет ли нам сам автор понять смысл своего произведения? И действительно, у Леонова мы находим самый точный и сжатый ответ. «Существо драмы, — говорит он, — в подвигах, которые совершаются не одним, а несколькими действующими лицами “Половчанских садов”». Но какие же подвиги совершаются на сцене? Маккавеев выращивает яблоню. Это подвиг? Юрий берется лечить, правда, с некоторым запозданием, брата своего Исайку. Это подвиг? Отшельников избивает боксера Анатолия. Что, это все подвиги? К чему такое горделивое определение для вполне обыденных будничных дел? По нашему мнению, на сцене в «Половчанских садах» не совершается ни одного {396} подвига. О подвигах там только пространно разговаривают. Тут Леонов может нам возразить, сославшись на подвиг старшего сына Василия, погибающего на подводной лодке при исполнении своего служебного долга. Но человека, совершившего подвиг, мы, зрители, так ни разу и не видели. «Главный герой пьесы, — интригующе говорит автор, — на сцене не показывается». И вот драматург надеется развить тему о «незаметном героизме» на примере этого слишком незаметного героя. Известие о смерти Василия ввергает в горе всех действующих лиц: на сцене вздохи, слезы, крики, а в зрительном зале полнейшее равнодушие. Зритель не знает Василия.

Так исчезла наша последняя надежда обрести в пьесе драматический нерв, обнаружить в ней двигательную силу, найти подлинную жизнь. В «Половчанских садах» все стоит на месте, все неподвижно, и смысл пьесы лишь в прославлении могучего рода Маккавеевых. Прельщенный какими-то красноречивыми аналогиями, Леонов назвал своих героев библейским именем. Маккавей и семь его сыновей! По капризу автора они перешли со страниц библии в яблоневый совхоз. Нужно было драматургу это чудо для того, чтоб придать советским людям черты величавой монументальности. Старик Маккавеев титан и сыновья у него титаны. «В четырнадцать рук на жизнь вышел, — говорит о нем один из приятелей. — Ты оглянись: сыновей-то целое человечество. И сыновища какие». А другой разъясняет: «И семеро, как в библии». Даже калека Исайка мечтает достать чудодейственное лекарство: «Я его выпью, и все во мне обуглится… и встану во весь рост седьмой Маккавей».

Съехались сыновья — один другого лучше, краше и сильнее. И просит отец каждого сына: «сказать мысль». И дети, на минуту задумавшись, произносят с пафосом красноречивые лозунги, иначе они говорить не умеют. На вопрос отца, как сын работает, сын Юрий лаконично отвечает: «Об этом родину спроси, отец», а сын Виктор говорит: «Страна моя прекрасна, отец, а мы вливаем в нее себя, и она становится еще лучше». Все Маккавеи сшиты на один лад. Сын Сергей, узнав о трагической гибели брата, решительно произносит: «Каких людей мы иногда теряем задолго до решительной схватки». Главное — бодро и красочно. А при встрече с отцом он с места в карьер говорит положенную и вытверженную «мысль»: «Полмира хочет кинуть в нас бомбу. И каких полмира! А у них еще кровь Абиссинии на руках не высохла». Не отстают от сыновей и другие персонажи пьесы. Так, например, мечтательная учительница Ручкина на вопрос, зачем она хочет быть сильной, отвечает совершенно по-маккавеевски: «А хотя бы охранять старость матери, славу родины, честь сестры».

Автор наивно полагает, что чем больше подобных цветистых фраз будет вложено в уста его героев, тем ярче и определеннее скажутся в них черты современных советских людей.

Но вот семья Маккавеев садится за стол, чтобы пить нектар и есть акриды, то бишь пить сидр и есть яблоки, прославлению которых, порой кажется, и посвящен спектакль. Начинается благочинная беседа, но сумрачно сидевший у края стола Пыляев нарушает идиллию. Он задыхается и корчится: «Что-то тут сломалось у меня, — хрипло кричит он, — воздуха, еще воздуха…» Его уводят, а Юрий торжественно говорит: «Это деменция завистиана, браток, — по-русски — бешенство зависти. И ненависти». Пыляев вполне оправдывает этот зоологический диагноз. {397} Он говорит о старике Маккавееве, как мог бы сказать дьявол о Саваофе: «Он идет, и все цветет вокруг: сад, сыновья, самые камни, по которым он ступает *(дергает себя за ворот)*. Тесна, тесна мне маккавеевская риза». Чертовщиной пахнут и слова Александры Ивановны о Пыляеве: «Мне все чудится, — говорит она, — вот двери рухнут, и целое кладбище ворвется за ним». А когда Исайка услыхал, как этот «зверь» назвал его своим сыном, то робкий отрок поднял такой истерический крик и плач, что нам искренне жаль стало молодого актера, который таким нехудожественным приемом должен передавать страх юноши перед этим исчадием ада.

Но вот Пыляева изгнали с веранды, и «тайная вечеря» мирно продолжается. Члены семьи долго и скучно спорят о том, можно ли героическое дело назвать подвигом, если о нем никто не знает. После соответствующей дискуссии решают, что нельзя. Безупречный Юрий заключает спор афоризмом: «Нет подвига безвестного». Подобные афоризмы встречаются чуть ли не на каждой странице: «Смотри в жизнь весело, и она станет веселой», «Ускорение причин вызывает ускорение следствий». Если уж это не козьмакрючковщина, то во всяком случае козьмапрутковщина. Никого эти мысли не утешают — ни героев, ни зрителей. Неужели они нравятся самому автору?

Ни один персонаж пьесы не обходится без пошлых поэтических прикрас. Берем реплики наугад. Пыляев говорит о себе: «Когда-то в шорохе этого имени людям чудились горные обвалы». Маша говорит отцу: «Ты грустный сегодня, Маккавеев. И брови сухие, как осенняя трава». Отшельников определяет свою роль в обществе: «Я только перо в крыле громадной птицы». Виктор говорит о руках отца: «Что ж, ты закопал их в землю, и вырос сад». Цитаты можно умножить беспредельно.

Не легко положение актеров, которые изрекают все эти красивые слова и глубокомысленные афоризмы. Н. И. Боголюбов[[487]](#endnote-460) играет Юрия; прекрасный, мужественный талант актера не может преодолеть фальшивую идиллическую роль. Как живому человеку, с его чувствами, умом и темпераментом, влезть в эту слащавую маккавеевскую ризу и ходить по сцене в качестве образцово-показательного индивида? Нельзя узнать в этом спектакле и талантливейшего Н. К. Свободина[[488]](#endnote-461). Ирод Унус, коверкающий русскую речь и разыгрывающий глупейшую сцену любовного признания, — что это, живой современный человек или безжизненный штамп лирического ученого чудака? Конечно, штамп. А разве не в том же положении находится М. П. Болдуман, играющий роль старика Маккавеева? Леонов, бесспорно, написал этот характер лучше всех остальных, но сила старика должна выражаться в его поступках, в его борьбе с житейскими невзгодами, в его действии. А действия-то у Маккавеева нет. Разве одни лишь скандалы с кротким завхозом, которые обычно улаживаются в самый момент их возникновения. И поэтому ходит Болдуман по сцене — могучий старик, мудрый и сильный, а делать ему нечего, силу душевную тратить не на что.

Чего после всего этого стоит горделивое интервью В. Г. Сахновского, пообещавшего отыскать в «Половчанских садах» «новые приемы передачи средствами искусства особенностей леоновской манеры изображать жизнь и людей». Неужели режиссер, работая над пьесой два сезона, не разглядел ее вопиющих пороков, {398} неужели он не слышал жалоб актеров, неужели он не предчувствовал той томительной скуки, которая должна воцариться в зрительном зале в день премьеры?

Так зритель расплачивается за грехи автора и театра. Так искусство художественной правды мстит за пренебрежение к действительности, за мнимую многозначительность мысли.

## 14 Б. Розенцвейг О «РАЙСКИХ САДАХ» ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА. («ПОЛОВЧАНСКИЕ САДЫ» В МХАТ ИМ. ГОРЬКОГО) «Комсомольская правда», М., 1939, 18 мая[[489]](#endnote-462)

В огромных плодоносных половчанских садах директор совхоза, носящий многозначительную библейскую фамилию Маккавеева, выращивает для нашей страны чудесные, розовощекие яблоки. В обширном «саду» собственной семьи, под райскими кущами семейного очага тот же Маккавеев заботливо и по-отцовски любовно растит для нашей страны чудесных и розовощеких своих сыновей. Мы не настаивали бы на этой не очень тонкой и глубокой параллели, если бы сам автор не подчеркивал ее довольно настойчиво на протяжении всей своей пьесы. Его Маккавеев прямо так и говорит: «Сыновей у меня множество — сад». А один из отрицательных героев — некто Пыляев, объятый злобой и ненавистью враг, повторяет ту же мысль, но уже, разумеется, в несколько иной редакции: «Жестоких деток вырастили. Занятный сад, где каждое яблоко с шипами». Таким образом, Леонов пытается показать в своей пьесе не только образцовое плодовое хозяйство, но и образцовую семью советских патриотов, но делает их в виде «морозоустойчивых», крепких, сверхбдительных молодцов, в душу которых, разумеется, никогда не заползает червячок сомнений или тревоги. Можно и нам не сомневаться в том, что красные молодцы, выведенные в «Половчанских садах», прямолинейно просто, буквально играючи разоблачают врага, который пытался использовать дом Маккавеева для организации шпионской явки.

Отдадим дань театральной условности и примиримся с тем, что в половчанских садах растут ненастоящие, бутафорские яблоки. Но, разумеется, мы отнюдь не можем примириться и с тем, что положительные герои пьесы, вся «гвардия сынов» старика Маккавеева в изображении Леонида Леонова являются ненастоящими, бутафорскими людьми. Между тем, именно в них и заключен художественный и политический смысл пьесы. Перед нами — по мысли автора — подлинный цвет нового, советского общества, передовые люди социалистической эпохи. Автор весьма заботливо, хотя и без особого труда, определил их профессии: командир, подводник, врач, радиоинженер, спортсмен, являющийся вдобавок отличным машинистом паровоза. Но, наделив их профессиями, драматург не сумел наделить их «лица необщим выражением», тем индивидуальным характером, который, как известно, присущ любому живому, небутафорскому человеку.

{399} В письме к Минне Каутской[[490]](#endnote-463) Энгельс писал: «Характеры… обрисованы с обычной для вас четкостью индивидуализации; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, “*этот*”, как сказал бы старик Гегель[[491]](#endnote-464); так оно и должно быть». Так оно должно было быть и в пьесе Леонова, где речь идет о людях, составляющих соль советской земли. Между тем, выведенные Леоновым типы отнюдь не стали вполне определенными личностями со своим богатым внутренним психологическим миром. Пользуясь словами Энгельса, можно утверждать, что у героев, изображенных Леоновым, «личность растворилась в принципе».

Маша, дочь Маккавеева, весьма восторженно называет своих братьев «всемирными ребятами». Автор с ней как будто вполне согласен, хотя особо убедительных доказательств он не приводит. Итак, чем же занимаются «всемирные ребята» в пьесе Леонида Леонова? Маккавеев-отец так говорит о своем сыне, известном и выдающемся враче: «Он что-то себе привил, для науки. Все ученые даже за голову схватились, а он отвил назад (!) и никаких последствий (!)».

Поражающий и прискорбный налет поверхностности лежит на всех поступках и мыслях «всемирных ребят». Люди произносят знакомые и близкие слова, но звучат они в их устах фальшиво, тускло, холодно, неубедительно. Временами действующие лица кажутся персонажами, обреченными на оптимизм. Таков персонаж по фамилии Отшельников, торжественно объявляющий: «Больных военных не бывает». Таков сын Виктор, восклицающий: «Страна моя прекрасна, отец, мы вливаем (!) в нее себя (!), и она становится еще лучше»; и второй сын — Юрий, пышно декламирующий в разговоре с отцом: «Хорошо жить, отец, зная, что люди нуждаются в тебе». Слова, слова, слова! Как тут не вспомнить неприхотливой песенки, которую поет один из персонажей в пьесе Островского «Бедность не порок»:

«Ах, патока, патока,  
Вареная, сладка!»

Нищета и бесцветность положительных образов, отсутствие сильных, боевых, политически страстных характеров, двумерность и плакатность положительных героев приводят к тому, что пьеса Леонида Леонова лишается внутреннего, психологического конфликта. В ней нет ощущения борьбы, нет окрыленности, действие развертывается вяло, несмотря на то, что пружина внешней интриги функционирует исправно. Леоновские персонажи рассуждают на волнующие и близкие советским людям темы: о природе советского патриотизма, о подвиге, о родине, о славе. А пьеса оставляет зрителя безучастным, холодным, не задевает «за живое», не трогает, не будит глубоких мыслей. Посвященная большой, актуальной теме, она звучит холостым залпом.

Позвольте, — спросят нас, — неужели вы не заметили в пьесе персонажей, выписанных писателем со всем блеском своего бесспорного таланта? А старик Маккавеев? А чудаковатый научный работник Унус? А самоотверженная учительница Ручкина? А завхоз Стрекопытов и жена его Дуся, этакая «пантера» половчанских садов?

Разумеется, во всех этих фигурах отразилось наличие у Леонида Леонова бесспорного литературного мастерства. Но и в них чувствуется некоторая, весьма свойственная таланту Леонова, искусственность, чрезмерная литературность образа. «Не надо быть умнее правды», — говорит в «Половчанских садах» учительница Ручкина. {400} Между тем, все персонажи в пьесе Леонова как бы разбились на два лагеря: одни, как, например, положительные герои, — *глупее правды*, т. е. беднее действительности; другие — «*умнее правды*», т. е. также не во всем убедительны. Таким образом, основным недостатком пьесы является то, что в ней нет героев, в которых ярко, полновесно, доходчиво отразилась бы сама правда наших дней, вся яркость, глубина нашей действительности.

Но, — скажут нам, — ведь пьеса Леонида Леонова написана сочным литературным языком настоящего мастера?

И это замечание будет не совсем верно. Мы указывали уже на то, что бледность положительных героев резко отразилась и на стиле пьесы. Тем не менее, лицам, упорствующим в этом именно направлении, мы напомним замечательные слова Чернышевского: «За что можно похвалить произведение без содержания, или с дурным содержанием? “Но оно написано хорошим языком”. За хороший язык можно было прощать жалкое содержание тогда, когда главною потребностью нашей литературы было выучиться писать не тарабарским языком. Писать дурным языком — теперь недостаток; уменье писать недурно теперь не составляет особенного достоинства». И в нашей советской драматургии мастерство литературного стиля ни раньше, ни тем более сейчас не может извинить принципиальные и решающие недостатки пьесы.

Режиссура и актеры МХАТ им. Горького, как об этом свидетельствует спектакль, не слишком взволнованы и захвачены пьесой Леонида Леонова. Несмотря на весьма добросовестно — с точки зрения звуковых и световых эффектов — переданный гром военных маневров, в самом исполнении не чувствуется того «грозового электричества», которое пронизывает и покоряет зрительный зал. Правда, многоопытная рука режиссера видна здесь во всем, начиная от общей композиции спектакля и кончая многими красноречивыми деталями. Можно, конечно, говорить и об отдельных, в известной мере выделяющихся исполнителях. Это — засл. арт. Болдуман в роли старика Маккавеева, Пилявская в роли Маши, дочери Маккавеева, засл. арт. Яншин в роли завхоза Стрекопытова.

Можно, наконец, отметить неудачу ряда других исполнителей, понять эту неудачу и оправдать ее неисправимыми недостатками самой пьесы. Но должно ли и следует ли довольствоваться этим беглым перечислением фамилий наиболее запомнившихся актеров, когда речь идет об оценке спектакля, поставленного театром, заслуженно пользующимся мировой славой? Здесь каждую новую постановку готов воспринимать, как событие, в ней с полным на это правом ищешь новых вдохновенных открытий, двигающих вперед наше театральное искусство, оплодотворяющих нашу театральную мысль, озаряющих могучим пламенем высокого творчества театральные пути и перспективы. В таком театре, как МХАТ им. Горького, не хочешь видеть тусклых спектаклей, в которых огонек вдохновения подернут пеплом большого и сложного, но в то же время рутинного, штампованного мастерства. Здесь не место спектаклям, в которых театр без особого удовлетворения перепевает сам себя. И очень симптоматично, что «Половчанские сады» вызывают именно такие мысли. Одни играют хуже, другие лучше. Одно звучит грубее, другое тоньше. Однако подлинные явления искусства никогда не взвешиваются на аптекарских весах.

## **{****401}** 15 П. А. Марков ПОЧЕМУ МЫ СТАВИЛИ «ПОЛОВЧАНСКИЕ САДЫ»? «Горьковец», М., 1939, 29 мая

*Пьеса Л. Леонова «Половчанские сады» вызвала самые разноречивые отклики в писательской и театральной общественности*.

*Много творческих споров по поводу пьесы и постановки совершенно естественно возникло в нашем театре, осуществившем этот спектакль*.

*Поэтому нам кажется вполне своевременным и необходимым более широкое обсуждение «Половчанских садов» в коллективе МХАТ. Об этом несомненно должны позаботиться руководство театра и его общественные организации*.

*Печатая статью П. Маркова «Почему мы ставили “Половчанские сады”», редакция тем самым начинает обсуждение спектакля на страницах «Горьковца»*.

Наш последний спектакль «Половчанские сады» вызвал, как известно, разнообразный и разноречивый отклик литературной общественности. Большая часть суждений сводится к резко отрицательной оценке пьесы и спектакля, меньшая — столь же резко положительна. Характерно, что вокруг этого спектакля отсутствуют половинчатые мнения: его страстно защищают и страстно нападают на него, о нем спорят серьезно, взволнованно и горячо. Это подтверждает значительность постановки пьесы Леонова в жизни Художественного театра.

Недавно я перечитал некоторые стенограммы, отражающие работу режиссуры над пьесой Леонова. На одной из репетиций Владимир Иванович сказал, обращаясь к исполнителям: «Мы знаем, что это будет очень рискованный спектакль, и мы должны идти на то, что он вызовет очень большие споры и очень многим не понравится».

И после последней генеральной репетиции он снова, обращаясь к актерам, говорил о том, что самое страшное, что может случиться с исполнителями «Половчанских садов» и вообще с театром, — это, если ожидаемая им разноголосица мнений в какой-нибудь мере повлияет на крепость художественных позиций МХАТ.

Он говорил так потому, что слишком важно для всей внутренней жизни МХАТ, для его будущего сохранить и развить еще шире ту новую поэтически приподнятую и в то же время глубокую правду современной жизни, которой зажил театр в спектакле «Половчанские сады». Сохранить непосредственность и остроту ощущений нашей советской современности, ощущение родины, строительства, подвига, мобилизационной готовности, которые принесла в театр пьеса Леонова, заставив его всеми силами постараться довести свой испытанный и крепкий реализм до степени волнующего поэтического обобщения.

Некоторым критикам в этой пьесе видится некий «остановившийся» мир, мир совершившихся событий, благополучная, идеальная жизнь без тревог и конфликтов. Мне кажется, что этот упрек меньше всего может относиться к Леонову. Весь внутренний ход действия «Половчанских садов» полон тревоги, полон напряженного ожидания, глубоких конфликтов.

{402} Когда тов. Д. Тальников критиковал пьесу «Волк» и когда тов. Бояджиев критиковал «Половчанские сады», мне кажется, они критиковали эти пьесы вне мировоззрения Леонова и вне поэтического видения Леоновым мира. А между тем это самое главное, самое привлекательное в этих пьесах.

Можно найти в «Половчанских садах» много противоречивых, неудавшихся образов, а между тем театр, который работал 2 года над этой пьесой, постоянно сталкиваясь с трудностями психологического оправдания некоторых ее моментов, все-таки продолжал работать со страстью и с огромной любовью к этому произведению.

Чем же это объясняется? Ведь театр тоже знал о недостатках пьесы и неудачу сцены «представления» сыновей и недописанность образов сыновей, вероятно, знал лучше, чем те, которые смотрят пьесу в первый раз. Почему же театр продолжал с горячностью, любовью и упорством свой воодушевленный труд над пьесой Леонова, почему она продолжает казаться театру и группе исполнителей, занятых в ней, такой важной и такой существенной?

Мне кажется, потому, во-первых, что она многогранна, что вряд ли можно свести «Половчанские сады» к какой-то одной очень узко понятой теме. Вряд ли можно сказать, что это — пьеса об одиночестве Маккавеева. Или о сыновьях Маккавеева. Или о Маккавееве и Пыляеве. Мне кажется, что дело не в этом.

Особенная форма «Половчанских садов», форма, так сказать, «симфонической» драмы, и самая драматургическая сущность пьесы, схватывающая жизнь в ее многообразии, сложно переплетающая различные ее стороны, давали театру возможность найти как раз те новые пути, которых он для себя ищет.

Да, здесь тема родины, тема смерти, тема первой любви, тема опустошенности мелкого и злого врага. И над всем этим, что кажется нам самым главным, самым центральным — образ Василия, незримо, но явственно проходящий через всю пьесу, — тема о подвиге.

И есть еще тема, которая вторгается в пьесу «Половчанские сады», — это тема войны, подготовка к грозящему бою, тема предгрозовой атмосферы. Она звучит с первого акта и продолжается и в трагической гибели Василия и в будущем подвиге Отшельникова, идущего ему на смену.

Сущность леоновской драмы замечательна тем, что все образы, созданные Леоновым, имеют второй план. Ни о ком из них нельзя сказать, что они живут поверхностной и незначительной жизнью. У всех у них есть большие внутренние волнения и свое миросозерцание, и свой особый психологический мир, свой юмор, своя лирика, свой язык, живой и характерный, именно то, что Художественный театр искал и чего он не находил в других современных пьесах.

Одно создание образа Адриана Маккавеева уже было бы огромной заслугой Леонова. Это не приевшийся в многократном повторении профессор Полежаев[[492]](#endnote-465) и это не сентиментальная традиция перестраивающегося ученого. Это не трогательный старик, умиляющийся современности. Это очень большой, крепкий образ человека, который предчувствует смерть и не хочет ее, человека, который хочет видеть продолжение себя в своих сыновьях, и прежде всего, в Василии, человека, который любит жизнь и, пройдя через гражданскую войну, со страстным увлечением создает Половчанские сады, человека, который так нежно любит свою Машу («Не улетай, {403} Воробей»…). Это очень новый, большой, глубоко поэтический, по-настоящему серьезный и совсем не сентиментальный образ.

Отсутствие сентиментальности в леоновских пьесах, даже какая-то угловатость его поэзии, особая целомудренная суровость той манеры, в которой он создает образы, ни на минуту не обрывая нить второго плана в их сценической жизни, — вот что отличает Леонова-драматурга.

Маша — девушка, которая предчувствует первую любовь. «Первая любовь никогда не бывает главной», — говорит кто-то из действующих лиц пьесы, но для Маши она — главная, настоящая, огромная. И мне нравится в леоновской Маше то, что она написана автором с такой подлинной, девической чистотой — опять не сентиментальной, — с какой-то здоровой, хорошей, честной и большой прямотой.

Если мы добавим к ним Пыляева с его настоящей философией отрицания, с его внутренней психологической опустошенностью, Александру Ивановну, которая осталась верной подругой Маккавеева, несмотря на свою измену, которая была настоящей помощницей и опорой его, которая сумела вместе с ним создать Половчанские сады, учительницу {404} Ручкину, воспитавшую Василия Маккавеева и стыдливо прячущую от людей свою мечту о личном счастье, о «своих детях», мы увидим, какой огромный кусок жизни, какое разнообразие тем и образов вмещено Леоновым в эту пьесу.

И когда актеры работали над этими образами, они постепенно открывали для себя все новый и новый материал, подспудно заложенный автором, и все сильнее увлекались своими созданиями, несмотря на то, что многое в пьесе им казалось недописанным или случайным. Это отношение исполнителей характерно, потому что ведь «Половчанские сады» внешне не эффектная пьеса, это драматическая поэма, своеобразная «симфоническая» драма, чрезвычайно внутренне музыкальная, и в этом-то ее особое лицо среди пьес нашей драматургии.

Она противоположна по манере письма «Волку». Эти вещи противоположны по манере письма и по тому, как Леонов подошел к лепке каждого образа в той и другой пьесе. В «Половчанских садах» он как будто сознательно отметает интригу, сознательно переводит ее на второй план.

Как для Малого театра «Волк» имеет большое значение, так и «Половчанские сады» имеют колоссальное, принципиальное значение для Художественного театра. Ценность Леонова для МХАТ — в его больших мыслях, вдумчивом внимании к окружающему, в его способности задуматься над основными вопросами жизни вообще. В «Половчанских садах» намечен тот путь освобождения от психологического штампа Художественного театра, о котором постоянно говорят у нас на репетициях, постоянно говорит Владимир Иванович. Это путь к какой-то будущей, большой, романтической пьесе, путь настоящей психологической глубины, живых и насущных философских проблем, путь к созданию образов строгих, четких и монументальных, отмеченных той мужественной простотой, которую декларирует искусство Художественного театра.

Вот почему мне кажется, что «Половчанские сады» — не та пьеса, о которой писал Бояджиев и какой она, может быть, показалась многим из зрительного зала. Ведь первое впечатление бывает обманчивым. Я вспоминаю премьеру пьесы «Унтиловск» Леонова. Зрительный зал тогда тоже разбился на две части. Говорили, что это неуспех Леонова и неуспех театра, а когда мы теперь вспоминаем первые шаги МХАТ в области советской драматургии, весь путь рождения нового революционного искусства Художественного театра, мы видим, что «Унтиловск» занимает на этом пути одно из самых почетных мест.

В «Половчанских садах» есть места, которые по-настоящему войдут в нашу советскую драматургию. Это, например, вторая картина третьего действия с Маккавеевым, который знает о смерти сына и не говорит об этом. Это сцена объяснения в любви Маши и Отшельникова, это сцена приезда Сергея, сцена грозы, сцена огромного внутреннего напряжения, которая поднимает пьесу Леонова почти до трагической высоты.

Да, мы очень любим новую пьесу Леонова, потому, что здесь есть для нас верный творческий ход к настоящей большой поэзии наших дней. И вот за это мы продолжаем быть чрезвычайно благодарны Л. М. Леонову, несмотря на резкость критических оценок спектакля, и мы убеждены, что «Половчанские сады» надолго останутся в репертуаре Художественного театра, как одна из самых ценных и значительных его постановок[[493]](#endnote-466).

# **{****405}** Сезон 1939 – 1940

В этом сезоне МХАТ добился исключительного художественного успеха, как бывало, когда он полностью погружался в создание классического репертуара. Теперь его афишу обновили произведения Островского, Чехова и Мольера. Проблемы традиций, мастерства и современного звучания, поставленные театром, перешли со сцены на страницы газет и журналов.

В начале сезона пресса отметила годовщину смерти К. С. Станиславского, пытаясь говорить не вообще, а на театроведческие темы. «Литературная газета» (1939, 10 августа) рассказала об его архиве, «Советское искусство» (1939, 9 августа) — о нем и Л. Н. Толстом. Сугубо исторический очерк, мало связанный с современностью — «К. С. Станиславский», — представил С. Дурылин («Литературная газета», 1938, 10 августа).

Среди публикаций остановиться следует на объемистой статье П. Новицкого «Станиславский и Немирович-Данченко», опубликованной в журнале «Театр» (1939, № 8). В ней была предпринята попытка разграничить творческие вклады основателей Художественного театра в их общее детище. Автор пришел к выводу, что сотрудничество его героев представляло собой «борьбу двух самостоятельных великих художников».

Главной целью статьи Новицкого было поставить направление сценического искусства МХАТ на фундамент исторического и диалектического материализма, сделать атрибутом советского театра. Недаром задачей правительства еще в 1936 году было достичь примирения Станиславского и Немировича-Данченко. Причем правительство не только призывало к этому в частных беседах, но и не давало кому-либо из них приоритета. Оба выслушивались с равным вниманием со времен наркома Луначарского. Теперь надлежало напомнить и утвердить, что при всем отличии друг от друга они — соратники.

Премьерой сезона стал выпуск на сцену 4 декабря 1939 года последней работы Станиславского с актерами МХАТ. Педагогическая домашняя работа над «Тартюфом» Мольера была продолжена и доведена до спектакля под руководством Кедрова. На афише значилось: режиссеры К. С. Станиславский, М. Н. Кедров, В. О. Топорков, художник П. В. Вильямс.

В честь генеральной репетиции «Тартюфа» ТАСС распространил материал «Блестящий спектакль» («Московский большевик», 1939, 3 декабря). Об удачном спектакле, несмотря на то, что не все исполнители соответствуют жанру мольеровской комедии, что прошло мимо внимания режиссера М. Н. Кедрова, писала «Правда» (1939, 3 декабря).

{406} Критики подчеркивали политическую остроту и революционность, проявленные великим Мольером при написании «Тартюфа». Этот акцент в истории пьесы был особенно к месту после сокрушительного идеологического разгрома «Мольера» Булгакова три года назад.

Однако красочность постановки все же влекла рецензентов в сторону художественных явлений, к оценке новизны сценического решения. Некоторые из них приветствовали отказ МХАТ от банальной манеры театральности исполнения мольеровских произведений. Ими подчеркивалось, что метод Станиславского оказался пригоден для воплощения мольеровской эпохи. «МХАТ поставил спектакль более строгого плана, чем предписывают мнимые мольеровские традиции», — писал В. Викторов в «Вечерней Москве» (1939, 8 декабря). Он приветствовал, что в постановку внесен мхатовский «философский, психологический “серьез”» и «до минимума сведены в спектакле элементы буффонады, фарса, пустой суматохи» (Там же).

Более требовательно подошедший к постановке А. Роскин предостерегал от преувеличения ее достоинств. «Показав Мольера серьезного, страстного и гневного, театр раскрыл нам стихию мольеровского искусства, но, повторяем, только отчасти, — писал он. — Потому что если Мольер, лишенный драматизма, лиричности и горечи, — *совсем не Мольер*, то Мольер, лишенный *глубокой* веселости, — *не весь Мольер*» («Литературная газета», 1939, 10 декабря). Роскин полагал, что перед Художественным театром еще стоит задача вернуть «высшую условность» сценического воплощения Мольера.

Судя по рецензиям, критику поразила не режиссура спектакля, а актерское искусство. Оно решало все. Почти единодушным было признание превосходства игры В. О. Топоркова в роли Оргона, заслонившего самого Тартюфа — Кедрова. По мнению А. Роскина, Топорков в роли Оргона оказался «вторым режиссером спектакля» («Литературная газета», 1939, 10 декабря).

Топорков больше других исполнителей воспользовался при создании образа помощью системы Станиславского, построил образ по ее законам. При этом он нарушил «субординацию» персонажей в пьесе, однако дав постановке своеобразное прочтение. Некоторые рецензенты, такие как Ю. Юзовский и Г. Бояджиев, особенно прониклись подробностями его игры, сумев передать ее в рецензиях как жизнь персонажа, а не сценическое исполнение.

Только ленинградские критики П. Громов и Б. Костелянец («Ленинградская правда», 1940, 2 июня), увидевшие спектакль на гастролях, утверждали, что в центре его стоит оригинальный Тартюф М. Н. Кедрова. Возможно, что их статья — свидетельство того, как актер сумел доработать свой замысел.

Неповторимым художественным событием сезона 1939/40 года стали «Три сестры» А. П. Чехова, поставленные Вл. И. Немировичем-Данченко (премьера 24 апреля 1940, режиссеры Н. Н. Литовцева, И. М. Раевский, художник В. В. Дмитриев).

Побывав на собрании труппы МХАТ перед началом сезона, репортер Н. Семенов опубликовал записанные им за Немировичем-Данченко слова. «Мои художественные мысли, — говорил Владимир Иванович, — направлены на спектакль, который может сыграть для МХАТ большую положительную или большую отрицательную роль. Спектаклем “Три сестры” мы должны доказать, что Чехов звучит в наши дни. Но для того, чтобы доказать это, мы {407} должны сыграть Чехова очень хорошо!» («Декада московских зрелищ», 1939, № 26). Немирович-Данченко опасался, что «отрицательная роль» неудавшейся постановки возродит былые упреки со стороны советской критики в идейной несостоятельности Чехова и надолго закроет возможность возвращения его пьес на сцену.

Как всегда при постановке классического произведения, работу осложняли идеологические требования. Нужно было ввести соответствующие социальные акценты. В этом работа над драмой Чехова ничем не отличалась от работы над комедией Мольера.

Для выполнения подобных задач Немирович-Данченко, по собственному признанию, был вооружен революцией, «особым прожектором», которым пронизывал старые пьесы (В. Виленкин. «Немирович-Данченко на репетиции». «Известия», 1940, 21 февраля).

При этом Немирович-Данченко парадоксально не отказывал себе быть свободным от марксизма, что видно из его письма к А. М. Левидову от 20 октября 1939 года. Отвечая филологу, приславшему ему для отзыва рукопись, Немирович-Данченко отверг один из постулатов времени: «Читатель обязан изучать действительность и знать ее не только по художественной литературе, но путем ознакомления с трудами Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, — повторял он за Левидовым, чтобы тотчас же возразить ему. — Совершенно не понимаю. Как будто дело клонится к тому, что человек, не изучавший работы наших великих социологов, не имеет права на художественное наслаждение от литературного произведения» (Письма‑4. Т. 4. С. 43).

Идейную, но при том общечеловеческую трактовку «Трех сестер» Немирович-Данченко выразил следующими, ставшими весьма популярными словами: «Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное элемента борьбы, — тоска о лучшей жизни» (ТН. Т. 1. С. 321).

Эта трактовка укрепилась в театроведении на десятки лет. Сомнения в том, может ли тоска в качестве состояния быть активной, словно и не возникало.

Самого Немировича-Данченко как постановщика волновали другие проблемы. С одной стороны, это была магия влияния первой постановки «Трех сестер» 1901 года, плена которой он боялся. С другой — продолжение спора со Станиславским о сценических методах. Приемам его системы, в числе которых было обязательное «общение», он противопоставил свой «второй план».

Своей постановкой «Трех сестер» Немирович-Данченко не только проложил путь Чехову на советскую сцену, поставив его в первые ряды русских драматургов, но и создал спектакль-эталон для нескольких поколений новых зрителей.

Победы добились, как и рассчитывал Немирович-Данченко, актеры: они сыграли «очень хорошо». Перед искусством их исполнения оппоненты Художественного театра отступали. В. Залесский утверждал: «После новой постановки “Трех сестер” на сцене Московского Художественного театра вряд ли нужно продолжать старый спор — как играть Чехова. Так, только так, как МХАТ, другого решения, более близкого и самому Чехову и нашему пониманию Чехова, найти, кажется, невозможно» («Московский большевик», 1940, 28 апреля).

{408} Как известно, уделом будущих поколений стало разрушение этого образа, сохраняющегося в преданиях, но не на сцене.

В далекие теперь времена на грани 30‑х и 40‑х годов XX века каждый из пишущих об этом спектакле находил в нем свои любимые места, свои «объекты» для восхищения: С. Дурылин — превращение личной судьбы героев в общественное явление; И. Альтман — возрождение чеховского начала в искусстве; А. Роскин — интимное, камерное настроение, передаваемое по-новому, и так далее. Казалось, происходило усовершенствование самой критической мысли авторов рецензий, уставших разбирать примитивную психологию множества современных пьес.

Чудо «Трех сестер» Чехова в МХАТ обещало возобновление глубин театрального искусства, но оно осталось последним художественным триумфом театра и Вл. И. Немировича-Данченко.

Молодые артисты попытались внести в картину сезона свою лепту: 1 января 1940 года они сыграли забытую пьесу А. Островского «Трудовой хлеб» (руководитель постановки В. Г. Сахновский, режиссеры А. Н. Грибов, Н. А. Подгорный, художник В. В. Кисимов). Александр Дейч приветствовал, что при работе не ставили никаких опытов над Островским и пришли к удаче, проявив «реалистический подход» к нему («Комсомольская правда», 1940, 12 января).

Более других исполнителей произвел впечатление на рецензентов зрелой игрой и созданием сложного характера З. Г. Цильман (Тобольцев) в роли Потрохова. А. Роскин считал, что ему удалось сочетать жизненные краски с гротесковой формой выражения («Московский большевик», 1940, 16 января).

Тему актерской молодежи как поколения, получившего воспитание в послереволюционной жизни, затронул Д. Тальников в статье «Поколение Октября» («Советское искусство», 1939, 7 ноября). В. Абрамов писал, что «третья смена МХАТ готова» («Вечерняя Москва», 1940, 13 января).

Однако последнее было преувеличением. Из состава исполнителей «Трудового хлеба» в большие актрисы вышла лишь А. П. Георгиевская, игравшая старую ключницу. В том же сезоне 1939/40 года она уже участвовала в «Трех сестрах» в роли Наташи.

## **{****409}** 1 П. Новицкий СТАНИСЛАВСКИЙ И НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО «Театр», М.‑Л., 1939, № 8[[494]](#endnote-467)

### 1

Историки Художественного театра ограничиваются дипломатическими банальностями, когда им приходится выяснять взаимоотношения Станиславского и Немировича-Данченко в руководстве театром и в творческой его судьбе. Создалась какая-то фальшивая традиция, обязывающая стыдливо замалчивать сущность творческих разногласий между этими двумя гениальными мастерами. История социалистического театра не заинтересована ни в какой благочестивой лжи. Она требует ясности и четкости, соответствующих стилю и духу работы обоих основоположников Художественного театра.

Необходимо понять индивидуальное творческое своеобразие каждого мастера, выяснить историческое место, которое каждый из них занимает в истории театра, необходимо выяснить и оценить сущность расхождения между ними.

### 2

Имя Станиславского связано прежде всего с главным делом его жизни — с созданием системы обучения актера, известной под названием системы Станиславского. Система Станиславского определилась в работе Художественного театра над пьесами Чехова и сложилась в качестве стройной творческой и методической концепции, примерно, к 1910 г. Наука о театре должна еще выяснить, чем обязана была научная формулировка этой концепции господствующим в начале столетия среди русской художественной интеллигенции направлениям философской мысли. Искусствоведческий анализ и философская оценка системы Станиславского являются актуальной задачей советской науки. Но уже теперь, при нынешнем состоянии театроведения, позволительно утверждать, что основное и самое ценное в системе Станиславского было *осмыслением и упорядочением творческого опыта ряда поколений русского актерства*. Система подытожила величайший опыт актерского творчества и разработала до мельчайших подробностей *технику актерской игры*. Вся сложная философская и психологическая мотивировка актерской работы, учение о психологическом и моральном оправдании сценического образа нужны были в качестве средства для достижения основной задачи — нахождения непререкаемых и обязательных для всякого грамотного актера «технических приемов творчества». Главное в системе — найденные правила внутренней техники актерской работы. В этом смысл и значение системы Станиславского в истории театра: *впервые в истории театра* были установлены *прочные технологические и методические основы творческой работы актера*, впервые были найдены творческая азбука сценического искусства, элементарная грамота актера, методика воспитания и творческого поведения актера на сцене, «законы органической природы артиста», «драматическая грамматика с практическими упражнениями».

{410} До Станиславского *системы обучения актера* не существовало, никакой методики, никаких правил, никаких сформулированных законов актерского творчества не было. Театральное искусство не имело даже в зародыше такой разработанной творческой и технологической системы, как темперированный строй в музыке. До Станиславского театр, несмотря на свои величайшие достижения, влачил средневековый период кустарного мастерства, основанного на традициях и заимствованиях. Творческие технологические *знания* актеры получали только эмпирическим путем, путем личного опыта и изучения творческой манеры тех актеров, которые избирались в качестве учителей и образцов. Все актеры были автодидактами (самоучками). Искусство ансамбля, единство творческих стремлений коллектива были невозможны. С появлением системы Станиславского театр получил *школу, азбуку, грамматику*, правила творческого поведения актера, *систему обучения* (обязательную для всякого грамотного актера любого направления и темперамента).

Система возникла из *ненависти к дилетантизму* в актерской работе и из жажды найти основы мастерства. В этом — идейно-творческий пафос системы. Задача заключалась в том, чтобы найти «элементарные *психофизические и психологические* законы» актерского творчества, «узаконенные основы» мастерства. Поэтому Станиславский постоянно обращался к музыке, чрезвычайно живо и глубоко интересовался проблемами музыкального театра. «В музыке есть узаконенные основы, на которые можно опираться, *чтобы не творить на авось. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм*» («Моя жизнь в искусстве», стр. 641, курсив мой — *П. Н.*).

Раз технологические основы найдены, методика построена, необходимо добиваться овладения этой методикой и технологией, необходимо добиваться высших ступеней мастерства. Для этого нужны длительные, непрерывные и систематические упражнения, необходима школа. Любители и халтурщики думают, что стать актером очень легко, что трудности на пути к овладению актерским ремеслом незначительны, что основы мастерства можно схватить на лету. Вся жизнь Станиславского является отрицанием этого предрассудка. Стать грамотным актером очень трудно. Станиславский протестует против вульгаризаторского отношения к его системе некоторых актеров и учеников, которые восприняли только его терминологию, без проверки ее жизненного содержания, восприняли догматически, головою, поверхностно, между тем как ее можно воспринять только всем существом, критически, в результате длительной и громадной работы, упорных и страстных поисков. «Они не поняли, — говорит Станиславский про вульгаризаторов и халтурщиков, — что то, о чем я им говорил, нельзя воспринять и усвоить ни в час, ни в сутки, а надо *изучать систематически и практически — годами, всю жизнь*, постоянно и сделать восприятие — привычным… Для этого нужна привычка — вторая натура артиста, нужны упражнения» (стр. 606).

Как известно, Станиславский переоценивал роль интуиции в творческом процессе. Но он понимал, что с помощью одной интуиции ничего добиться нельзя, можно лишь надломить душу и тело актера. Добиться положительных творческих результатов можно лишь в итоге серьезной и долгой учебы, в результате овладения техникой мастерства. {411} Станиславский предупреждал неопытных актеров о катастрофе, если они захотят добиться творческой победы с помощью одной интуиции, не владея сложной и трудной техникой.

В результате долголетнего своего актерского опыта, в результате изучения опыта своих великих предшественников и современников, прежде всего М. С. Щепкина и А. П. Ленского, Станиславский установил «законы органической природы артиста», выработал «драматическую грамматику с практическими упражнениями», т. е. создал *методику работы с актером*, и приступил к разработке *методики работы актера над ролью*. «Тут нет ничего придуманного или не проверенного на практике», предупреждал Станиславский (стр. 711). Но это была не голая эмпирика, это было теоретическое осмысление величайшего творческого опыта, это была *система*. Ее установление было переворотом в истории театрального искусства.

### 3

Станиславский имел право говорить о *революционном* характере своего дела. Основатели Художественного театра знали, за что нужно бороться в искусстве. Они знали, где враг. Они выступили с большой творческой программой, они видели перспективы, ясно сознавали цели и задачи, работали для будущего. «Программа начинающегося дела была революционна, — говорит Станиславский. — Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров» (стр. 322).

Театр, который имел такую программу и такую степень уверенности в истинности своего пути, владел будущим. Душою и мозгом театра была система Станиславского, непревзойденная методика актерской работы.

Было бы неправильно рассматривать систему как неизменную, застывшую, раз и навсегда данную величину. Внутри системы происходило непрерывное движение. Одни элементы усиливались и развивались, другие отмирали. Система изменялась, росла, не теряя своей творческой сущности.

В наши задачи не входит изложение и анализ системы. Это тема особой работы. Долг советского театроведения — дать научную большевистскую оценку системы, ее методической и творческой сущности, разобраться в ее терминологии. Дело чести и достоинства нашей науки — выполнить такую работу в самое ближайшее время. В данной статье нас интересует роль и значение Станиславского в истории театра.

Конечно, можно и должно говорить о формалистических и натуралистических тенденциях системы, но было бы бестактным вульгаризаторством сводить сущность системы к одной из ее тенденций, пренебрегая ее *реалистической* основой. Смысл тех изменений и той эволюции, которые пережила система, и состоит в победе реалистической ее сущности над формалистическими и натуралистическими тенденциями, в преодолении элементов пассивного, созерцательного объективизма и внешней зрелищности, в замене принципа незаинтересованного познания активно-классовой точкой зрения. Поэтому система и приобрела значение методической основы для плодотворного развития социалистического театра. Преодолевая субъективно идеалистические и пассивно {412} объективистские элементы, система Станиславского вошла в историю социалистического театра как основной золотой фонд из накопленных русским театром ценностей. Самые существенные элементы системы органически вошли в методический обиход советского театра. Этими элементами являются: 1) *принцип* глубокой психологической *характеристики* сценического образа в противовес схематизму и штампу характеристики; 2) *методика работы с актером*, великолепно разработанная техника актерского мастерства, система обучения и воспитания актера; 3) исключительно высокая *этика актерского творчества* (непревзойденная творческая дисциплина); 4) *методика построения спектакля* (возникновение искусства ансамбля, т. е. возникновение театра как самостоятельного искусства).

Если принять во внимание, что система является не только педагогической и творческой концепцией, но и основой для развития величайшей в истории театра школы актерской игры, что все актеры страны на пути к мастерству проходят школу Станиславского, то становится понятной та спокойная уверенность в своей правде, та властная сила, с какими Станиславский осуществлял свое руководство в театре.

### 4

У Станиславского была горделивая осанка человека, имеющего право на руководство. *Величественность* — основная черта его образа. Все, что он ни делал и ни говорил, было значительно и торжественно. Он выносил главные идеи своей системы в течение многих лет блестящего творческого опыта, он выпестовал их у самого сердца, проверил их содержанием всей своей жизни и поэтому защищал их со страстной прямотой и спокойной уверенностью в своей силе. На торжественных вечерах, на репетициях в театре и на дому, когда входил Станиславский, все становилось значительнее и выше. Он был *триумфатором, победителем, вождем театрального возрождения, человеком власти, художником несокрушимой мощи и воли*.

*Спокойная и гордая уверенность в своей силе и правде* в Станиславском сочеталась с чуткостью, *глубоким вниманием к человеку*. Гуманность его не носила расслабляющего характера сентиментальной снисходительности. Снисходительным он никогда в жизни не был. Гуманность его имела мужественный, властный, свободный характер. Он стремился открыть и освободить в человеке его лучшие творческие силы, подавить и уничтожить его низменные, лживые и эгоистические стороны. Из чуткости вытекала громадная требовательность Станиславского к актеру. Я не знаю художника, который отличался бы такой непримиримой требовательностью к человеку, как Станиславский. Никаких компромиссов и скидок на бедность он не признавал, раз дело шло о правде и искренности в искусстве. С упорством, настойчивым любопытством и радостью он освобождал творческие силы актера от всей налипшей на его даровании шелухи, от всех наростов тщеславия, корысти, манерности, фальши, рутины, штампа. С величайшим искусством выпрямлял он позвоночник актера, заставлял его относиться к миру непосредственнее, чище, свободнее, правдивее. Шаг за шагом наступал он на душу актера, освобождая ее от мрака замкнутости, скованности, неискренности. Он перебирал своими чуткими, требовательными пальцами все нервы актера, ни одного не оставлял нетронутым. Он проникал {413} своим пристальным взором во все закоулки сердца актера, и спрятаться от его взора было нельзя. Он заставлял работать творческое воображение актера до отказа, гонял актера по сцене до изнеможения, разоблачал его до конца, нащупывал его творческий потолок или открывал в нем с детским ликованием новые источники фантазии и творческой энергии. Когда Станиславский после долгих, упорных и жестоких поисков правдивости той или иной интонации, того или иного жеста, наконец, заявлял: «Теперь я вам верю», это было высшей наградой для актера.

Слабые люди не выдерживали беспощадной требовательности Станиславского; они пытались выскользнуть из-под власти его настойчивых рук и сохранить свое мелкое самолюбие. Но те, кто выдерживал натиск режиссерской руки Станиславского, непрерывность его режиссерского вмешательства в работу актера, становились сильнее, вооруженнее и приспособленнее к истине.

Станиславский требовал от актера многого: он требовал постоянной готовности к жертве, строгой взыскательности к себе, благородного умения не останавливаться на достигнутом, способности отдавать театру всю свою жизнь без остатка, умения подавлять свое тщеславие в интересах идеи и творческого подвига. Станиславский требовал от актеров *творческого героизма* и непрерывного горения. Да, он был беспощаден, он был порой жесток, но он был прав. Он был воплощенной совестью нового театра. Все знают, как он загорался гневом, когда видел проявления самодовольного зазнайства, сытой самоуспокоенности, надутого чванства со стороны самых именитых актеров Художественного театра. Кто разговаривал с Константином Сергеевичем в последние месяцы его жизни, тот помнит его негодование против творческой застылости и самоуспокоенности, наблюдающихся в некоторых звеньях Художественного театра.

Моральный и художественный критерий Станиславского всегда был очень высок. Люди советского искусства приходили к нему как к высшему судье своего творческого поведения и всегда уходили от него обогащенные истиной.

Его тревожили малейшие признаки духовной сытости и творческой усталости. *Дух пытливости и исканий* всю жизнь отличал этого великого мастера. Вечная неудовлетворенность достигнутым была верховным законом его внутреннего мира. Станиславский страдал морально и физически, когда сталкивался с недоношенным, недоработанным произведением искусства, плодом легкомыслия, поспешности, равнодушия, случайности и халтуры. Он был максималистом в творчестве и не признавал искусства второго сорта. Он лелеял мечту, что настанет время, когда все театры будут художественными, т. е. театрами самого высокого мастерства и самого высокого вкуса, театрами, для которых будут недоступны художественный оппортунизм, приспособленчество и пониженная требовательность к качеству своей продукции. Он мечтал о таких театрах, каждый спектакль которых является этапом в поступательном развитии искусства. Станиславский с болью и страданием говорил о коммерческом, деляческом, беспринципном подходе к творческой работе театра. Его возмущали приспособленцы и вульгаризаторы, охотно соглашающиеся на большое количество проходных спектаклей пониженного качества. Станиславский был величественной, неприступной {414} крепостью, которая всю жизнь угрожала рвачам и выжигам в искусстве.

Станиславский был непримиримым врагом равнодушия и ремесленной успокоенности. Он был *художником страстного открытого темперамента* и с презрением смотрел на мелких карьеристов, обладающих большим аппетитом и холодной душой. Он не понимал, как можно быть безразличным и равнодушным, занимаясь искусством. Сам он горел ярким пламенем любви и ликования. Он всегда стремился к большему, всегда возглавлял оппозицию в своем собственном театре, изобретая и основывая различные новые студии в противовес застылости и академизму некоторых звеньев Художественного театра. Станиславский, формулируя законы и правила творческого поведения актера, никогда не относился догматически к своей системе и непрерывно работал над ее очищением. В нем жил *громадный революционный темперамент* гениального протестанта и новатора.

Станиславский чрезвычайно высоко ценил оригинальность и творческую изобретательность фантазии. Он любил работать над воспитанием и упражнением фантазии. При этом никто не мог угнаться за *богатством и неисчерпаемой щедростью его собственного творческого воображения*. Он был неистощим в остроумном изобретении приспособлений и обстоятельств. Однажды, работая с группой молодых актеров для ввода их в состав исполнителей «Синей птицы», он тоном величайшей уверенности спокойно сказал: «Сейчас наш дом окружает банда вооруженных людей с целью его взорвать». Все сразу поверили в истину этого воображаемого предположения и порывисто бросились в окна и двери комнаты. Создалась замечательная мизансцена. Блестящая творческая изобретательность и неистощимая фантазия влекли Станиславского к театру итальянской и французской классической комедии, к постановкам сказок. Это он ввел в обычай Художественного театра обязательно иметь в репертуаре хотя бы один сказочный спектакль.

Станиславский был первоклассным комедийным актером большого стиля. Его режиссерская, педагогическая и теоретическая работа вытекала из его актерского опыта, была неотделима от его актерской сущности. *Прежде всего Станиславский был актером*. В классической комедии он был в своей стихии. В ней он мог дать максимальный простор своей фантазии. Самые страшные люди, которые делали жизнь бесплодной, мучительной и трагической, Станиславским показывались с их смешной стороны. Смешное их обнажало. Смешное потрясало зрителей своей глубиной и беспощадностью. Так вылеплены фигуры Фамусова, Аргана в «Мнимом больном» Мольера, кавалера ди Риппафрата в «Хозяйке гостиницы» Гольдони, генерала Крутицкого в «Мудреце» Островского. Но смешное никогда не обедняло, не упрощало сложности человеческого характера. Смешное в изображении Станиславского поражало своей правдивостью и было насыщено неистощимой жизнерадостной иронией. Станиславский умел смеяться свободным, непринужденным смехом.

Станиславский не сразу понял свое актерское призвание. Он, как известно, долгое время считал себя трагедийным актером. Помог ему найти самого себя как актера, раскрыл ему глаза на его актерскую индивидуальность В. И. Немирович-Данченко. В этом, как и во многом другом, они были обязаны друг другу самыми существенными сторонами своего творчества.

{415} Глубокая целостность натуры Станиславского была связана с *детской непосредственностью его мировосприятия*. Кто не помнит детского ликования Станиславского и заразительной силы его радости при встрече с настоящим талантом? Кто ярче и темпераментнее его приветствовал всякую удачу актера? Когда готовили второй состав «Синей птицы», Станиславский на репетициях заставлял Н. П. Баталова[[495]](#endnote-468) пролезать сквозь спинку венского стула. Это было уморительно и талантливо. Станиславский смеялся до слез. Во время работы над «Горячим сердцем» Н. П. Хмелев, играя дворника Си-лана, в сцене поимки вора решил схватить своего хозяина Курослепова, оседлать его и не выпускать возможно долгое время. Он с вызывающим озорством сидит на нем верхом, отдыхает и вытирает пот с лица. Этот единственный трюк, вытекающий самопроизвольно из существа образа, очень удовлетворил Станиславского, хотя он терпеть не мог трюкачества. С наивной веселой улыбкой, заливающей детским торжеством все его лицо, Станиславский одобрил озорное поведение Си-лана. Игра была высшим выражением жизни и творческой энергии для Станиславского. Поэтому его так тянуло к буффонаде, комедии, гротеску («Мнимый больной», «Хозяйка гостиницы»), поэтому он так ценил богатство фантазии и умел доверять вымыслу («Синяя птица», «Горячее сердце»).

Станиславский любил торжественные, праздничные спектакли. Он любил и умел мечтать. Он смело шел к будущему и великолепно развил в себе умение смотреть на жизнь с высоты великих целей будущего. Эта «высокая точка зрения», по выражению А. М. Горького, возбуждала в нем тот гордый радостный пафос, который отличал его творческую работу. Талант Станиславского — *героический, патетический, романтический*. Станиславский был высокого мнения о человеке, был непримиримым к его слабостям и требовательным к его достоинствам. Он играл всегда значительных людей. Его Штокман, Астров, Вершинин, Ракитин, Гаев — люди, поднявшиеся над обыденностью. Станиславский их будничную жизнь сделал исключительной и героической. Все спектакли он превращал в торжественные поэмы о человеческой красоте. Даже среди босяков горьковского дна он оставался мечтателем, искателем, фантазером. Не случайно он чувствовал себя в своей стихии, когда работал над Шекспиром, Бомарше, Мольером.

Художник властной и гордой силы, непримиримой принципиальности, неисчерпаемой щедрости творческого воображения, страстного темперамента, детской непосредственности мировосприятия, смертельный враг банальности, фальши, приспособленчества и творческого самодовольства, пламенный мечтатель и неутомимый искатель высшей правды и высшей красоты, Станиславский в истории театра остается *выразителем* того *романтического искусства*, о котором говорил Горький. Оно способно изображать героическую действительность более яркими красками и говорить о ней высоким и достойным ее тоном. Величественность и гордая красота образа Станиславского не ставили его над жизнью. С величайшей тревогой он следил за каждым событием в жизни своей родины.

Все знают чуткость Станиславского, его *страстный патриотизм*, пламенную любовь к своему народу. Гениальный реформатор театрального искусства, он не только жил стремлением к героическому спектаклю высокого {416} плана, он сам был героем величественной эпической поэмы, полной веры в будущее.

### 5

Если Станиславский был героем эпической поэмы, то В. И. Немирович-Данченко является героем лирического романа. Бывают произведения, объединяющие особенности многих жанров. «Евгений Онегин» Пушкина не только лирический роман, но также и героическая поэма. В поэме Станиславского очень крупное место занимает Немирович-Данченко, так же как в романе Немировича-Данченко такое же крупное место занимает Станиславский. Но оба они еще являются героями единого драматического произведения. Сохраняя свое творческое своеобразие и свою особую роль в искусстве театра, они сильнее всего там, где помогают другу и дополняют один другого.

Оба они *в равной степени* являются создателями лучшего в мире театра и лучшей в истории школы актерской игры. Полным раскрытием своих собственных творческих сил они в значительной степени обязаны друг другу. Станиславский стал великим актером во многом благодаря Немировичу-Данченко. Немирович-Данченко стал великим режиссером благодаря Станиславскому. Оба они — художники сильных страстей, яркой индивидуальности и ревнивой любви к искусству.

В момент встречи со Станиславским В. И. Немирович-Данченко имел уже подготовленную им целую школу молодых актеров, воспитанных им в духе творческих принципов, близких исканиям Станиславского, но найденных им независимо от Станиславского.

Система Станиславского не является открытием и гениальной догадкой одного человека. Это — метод творческой работы целого поколения русского актерства, зародившийся в практике театральных школ в конце прошлого столетия. Так работал Ленский в школе Малого театра[[496]](#endnote-469). Так работал Немирович-Данченко в Филармоническом училище[[497]](#endnote-470). Они видели падение русского театра в конце 80‑х и 90‑х годов и объясняли его кризисное состояние отсутствием подлинной технической культуры актера. Они понимали, что театр не может развиваться без прочной методической основы, силами огромной массы дилетантов и самоучек, обладающих только ремесленным навыком.

Станиславский сразу нашел общий язык с Немировичем-Данченко, потому что оба они пришли самостоятельным путем к одним и тем же позициям и одной и той же системе. Станиславский только посвятил всю свою жизнь разработке системы как грамматики, азбуки, алгебры сценического искусства. Система по праву носит его имя, так как в нее он вложил весь свой темперамент и всю свою душу, ее он сформулировал в виде законов и правил воспитания актеров.

Но создана система в значительной степени благодаря творческому и педагогическому опыту В. И. Немировича-Данченко. Историки Художественного театра, изучая глубоко и честно историю системы, разобравшись во всем архивном и документальном материале, который еще никто по-настоящему не исследовал, придут в самое ближайшее время к заключению, что система работы актера над собой, т. е. система воспитания актера, была в деталях проработана, творчески оправдана и сформулирована в ряде правил К. С. Станиславским, но вторая часть системы — система работы актера над ролью — была в сущности проработана, найдена и закреплена принципиально {417} В. И. Немировичем-Данченко, в истории Художественного театра именно он был выдвинут как специалист по анализу драматургического текста, установлению его стилистических особенностей, как незаменимый учитель актера в сценическом раскрытии драматического образа.

Из опыта режиссерской работы В. И. Немировича-Данченко с актерами над бесчисленными их ролями возникла та система работы актера над ролью, которой гордится по праву Художественный театр.

Три поколения актеров Художественного театра в равной степени воспитаны Станиславским и Немировичем-Данченко. Репертуар Художественного театра в значительной степени определялся вкусами и литературно-художественной политикой Немировича-Данченко. С первых шагов Художественного театра Немирович-Данченко совместно со Станиславским и самостоятельно осуществлял самые блестящие и ответственные постановки театра. В период Октябрьской революции все значительные постановки Художественного театра были осуществлены главным образом Немировичем-Данченко. Как режиссер-педагог и режиссер-постановщик В. И. Немирович-Данченко является самостоятельным художником такого же творческого масштаба, как Станиславский и самые великие законодатели в истории театра.

Немирович-Данченко и Станиславский — гениальные учителя и воспитатели нового актера, гениальные режиссеры и вожди театрального возрождения. Программа, творческие позиции, методическая система, задачи и цели у них одни. Но их темпераменты, характеры, тактика руководства, вкусы, эстетические стремления различны.

Нет ничего более ошибочного, как приписать Немировичу-Данченко роль только «сорежиссера Станиславского», как это делает В. М. Волькенштейн в своей странной книге о Станиславском, в которой он бестактно противополагает великих мастеров друг другу как врагов и соперников (*В. Волькенштейн*, Станиславский, изд. «Academia», 1927). Волькенштейн[[498]](#endnote-471) характеризует Немировича-Данченко как художника рационалистического склада, который интересуется только «литературными темами текущего дня» и является скорее «искусным администратором и официальным директором театра», чем режиссером и творческим руководителем театра. Немирович для Волькенштейна — «убежденный реалист, догматический приверженец теории переживаний, притом литератор-рационалист, озабоченный тем, как бы передать на сцене “мысль”» (стр. 47, 48). Он является, по Волькенштейну, каким-то представителем консервативного, косного начала на театре.

Волькенштейн договаривается даже до утверждения, будто бы с 1906 г. Художественный театр «как бы распадается на два театра: на театр Немировича, театр литературно-психологический и реалистический, и театр Станиславского, театр одухотворенного сценического мастерства» (стр. 48)[[499]](#endnote-472). Волькенштейн отнял у Немировича-Данченко одухотворенность и превратил его в администратора и заведующего литчастью.

Эта вульгаризация и эта клевета не имеют ничего общего с подлинным творческим образом Немировича-Данченко. Его подлинный творческий образ совершенно иной.

### 6

Есть великие художники, которые с великолепной щедростью расточают {418} богатства своего дарования и пользуются искусством как средством самовыражения. Творческий их темперамент отличается открытым, несдержанным, бурным, сверкающим характером. И есть великие художники другого типа: для них искусство — средство выражения мирового многообразия. Природа и человеческие взаимоотношения их захватывают целиком, независимо от их субъективной заинтересованности и субъективной настроенности. Они способны отстранять свой внутренний мир, чтобы ничем не ограничить неисчерпаемое богатство и полноту внешнего мира. Они сдержаны в проявлении своих личных чувств, настроений и страстей. Они замалчивают свою личную жизнь, считая, что она не является главной темой исторической драмы. Творческий их темперамент пылает глубоко внутри и кажется невооруженному глазу и поверхностному уму свидетельством холодного рационализма и душевной сухости. Но это не значит, что люди такого типа лишены темперамента. Их страсти обычно сильнее сжигают жизнь, чем у художников первого типа. Их темперамент носит приглушенный, сдержанный, глубоко скрытый характер. К художникам этого типа и относится В. И. Немирович-Данченко.

Творческую его индивидуальность разглядеть и понять труднее. Но она столь же ярка, своеобразна и выразительна, как и у художников первого типа. Она только глубоко запрятана от равнодушных и легкомысленных взоров.

В. И. Немирович-Данченко ценит в художнике *«глубокую зарытость страстей», душевную затаенность, закрытый темперамент*. Это его собственные черты. Он требует от художника глубокого чувства, но требует, чтобы в выражении этого чувства он был сдержан, скромен, экономен. Чрезмерность, бурная эффективность, гостеприимная обнаженность своего внутреннего мира кажутся ему выражением душевной грубости, неблагородства, творческой ограниченности и низкого вкуса. Сердечная глубина в искусстве не должна иметь тривиального, навязчивого, банального характера. Это оскорбительно для художника, для жизни, для искусства. Никогда не должна покидать художника реалистическая вдумчивость и мудрая сдержанность в выражении своих чувств. Возможно полнее мир и жизнь, возможно скромнее — личные претензии к ним, личные стимулы и субъективная эмоциональная заинтересованность!

В. И. Немирович-Данченко с удивлением отмечает, что К. С. Станиславский «вообще не интересовался природой» («Из прошлого», изд. «Academia», 1936, стр. 88). Это обстоятельство надо особенно учесть при изучении и оценке «страстной и сложной» природы Станиславского (стр. 109). Сам Немирович-Данченко значительно более интересовался природой мира и других людей, чем своей собственной природой. Отсюда его настороженность к субъективным пристрастиям людей, недоверие к психологическому импрессионизму художников, осторожность в оценках и решениях, классическая строгость и сдержанность его сценического стиля. Кто не умеет находить лирического подтекста в творческой манере художника, тот судит о поверхности явления. Кто лепечет о рационализме Немировича-Данченко, тот не понимает его творческой и человеческой сущности. Это художник глубокого, скрытого темперамента, зарытых, но могучих страстей, вдумчивого внимания к человеку и миру. *Сдержанность глубокого и сильного* {419} *чувства* — основная черта его творческого образа.

Из нее вытекает и с ней связана другая черта его образа — его *суровая мужественность*. В. И. Немирович-Данченко принес с собой в искусство стиль мужественной простоты, неподкупной прямоты, суровой ясности. Всю жизнь он боролся с дряблой чувствительностью, фальшиво имитирующей несуществующее чувство, и с сухой рассудочностью, скрывающей за собой глубокое равнодушие к человеку и миру. Ему даже казалось, что это две наибольшие опасности, угрожающие искусству. Манерная слащавость, сентиментализм, условность чувства — ложь и казенное холодное благополучие. Рационализм — безжизненная схема и бездушная болтовня. Разве может быть великое искусство без настоящей страсти, без увлечения, без поисков, без темперамента, без сердца? «Сентиментализм и рассудочность — вот два злейших врага искусства, — недавно заявил В. И. — Сентиментализм — ущемление больших чувств, жалость вместо любви, злость вместо гнева. Рассудочность — искусство сплошь головное, сухость диаграммы вместо радости поисков; разговоры о волнении вместо подлинной взволнованности человеческого сердца» (*Братья Тур*, У Вл. И. Немировича-Данченко, «Известия», 10 января 1938 г.). Это — не случайное заявление, это программа большой творческой жизни.

Подводя итоги сорокалетней работы Художественного театра, В. И. Немирович-Данченко счел необходимым говорить о самом главном в пройденном пути. Это самое главное — борьба с сентиментальностью и резонерством, которые чуть было не задушили театр, если бы ему не помогла Октябрьская революция. «Не простота ради простоты, не простота — “простецкость”, а простота мужественная или мудрая… Это — когда человек нигде не растрачивается по мелочам, не впадает в сантименты, не резонерствует хладнокровно. Мужественная простота сама по себе заключает непременно большую идею» («Известия», 26 октября 1938 г.).

Эта благородная суровость мужественной простоты прежде всего свойственна искусству и личности самого В. И. Немировича-Данченко. Она является результатом величайшей работы над собой, громадных усилий и громадной культуры. Она вытекает из острого чутья реальной действительности. В. И. Немирович-Данченко умеет создавать из громадного количества непросеянной действительности драгоценное вещество утонченной реальности. Он требует и достигает самого высокого качества. Он требует мужественной и мудрой простоты. Для этого он добивается тонкости и чистоты отделки целого и деталей, величайшей собранности артиста в период творческой работы, максимальной ответственности и строгости к себе. Образ и искусство В. И. Немировича-Данченко отличаются элегантностью, реалистическим изяществом. Не нужно бояться этих слов. Про Чехова В. И. сказал: «Без малейшей слащавости, прост, я сказал бы: *внутренне изящен*» («Из прошлого», стр. 34). Эти слова можно отнести к нему самому. Элегантность не является внешней манерой, внешней чертой образа Немировича-Данченко. Это его внутренняя сущность, третья черта его образа и искусства: *реалистическое изящество*.

В работе с актером В. И. Немирович-Данченко проявил *гениальный педагогический такт*. В истории театра не было учителя актера более способного, более мудрого и более тактичного. Актеры, прошедшие через руки {420} В. И. Немировича-Данченко, должны всю жизнь быть ему благодарны за то, что он поднял их до высоты подлинного искусства, выявил и развил лучшие стороны их дарования и личности, помог им победить ложь, неискренность и банальность. Они должны быть ему благодарны за то, что он всегда считался с их индивидуальностью, никогда не бил их по самолюбию, укреплял их веру в себя, всегда достигал глубокого разрешения спектакля, исходя из актерского ощущения образа. Самый лучший учитель — тот, кто в самое короткое время добивается максимальной творческой самостоятельности ученика. Немирович-Данченко является именно таким учителем. Он никогда не навязывает своей творческой воли актеру. Он всегда заинтересован в том, чтобы его режиссерский замысел был органически усвоен актером, вошел в его плоть и кровь, был реализован в спектакле как самостоятельное творческое разрешение самого актера.

«Режиссер должен обладать актерской потенцией, — говорит В. И. — В сущности говоря, он сам должен быть глубоким, разнообразным актером. *Режиссер должен умереть в актерском творчестве*… Как бы глубока и содержательна ни была роль режиссера в создании актерского творчества, надо, чтобы и следа его не было видно… Важнейшая его способность — почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. *Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия*. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтобы актер воочию увидел себя, как в зеркале…» Режиссер — «*слуга актера там, где необходимо подчиниться его индивидуальности*» («Из прошлого», стр. 163 – 164). Этот тонкий, мудрый и умелый подход к актеру стал второй природой Немировича-Данченко. Он умеет понять, увлечь актера, помочь ему подбросить вовремя идею или краску, пробудить его творческую самостоятельность. Когда он видит, что актер накреняет роль в одну сторону и упорно отстаивает свое понимание роли, Немирович-Данченко ценит такую самостоятельность мысли, поддерживает крен актера, если получаются интересные творческие результаты. Н. П. Хмелев, работая над ролью царя Федора, обнаружил тенденцию максимально акцентировать в характере Федора суровость, припадки неистовства, ярости и жестокости. Получился интересный и глубокий рисунок роли. В. И. всем своим авторитетом поддержал эту трактовку Хмелева. Но В. И. Немирович-Данченко способен, считаясь с творческой волей и мыслью актера, даже отказаться от своего замысла, от своей режиссерской трактовки образа, признать их ошибочными и принять предложение актера, если он убедится в большей продуктивности замысла актера.

Такое самоограничение в интересах истины характерно для крупных людей. Мужественный отказ режиссера от собственной трактовки образа в результате столкновения с более правильным замыслом актера свидетельствует о его мудрости и силе. Гениальный педагогический такт является четвертой характерной чертой искусства и личности Немировича-Данченко.

Педагогический такт и мудрость руководителя лучшего в мире театра заставляют его неустанно *заботиться о будущем*. С упорством и страстью он {421} работает с молодежью и подготовляет достойную замену старшему поколению артистов Художественного театра. Тут В. И. Немировичу-Данченко часто изменяет его способность скрывать и глубоко зарывать свои чувства и страсти. Из всех его качеств неувядаемая свежесть его мировосприятия, ликующая, победоносная *молодость его образа*, может быть, являются самым замечательным его свойством. На торжественном вечере, посвященном тридцатилетию Художественного театра, 27 октября 1928 г. В. И. Немирович-Данченко заявил: «Самым радостным для меня в сегодняшних приветствиях была ярко выраженная *надежда на будущее Художественного театра*… Я должен был самым решительным образом подойти к тому лозунгу, который я провозгласил несколько лет тому назад: *курс на молодежь*. Только через молодежь Художественный театр может жить и после нашей смерти… Самый лучший мой поступок в Художественном театре — это именно *организация новой труппы*, курс на молодежь».

С *заботой о будущем*, пятым свойством образа Немировича-Данченко, связано его шестое свойство — *чувство современности*. Я бы сказал, что Немирович-Данченко при всей своей заботе о будущем больше любит и больше привязан к настоящему. Настоящее, его своеобразие, неповторимая его оригинальность и живая конкретность волнуют и потрясают его. Этим объясняется патетическое стремление Немировича-Данченко возможно глубже связать свой театр с современной литературой и современной социальной действительностью. Станиславский легко перешагивал через настоящее и очень удобно чувствовал себя в прошлом и особенно в будущем. Для Немировича-Данченко не могло быть речи о прошлом или о будущем без овладения настоящим. В своем театре он, может быть, глубже и вернее других понял, что мужество и простота его реалистического стиля продиктованы драматургией Горького и велениями пролетарской революции. В своей книге «Из прошлого» он говорит о победе в творческом развитии Художественного театра *горьковского начала*, которое во время всеобщей реакции начало таять, а потом, в эпоху Октябрьской революции, властно ворвалось в театр и с покоряющей силой утвердилось навсегда в его жизни. «Рядом с чеховской лирикой и толстовской примиренностью звучит *мужественной простотой и неустанным призывом к борьбе* то “горьковское”, что властно сближает сегодняшнего актера со всеми явлениями современности» (стр. 374). Немирович-Данченко понял, к чему обязывает театр имя Горького, которое он носит. Линия «мужественной театральной простоты», «реализма, доведенного до совершенства» — «это как раз то, что прежде всего необходимо в театре имени Горького» («Известия», 26 октября 1938 г.). Но еще более отчетливо и более глубоко Немирович-Данченко понял, чем обязан театр социалистической революции. На торжественном заседании, посвященном сорокалетию театра, 27 октября 1938 г. была прочитана замечательная речь В. И. Немировича-Данченко, которая является одним из самых значительных политических и творческих документов истории театра. С исключительным мужеством и честной прямотой В. И. Немирович-Данченко ставит вопрос: «Чему и кому мы обязаны сегодняшним праздником?» И отвечает решительно и прямо: «Мы этим обязаны Октябрьской социалистической революции и нашим гениальным революционным вождям». «Мы все сейчас великолепно сознаем, что если бы {422} не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло». Немирович-Данченко вспоминает о состоянии сильнейшей растерянности, в каком находился театр накануне революции: «Мы начинали терять веру в себя и в свое искусство… Наша политическая жизнь была тускла. Мы теряли творческую смелость, без которой искусство не может двигаться вперед». Театр обрел и закалил в себе творческую смелость, спасся от старческого увядания и нашел в себе неисчерпаемые силы для жизни и борьбы благодаря установлению глубокой связи с революционным народом. «Как честные художники, мы оценили грандиозную мощь революции и замечательное обаяние простых и мужественных людей, делающих эту революцию» («Правда», 28 октября 1938 г.). Эти свойства, почерпнутые у революции, стали отличительными признаками художественного стиля театра.

В. И. пошел дальше: он не ограничился общими заявлениями, он так же решительно и прямо поставил вопрос о творческом методе театра и о ломке некоторых его традиций. «Современный сценический образ создается из синтеза этих трех восприятий — жизненно реального, социалистического и театрального» («Из прошлого», стр. 374). Если правильно раскрыть содержание этих понятий, то вопрос поставлен о партийности художественного познания, о социалистической трактовке сценического образа. Так же мужественно поставлен вопрос о традициях театра. Есть традиции, которые устарели и мешают развитию театра, и есть традиции, которые способствуют его процветанию и движению вперед. Первые традиции надо безжалостно ломать. В. И. отличает «так называемые традиции» от настоящих жизненных традиций. В статье о постановке «Анны Карениной» он утверждает, что «в этом спектакле продолжает осуществляться *ломка* некоторых *так называемых традиций театра в полном соответствии с ценнейшими его завоеваниями*, — работа, прошедшая через постановки “Врагов” и “Любови Яровой”» («Правда», 22 апреля 1937 г.).

Эти три постановки — «Враги», «Любовь Яровая» и «Анна Каренина» — осуществлены В. И. Немировичем-Данченко. Они являются высшим достижением Художественного театра в эпоху социалистической революции, торжеством реалистического искусства и признанием принципа большевистской партийности в искусстве.

Если к этим свойствам творческого образа В. И. Немировича-Данченко присоединить его *великолепное воображение*, позволяющее ему с виртуозной тонкостью перевоплощаться даже в женские образы (работа над «Анной Карениной»), высокую *литературную его культуру*, помогавшую ему устанавливать органические связи театра с литературой (ведь именно он открыл Чехова как драматурга, способствовал образованию драматургии Горького, показал театральные возможности и качества Ибсена, Гауптмана, Достоевского и Толстого!), и глубокую *мудрость* художника-мыслителя, позволяющую ему сочетать исследовательский аналитический ум с чутким сердцем, с блеском воображения и строгим вкусом, то только тогда станет ясной колоссальная масштабность исторической фигуры этого крупнейшего деятеля мирового театра.

### 7

И все-таки образ Немировича-Данченко еще сложнее и гораздо тоньше.

{423} В 1917 г., 5 октября, коллектив Художественного театра во главе с К. С. Станиславским послал Владимиру Ивановичу приветственное письмо. Рукою Станиславского написано: «Дорогой Владимир Иванович! Сегодня день тридцатилетия Вашей литературной деятельности. Мы знаем, что она прервалась для театра и всех нас. Мы всегда помним эту жертву. Хотелось дружески обнять Вас». Чтобы понять образ Немировича-Данченко, надо знать, что он был выдающимся драматургом и поэтом, что его пьесы неизменно увенчивались грибоедовской премией[[500]](#endnote-473) («Новое дело», «Цена жизни» и др.), что его повести и романы пользовались успехом (роман «На литературных хлебах», повести «Губернаторская ревизия», «Сны» и др.), что он блестяще выступал в многообразных литературных жанрах: был не только драматургом и беллетристом, но также театральным критиком, фельетонистом, судебным референтом и даже юмористом. В «Будильнике» совместно с Н. П. Кичеевым[[501]](#endnote-474) он выступал под псевдонимом «Нике и Кикс». Увлечение театром действительно прервало его литературную деятельность. Страсть к театру оказалась сильнейшей, всеобъемлющей. Но переход в театр был свободным влечением, свободным подчинением зову сердца. Тем не менее в этой страсти было много горечи, разочарований и страдания. «Чем больше любви, тем больше тоски», — говорит В. И. Немирович-Данченко, и это признание делает его образ как-то особенно по-человечески близким, живым и родным.

В. И. Немирович-Данченко признается, что в театре его более всего прельщала «*музыка жизни*», «царство мечты», «дух легкого, свободного общения; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений — семейных, дружеских, деловых, любовных, еще любовных, без конца любовных, политических, героических, трогательных, смешных. И закулисный быт актеров, всегда взвинченный, всегда трепетный, и все они переживают вместе — и радость, и слезы, и негодование» (стр. 113).

Под этими несколько тривиальными выражениями, от которых несвободны литературные и ораторские выступления Немировича-Данченко, скрывается далеко не банальная, большая и плодотворная, небезысходная трагедия художника. Как будто все благополучно: успех, слава, счастье, признание, удачи, удачи без конца. А на самом деле одиночество и неудовлетворенность. «Сегодня утром я была с Самаровой у Владимира Ивановича, — пишет О. Л. Книппер А. П. Чехову: — лежит бедный, да еще не дома, как-то неуютно. Жалко его. Вчера ему было нехорошо. Беляев проколол ему нарыв в ухе, а промывали неумелыми руками… Он ужасно слаб, хотя лежит одетый на диване. Е. Н. приезжает во вторник» (28 сентября 1902 г.). «Погода стояла славная, а когда приехал Немирович, пошел дождь, стало холодно, и сегодня хотя солнечно, но холодно. С Немировичем сидели наверху, слушали, как безнадежно идет дождь, раскладывали пасьянсы, болтали» (18 августа 1902 г.).

Откуда это? Из драм Чехова? Из драм Немировича? Это — из подлинной, ненаписанной драмы жизни. «Чем больше любви, тем больше тоски» («Из прошлого», стр. 221).

### 8

21 июня 1897 г. в ресторане при гостинице «Славянский базар» встретились «два театральных мечтателя, различных по положениям, темпераментам и характерам», чтобы сговориться {424} о творческих и организационных основах нового русского театра. Они заключили между собой договор совместно строить новый, революционный театр жизненной правды, они предусмотрели все стороны будущей своей совместной деятельности, причем нисколько не обманывались относительно трудностей, вытекавших из разности их творческих индивидуальностей. Программа, задачи, цели, методические основы работы с актерами у них были одни. «Наши программы или сливались или дополняли одна другую, *но нигде не сталкивались в противоречиях*», — говорит В. И. Немирович-Данченко (стр. 85). «Мы столковались по всем основным вопросам и пришли к заключению, что мы можем работать вместе», — говорит Станиславский («Моя жизнь», стр. 317). Оба понимали, что будут разногласия и споры, так как каждый из них был сложившимся художником, имевшим свой опыт, свои подходы к работе, свою творческую индивидуальность. На этот случай они согласились принять формулу договора, согласно которой «в случае спора и во всякую решительную минуту» Станиславскому должно принадлежать «право вето в сценической части», а Немировичу — «право вето в литературной части». Это означает, что при разногласиях все вопросы литературной трактовки должны разрешаться Немировичем-Данченко, а все вопросы сценической выразительности — Станиславским.

Немирович-Данченко совершенно правильно говорит, что именно этот пункт договора и оказался в будущем «самым взрывчатым во всех их взаимоотношениях» (стр. 111). Такое разграничение было формальным и по существу неправильным. С самого начала было ясно, что Немирович-Данченко пришел в театр не в качестве литературного консультанта, а в качестве полноправного художественного руководителя и постановщика спектаклей. Также с самого начала было ясно, что Станиславский принес в театр не одну блестящую фантазию постановщика, но глубокую и убежденную мысль педагога и реформатора.

Нельзя также думать, что Станиславский более склонен был к формализму, к технологическому новаторству, а Немирович более подвержен натурализму. Все это — досужие вымыслы! Стоит только вспомнить все постановки Немировича-Данченко в Музыкальном театре его имени («Лизистрата», «Карменсита», «Травиата», «Прекрасная Елена»). Немирович-Данченко всегда протестовал против снижения «жизненного чувствования образа до житейского» и требовал соединения «большого замысла» с «яркостью изображения».

«Рознь в художественных воззрениях» (выражение Немировича-Данченко) является историческим фактом. *В основе разногласий лежал вопрос о такте и о роли режиссера по отношению к драматургу и актеру*. В. И. Немирович-Данченко говорит, что К. С. «к современным авторам был равнодушен» («Из прошлого», стр. 115). «Прочитав “Чайку”, он совсем не понял, чем тут можно увлечься». Он «так и не почувствовал настоящего чеховского лиризма, и, однако, сценическая фантазия подсказывала ему самые подходящие куски из реальной жизни» (стр. 154, 168). Но он был творчески честен: «слушал с раскрытой душой, доверчивый» (стр. 155). Вопрос шел о способности режиссера глубоко считаться с волей и намерениями драматурга, *уметь ограничить свою творческую индивидуальность во имя автора*. Это для Станиславского было очень трудно.

{425} В своей речи на съезде режиссеров в марте 1908 г. В. И. Немирович-Данченко подробно говорил о двух типах режиссеров. По существу это был доклад о его разногласиях со Станиславским. В. И. говорил, что есть режиссеры, *художественная фантазия которых считается с творческим замыслом драматурга и творческой индивидуальностью актера*, и есть режиссеры, «мудрящие» над постановкой и актерами. Режиссер обязан понять характер пьесы и творческое своеобразие драматурга прежде всего. Затем он обязан понять, что актер имеет свою творческую индивидуальность, свои особенности таланта. Актер не пассивная глина в руках режиссера, не объект для его экспериментов. Фантазия самого гениального режиссера не должна подавлять творческой индивидуальности актера и искажать идейно-творческий замысел драматурга. Режиссер должен быть глубоким интерпретатором пьесы и мудрым посредником между драматургом и актерами. Все свои намерения он должен проводить через актера, следовать за его волей и фантазией, направлять их, никогда не насилуя и не подавляя их. Для Немировича-Данченко всегда существовало веление внутренней необходимости, которое должно было оправдать творчество режиссера. Это веление не может быть самодовлеющим, оно должно вытекать из замысла драматурга и стремления актеров. Ему претила чрезмерность, исключительность, приподнятость темперамента режиссера второго типа, рассматривающего актеров и пьесу как материал для проведения своих автономных творческих намерений. К этому типу режиссеров, подавляющих своим темпераментом и волей творчество актеров, он относил Станиславского. «Его режиссерская палитра, — говорил Немирович-Данченко про Станиславского, — обладала огромным запасом внешних красок, но пользовался ими он не по приказу внутренней необходимости, а по каким-то капризам темперамента в борьбе со штампами какой бы то ни было ценой» (стр. 124). Немирович говорил про Южина, что он любил «открытые, сверкающие эффекты», в то время как Чехов любил «глубокую зарытость страстей, сдержанность» (стр. 54). Между Станиславским и ним была такая же разница, как между Южиным и Чеховым.

Основное обвинение, которое мог бы предъявить Станиславский Немировичу-Данченко, это то, что он слишком далеко идет на уступки современности, слишком снисходителен к слабостям современной литературы и современного актера, слишком считается с конкретностью настоящего и потому снижает высокое мастерство. Он мог бы говорить о примиренчестве и снисходительности Владимира Ивановича.

Основное обвинение, которое мог бы предъявить Немирович-Данченко Станиславскому, это то, что он слишком отдается во власть романтической приподнятости и творческой исключительности и мало считается с многообразием, конкретностью и сложностью настоящего. Он мог бы говорить об исключительности и деспотизме Станиславского.

Разница темпераментов, эстетических стремлений и творческих индивидуальностей Станиславского и Немировича-Данченко была благотворна для развития Художественного театра. Наличие романтической линии Станиславского и реалистической линии Немировича-Данченко обогащало театр. Хотя расхождение касалось основ режиссерского искусства и подчеркивало наличие двух различных творческих {426} манер, тем не менее оно было глубоко положительным фактом для роста театра. Станиславский подчеркивает, что постоянные продолжительные споры о характере и замысле пьесы, об основах искусства, даже ссоры его с Немировичем-Данченко по главнейшим вопросам театра были благотворны, так как «учили углубляться сознанием в самую сущность искусства» («Моя жизнь в искусстве», стр. 385).

Когда оба главных деятеля театра «сложились в самостоятельные законченные режиссерские величины», то каждый «захотел и мог идти только по своей самостоятельной линии, оставаясь при этом верным общему, основному принципу театра».

«Это не было, — говорит Станиславский, — ни расхождение в основных принципах, ни разрыв; это было вполне естественное явление: ведь каждый художник или артист для того, чтобы работать вполне успешно, должен в конце концов выйти на тот путь, к которому толкают его особенности его природы и таланта. Разъединение наших путей, совершившееся ко времени нашей художественной зрелости, действительно дало возможность каждому из нас лишь полнее проявить себя» (стр. 526). Немирович-Данченко подтверждает эту точку зрения Станиславского: эти «два течения» были богатством театра («Советское искусство», 10 августа 1938 г.).

В брошюре, изданной театром в 1925 г.[[502]](#endnote-475), говорится, что Станиславский и Немирович «становились иногда самыми большими художественными врагами в *своих общих стремлениях к одному идеалу искусства*».

Это сказано хорошо. Искусство — не идиллия, а битва. В искусстве надо пробиваться к истине с боями. Станиславский и Немирович-Данченко шли к одной цели и придерживались одной методики, но вкусы и эстетические стремления у них были различны, и они обязаны были отстаивать те пути развития и те тактические линии, которые признавали правильными. Театр от этого не проиграл, а выиграл. Если вспомнить самые характерные для каждого мастера его самостоятельные постановки и спросить себя, остался ли бы театр самим собою без них, то ответить можно только одно: тогда театра не было бы. Если бы не было «Штокмана», «Драмы жизни», «Хозяйки гостиницы», «Месяца в деревне», «Горячего сердца» и «Женитьбы Фигаро», не было бы Художественного театра. Если бы не было «Юлия Цезаря», «Бранда», «Карамазовых», «Смерти Пазухина», «Воскресения», тоже не было бы Художественного театра. Художественный театр вырос из совместных постановок Станиславского и Немировича-Данченко и из самостоятельных их постановок. Без тех и других были бы невозможны «Враги» и «Анна Каренина».

МХАТ — органическое слияние культур, вкусов, стремлений, темпераментов, мудрости и опыта Станиславского и Немировича-Данченко. МХАТ — это содружество и сотрудничество их, но не вражда. Не разрыв и не соперничество, а принципиальная, товарищеская, творческая борьба двух самостоятельных великих художников, обладающих яркой творческой индивидуальностью.

Всевозможные мелкие и гнусные людишки, суетившиеся вокруг Станиславского и Немировича-Данченко, хлопотали об их разрыве и жалко муссировали их вражду.

Великие люди не поддались уловкам мелких людишек. Отстаивая свою индивидуальность, они отстаивали дело театра и творческую полноту нового искусства. Горький говорил, что перед {427} советским искусством стоит «новая творческая проблема»: «объединение реализма и романтизма в нечто третье, способное изображать героическую современность более яркими красками и говорить о ней высоким и достойным ее тоном» («Литературные забавы», 1934). По существу Горький говорит о новом качестве реализма, о героическом стиле социалистического искусства. История творческих разногласий между Станиславским и Немировичем-Данченко не только поучительна для развития советского искусства. Она закладывает основы его героического стиля.

## 2 Александр Дейч «ТАРТЮФ». НОВАЯ ПОСТАНОВКА МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО «Комсомольская правда», М., 1939, 3 декабря[[503]](#endnote-476)

<…>[[504]](#endnote-477)

Московский Художественный театр дал великой комедии Мольера яркую реалистическую трактовку. Мы увидели на сцене произведение драматурга, который неустанно следовал принципам жизненной правды. Театральность Мольера, заключающаяся в умении порой сгущать краски, прибегать к буффонаде и карикатуре, ничуть не противоречит его методу мастера реалистического искусства.

В «Тартюфе» немало элементов фарса и буффонады наряду с приемами бытовой комедии, в которой пышно развернуты нравы буржуазной семьи середины XVII века. Режиссура МХАТ не побоялась сохранить разнобой в стилях «Тартюфа»: и фарсовая буффонада, и «высокая комедия» даны с большой сочностью.

На первом месте оказался не Тартюф, а его жертва — Оргон. В. О. Топорков замечательно играет эту роль. Он показывает не только глуповатого и доверчивого буржуа, но углубляет психологически этот образ до того, что мы видим перед собой маньяка, буквально влюбленного в Тартюфа. Такая трактовка Оргона совершенно в духе комизма Мольера, который в ряде пьес изобразил людей, превращающихся в силу тех или иных страстей и обстоятельств в настоящих маньяков.

К глубокому сожалению, у нас не сохранилось почти никаких данных о том, как сам Мольер играл своего Оргона, так как он именно эту роль выбрал для себя. Топорков изображает своего героя с такой глубиной и жизненной искренностью, что легко переводит зрителя от насмешек над этим ослепленным человеком к глубокому сочувствию к Оргону, когда он в последнем акте комедии стоит на краю гибели и спасается лишь благодаря счастливой случайности.

Если Топорков дает обновленную и углубленную проработку роли Оргона, то М. Н. Кедров своим исполнением Тартюфа всецело остается в рамках традиционной обрисовки этой классической роли. Десятилетиями в парижской «Комеди Франсез» изображали Тартюфа в виде проходимца и мелкого {428} плута, и, пожалуй, только Го[[505]](#endnote-478), игравший во второй половине XIX века, по свидетельству современников, рисовал в Тартюфе сильного своим лицемерием и хищничеством врага. Тартюф — это образ обобщающей силы, реальное воплощение общественного лицемерия.

Такого обобщения мы в игре Кедрова не увидели. Перед нами был просто мелкий авантюрист, сумевший влюбить в себя Органа, — и только. В Тартюфе Кедрова не чувствуется большой социальной силы, потому что он только искатель приключений, а не воинствующий клерикал XVII века, тормозящий развитие передовых сил общества.

В комедии много небольших по объему, но сочных бытовых фигур. Они создают тот красочный фон, на котором развертывается трагикомедия одураченного Оргона.

Пользуясь традициями итальянского фарса, Мольер делает одной из движущих пружин комедии служанку Дорину. Бойкая на язычок, правдивая и смышленая, она наперекор мании Оргона и неблагоприятному стечению обстоятельств устраивает счастье влюбленных — дочери Оргона Марианы и ее друга Валера.

В. Д. Бендина дает самостоятельный и живой рисунок роли Дорины. Приятно, что она находит свои бытовые черточки в обрисовке этой фигуры, и это помогает ей уйти от традиционного и порядком надоевшего изображения «субретки».

Н. И. Богоявленская[[506]](#endnote-479) прекрасно изобразила мать Оргона, г‑жу Пернель. Она открывает комедию ссорой со всеми членами семьи Оргона и проводит эту сцену с глубоким и неподдельным комизмом. Интересно отметить, что во времена Мольера роль г‑жи Пернель обычно поручалась мужчинам, как и вообще роли комических старух.

Л. М. Коренева тонко и мягко, так сказать, в акварельных тонах, рисует свою Эльмиру, жену Оргона. Это — образ несложный. Любящая жена, преданная мужу, она для пользы всего дома соглашается разыграть влюбленность в Тартюфа, чтобы разоблачить перед Оргоном проходимца, пролезшего в их семью.

Художник П. В. Вильямс создал необычайно пышное оформление «Тартюфа». Это привлекает и радует глаз, {429} но одновременно вызывает и некоторые возражения. Конечно, Оргон — состоятельный человек, но он — типичный буржуа, знающий деньгам счет, а не дворянин-мот, тратящийся на излишнее великолепие в быту. Дом Оргона в Париже, показанный Вильямсом, — с богатыми залами, роскошными картинами и живописным парком — напоминает скорее старинное, феодальное поместье, чем жилище зажиточного горожанина. Так же чрезмерно пышны и наряды действующих лиц. Здесь стоит напомнить полуанекдотический рассказ о том, как Мольер заставил свою жену, игравшую Эльмиру, выступить в домашнем платье, а не в роскошном наряде, сшитом для премьеры, объясняя это тем, что Эльмира — скромная жена буржуа, не привыкшая щеголять дома в бальном платье.

Не будем, однако, чрезмерно придирчивы к мелочам. В общем МХАТ дал живой, искрящийся весельем и вместе с тем богатый идеями спектакль. Старик Мольер принес на сцену советского театра сокровищницу своего творчества, и один из лучших наших театральных коллективов сумел показать эту сокровищницу во всей ее полноте, во всем блеске и полнозвучии.

## 3 Г. Бояджиев «ТАРТЮФ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Советское искусство», М., 1939, 5 декабря

В антракте за моей спиной кто-то сказал решительным тоном: «Ну, это что угодно, но только не мольеровский спектакль».

Конечно, нет ничего «мольеровского» в спектакле, задуманном К. С. Станиславским, — в нем нет порхающих реплик и балетных мизансцен, буффонной суматохи, барочных завитушек, нет пустопорожней динамики и напускной веселости, нет всего того, что испокон веков считается каноническим «стилем Мольера».

{430} За последние годы имя Мольера почти совершенно исчезло с театральных афиш. В сознании театральных администраторов и режиссеров прочно укоренился взгляд, будто комедии Мольера легковесны и наивны по форме и содержанию. Предрассудок этот возник в результате повсеместного распространения ложных мольеровских канонов, согласно которым буффонные преувеличения, пудреные рожи и громадные клистиры для комедии Мольера были более обязательными фактами, чем глубокое раскрытие идей и характеров.

Спектакль, осуществленный по замыслу Станиславского М. Н. Кедровым, обнаружил всю вздорность так называемых мольеровских традиций. «Тартюф» совершил целый переворот в этом отношении, блестяще раскрыв серьезную жизненную значительность и яркую содержательную театральность оклеветанных комедий Мольера.

К. С. Станиславский никогда не отделял от театральности Мольера житейской определенности быта. Передо мной лежит фотография Станиславского в роли Аргана из «Мнимого больного». Ничего традиционно-мольеровского нет в этой дородной заспанной фигуре с кислой, обрюзгшей от лени физиономией. Толстые круглые щеки, широкий мясистый нос, капризно надутые негритянские губы, заплывшие от жира сонные глаза, мохнатые брови, черные усы, длинные космы волос, давно позабывших о щипцах… Во всем облике этого человека — покой, благодушие, детская наивность и еле уловимое лукавство. Такую фигуру можно встретить на полотнах Брейгеля[[507]](#endnote-480), среди монахов Рабле[[508]](#endnote-481); своей человеческой фактурой и колоритом она кажется родственной и Фальстафу и Санчо Панса[[509]](#endnote-482).

Минуя всяческие исторические изыскания, К. С. Станиславский остро почувствовал ту основу мольеровского творчества, которая органически связана и по философской и по эстетической линии с традициями Возрождения.

<…>[[510]](#endnote-483)

Когда К. С. Станиславский задумал на практике осуществить свои новые театральные изыскания, то он выбрал «Тартюфа». Это не случайно. По всей вероятности, великого режиссера-новатора мольеровская комедия привлекла логической ясностью и стремительностью развивающегося действия. Все персонажи «Тартюфа» очень целеустремленны. Каждый из них знает, что он хочет от жизни. Воля этих людей действенна, замыслы прозрачны, а поступки непосредственно связаны с определенными душевными движениями. И если Станиславский писал: «Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство», и тут же добавлял, что «надо действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно», то естественно, что его выбор упал на «Тартюфа», где целесообразное действие дано в совершенно чистом, ничем не завуалированном виде.

К. С. Станиславский, как передают его ученики, провел только 18 занятий над «Тартюфом», причем занятия эти преимущественно посвящались решению проблемы органического единства психического и физического поведения актера на сцене. Наверное, на этих занятиях Станиславский не раз повторял своим ученикам: «Верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую. Ведь всякой физической задаче можно дать психологическое обоснование».

{431} Это гениальное положение Станиславского осуществляется сейчас в «Тартюфе», в котором непрерывная цепь конкретных физических действий раскрывает с замечательной рельефностью внутренний мир героев. Обычные физические действия обретают глубокий, порой символический смысл потому, что они воплощают в себе целые комплексы переживаний.

Оргон и Дамис, узнав о том, что Тартюф объяснялся в любви Эльмире, яростно набрасываются на него. У одного в руке палка, у другого — канделябр. Тартюф страшно перепуган, он мечется по сторонам и падает на диван. Руки начинают бегать по туловищу, точно предохраняя его от ужасных ударов, и вдруг нащупывают в кармане маленькую библию. Мгновение — и Тартюф, спокойный и бесстрашный, углубляется в душеспасительное чтение и как бы совершенно забывает о нависшей над ним угрозе. Отец и сын в смущении: разве можно размозжить голову человеку в минуту его общения с богом… И лицемер спасен.

Тартюф во второй раз беседует с Эльмирой. Лукавая женщина умышленно вызывает его на любовный разговор. Тартюф слушает ее равнодушно. Он не позволит провести себя во второй раз. Фразы его учтивы, но холодны, улыбка любезна, но бесстрастна, только глаза иногда поблескивают из-под опущенных век. Рука спокойно лежит на библии. Но намеки Эльмиры становятся все прозрачнее, она уверяет Тартюфа в искренности своих чувств. И рука Тартюфа постепенно оживает. Короткие толстые пальцы приходят в движение и медленно начинают почесывать переплет библии. Сухое и резкое царапанье становится все более ожесточенным. Ногти сладострастно скребут кожаный переплет святой книги: блудливый зверь выпускает когти. Великолепный символ лицемерия!

Физические действия, органически рожденные внутренней жизнью персонажей, создают в спектакле целую серию замечательных мизансцен.

Когда Оргон назначает Тартюфа своим наследником, Тартюф уходит со сцены. Перед ним открывается сперва одна, затем другая дверь, и обманщик идет вглубь владений торжественно и степенно, как король, завоевавший новое царство.

Тартюф пойман на месте преступления, но он не смущен. Он грозит выгнать из дома Оргона и его семью и решительно направляется к выходу. И дверь, которую он только что крадучись запирал, трещит под ударами его башмака. Так действовать может только властный хозяин.

Обаятельность мхатовского «Тартюфа» — в свежести и искренности чувств. Он оригинален и нов в самой своей сущности. Обычная пара — кроткий простак Оргон и дьявольский злодей Тартюф — в этом спектакле не вспоминаются ни разу. Их точно и не существовало на свете, этой стародавней театральной ветоши. Вместо традиционной игры в кошки-мышки на сцене происходит истинная драма страстей. Мольеровская комедия достаточно весела, и все же это не веселое представление. Если драматическая ситуация «Тартюфа» разрешается буффонным способом, то это еще не значит, что Мольер писал веселый фарс о ловком обманщике и добродушном простаке.

Известно, что «Тартюф» в течение пяти лет был под строжайшим запретом, парижское духовенство грозило предать проклятию всех, осмелившихся смотреть эту комедию в театре или читать ее дома; кто не помнит знаменитую фразу Мольера, отчаявшегося в {432} борьбе за пьесу, — «Оригиналы запретили копию»!

Мольер отстаивал свою пьесу от ее многочисленных врагов, ссылаясь на то, что он изобличает не лицемерную мораль христианства, а лишь единичные явления ханжества. Но в действительности Мольер разоблачал именно ханжество христианской и общественной морали в целом, а не высмеивал отдельных плутов-монахов, приспособлявших христианство к своим корыстным целям. Это становится предельно ясным, когда смотришь мхатовского «Тартюфа», когда следишь за умной и тонкой игрой М. Н. Кедрова.

Тартюф Кедрова необычен. У него внешность и повадки сельского кюре. Грубая черная сутана, тяжелые неуклюжие башмаки. Шаги Тартюфа медленны, спокойны, движения сдержанны. В разговоре он прямолинеен и суров, никаких льстивых интонаций или угодливых жестов. Этот человек ни перед кем не заискивает. Суровость, простоватость и нелюбезный тон Тартюфа как бы подсказывали Оргону мысль о независимости этого человека, о внутренней свободе и благодати, которые в нем заключены. И доверие к нему росло. Оргон видел, что Тартюф вовсе не старается нравиться, и этим он нравился ему особенно сильно. Вернее, нравился не сам Тартюф, а нравилась та мораль, которая делала Тартюфа таким независимым и благородным человеком.

Тартюф Кедрова очень расчетлив и умен. Когда на него нападают Оргон и Дамис, он хватается за библию и, скрывшись за это прикрытие, хладнокровно обдумывает дальнейший план действия. В это мгновение Тартюф спокоен, он говорит фразы пустым и ровным голосом, а думает о другом. И вдруг стремительно вскакивает, опрокидывает диван, вздымает руки к небу и страстно начинает клясть себя и свои грехи. Затем с грохотом валится на пол, бьется головой о пол, истерически кричит и стонет. И Оргон, усомнившийся на мгновение в святости своего друга, снова околдован и униженно просит прощения.

Сцену притворной одержимости Тартюфа Кедров играет превосходно, как и сцену унижения и самобичевания. Тартюф самозабвенно целует палку, которой замахивается на него Дамис. Он униженно сознается во всех своих грехах, называет себя лицемером, плутом, развратником, самым последним человеком. Кляня себя, — а по существу, говоря совершенную правду, — он заставляет Оргона еще крепче уверовать в его безгрешность.

Но вот наступает сцена, когда затаенные страсти Тартюфа должны стремительно вырваться на волю, когда его желания готовы осуществиться и хитроумные планы как будто завершаются триумфом. Это сцена Тартюфа и Эльмиры в четвертом акте. У Тартюфа сперва хладнокровие и настороженность, потом отдаленные отголоски пробуждающихся страстей и затем… И затем, казалось бы, должна быть сцена огромного эмоционального напряжения, величайшей силы и страстности. Тартюф, этот вялый и рациональный человек, преображается.

Кедров играет хорошо. Но финальная сцена четвертого акта еще не потрясает. Внутренняя сдержанность не покидает Тартюфа. И если актер не сделал для себя задачей именно так сдержанно решать кульминационную сцену роли, то нужно надеяться, что время и талант помогут Кедрову обнажить истинную сущность Тартюфа полностью, и тогда замечательная работа актера будет безупречной.

Душой спектакля, подлинным воплощением мольеровской стихии является {433} игра В. О. Топоркова, великолепно сумевшего объединить в образе Оргона глубокую психологическую значительность и яркую комедийную театральность. Топорков открыл тайну Мольера, он нашел великолепный ключ к изображению мольеровских характеров. Страстная одержимость идеей, самозабвенное увлечение жизненной целью, лживой по существу, но абсолютно истинной для самого героя, — вот суть характера людей из комедии Мольера, будь то Оргон, Журден, Гарпагон или Дон Жуан[[511]](#endnote-484).

Оргон Топоркова — не глупый простак, которого любой проходимец может водить за нос. Это человек рассудительный, волевой и даже порой суровый. У него жесткий профиль и колючие сердитые глаза. И влюбляется Оргон в Тартюфа вовсе не потому, что тот больно хитер и ловок, — в показном простодушии и грубоватости этого человека Оргон с особой ясностью увидел величие христианских идеалов и с огромным энтузиазмом подчинился этим идеалам.

Прекрасно ведет Топорков сцену Оргона с Клеантом. Оргон объясняет своему слушателю добродетели Тартюфа; говоря, он воодушевляется, глаза его зажигаются восторженным огнем. Оргон наслаждается тем, что он может сам переживать чудные мгновения религиозного подъема, он чувствует себя сопричастным к людям, живущим не мелкими корыстными интересами, а благородными идеалами всеобщего блага и милосердия. Но вот Клеант называет Тартюфа домашним ханжой и хитрецом. Оргон потрясен. Он не гневается, не протестует, не спорит. Молча встает и уходит. Две‑три формальные фразы не в счет — фактически Оргон с Клеантом уже не говорит. Клеант для него просто не существует. Это — нуль. Это — низкая, подлая порода людей, не способных понять величие благородной идеи. И Оргон гордо, с суровым достоинством уходит из комнаты.

Энтузиазм Оргона достигает предельной силы, когда, проклиная сына, Оргон сознает, что тем самым он навеки соединяет свою судьбу с судьбой своего великого друга. Топорков играет эту сцену с огромным талантом.

Тартюф сидит неподвижно на скамье и слегка прикрывает платком лицо, только что оплеванное разгневанным мальчишкой Дамисом. Оргон в совершенном смятении. В первое мгновение он обомлел, потом начал кричать и топать ногами. Он бросается то к Тартюфу и молит его не гневаться, то бежит к двери и грозит палкой сыну, мольбы и проклятия поочередно срываются с его уст, и сам он, точно физически разрываемый любовью и ненавистью, мечется из стороны в сторону. И, наконец, эти противоречивые чувства до такой степени сближаются и смешиваются в его душе, что Оргон не успевает делать полных рейсов к источникам добра и зла и начинает яростно крутиться в пролете двери и оттуда громко и радостно, со слезами в голосе кричит Тартюфу: «Нет сына у меня».

Не раз в спектакле Топорков поражает внезапностью и остротой интонаций и жестов. И эта дерзость игры всегда бывает обоснована внутренним развитием темперамента. Самых сильных комических эффектов Топорков достигает именно в те моменты, когда страсти доводят его героя до полной ярости, и тогда Топорков уже бесстрашно нарушает все правила «хорошего тона» степенной актерской игры.

Экспрессивная игра Топоркова определяет общую тональность спектакля. Но если Комиссаров (Дамис), Бендина (Дорина) и в некоторых сценах {434} Михеева[[512]](#endnote-485) (Марианна) ощущают эту тональность и, воодушевленные страстями своих героев, играют темпераментно и смело, то другие партнеры Топоркова, особенно Гейрот (Клеант) и Коренева (Эльмира), ведут свои роли излишне серьезно и чопорно, не обнажая горячности чувств, не передавая стремительной легкости и волевой напряженности характеров своих персонажей.

Но удивительное дело: в этом спектакле, не обладающем полным стилевым единством, нет все же внутреннего разнобоя. Спектакль задуман и создан настолько органично, что даже инородные элементы подчинены в нем единому цельному плану. В «Тартюфе» искренние переживания актеров воплощены в великолепную форму сценического представления.

Множество остроумно найденных сценических приспособлений, непрерывное течение осмысленных физических действий, прекрасно отделанный внешний рисунок ролей — все это подсказывает мысль о том, что спектакль «Тартюф» порожден не только одним принципом проникновенных переживаний. Известно, что теория часто отстает от практики; может быть, и сейчас на деле раньше, чем в книгах утверждается принцип о том, что метод действенной игры объединяет собой преимущества двух извечно враждующих систем — системы представления и системы переживания. Но об этом нужно говорить особо. Сейчас же для меня ясно одно: «Тартюф» вдохнул новую струю в художественную жизнь МХАТ, излишне остепенившегося за последние годы.

Этот спектакль, овеянный духом молодости, страстный, остроумный, жизненно правдивый и ярко театральный, завещал своим ученикам и всему советскому театру великий Станиславский, ушедший от нас юношей, охваченным непрерывными творческими дерзаниями, полными вдохновенного задора и мудрых исканий.

## 4 Ю. Юзовский «ТАРТЮФ» «Известия», М., 1939, 8 декабря

Я назвал свою статью «Тартюф», так же, как назван спектакль в МХАТ, так же, как названа мольеровская комедия, но я охотнее вместо «Тартюф» сказал бы «Оргон», вместо «Обманщик» (второе название мольеровской пьесы) — «Доверчивый» и этим, как мне кажется, вполне выразил бы то, что показал нам МХАТ. Весь спектакль — Дорина, Эльмира, Клеант, Марианна и, наконец, сам Тартюф, так сказать, обслуживают Оргона, он безраздельно господствует на сцене, он владыка спектакля, а остальные составляют вокруг него более или менее живописные группы, освещаемые тем огнем, который бросает на них Топорков — Оргон.

Так переместился центр пьесы. Тема лицемерия, обычно главная, стушевалась, тема доверчивости, обычно побочная, выплыла наружу. Правда, есть тут свой смысл. Если лицемерие зло, то и доверчивость зло, если надо высмеять лицемерие, то и доверчивость заслуживает этого, если наказано {435} одно, то пусть будет наказано и другое. Но отчего МХАТ, так хорошо разделав «доверчивость», столь снисходительно отнесся к «лицемерию»? Мы не хотим этим сказать, что следовало «укротить» Топоркова, ослабить его краски, загнать его в угол. Мы хотим только сказать, что следовало из этого угла вытащить и Тартюфа и его поставить в центр, чтобы столкновение обоих героев, одинаково главных, высекло те искры, которых не хватает спектаклю. Но Кедров, ставивший «Тартюфа», увел в тень Кедрова, игравшего Тартюфа, и эта неслыханная скромность не кажется нам в данном случае добродетелью.

Глядя на Топоркова, все время вспоминаешь пушкинскую оценку Мольера. Пушкин считал, что герои Мольера есть «типы такой-то страсти, такого-то порока», что «у Мольера Скупой скуп — и только», а «у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Нам здесь неважно, что эта оценка дана в интересах Шекспира, важно, что она точно определяет Мольера, которого Пушкин же назвал исполином.

Что главное в Оргоне, в Топоркове? Страсть. Страсть в этой доверчивости к Тартюфу, в этой преданности, в этом обожании без ограничения, без оговорок, без оглядок, без остатка, — нет ничего, кроме Тартюфа, весь мир может погибнуть, но должен остаться Тартюф! Страсть, которой Оргон предается безудержно, он блаженствует в ней! Больше ничего не надо для счастья. Он ходит по комнате, и походка у него счастливая, и губы расплылись в счастливую улыбку, и глаза сияют счастьем. Счастливый, он глядит на Тартюфа, — глядит прямо в лицо, глядит исподтишка, глядит на других, чтобы и они глядели. Ему говорят о Тартюфе дурно, но нельзя сказать, что он сердится, он слишком счастлив, чтобы сердиться, он слишком упоен своим кумиром, чтобы его могли задеть эти наветы. Он смотрит на всех с жалостью — бедные, смешные, — кого они смеют подозревать. Он мстит им тем, что еще больше влюбляется в Тартюфа. Он вдруг подойдет и погладит его волосы, поцелует в щеку, в руку, в припадке восторженности падает на пол и целует его башмак, вскочит, всплеснет руками. Чем еще доказать ему свою преданность! Самые рискованные преувеличения Мольера становятся тут естественными. Единственная дочь — Оргон отдает ее Тартюфу. Имущество — он дарит ему все и сразу и, кажется, расплачется и рассмеется от счастья, когда Тартюф принимает подарок. Единственный его сын оскорбил Тартюфа — он лишает сына наследства, проклинает, выгоняет вон из дому. Он извещает Тартюфа: «Нет сына у меня».

Фраза эта, как ее произнес артист, была сразу оценена зрителем. В ней, как в капле, отразился весь образ, созданный Топорковым, да и весь характер мольеровской комедии. Если бы это было не у Мольера, если бы Оргон не был доверчив «и только», если бы он был так же «мстителен, чадолюбив» и т. д., вероятно, эту фразу он сказал бы и мрачно, поскольку он совершил суд над сыном, и горько, потому что он все-таки расстался с сыном. Как произносит ее Топорков? Он выпаливает ее с восторгом, с энтузиазмом, с самозабвением, — это самая счастливая минута его жизни! Вот она, мольеровская страсть, гигантски разрастающаяся, достигающая своего Монблана.

Этой страсти и этой страстности не хватает Кедрову. Есть у него много тонких, тончайших моментов. Поблескивающие глаза, боящиеся, чтобы в них заглянули. Бледные, порочные губы, {436} которыми он пошевеливает, как бы предвкушая, что бы он мог сказать или сделать, и то, что он мог сказать и сделать, он утаивает про себя, — все выражает тонкая игра губ. Какая-то двойственность, неясность, неуловимость всей его фигуры, даже когда он не озирается, кажется, что он сейчас обернется. Любовное объяснение с Эльмирой, детально разработанная гамма просыпающейся похоти. Тартюф сейчас сбросит с себя притворство и в то же время полон страха перед неудачей. Спору нет, все это замечательно. Естественно, почему Эльмира отодвигается от Тартюфа, — весь он липкий, склизкий, мерзкий. Но ей должно быть не только противно, но и страшновато, не только иронически она должна посматривать на него, — пусть мгновенный испуг мелькнет в ее глазах. Ведь перед ней не просто жулик и плоский волокита. Ведь за этой сутаной лицемера притаилась целая свора пороков, которые ждут только момента, чтобы сорваться с цепи. Когда этот человек достигнет своего, это будет разнузданная оргия страстей. Произойдет ли это когда-либо вот с этим Тартюфом, — сомневаюсь. И в объяснении с Эльмирой должна, как огонь, вырваться эта страсть, голая страсть насильника, устрашающая страсть, которую он тут же раздавливает обеими руками так, что выдает его только кривая улыбка.

А следующая сцена, когда Дамис, подглядевший волокитство Тартюфа, обо всем рассказывает Оргону. Кедровскому Тартюфу, мне кажется, следовало испуганно все отрицать, умолять о пощаде, убеждать, что его оклеветали. Мольеровский Тартюф дает выход страсти, которая только что бушевала в нем, — и какой выход! Да, он признается: он — насильник, грешник, негодяй, — пусть верят его клеветникам, он будет счастлив, если поверят, нет радости выше, чем радость христианского покаяния и уничижения. Это взрыв, который должен все смять вокруг себя, — даже ошеломленный Дамис готов усомниться, не померещилось ли ему то, о чем он рассказал Оргону.

Тартюф здесь наслаждается своим цинизмом и даже, я бы сказал, искренностью своего порыва, обман так въелся в него, что он может обмануть самого себя и поверить, что говорит правду, что на самом деле оклеветан! После этого он отходит, потирая руки, как актер, который только что потряс зрительный зал, и теперь улыбается, глядя на результат.

Топорков здесь несколько подводит своего партнера. У Мольера Оргон набрасывается на Дамиса, обвиняя его в клевете. Топорков перед этим, разинув рот, стоит перед Тартюфом и делает длинную паузу, как бы выражающую всю меру произведенного на него впечатления, и чем длиннее эта пауза, чем, следовательно, сильнее впечатление, тем, надо полагать, глубже было воздействие… А воздействие было минимально.

Наконец, Тартюф разоблачен, ему незачем больше таиться, и он нагло пользуется своим положением. При этом неизвестно, что больше его увлекает — имущество ли Оргона или удовольствие от мести, от возможности вовсю проявить свою хищнеческую натуру. Если бы кедровский Тартюф тут стушевался и ползком, униженно виляя, выбрался из дома Оргона под хохот и улюлюканье его обитателей, — такой финал был бы естественнее. Подчиняясь мольеровскому сюжету, Кедров дает и мольеровский финал. Тартюф выглядит здесь очень импозантно, импозантность эта дана актером достойно, концы, так сказать, {437} вполне благополучно сведены с концами, но и только.

Мировая литература знает многочисленных Тартюфов и до и после Мольера. Бесспорно, что Тартюф, созданный Кедровым, нашел бы себе пристанище и засверкал бы во многих из этих произведений, в мольеровском же он выглядит, как бы тут выразиться… мало акклиматизировавшимся.

Возвращаемся к Топоркову. Топорков есть мерило этого спектакля. Что похоже на него — хорошо, что непохоже — дурно. Не потому, что он прекрасно играет, и не потому, что правильно играет, а потому, что играет комедию, потому, что в нем стиль, жанр, дух, стихия, бес комедии.

Станиславский, только приступавший к спектаклю, так и не закончивший его, не случайно выбрал именно Мольера, он ему нужен был в плане тех творческих поисков, которые занимали его, особенно в последние годы.

Есть требование передачи жизни в искусстве, — тут часто переходили в натурализм, в чем некогда обвиняли и МХАТ. Есть требование условности искусства, — тут часто переходили в формализм. Это одна из кардинальных проблем, — решение ее есть и в этом спектакле.

Оргон пробегает на коленях половину сцены. Оргон, схваченный близкими, повисает в воздухе. Педанты скажут: разве в жизни так бывает, разве так вел себя почтенный буржуа Оргон? Но что скажут педанты на то, что в «Тартюфе» все без исключения говорят стихами, ведь «в жизни так не бывает», в жизни говорят прозой. Приходится повторять истины. Разве не случается, что в наших театрах, и в том же МХАТ, и даже в этом спектакле, стихи превращаются в прозу, потому что утеряно ощущение комедии, условности, стиля. Мольер был бесконечно смел на гиперболу, буффонаду, на крупную соль. Если бы педанты ему сказали, что его преувеличений не поймут актеры, он ответил бы: «Я сам актер».

В свое время у нас часто показывали Мольера, но именно показывали, — игра ради игры, представление ради представления, стихи ради стихов, трюк ради трюка. Артист, как святочный дед, вынимал из своей котомки все эти сюрпризы и ловко кидал их в публику. Все дело было в этих сюрпризах, рекомендованных под флагом «театральности». В спектакле Станиславского появился человек. «Человек — вот правда». С этой правдой можно очутиться в самой пучине театральности, не боясь, что она тебя захлестнет, и когда тебе покажется, что ты зашел слишком далеко, на самом деле ты будешь на земле, в гуще жизни, ты будешь сама жизнь.

Топорков и есть сама жизнь. Он прогуливается на коленках — хорошо, повисает в воздухе — очень хорошо, обнимает башмак Тартюфа — прекрасно. Все это не трюки, которыми балансирует актер, — они органически вырастают из него, он ощущает их, как самого себя, как свое тело, свои страсти, если бы их отняли у него, его бы обокрали, сразу увял бы созданный им образ. Эта синтетичность «житейского» и «условного» ничуть не беспокоит Топоркова, он блаженствует в своем комизме, как Оргон в своей страсти.

Традиционная грубоватость, вульгарность мольеровского спектакля исчезла в МХАТ. Улыбка Станиславского проглянула в нем, и оттого он стал облагороженным, человечным. В этом значительность мхатовской постановки, та принципиальность, которую, по-видимому, имел в виду Станиславский.

{438} Однако эта принципиальность, завещанная учителем, не везде нашла отклик у учеников. Может быть, оставшись без вдохновителя спектакля, кое-кто пошел вперед, а кое-кто заколебался: не повернуть ли назад? Спектакль как бы отражает эту мнительность.

Вот Бендина, — она скинула с себя штамп субретки и показала человечность Дорины, в ней та же непринужденность, что и у Топоркова. Но это только начало, надо идти дальше, туда, куда пошел Топорков. Я не знаю, сама ли актриса сдерживала себя, сдерживал ли ее режиссер, но меня все время подмывало, так сказать, подтолкнуть ее — смелее, веселее, быстрее, — ведь вы завязываете и развязываете нити всех интриг, где же ваши проворные пальцы?

То же желание «подтолкнуть» вызвал и сам спектакль, особенно вначале. Стих мчится вперед, а актеры еле поспевают за ним, стих вон где — Фигаро тут, Фигаро там, — а актеры вон где. Вскоре они попадают в ногу и идут рядом, и тогда спектакль искрится и блестит — отличные сцены, отличные диалоги, — и опять то же: Мольер впереди, а спектакль позади.

Буффонные блестки рассыпаны режиссером слишком расчетливо. Они достаются преимущественно Оргону, кое-что перепадает Дорине, вот почти все. Маловато. Что значат несколько крупинок соли в такой комедии? Щедрее следовало быть, кинуть полной горстью. Вы боялись пересолить? Взгляните на Топоркова. На Топоркова!

## 5 Ю. Юзовский В ДОБРЫЙ ПУТЬ! (НА СПЕКТАКЛЕ МОЛОДЕЖИ МХАТ — «ТРУДОВОЙ ХЛЕБ») «Известия», М., 1940, 20 января

С особым чувством читаешь программку этого спектакля: Курочкин, Варзер, Петрова, Баташов, Санаев, Дементьева, Цильман (Тобольцев), Берестова, Веревкин, Еремеев, Баталова, Георгиевская — имена, никому не известные, ничего пока не говорящие, впервые почти встречающиеся. Мы знаем прославленные имена старого поколения, уже прошумевшие имена нынешнего, а вот и третье поколение… Что оно сулит нам, что таит в себе? С особым чувством глядишь на эту программу. Первая премьера нового поколения актеров! До сих пор они появлялись мельком, в эпизоде, в массовой сцене, освобождая место для «главных». Сегодня они — «главные». Ради них пришли гости — от вузовки до наркома. Для них переполненный театр. Вожделенная минута. Торжественная для всего театра: ведь это его будущее поднимается сегодня на сцену.

Необычная атмосфера в театре. Волнение, которого не умеют скрыть дебютанты, — не подведут ли они своих учителей. Волнение, которого и не хотят скрыть учителя, — как примет публика их питомцев. Но публика приметила это обоюдное волнение и сама взволновалась, почувствовав всю важность совершающегося. И неизвестно, что ее больше тронуло, — самый спектакль или окружающие его нежность, {439} беспокойство, любовь, это, если позволительно так сказать, чувство «продолжения рода», забота о завтрашнем дне. Больше всех был взволнован, по моим наблюдениям, один зритель, — сидевший в зале В. И. Немирович-Данченко — основатель театра. Я переводил глаза с него на сцену и обратно к нему, его присутствие как бы символизировало эту связь прошлого, настоящего и будущего, — какие чувства обуревают его сейчас, какие воспоминания, какие думы о грядущем? Двадцать дореволюционных лет он создавал этот театр, двадцать последующих воспитывал его советское поколение, сейчас он отпускает в жизнь подросшую молодежь, посвящая ее на служение искусству. Пожелаем ему с этих строк здоровья и бодрости!

Что самое ценное в этом спектакле — «Трудовом хлебе» Островского? В двух словах сказать: ощущение жизни. Непосредственность, безыскусность, наивность, обаяние жизни. На сцене ходят, разговаривают, жестикулируют, но не в словах и жестах сейчас дело, а в том, *что* между ними, между этими словами и жестами. Есть воздух, который их заполняет и без которого не могут, не должны жить герои. Воздух, которым дышит весь спектакль, правда, еще не полной грудью. Но это дело наживное, это впереди. Бывают ведь спектакли без дыхания, но притворяющиеся живыми. Великолепные порой спектакли, куда до них вот этому — скромному, простодушному, еще угловатому, еще не оперившемуся, но ему мы отдаем предпочтение. Есть в нем дыхание и потому есть этот румянец жизни, блеск в глазах, теплота живого тела. А это самое дорогое в МХАТ, в методе МХАТ. Самое дорогое, которое Сахновский, Грибов и Подгорный, видимо, и хотели передать молодежи, а она поняла и осуществила. Есть оно, чувство правды — самое важное, а остальное: {440} стиль, образ, речь, жест идут следом. И это тоже важно, об этом мы и поговорим сейчас.

Обдуманно изображает Копрова Веревкин[[513]](#endnote-486). Но вот вопрос к режиссерам, тот ли это образ, тот ли молодой человек, в которого влюбилась Наташа? Ее убеждают, что он и на руку нечист, и играет ею, и бог весть что, она ничего слышать ни хочет! Только и разговоров о нем в доме Корпелова. Когда же он, наконец, появился, мы пожали плечами, — вот в него влюбилась Наташа?! Мы успели уже познакомиться с ней и немного догадываемся о ее выборе. Пусть она ошиблась, полюбив Копрова, но за что же нибудь она все-таки его полюбила? За что же?

Очень уж он солиден, степенен, почтенен, брюшко, толстые щеки, какая-то самодовольная брюзгливость в лице… малопривлекательно! Если бы он добивался Наташи, а Наташа, отказывала бы ему, я бы в это как-то больше поверил. По всему видать, и «дело» у него есть, и капиталец кое-какой, тип вполне преуспевающий. Оказывается, он вскоре застрелится из-за неудачи какого-то фантастического предприятия. Вот этот застрелится?! Оказывается, в него влюблена жена его приятеля, сильно романтическая дама. Комическая любовь, но не из-за «брюшка» все же? Допустим, из-за этого. Ну, а Наташа? Есть в Копрове черта, подмеченная Веревкиным, но есть и другая, преобладающая, которую актер проморгал, — авантюризм, — Копров бросается от одной нелепой затеи к другой, лишь бы выскочить в люди, — легкомыслие, что называется, ветер в голове. Вот за этот «ветер в голове» («буйная ты головушка» — вспоминает о нем Наташа) и полюбила его она. В мечтах молодой девушки его порок получил привлекательное преломление; ведь и после того, как она узнала всю правду, она не перестала его любить, она идет замуж за другого, но идет, как на смерть, ей все равно.

Должен сознаться, что у Варзер[[514]](#endnote-487) Наташа самоотверженно любит этого Копрова. Она смотрит на него своими ясными глазами, полными готовности сделать все, что он захочет. Может быть, театр умышленно «подсунул» ей неприятного Копрова, — я шучу, конечно, — дескать, полюбите нас черненькими, беленькими нас всякий полюбит, приспособь свои чувства к этому Копрову, оправдай свою любовь в нему, убеди нас, что ты его любишь, ты ведь актриса! Варзер отлично выдержала этот экзамен.

В ее Наташе есть строгая чистота и горделивость, которые помогают ей скрывать свои страдания, не ища сочувствия у окружающих. Есть воля — этакие сжатые кулачки, — которыми она, несмотря на свою неудачу, сумеет себе пробить дорогу в жизни. Судя по первому впечатлению, это вообще более сильная сторона актрисы — волевое начало, энергия, ум, сфера ума, преобладающая над чувством. По этой причине осталось в тени другое свойство Наташи. Там, где она отдает Копрову деньги, мы ожидали больше беззащитности, что ли, трогательности в самом любовном чувстве. Рассудок здесь уместен, но у Варзер он слишком вмешивается в эту игру сердечных оттенков. Монолог расставания с Копровым сказан с подкупающей чистосердечностью. Но нужен еще этот трепет, порыв, вдруг дрогнувший голос, который ущемит сердце. Выдержка здесь понятна, но в меру, в меру.

Наташа Островского сражена, она будет верной женой своему мужу, но жизнь ее кончилась. У Наташи Варзер жизнь только начинается, ее ошибка не убила ее, а только закалила ее волю, {441} в другой раз она не так легко поддастся обольщениям жизни. Я думаю о будущем этой Наташи, будущем… в другой пьесе, которая полнее раскроет характер дарования актрисы. Но и в этой пьесе она зарекомендовала себя очень хорошо.

И не только она — главная героиня. Вот Санаев[[515]](#endnote-488), играющий Чепурина, будущего мужа Наташи. Островский сказал о нем, что он «держит себя скромно и сосредоточенно». Санаев метко использовал эту «сосредоточенность», как сосредоточенность в любви к Наташе, любви убежденной, упорной, упрямой, настойчивой, но не навязчивой, он ведь «скромный». Этот напор чувств, которые он сам же схватывает под узду, дает эффект полноты его страсти. Страстность есть в том, как он слушает, как смотрит на Наташу, как говорит с ней, о ней. При чем это не юношеская влюбленность, — подойди он с этой стороны к Наташе, он скорее успел бы, — для него это связано с будущим, с семьей, с делом, — серьезная любовь. Сознательный контраст бесплодному легкомыслию Копрова. Если бы Наташа не была так упоена Копровым, она обратила бы внимание на Чепурина, в будущем она оценит его. Но Санаев так заботится о страсти своего героя, что смотрит сквозь пальцы, какими словами он ее выражает. Не все ли, дескать, равно, каким языком выражается любовь? Нет, не все равно, это — язык Островского. У Санаева отношение к нему, не хочу сказать, небрежное, скажу — не бережное, часто теряется текст. Я сидел в седьмом ряду и порой дополнял речь Чепурина за счет собственной памяти.

Курочкин[[516]](#endnote-489) играет Корпелова, дядю Наташи, человека униженного, но в унижении гордого. Он — романтик, даже прислугу Маланью называет Аглаей, и полон юмора — шутками отбивается от наседающей на него нужды. В театре ему придали чуть ли не профессорскую внешность, а он — всего-навсего бывший «помощник младшего сверхштатного учителя приходской школы», — я подумал, раз попал в МХАТ, сразу же повысили в чине. Курочкин прекрасно передает теплоту и обаяние этого взрослого ребенка, его доброту, его остроумие. Но работы для актера еще непочатый край. Хотя бы такая черта как свободолюбие Корпелова. Почему он все-таки не вышел в люди? Предпочитал странствовать, бродяжить, шататься по белу свету. Однажды он и его друзья три дня без просыпу пели песни, а хозяин дома «дирижировал и плакал». Актер сообщает об этом сухо, мимоходом, не останавливаясь. Надо было остановиться, любовно, с особым вкусом рассказать об этом так же, как о «странствиях». Для Корпелова то, что три дня «пели и плакали», и есть жизнь в пику расчетам и корысти Потроховых и Копровых, есть в нем это «пропадай моя телега, все четыре колеса». Наконец, зачем такой наставительный тон в финальном монологе: «да разве жизнь мила только деньгами…», здесь восторг, наитие, не умилительность, но умиление, недаром, не выдержав, Корпелов начинает петь и плясать…

<…>[[517]](#endnote-490)

… [Е. В. Петрова[[518]](#endnote-491) играет Евгению Львовну], подругу Наташи, больше всего, быть может, выражена неподдельная искренность этого спектакля. Вначале она словно робеет, «трусит» своей первой публики, но затем забывает о ней и только как бы осязает ее поощрительное внимание. К концу, можно сказать, она «расшалилась» в своей роли, — настолько вошла в нее. Она кокетничает с Грунцовым, не замечая, что кокетничает, отстраняется от него и тянется к нему, а Грунцов — {442} Баташов[[519]](#endnote-492) подзадоривает ее, — в этой неуловимости переходов от него и к нему вся прелесть ее игры, пусть и несовершенной.

Эпизодические роли. Горничная Ариша — Баталовой[[520]](#endnote-493). Она еще не сказала слова, а весь образ виден. Невинный вид и в то же время, чтоб не подумали, что очень уж невинный, — плутоватый рот, плутоватый взгляд, которого она не умеет скрыть, весь скандал в том, что не умеет скрыть. Кухарка Маланья у Дементьевой[[521]](#endnote-494): такая страстность, такая стремительность, такая жадность к окружающему, что и здесь без слов видно, кто она, ее прикрытое сварливостью доброе сердце. Наконец, Георгиевская, блеснувшая в пьесе «Достигаев и другие». Когда вошла старая ключница, я удивился — как попала Зуева в этот спектакль, взглянул в программку: Георгиевская! Милый розыгрыш… Конечно, у страха глаза велики, и, когда играешь в первый раз в жизни старуху, может быть, и безопаснее повторять испытанные образцы, но в этом, во всяком случае, спектакле, следовало быть смелее, самостоятельнее.

Вот и все двенадцать дебютантов, которых мы бегло представили читателю. О большинстве из них скажешь: это «обещание», — обещание, которое, будем ждать, они выполнят. В выборе для молодежного спектакля «Трудового хлеба» есть двойной умысел: и свежесть, незаигранность пьесы, и самая ее идея, как бы направленная к актерам, ее исполняющим: не корысть, не карьера, не тщеславие, а честный, трудовой хлеб искусства. Пожелаем им быть достойными этой морали.

## 6 С. Дурылин В. Н. ПОПОВА. ЭСКИЗ К ПОРТРЕТУ «Декада московских зрелищ», 1940, № 10

В своей автобиографии П. Н. Орленев так рассказывает о первой встрече с молодой провинциальной актрисой Поповой: «В маленькой роли горничной (в “Братьях Карамазовых”) она… прорепетировала на первой же пробной репетиции так красочно и ярко и с такой непосредственной силой, что невольно привлекла своим талантом мое внимание. После репетиции я послал за антрепренером и категорически заявил ему, чтобы он на роли моих партнерш в пьесах с моим участием никакой другой артистки, кроме Поповой, не назначал. За маленький промежуток моих спектаклей она провела все роли с углубленным пониманием и талантом».

А роли эти были царица Ирина в «Царе Федоре Иоанновиче» А. Толстого, Регина в «Привидениях», Гильда в «Строителе Сольнесе» Ибсена — труднейшие роли, в которых терпели не раз неудачи многие артистки со зрелой техникой.

Орленев не ошибся в том, что поручил эти роли начинающей артистке: он разгадал в Поповой не только большой талант, — он верно почуял особенности этого таланта: живую сердечность, теплую простоту, большую правдивость.

У Поповой есть драгоценное свойство: зрители всегда верят в подлинность, в непреложную действенность {443} того, что переживают ее героини — будет ли это благостная царица Ирина с ее умом сердца, или лукавая, искательная Глафира («Волки и овцы») с ее кокетливым коварством.

У Поповой есть подлинная власть над зрителями: она подчиняет их мыслям своих героинь, отдает зрителей в радостный плен их переживаниям, она (стоит вспомнить ее Катерину!) заставляет зрителей испытывать ту радость, которую так высоко ценил Пушкин, мечтая как о «наслажденьи»:

«Над вымыслом слезами  
обольюсь».

Попова принадлежит к числу редких в наши дни подлинно драматических артисток, которым доступно не одно искусство лирического волнения, — ей ведомо и покоряющее искусство потрясения. Но, как бы ни была велика высота и сила этого потрясения, Попова ни на минуту не уходит от простоты в выражении этих потрясающих чувств, от совершенной искренности во внешнем обнаружении этих покоряющих переживаний.

Трагическое в повседневном, героическое в простом и обыденном — вот в чем с особой силой проявляется замечательное, далеко еще не оцененное в полную меру дарование В. Н. Поповой.

Попова — лучшая Катерина советского театра в «Грозе» Островского[[522]](#endnote-495).

Катерина у Поповой — женщина с большой, страстной, порывистой душой. Ее чувства обряжены в бытовой наряд, ее страсти подчинены бытовому исконному обряду, — и оттого она сама не знает ни глубины этих чувств, ни силы этих страстей. Катерина лишь ощущает непереносную тяжесть окружающей ее жизни. В ее снах у нее вырастают крылья, и там она вся превращается в полет на волю. В действительности — она замыкается в терпение, в грустное одиночество. Овдовей Катерина, она ушла бы в монастырь, в безмолвие, в молитву.

Но в лице Бориса она встречается с любовью — и вся с полным самозабвением отдается этой страстной любви.

«Любовь — одна, как смерть — одна».

В этом стихе поэта — вся судьба, весь жизненный жребий Катерины. Если эта любовь для нее невозможна, то возможна для нее только смерть.

Трагической безысходностью веет от образа Катерины, создаваемого Поповой, — той безысходностью, какой был преисполнен жребий женщины в старой России. И вместе с тем образ Катерины у Поповой весь овеян волжским простором, ширью заволжских лугов, привольем русской песни.

Катерина создана Поповой в полном согласии с Островским: это — высоко поэтический образ, а не только бытовая фигура или драматическая роль, какою она обычно бывает у других исполнительниц.

Любовь Яровая — один из любимых образов Поповой[[523]](#endnote-496). Можно ли найти два жизненных жребия, более противоположных во всем, чем Катерина и Любовь Яровая?

Попова столь же сценически владеет счастливым жребием Любови Яровой, как и трагическим жребием Катерины.

В. Н. Попова сама рассказывает о том, что вложено ею в этот, ставший классическим, образ советской женщины:

«Образ Любови Яровой мне понятен и близок. Я встречала таких женщин, знала их. Они пленяли меня своей скромностью в обыденной жизни и героичностью своих поступков. Женщины горячей мысли и горячего сердца.

Любовь Яровая является для меня представительницей той части интеллигенции, которая стояла близко к народу и была всегда на стороне его интересов. Человек сильных страстей, {444} вся исполненная любовью к мужу, она поняла невозможность своей общественной пассивности и пришла к большевикам строить с ними новую жизнь. Пройдя через большую муку личных чувств, она стала крепким, мужественным работником с помощью той партии, которая единственно человечески мудро строит жизнь».

Так понимает Попова Любовь Яровую, — и силою своего таланта заставляет и зрителей так же понять и полюбить эту женщину первых лет революции.

Катерина — женщина из старого мира, Любовь Яровая — женщина нового мира, Настя («На дне» Горького) — женщина из мира «бывших людей».

Для нее Попова находит совсем новые приемы, совсем особые краски: вся душа Насти искривлена глухим страданием[[524]](#endnote-497). У нее на душе, как на теле, нет живого места, но она никому не откроет тайну своей боли. У нее есть гордость внутренней замкнутости. Она пытается создать легенду из своей жизни — и сама готова верить ей, — верить тому, что она знала лучшие времена высокой любви и человеческого счастья. Этой легендой она пытается охранить последние остатки своего человеческого достоинства. В «бывшем человеке» еще живет человек живой, страстно отстаивающий свое право на бытие.

Войдя в старую постановку Художественного театра, Попова создала новый образ Насти, исполненный большой человеческой правды и привлекательности.

В прекрасных, верных, горьковских тонах показана Поповой умная и внутренне свободная Глафира в двух пьесах — «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие»[[525]](#endnote-498).

Четыре роли в пяти пьесах — это все, что сыграла В. Н. Попова за семь сезонов работы в Художественном театре.

МХАТ — театр, исключительно богатый артистическими силами, но даже и при таком богатстве поистине необъяснимо, почему артистка такого крупного таланта и такого редкого мастерства, как В. Н. Попова, так мало появлялась на его подмостках.

Не находя никакого объяснения этому недоумению, общему у нас с московскими зрителями, не можем не выразить надежды, что этому недоумению будет положен конец — советским зрителям будет дана возможность увидеть любимую артистку в новых ролях, соответствующих ее прекрасному дарованию.

## 7 С. Дурылин НОВАЯ «СИНЯЯ ПТИЦА» «Вечерняя Москва», 1940, 17 апреля

«Синяя птица» живет в Художественном театре тридцать два года.

Тридцать два года! Где, в каком еще театре можно найти другой спектакль, который бы так долго жил — радовал, волновал, — а не хранился бы как музейная вещь?

Сказка М. Метерлинка поставлена К. С. Станиславским поистине с мудрой правдой и красотой. Она свежа и волнует, как будто рассказана только вчера. Но она и в подлинном смысле слова современна: Станиславский прочел Метерлинка так, как будто читал {445} его в наши дни. Я вспоминаю, как критика 1908 года упрекала Станиславского за то, что в его постановке «много от рассудка», что в ней нет «мистического трепета». Прошло тридцать два года, и мы с радостью можем свидетельствовать: да, его там нет!

Великий режиссер, пользуясь образами Метерлинка, сложил великолепный гимн во славу человека, который разгоняет светом разума все туманы бытия, вырывает у природы ее тайны, преображает мир своей волей. Герои «Синей птицы» мальчик Тильтиль и девочка Митиль — дети, но в них уже горит прекрасный огонь человеческого дерзновения: проникнув в царство ночи, Тильтиль не отступает перед ее страхами и ужасами и освобождает из-под ее злой власти прекрасную синюю птицу.

Постановка Станиславского доныне поражает глубиной мысли, великолепием замысла, неисчерпаемым богатством фантазии. В этом отношении Станиславский остался непревзойденным. С первого шага в хижину фламандского дровосека зритель вступает в подлинную атмосферу живой поэзии и ни на минуту не уходит из нее до того самого момента, когда слышит милую просьбу Тильтиля и Митили найти синюю птицу. Все эти впечатления, воспоминания и ощущения вызвал в старом зрителе МХАТ спектакль, когда «Синяя птица» давалась на днях в вечернем спектакле, с новым составом исполнителей[[526]](#endnote-499).

Вечерний зритель — замкнутый, строгий, взрослый зритель — принимал старую сказку с тем же живым отзывом, как обычный для нее зритель утренников — дети всех возрастов.

Когда-то Станиславский мечтал о том, чтобы «Синюю птицу» сыграли дети: «Их никто из артистов не переиграет. И это будет восхитительно».

На этот раз «Синюю птицу» играла «зеленая» молодежь Художественного театра — «внуки» тех артистов, которые впервые, в 1908 году, выступили в ролях Метерлинка. Только две роли — «дедушки» (В. П. Истрин) и «бабушки» (Н. А. Соколовская) — не попали в руки «внуков».

Для многих молодых исполнителей это был, в точном смысле слова, первый их самостоятельный шаг на сцену — их первая роль. И нужно сказать: молодая «Синяя птица» радует своим первым полетом.

В этом полете нет еще, конечно, уверенности, стремительности, плавности и многих других «летных» качеств, которые приобретаются с годами, но молодая «Синяя птица» и теперь уже парит на той высоте, которая доступна далеко не всем.

«Внуки» не посрамили ни «отцов», ни «дедов», игравших в «Синей птице». Молодой коллектив с достоинством «поднял», говоря театральным языком, большой и ответственный спектакль, с которым у зрителя связано столько прекрасных и благодарных воспоминаний.

Из молодого коллектива не хотелось бы никого выделять. Ценна ведь прежде всего воля к жизни, воля к творческому бытию, обнаруженная целым коллективом молодежи, которой выпала почетная доля выйти на смену превосходным актерам «второго поколения» МХАТ. Ценно то, что МХАТ, сохраняя в репертуаре «Синюю птицу» в составе «второго поколения» (в нем занято два народных артиста РСФСР и девять заслуженных), мог одновременно подготовить режиссерскими трудами М. М. Яншина и Г. Г. Конского[[527]](#endnote-500) второй состав той же пьесы, спектакль «смены».

И все же, рукоплеща молодому коллективу «Синей птицы», нельзя не {446} выделить из него А. М. Комолову с ее умным, мужественным Тильтилем, Г. П. Шостко[[528]](#endnote-501), у которой так сказочно-очаровательна фея-старушка, Л. Д. Эзова[[529]](#endnote-502), нашедшего характерные и трогательные тона для пса, и К. В. Алексеева[[530]](#endnote-503), у которого Хлеб дышит мягким, теплым юмором. Совсем молодая артистка Е. Ауэрбах[[531]](#endnote-504) оказалась трогательной старушкой Берленго. Есть много детской сердечности в Митили, над которой все же еще немало придется работать М. А. Пятецкой[[532]](#endnote-505).

Да и всем участникам молодого спектакля немало еще придется работать для того, чтобы сказочный полет их «Синей птицы» был так же смел, волен, прекрасен и высок, каким он был в замысле Станиславского — гениального художника, создавшего этот вечно юный спектакль.

У молодежи МХАТ есть силы, есть желания и все права на эту радостную и почетную работу.

## 8 А. Роскин «ТРИ СЕСТРЫ» «Известия», М., 1940, 23 апреля[[533]](#endnote-506)

Большой долг числился за Художественным театром — долг перед Чеховым. В театре, который самым своим рождением в значительной мере обязан был искусству Чехова, в театре, который когда-то рос в борьбе за Чехова, — в этом театре чеховские пьесы почти сошли со сцены. Правда, неизменно сохранялся в репертуаре «Вишневый сад», уже в революционные годы возобновлялся «Дядя Ваня». Но эти спектакли были уже скорее театральными мемуарами, чем живым сценическим творчеством: настроение, что воодушевляло когда-то участников чеховских постановок, уходило все дальше в прошлое, создавался «чеховский» стиль, мельчая, этот стиль превращался в манеру и, как всякая манера, толкал к штампу. На этих штампах благополучно просуществовали не один театр и не один драматург. Но не хотел Художественный театр жить на всем готовом, да и Чехов, словно нарочно, писал свои пьесы так, что с штампованными приемами к ним не очень-то подступишься. Плохи Гоголь и Островский, играемые на штампах, плохи — но все же понятны. А вот Чехов, играемый на штампах, — не то, что плох, а просто непонятен, невозможен: немедленно вся ткань пьесы распадается, теряются реальные связи, неузнаваемо искажаются мысль и чувство драматурга, перед зрителем предстает нечто бесформенное, тягучее, раздражающее.

Но почему не мог Художественный театр вдохнуть в чеховские спектакли новое настроение? Почему не давалось оно театру, превратилось в особую «задачу»? Разве недостаточно было уже одного того, что Чехов исполнялся бы в наши дни, актерами нашего времени? Откуда взялась эта необходимость особого подхода к пьесам писателя, столь близкого нам, — классика и в то же время почти нашего современника?

Но в том-то и дело, что чеховская задача возникала именно из этой близости Чехова к нашему времени. Когда {447} вы едете в поезде и смотрите на стоящее вдали, у самого горизонта, дерево, надо проехать много километров, чтобы оно, наконец, скрылось из вида. Но самое величественное здание промелькнет перед вами в одно мгновение, если оно стоит у края пути. Не потому ли случилось именно так, что в первые годы революции второстепенные писатели «чеховской плеяды» оказывались больше в поле зрения советского театра, чем сам Чехов? О Найденове с его «Детьми Ванюшина» советский театр вспоминал чаще, чем о Чехове с его «Дядей Ваней». Там у Найденова «объективная драматургия», пусть не очень своеобразная, не очень поэтическая, не очень затрагивающая душевные струны, но зато прочно занявшая свое место на литературном горизонте. А у Чехова — правда, нечто обаятельное, мягкое, душистое, но вместе с тем как будто и слишком личное, прихотливое, зашифрованное, слишком интимное, стоящее у самого края и потому быстро уходящее вдаль… Остановиться? Нет времени, нет права на остановку да как будто и нет нужды. Придет к новому зрителю Гамлет со своими сомнениями, придет Отелло со своей ревностью, придет мольеровский Арган со своей мнительностью, но воскреснут ли когда-нибудь на советской сцене сомнения помещика Иванова, ревность штабс-капитана Соленого, мнительность профессора Серебрякова? Казалось, что дано им теперь только бледнеть в воспоминаниях старых театралов.

Но чем дальше мы отходили на известное расстояние от Чехова, тем крупнее, а не мельче, становились для нас масштабы творчества этого великого поэта, тем очевиднее становилось для нас объективное, непреложное значение чеховского труда. То, что ранее представлялось у Чехова «домашним», скромно преданным настроениям и быту определенной эпохи, то, что представлялось только интимным, камерным, — не растворилось, не исчезло бесследно, а приобрело новую цену. Оно перешло в историю, но, перейдя в нее, сохранило живой смысл поэзии, которая может дышать только настоящим. Навсегда умерли герои Чехова в качестве «хороших знакомых». Но они ожили в качестве художественных образов людей своего времени, ожили участниками определенного исторического процесса. Сквозь домашние мелочи, сквозь быт, сквозь житейские будни проступили идеи и характеры, отдельные подробности сложились в широко набросанные картины русской жизни. Поистине трудно исчерпать историческую содержательность чеховских произведений, в том числе и чеховских пьес. Но было бы очень плоско сводить значение чеховских произведений только к заключенному в них историческому материалу, художественно обработанному. Нет, не в одних «картинах» дело. Этими картинами богат был и такой писатель, как Боборыкин[[534]](#endnote-507). Создания великих художников волнуют нас прежде всего потому, что, приобщаясь к ним, мы сами в какой-то мере становимся художниками. Когда мы, например, проникаемся миром чувств и мыслей Анны Карениной, мы уже сами чувствуем и мыслим гораздо сильнее, ярче, чище, чем до того, как взяли в руки книгу Толстого. Пусть на немногие минуты, но мы чувствуем свою близость к художнику, и это ощущение близости бесконечно дорого нам.

Здесь нет ничего от пустого самообольщения. Не мнимое равенство с гениями привлекает читателей романа Толстого, зрителей пьес Шекспира, {450} слушателей симфоний Чайковского. Привлекает нечто очень важное и серьезное, нечто совершенно необходимое человеку: сознание того, что красота искусства есть только счастливое частное выражение красоты жизни, и эта красота жизни — совсем близко, совсем рядом с каждым из нас.

Вот этой способностью внушать читателю и зрителю не только чувство красоты жизни, но и чувство близости этой красоты поэзия Чехова обладает в высочайшей степени. Вне этого ощущения близкой красоты жизни не может быть воплощен Чехов на сцене.

Когда-то, 40 лет назад, Художественный театр стремился передать это ощущение через своеобразие самого письма Чехова-драматурга. Но, утверждая эти черты чеховского своеобразия, театр придал драматургии Чехова характер чрезмерной исключительности. Они предстали слишком хрупкими, чтобы приобрести силу и прочность больших вечных произведений. Постепенно сложился чеховский театр настроений, в котором музыкальный ритм и утонченные психологические оттенки начинали все сильнее господствовать над драматическим движением и ярким выражением больших человеческих чувств. Чеховский театр шел к сентиментализму, к растроганности, готовой любоваться сама собой. Этот театр стремился вызывать у зрителей растроганность и там, где должен был вызывать чувство горечи или презрения. Зрителю советской эпохи этот театр показался бездейственным и слезливым и, если можно так выразиться, напрасно утонченным. Он и на самом деле был уже таковым.

Но если театр Чехова казался умершим, то ведь сам Чехов, его творчество оставалось жить в нашем сознании, и чем более зрелой становилась вся советская культура, тем более нужным оказывался нам и Чехов.

Красота человеческих чувств… Щедро рассеял ее Чехов по своим произведениям! Но разве не тот же Чехов, называя своих героев «общипанной сволочью», клеймил их презрительно хлюпиками и нытиками? Не вел ли Чехов своего рода двойную игру, то подавляя читателей и зрителей картиной нестерпимо пошлого российского быта, то каким-то едва заметным образом придавая этой же картине удивительную чистоту и прозрачность? Думается, что здесь скорее выразилась сложность чеховского мироощущения, а не его раздвоенность. Он ненавидел уездную мещанскую Россию, но вместе с тем был полон истинного уважения ко всему тому в людях, что не поддавалось в них гнетущему воздействию этой России. Даже самые печальные чеховские высказывания о жизни никогда не были последним чеховским словом, последним его приговором. Да и не могли они быть у Чехова этим последним приговором. Никогда Чехов, изображая действительность, не останавливался на том, что есть. Всем своим сердцем, всеми своими надеждами, всеми своими мечтами он был в будущем, писал, обращаясь как будто уже к читателю новой эпохи. Вот этого Чехова, обращенного к будущему, и хотел сыграть Художественный театр, должен был сыграть, не мог не сыграть. От решения по-новому задачи Чехова зависело для Художественного театра решение в будущем и задачи Шекспира. Ведь старое воплощение Чехова сковывало движение театра к Шекспиру. И вот ныне поставлены чеховские «Три сестры».

Эта постановка — подлинный триумф Художественного театра. Работа В. И. Немировича-Данченко и всего коллектива исполнителей восхищает {451} прежде всего свободным, не предвзятым отношением к чеховской пьесе. Театр избегнул всякой расслабленности, которая могла идти от старых воспоминаний, но вместе с тем нигде не увлекся и поверхностным «оптимизмом». Нигде не любуется театр чувствами чеховских героев, когда эти чувства мелки, но и не раздается в спектакле неуместный смех там, где перед нами подлинные страдания — пусть обыкновенных, слабых людей, но людей, носящих в себе истинное человеческое достоинство, людей, жаждущих готовиться к тому будущему, которое они предчувствуют. Перед нами выступило драматическое начало чеховской пьесы, впервые на сцене так пленительно зазвучал Чехов-поэт, впервые предстал Чехов во всей своей серьезности и мужественности, предстал в тех своих лучших качествах, которые, очевидно, и делали его любимым писателем Ленина. Мотив загубленных человеческих жизней, загубленных зря, бессмысленно, позорно, достигает в постановке театра огромной символической силы. Судьба трех сестер, трех хороших русских женщин придает сценам в провинциальном доме Прозоровых такую трагичность потому, что сестры эти по чистоте и сердечному богатству угадываются нами, как родные сестры Татьяны Лариной и Анны Карениной. Никогда еще не ощущали мы такую родственность Чехова, его искусства и с Пушкиным, и с Толстым.

Игра большинства актеров в этом спектакле так сливается с природой чеховского искусства, даже с капризами чеховской фантазии в отдельных подробностях, что оценивать ее не так-то легко. Образы Ольги и Маши Прозоровых, барона Тузенбаха, доктора Чебутыкина возникают перед нами с такой силой внушения, что хочется больше обсуждать черты их характера и поступки, чем искусство, с помощью которого артистам удается достигнуть таких чудесных результатов. Тем более заслужили самой высокой похвалы Еланская и Тарасова, Хмелев и Грибов. В игре Грибова простота почти достигает предела: дальше началось бы уже уничтожение артистичности. У Тарасовой и Хмелева игра более «окрашена», но у всех этих исполнителей простота и артистичность, взятые в разных сочетаниях, дают прекрасные сплавы. Далее следуют образы, может быть, не столь заполненные глубоким жизненным чувством, но созданные с подлинной чуткостью: Ирина — Степанова, Андрей — Станицын, Кулыгин — Орлов. Кое‑что в частности здесь может вызвать возражения, но все же неизмеримо важнее то, что эти превосходные артисты нигде не отходят от общих глубоких линий спектакля.

Роль Вершинина, пожалуй, самая трудная в пьесе. Очень не легко играть склонность к риторике, как черту характера, в то же время не придавая риторичности самому стилю исполнения. Станиславский стремился преодолеть эти опасности с помощью живописности, импозантности. Глядя на Вершинина — Станиславского, становилось более понятным, почему когда-то Чайковский мечтал написать для Станиславского оперу о молодом Петре[[535]](#endnote-508). Болдуман отказался от живописности в пользу углубленно-психологического. Игра его вся на сдержанности. Но не слишком ли далеко идет Болдуман в своих уступках «естественному»? Не следует ли поднять роль на какую-то одну ступень обаяния, придать слову Вершинина большую звучность и жесту его — большую свободу.

Очень талантливо лепит Ливанов роль Соленого. Именно — лепит: каждая фраза, каждое слово Соленого приобретают {452} необыкновенную выпуклость. Но игра Ливанова — все же несомненный спор с автором. Артист заслоняет парадоксальное происхождение своей грубости: застенчивость и ласковость. Наташа в исполнения молодой артистки Георгиевской — очень верное изображение того самого шершавого животного, о котором говорит Андрей Прозоров. Но это верное изображение набросано несколько мелким способом: здесь, может быть, особенно здесь, в применении к столь непривлекательному жизненному материалу должны быть сохранены все благородство и лаконичность искусства автора. В таком спектакле, как «Три сестры», нельзя обойти ни одну роль, иначе испытываешь такое ощущение, словно ушел из дома Прозоровых, не попрощавшись. Простое чувство благодарности заставляет вспомнить исполнителей тех ролей, которые у другого драматурга назывались бы «второстепенными»: Дорохина — Федотика, Белокурова — Родэ, Попова — Ферапонта, Соколовскую — Анфису. Каждый из них внес нужный оттенок чувства жизни Чехова-поэта.

Художник Дмитриев прекрасно уловил стремление театра сочетать простоту с музыкальностью. По сравнению со старой постановкой оформление «Трех сестер» освобождено от мелких и навязчивых подробностей. Вещи потеснились, чтобы дать больше места воздуху, свету, звучанию человеческих голосов. Что же касается режиссерской работы Немировича-Данченко и его помощников режиссеров Литовцевой и Раевского[[536]](#endnote-509), то о ней можно сказать только одно: мизансцены в этом спектакле сделались жизнью, но жизнь эта все время волнует и радует вас удивительной артистичностью.

В «Трех сестрах» Ирина сравнивает свою душу с дорогим роялем, который заперт и ключ потерян. Таким дорогим роялем, ключ от которого был потерян, явился как будто сам Чехов для советского театра. Немирович-Данченко вновь нашел этот ключ и вручил его новому поколению советских актеров. Отперев чудесный инструмент, они создали спектакль, который наполняет сердце гордостью за наше искусство и который входит в собственную жизнь, как большое, настоящее счастье.

## 9 С. Дурылин «ТРИ СЕСТРЫ». ПРЕМЬЕРА В МХАТ СССР ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1940, 24 апреля

Общеизвестен отзыв Чехова о Художественном театре: «Художественный театр — это лучшая страница той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре». И не менее известен ответный отклик Вл. И. Немировича-Данченко на это признание Чехова: «Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это мой театр, театр Чехова».

Если Художественный театр есть действительно «лучшая страница той книги», которая написана о русском дореволюционном театре конца XIX – начала XX столетия, то постановки {453} пьес Чехова, бесспорно, лучшие строки на этой странице.

«Трех сестер» не существовало бы, если б не существовал Художественный театр. Под влиянием небывалого успеха «Чайки», когда-то чуть не на смерть подстреленной казенным театром с его рутиной, Чехова вновь потянуло к перу драматурга. «Три сестры» были написаны непосредственно для молодого театра, который впервые дал настоящую сценическую жизнь пьесам Чехова, найдя для них ту новую театральную форму, которая не давалась актерам и режиссерам старых театров. Чехов писал «Три сестры» для МХАТ так, как композитор-новатор может писать свою новую, третью симфонию для оркестра, который превосходно исполнил уже две первые симфонии того же композитора, великолепно усвоив тайны его мелоса и приемы его инструментовки.

«Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Так определял Чехов задачу построения новой драмы, разрывающей со старой драматургической поэтикой внешнего действия с его обособленными «явлениями», речевыми ансамблями (диалог) и эффектными сценами «под занавес».

Именно так и написаны «Три сестры». В них глубокие, роковые сдвиги в судьбах действующих лиц совершаются под чтение рецепта для рощения волос, под споры о вкусовых качествах черемши и чехартмы и под пошлую «Молитву девы». «Трагическое» в пьесе Чехова отказывается от своего прямого голоса точно так же, как и «комическое». За монологом о будущем счастье человечества может крыться простая бесприютность бывшего «влюбленного майора», а у глупой песенки «Та‑ра‑ра‑бумбия» может быть подтекстом бездонное отчаяние.

Посмотрев «Три сестры» в новой постановке энтузиаста чеховской драматургии — Вл. И. Немировича-Данченко, можно только с удивлением, даже с досадой вспоминать те еще недавно звучавшие уверения кое-каких критиков, что Чехов якобы отжил свое время, что его пьесы потеряли свой живой интерес для современности, что они сеют уныние в бодрые сердца советских зрителей.

Необходимо вспомнить эти «вздоры», как говорили в старину, так как они мешали проникновению чеховской драматургии в репертуар советских театров, в том числе и в репертуар МХАТ. В 1898 году, еще до того, как чеховские пьесы появились в МХАТ, Горький писал Чехову: «На днях смотрел “Дядю Ваню”, смотрел — и плакал, как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый вашей пьесой… Для меня — это страшная вещь, ваш “Дядя Ваня”, это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым вы бьете по пустым башкам публики… Я задрожал от восхищения перед вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь. Как вы здорово ударили тут по душе и как метко!»[[537]](#footnote-30)

Когда я перечитываю эти пламенные, поистине *горьковские* строки, я вижу в них не только лучшую оценку общественного значения пьес *Чехова*, — я вижу в них тот идейный источник, которым напоена новая постановка «Трех сестер» в МХАТ. Это, в точном смысле слова, постановка пьесы Чехова {454} в театре имени *Горького*, — и, я думаю, постановщик спектакля Вл. И. Немирович-Данченко вместе с режиссерами Н. Н. Литовцевой и И. М. Раевским согласятся со мной, что в их «бригаде» работал еще один замечательный режиссер — А. М. Горький. Именно *горьковское* понимание общественно-политического звучания чеховской драматургии, именно *горьковская* любовь к Чехову «сквозит и тайно светит» в этом замечательном спектакле. «Содержание в ней огромное, символическое, и по форме эта вещь совершенно оригинальная, бесподобная вещь»[[538]](#footnote-31). Эти слова Горького сказаны о другой пьесе Чехова, о «Дяде Ване» в МХАТ, но они совершенно приложимы к новому спектаклю «Трех сестер».

Вл. И. Немирович-Данченко глубоко понял и блистательно разрешил в спектакле «Три сестры» самое трудное и вместе с тем самое основное, что есть в пьесе Чехова, как и во всей его драматургии: это трагизм бездейственности. В «Трех сестрах» нет драмы, как суммы действий и противодействий отдельных лиц, но это не значит, что в пьесе Чехова нет напряженнейшего, богатейшего драматического содержания. Оно заключено не в действиях людей, а в *действии жизни на людей*, в ее властном вмешательстве в их мысли, мечты, вожделения, в ее самоуверенном прекословии всем намерениям и действиям людей.

В «Трех сестрах» один только раз и один только человек пытается совершить разумное *действие*: Тузенбах, снедаемый тоской по труду, бросает военную службу, чтобы работать на кирпичном заводе, но это единственное в пьесе свободно творимое человеком действие тотчас же парализуется бессмысленным контрдействием: Соленый убивает Тузенбаха на поединке. Все персонажи «Трех сестер» принимают действие — или, точнее, воздействие — жизни на них как нечто неотвратимое, роковое и не предпринимают, со своей стороны никаких ответных действий против этого насилия действительности, темной русской действительности предреволюционных лет. Трагическое рождается в «Трех сестрах» не из борьбы, а из отсутствия борьбы. В «Трех сестрах» потрясает не мажорный трагизм действия, а минорный трагизм бездействия, которое в конце концов становится для каждого из бездействующих преступлением не только перед своей личностью, погружающейся в небытие (случай с Андреем), но и преступлением перед родиной.

Величайшая трудность в постановке «Трех сестер» в том и состоит, что интимные происшествия (или, точнее, отсутствие всяких происшествий) в семье Прозоровых нужно показать так, чтобы «интимное» обернулось общественным, чтобы личная драма превратилась в трагедию целой эпохи, чтобы в чеховской акварели (таковы «Три сестры» по манере письма) раскрылось, говоря словами Горького, «содержание огромное, символическое».

Так это и есть в новом спектакле «Три сестры». Он суровей старого спектакля. В нем есть суд, а не только тихие слезы над томительным бездействием, над тем безнадежным «непротивлением», которому предаются Прозоровы и Вершинины.

«Вот… первое действие: именины, весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце. Второе — пошлость забирает постепенно в руки власть над людьми, чуткими, благородно, чувствующими. {455} Третье — пожар по соседству, вся улица в огне; власть пошлости глубже, люди как-то барахтаются в своих переживаниях. Четвертое — осень, крушение всех надежд, торжество пошлости».

Такова характеристика пьесы Чехова, данная Вл. И. Немировичем-Данченко[[539]](#footnote-32). Эта характеристика вместе с ее пояснительным дополнением: «Люди действовали больше под влиянием случайностей, сами своей жизни не строили», — воплощена в спектакль, поражающий единством творческого дыхания, в спектакль-организм, который рожден, а не сделан. Как во «Врагах» Горького, Вл. И. Немирович-Данченко работал над спектаклем словно в шапке-невидимке. Режиссера в спектакле как будто нет. Люди — а не актеры! — действуют сами по себе. Вещи не «обыгрываются»: они вместе с людьми несутся в общем потоке жизни. Зритель… он также не «смотрит» спектакль. Право, «смотреть» тут нечего: ни занимательных мизансцен, ни подчеркнутых аккордов «настроения», ни стильных экстравагантностей быта (хотя, тут же заметим, так отлично, «по Чехову» поработал для спектакля художник В. В. Дмитриев), — ничего этого, на что можно «смотреть», здесь нет. Этот спектакль вбирает вас в поток жизни, несет вместе с ним, — и когда, наконец, выбрасывает на берег действительности, вы вместо всякой оценки спектакля и работы режиссеров и актеров шепчете про себя: «Какие хорошие были люди… и какая страшная была жизнь!».

В этом и заключена, быть может, лучшая оценка спектакля.

Да, хорошие были люди!

Даже инспектор гимназии Кулыгин («amo, amas, amat») застегнулся еще не на все пуговицы казенного виц‑мундира: В. А. Орлов удостоверяет достаточно убедительно, что под этим мундиром еще бьется простое человеческое сердце.

Б. Н. Ливанов виртуозно изображает Соленого, который собственную ограниченность и озлобленность драпирует в изношенную бурку провинциального подражателя Печорину, будучи уверен, что у него «характер Лермонтова». Но даже у этого бретера, — и Ливанов, при всей безжалостности своих красок, не скрывает этого, — есть тяжесть горестных, одиноких слез, есть безнадежность надежд на человеческое счастье.

Гоголь задолго до Чехова написал биографию Андрея Прозорова: «Очень потолстел и все играет на скрипке»[[540]](#endnote-510), и эту биографию с полной отчетливостью рассказывает в спектакле В. Я. Станицын. Но чем правдивее он ее рассказал, тем искренней вздохнул у него Андрей: «Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то {456} как хорошо!.. Вдали забрезжит свет, я вижу свободу…»

Хороший ли человек доктор Иван Романыч Чебутыкин? «Бальзак венчался в Бердичеве», «Та‑ра‑ра‑бумбия, сижу на тумбе я», а в душе у Чебутыкина не только тлеет тепло любви, но еще не погас и строгий огонь чести и человеческого достоинства. Чудесно живет на сцене стариком Чебутыкиным артист А. Н. Грибов: это — сама простота, сама правда, и я не боюсь сказать, что горячее всех рукоплескал бы Грибову старый Артем, для которого Чехов написал эту роль. Но лучше всего выходит у Грибова короткий призыв к Андрею: «Вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи — уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше».

Три сестры — Ольга (К. Н. Еланская), Маша (А. К. Тарасова), Ирина (А. И. Степанова) — не нуждаются даже в этом совете: они рвутся уйти «без оглядки» из того косного круга, в который заключена их жизнь. Порыв «в Москву! в Москву!» объединяет их в общем устремлении, но каждая влагает в него свою собственную мелодию: К. Н. Еланская открывает в старшей сестре, в Ольге, целые сокровища женской жертвенности: верится, что эта немолодая девушка способна на самый высокий подвиг, способна беззаветно отдать себя борьбе за народное счастье, а вместо того ей суждено быть начальницей провинциальной гимназии, куда двери открыты только для дочек купцов и чиновников. А. К. Тарасова чем больше сдерживает силу чувств Маши, чем замкнутей и строже смыкает круг ее страсти, тем прекрасней и правдивей обнаруживает в ней родную сестру Катерины («Гроза») и Анны Карениной, — родную им по богатству жизненных сил и по горькому жребию — растратить их в пустыне. И третья сестра — Ирина. Она не получила у А. И. Степановой такого законченного воплощения, как старшие сестры. Ее мелодия — по чистоте звука, по силе звучания — еще не может сравниться с их мелодиями. Но основное устремление этой мелодии уловлено верно.

В сущности, эта же мелодия, только в другой, «мужской» инструментовке, свойственна Тузенбаху и Вершинину. Их устремления дальше, чем «в Москву! в Москву!» Потомок баронов, Тузенбах рвется к труду, подполковник Вершинин мечтает о будущем прогрессе человечества.

Чехов воплотил в обоих две разновидности русского типа интеллигентного «мечтателя».

И нужно сказать, один из них не нашел себе должного воплощения в данном спектакле. Я говорю о Вершинине в исполнении М. П. Болдумана. Болдуман — прекрасный артист, но его Вершинин далек от того, каким написал его Чехов. Вершинин Болдумана — это не мечтатель, а скорее, если можно так выразиться, какой-то «рассуждатель» на разные темы. А ведь тема у Вершинина одна — это хотя бы в мечте об общем человеческом счастье порвать с гнусной действительностью, в которой нет счастья ни для него — для человека, ни для человечества. Вершинин у Болдумана рассуждает так же сухо и холодно, как будто играет от нечего делать в домино в офицерском собрании. А ведь он не рассуждает, а мечтает о лучшей жизни, и мечтает так увлекательно, что где-то около этой мечты рождается и любовь между ним и умной, страстной Машей, которая вряд ли полюбила бы такого «рассуждателя», каким показал Вершинина Болдуман.

Не горячо, не упоительно мечтает о труде и другой мечтатель — Тузенбах (Н. П. Хмелев); даже знаменитые слова {457} его о «здоровой, сильной буре», которая должна обновить русскую жизнь, даже это предвидение революции звучит у Хмелева — Тузенбаха как-то блекло и тускло. Но зато с какой удивительной ясностью, с какой внутренней чистой веселостью показывает Хмелев то второе рождение Тузенбаха, которое произошло, когда он сбросил с плеч мундир и сделал первые шаги по дороге к трудовой жизни. Невзрачный, застенчивый Тузенбах весь засветился изнутри новой, обретенной им правдой. С необыкновенной сердечностью, с тончайшими оттенками самых затаенных переживаний передает Хмелев сцену прощания с Ириной перед поединком. Как тяжело умирать — а он чувствует, что умрет — на пороге новой жизни, когда лучи светлого будущего согревают душу и укрепляют волю!

Сколько добра, ума, сердца во всех этих людях, только что прошедших перед нами! Только одна Наташа (ее хорошо *начинает* играть молодая артистка А. П. Георгиевская, которая прекрасно сыграет ее со временем!) — только одна Наташа, это воплощение «бессмертной пошлости людской», не может занять места среди этих добрых, честных, хороших людей, которых и режиссеры, и актеры так и показывают добрыми, честными, хорошими.

Но люди добры, честны, хороши (мы плачем над ними со всей пушкинской высокой радостью: «над вымыслом слезами обольюсь»), а жизнь их мелка, душна, безвыходна, страшна.

Какое счастье, что безвозвратно ушла в прошлое плохая жизнь этих хороших людей!

Нужно ли доказывать, как современен, как нужен, как волнует этот спектакль «Три сестры» в МХАТ? И нужно ли чем-либо мотивировать настойчивое желание, чтобы, под тем же руководством Вл. И. Немировича-Данченко, несравненного мастера чеховской режиссуры, вернулись в репертуар МХАТ, вслед за «Тремя сестрами», и «Чайка», и «Дядя Ваня»?

«Ну, вы, конечно, знаете о триумфе “Чайки”?» — спрашивал Горький Чехова и с радостным укором сетовал: «А вы не хотите писать для театра?! Надо писать, ей-богу!»[[541]](#footnote-33)

Надо играть Чехова, и прежде всего надо МХАТ играть его, — вот сегодняшний смысл этих замечательных слов Горького.

## 10 Иоганн Альтман СЕКРЕТ УСПЕХА. ЗАМЕТКИ О СПЕКТАКЛЕ «ТРИ СЕСТРЫ» А. ЧЕХОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Вечерняя Москва», 1940, 27 апреля[[542]](#endnote-511)

<…>[[543]](#endnote-512)

Спектакль «Три сестры» полон поэзии. Чеховская поэзия проникла всюду. Многие полагали, что Чехов только жалеет своих героев и хочет нас примирить с ними. Но это не так. Вспомните «Дуэль», «Ионыча», «Палату № 6», «Мужиков», «В овраге»… Чехов не только «жалеет» загубленных {458} своих героев, — он к ним безжалостен. Чехов вынужден быть безжалостным потому, что он писал правду; сама жизнь поступала с его героями безжалостно. Чехов часто жалеет своих героев. Это — правда. Но он не дает им счастья и убивает их.

Какой радостью веет от первого акта спектакля «Три сестры»! Солнце, ранняя весна, почки распускаются на деревьях. Отец умер год назад, но сегодня сестры думают не о нем, хотя вспоминают его, но о своей будущей жизни. Они мечтают о Москве, о завтрашнем дне. Ирина и Ольга уже готовы жалеть Машу, которая — о, бедная! — должна будет остаться в провинции… Ирина — птица белая: все в ней поет. Радостно звучат ее слова о труде. Радостно звучат и слова Тузенбаха о том, что «пришло новое время», что готовится сильная буря, и что через 25 – 30 лет все будут работать. И все милые, все любят друг друга, и все верят, что будет хорошо. «Милые мои, хорошие мои», говорит Чебутыкин. «Милые мои», говорит Анфиса. «Андрей милый», говорит Маша. Радость разлита вокруг.

Немирович-Данченко вместе с Чеховым безжалостно разрушает эти мечты. В самом страшном — третьем — акте вы уже видите всю бесплодность этих мечтаний, гибель надежд сестер, да и не только их, но и Вершинина, Тузенбаха, Андрея. И повторения Тузенбаха о том, что он будет работать — об этом же говорила вначале Ирина, — и слова о том, что он завидует рабочим, — все это уже не убеждает. Благородная тревога за чеховских героев охватывает зрителя. На сцене еще убаюкивают себя мечтами, но зритель ощущает беспокойство. Этого хотел и этого добился Немирович-Данченко.

В сущности каждый из героев — наедине с самим собой. Маша полна своей любовью; Ирина — своей молодостью и мечтаниями; Ольга — своей работой и усталостью и, пожалуй, еще своей добротой; брат Андрей — своими невзгодами и неудачным браком; Тузенбах — мечтами о кирпичном заводе; Соленый — своими загнанными внутрь чувствами. И только один Вершинин думает не о себе, а он, может быть, несчастен более всех…

Чехов и Немирович-Данченко показали это одиночество каждого из героев, хотя живут эти герои дружно и любят друг друга.

Одиночество этих чеховских людей внушает беспокойство зрителю.

В третьем действии встревоженные пожаром, утомленные бессонной ночью герои впервые ярко обнаруживают себя. Немирович-Данченко едва заметно для зрителя заставляет заплакать сначала Ирину, затем Ольгу, затем Андрея. Плачет и старуха Анфиса. И Маша, кажется, вот‑вот заплачет. Все — во власти своих чувств. И слова Анфисы: «Олюшка, милая, не гони меня» относятся ко всем. Каждый на сцене будто говорит другому — «не гони меня, я одинок, я несчастен». Рассвет — нерадостный…

И откуда быть этому счастью? Жизненная неустроенность создает тревогу в зрительном зале.

Конечно, самое сильное впечатление оставляет четвертый акт. Сцена прощания в саду у дома — этих прощаний несколько — неизгладима. И левитановский сад, и опавшие желтые листья — начало той грусти, которую вы ощущаете. Немирович-Данченко, выражаясь языком кино, крупным планом показал нам и Софочкину коляску, и Андрея с Ферапонтом, и доктора Чебутыкина, при взгляде на которого вы вспоминаете доктора из повести {459} «Ионыч», и офицера Соленого, и трех сестер, и Наташу. Все, что происходит, — это так ярко и вместе с тем так непосредственно, что моментами забываешь о том, что имеешь дело с искусством.

Сцена прощания Тузенбаха с Ириной на крыльце, волнение, с которым Хмелев и Степанова проводят весь четвертый акт — непередаваемы.

Сестры стоят на разных концах сцены, каждая прислонившись к березке, словно к своей судьбе… Каждая думает о своем, и в этом замкнутом треугольнике вы чувствуете не только разъединенность трех линий, но и их соединение. Каждая — сама по себе, но они связаны. И сестры сходятся к скамеечке, к Маше, словно для того, чтобы сняться у фотографа: «три сестры».

И выстрел далеко за рекой отдается в ушах, как эхо: это ушла последняя надежда Ирины… Трудно сказать, кто из артистов играет лучше. Мне очень понравились поэтичность Степановой в перовом акте, ее крик отчаяния в последнем — четвертом — акте. После слов Ольги об убийстве Тузенбаха она убегает в глубь сцены и возвращается оттуда, как подстреленная чайка, зигзагами, с опущенными крыльями.

Мне понравилась игра Хмелева в последнем акте — на крыльце и когда он, внезапно вернувшись, говорит Ирине о кофе.

В игре Тарасовой вы все время слышите рефрен: «Златая цепь на дубе том». Или — «трарам‑там‑там»… И вы видите, что она охвачена цепью. И счастье ее удаляется, как трогательная музыка марша в четвертом акте.

В игре Еланской все — с самого начала до конца — правдиво и искренно. Особенно сильно играет Еланская в третьем акте. Это — лучшая, самая совершенная роль Еланской.

Георгиевская создала образ «шершавого животного». Она сыграла так хорошо, что кажется — иначе эту роль и сыграть нельзя.

О каждом актере можно и нужно написать отдельно. Особенно это касается Грибова и Ливанова. И «эпизодические» роли запоминаются с начала и до конца. Вот спектакль подлинного ансамбля!

### \* \* \*

В чеховских пьесах много музыки. В «Трех сестрах» — особенно. Во всех действиях есть музыка, много музыки. Немирович-Данченко эту музыку сделал органичной для спектакля, и даже волчок Федотика и часы Чебутыкина музыкальны. Оттого безвкусная «Молитва девы» за сценой так же режет слух, как и французский язык Наташи. И марш, пришедший из дали и в даль уходящий, захватил отдаленный горизонт. Этого хотел Немирович-Данченко, это слушают в зале.

Художник (Дмитриев) лучше всего сделал последний акт: в нем — лирика Левитана.

Спектакль в Художественном театре, изумительный по тонкости, вернул театру то чеховское начало, которое, казалось, было утеряно. Второе мхатовское поколение хорошо поняло Чехова. Этому надо радоваться.

Пришло, выражаясь языком Чехова, новое время. Теперь свободен и работает каждый. Мы увидели в этом спектакле далеко ушедшую жизнь старых чеховских героев, их благородные мечты и смутные надежды, и с радостью советских граждан, на миг повернувшихся в прошлое, мы ободряюще жмем руку лучшим, светлым, чистым и честнейшим чеховским героям.

## **{****460}** 11 П. Громов, Б. Костелянец «ТАРТЮФ». (СПЕКТАКЛЬ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО) «Ленинградская правда», 1940, 2 июня[[544]](#endnote-513)

Эта постановка посвящена памяти Константина Сергеевича Станиславского, — М. Н. Кедров завершил работу, начатую великим режиссером. Несмотря на то, что сам Станиславский провел только предварительную подготовку к спектаклю, постановка «Тартюфа» все же необычайно ярко демонстрирует те новые пути в области актерской игры и построения спектакля, которыми шел неутомимый преобразователь театра.

В последние годы своей жизни Станиславский работал над проблемами комедийного и трагедийного спектакля. Станиславского не случайно занимали именно эти вопросы: наибольшие трудности театр испытывал именно при постановке трагедии и комедии.

МХАТ неоднократно обращался к Шекспиру, Мольеру, Гоголю, но нередко при этом терпел неудачу. Мировую славу завоевали МХАТ постановки пьес Чехова и Горького. Здесь он потрясал своим необычайно глубоким раскрытием человеческой психологии, своим тонким проникновением в самую суть социальных и моральных конфликтов. Но мог ли Станиславский остановиться на этом? Поиски новых средств сценической выразительности привели к разработке того метода актерской игры, который продемонстрирован в «Тартюфе».

Зрителя поражает в этом спектакле жизнь вещей. Обычно застывшие на сцене, они здесь бурно врываются в игру, летают по сцене, переходя из рук в руки, иногда ведут действие. Каждая сценическая ситуация образно раскрывается в этой жизни вещей: гнев рассорившихся Оргона и Дамиса показан здесь яростно открываемой и захлопываемой дверью; лицемерный Тартюф, ведя действие в нужном ему направлении, целует палку, которой его только что чуть не избили. В «Тартюфе» вещи легко и радостно служат актеру, помогая развивать комедийную интригу.

Прежде чем совершить тот или иной поступок, прежде чем решиться на какое-либо действие, герой на сцене МХАТ обычно долго размышляет. Переживания актеров, придавая действию глубину и значительность, вместе с тем часто останавливают интригу, замедляют темп, лишают действие той стремительности, без которой невозможны трагедия и комедия. В «Тартюфе» нет лирических пауз, элегических размышлений, пассивных переживаний. Герой легко и непринужденно ведет интригу, создает сценические ситуации.

В «Тартюфе» есть мысли и напряженные, стремительно развивающиеся страсти. «Метод физических действий» — так назвал свое новое открытие Станиславский — заключается именно в том, чтобы найти сценическую действенность в столкновении страстей, а не переживаний. Ведь комедия и трагедия — это прежде всего страсти, их столкновения и борьба.

В наиболее полной и законченной форме идейная и образная сущность спектакля «Тартюф» выражена в игре {461} заслуженного деятеля искусств М-Н. Кедрова, исполнителя заглавной роли. Кедров дает оригинальную трактовку прославленного образа лицемера. Когда смотришь игру Кедрова, становится понятным, почему эту замечательную комедию XVIII века так упорно преследовал французский королевский двор. Разоблачая религиозное ханжество, Мольер одновременно подвергает уничтожающей критике весь социальный строй абсолютистской Франции. В Тартюфе слишком многие узнали себя, и именно поэтому они возненавидели эту комедию.

Оригинальность трактовки Кедрова в том, что он не боится огрубить образ, играя его как совокупность самых низменных эмоций и страстей. Стяжание, властолюбие, притворное смирение — это всего лишь краски на одном основном фоне. Тартюф Кедрова прежде всего обуреваем чувственностью. Едва ли на сцене МХАТ когда бы то ни было играли с такой степенью откровенности простую похоть, как это делает Кедров в двух сценах объяснения с Эльмирой. Легко поверить, что Тартюф — чревоугодник и любитель прочих чувственных наслаждений, глядя на эту елейно-затянутую, но хорошо откормленную фигуру, на это постное и хитрое лицо, с трудом скрывающее алчность.

Спокойно и непринужденно Кедров — Тартюф сообщает Эльмире, что он ни во что не верит, что скрытый грех не есть грех. Зрителя поражает его циничное равнодушие к каким бы то ни было требованиям человеческой морали.

Страстное разоблачение низменной природы Тартюфа могло бы не удаться Кедрову, если бы он не нашел достойного партнера в лице народного артиста РСФСР В. О. Топоркова — Оргона. Топорков играет человека одержимого, до пределов увлеченного Тартюфом. У Оргона горящие глаза, стремительные движения, упорство фанатика, уверовавшего в насквозь фальшивую «святость» Тартюфа и сделавшего эту святость своим жизненным идеалом. Если бы не пламенная убежденность Оргона в правоте Тартюфа, убежденность, которую так выпукло изображает Топорков, комедия потеряла бы всю свою социальную остроту. Все существо комедии заключается в том, что через Тартюфа разоблачен сам Оргон: когда почтенный буржуа начинает мечтать о праведной жизни, то праведника он находит почему-то всегда в своем собственном, но более благообразном подобии, — в образе лицемерного Тартюфа. Именно поэтому так впечатляет последняя мизансцена — по-звериному вцепившиеся друг в друга собственники Оргон и Тартюф. Графическая ее точность предельно ясно выражает всю идею спектакля.

Вообще этот спектакль отличается строгими и точными мизансценами. Давно мы уже не видели такой умной и изобретательной работы над мизансценой. В плане развития МХАТ постановка «Тартюф» является важным этапом, потому что в ней впервые несколько аморфный рисунок жеста и движения, свойственный спектаклям Художественного театра, приобретает графически точные очертания. Идейные и формальные достижения спектакля могли бы быть в полной мере реализованы, если бы актеры до конца овладели комедийным ритмом. Этого, к сожалению, нет.

Вместо непринужденного, легкого комедийного темпа мы часто видим слишком серьезное выполнение режиссерских заданий. За исключением Кедрова и Топоркова, пожалуй, только народная артистка СССР О. Л. Книппер-Чехова (госпожа Пернель) и {462} А. М. Комиссаров (Дамис) чувствуют себя свободно в комедийных ситуациях.

Заслуженная артистка В. Д. Бендина — Дорина слишком серьезно сочувствует несчастьям семейства Оргона; хотя она достаточно ярка для французской комедии, ей все же не хватает грациозности.

Спектакль несколько тяжеловат именно потому, что в нем еще нет сквозного комедийного ритма. Только раз этот ритм вырывается на сцену в полной мере — эпизод подготовки бегства Оргона подчинен тонкому, еле заметному гротесковому ритму в духе вахтанговской «Принцессы Турандот». А в целом «Тартюф» в Художественном театре — удачный и запоминающийся спектакль, имеющий большой успех у зрителя.

## 12 К. Томашевский «ТРИ СЕСТРЫ» «Огонек», М., 1940, № 17 – 18[[545]](#endnote-514)

… Белые с прочернью стволы берез, стройные клены, желтизна листопада. Только вверху, в кронах деревьев, другие тона: нежно-лиловая проголь сучьев да багрец не опавших еще листьев.

Где-то вдали замирают, чуть доносятся звуки походного марша.

«… Они уходят от нас, — говорит Маша. — Один ушел совсем, совсем, навсегда…»

Щемящая боль утрат как бы ищет и ждет ответного участия, дружеского слова сестер. Они обнялись, склонившись друг к другу, и Ольга отвечает Маше:

«Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь…»

Как сдержанно и правдиво проявление этих человеческих, жизненных чувств там на сцене… С каким сочувствием, волнением, душевным приветом внимает им зрительный зал!

Прекрасно, незабываемо и совсем не по-прежнему воплотил МХАТ им. А. М. Горького эту, казалось, неповторимую для себя драму Чехова. И когда на вызовы единого в своем порыве зрительного зала вышел Вл. И. Немирович-Данченко и с ним вместе новые его «три сестры»: Еланская, Тарасова и Степанова, — какой это был прекрасный символ преемственности, бережной сохранности и дальнейшего развития лучших идей и достижений театра!

«Три сестры» — знаменательная в истории Художественного театра пьеса.

Впервые она была поставлена 31 января 1901 года. «Успех пьесы был довольно неопределенный», — так записал в своих воспоминаниях К. С. Станиславский. «После первого акта были трескучие вызовы, актеры выходили к публике что-то около двенадцати раз. После третьего аплодировало несколько человек и актеры выйти не могли, а после четвертого жидко вызывали один раз». И дальше: «Пришлось допустить большую натяжку, чтобы телеграфировать Антону {463} Павловичу, что пьеса имела “большой успех”».

Но уже на втором представлении «зрители сидели завороженные, слившиеся со сценою в одно целое, а в последнем акте, когда раздались звуки марша, под который уходил полк, и когда Маша говорила о лукоморье и пришел прощаться Тузенбах, отчетливо слышался плач в разных углах зала».

Впоследствии «Три сестры» стали одним из шедевров Художественного театра — спектаклем исключительного мастерства, подлинной жизненной правды, какого-то особого очарования тех смутных «чеховских» настроений тоски, грусти и неудовлетворенности жизнью, — сквозь которые все же пробивалась и утверждалась большая человеческая мечта о лучшем будущем.

Известно, что на полях режиссерской партитуры еще до постановки пьесы К. С. Станиславский записал: «Боюсь, что, погнавшись за многими затеями, упустим самое главное: заключительную бодрящую мысль автора, которая искупит многие тяжелые минуты пьесы».

Эта бодрящая мысль, светлый, хотя и подернутый дымкой чеховской грусти взгляд его в будущее — перспективность пьесы — и было то, что обеспечило ей долгий и даже для Художественного театра невиданный в те годы успех. Заключительные монологи сестер захватывали и умиротворяли зрителя: из театра он выходил в просветленном, приподнятом настроении. Вслед за Тузенбахом он готов был повторить его слова о грядущей буре, «которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».

Именно в этом поле зрения разыгрывалась чеховская драма в ее первой блестящей и незабываемой мхатовской постановке.

«Доброе слово», о котором так мечтали чеховские сестры, стало эпиграфом сегодняшней постановки. Оно обращено не только к сестрам Прозоровым, но и ко всем «чеховским» людям. Оно обращено и к самой эпохе. Мхатовцы развернули перед нами во всю ширь ее безрадостную картину: пошлость, скуку, засасывающую тину бесцельной и никчемной жизни старой провинции. Но, как настоящие русские люди, не только осуждая, но и любя свое прошлое, они сумели даже в безрадостных прозоровских днях найти светлые тона и броские краски. Они вспомнили лучших мечтателей того времени. Они прежде всего вспомнили самого Чехова. Все, что на сцене, они окрасили в новые, совсем другие цвета, раскрыли бессмертную чеховскую драму в ее современном, нашем понимании.

Чеховские мечтания, его большую, глубокую веру в человека и жизнь и ту жестокую правду, которую он говорил своим современникам, — все это Художественный театр как бы преломил сквозь призму событий, разыгравшихся в прозоровском доме. В старой постановке «Трех сестер» на сцене жили не столько сами действующие лица драмы, не столько люди, сколько их чувства. Люди почти не действовали: они вспоминали, как бы вскользь роняли слова, мечтали, философствовали, а то и безмолвствовали в смутных своих грезах. На этом и строилась актерская игра: на паузах, полутонах, на своеобразном «настроении» чеховской драмы. Оно незримо возникало на сцене и как бы струилось оттуда в зал, вызывая в зрителях ответную реакцию — боль сострадания к этим несчастным и бессильным в своих мечтаниях людям. «Бодрящая мысль» не сразу далась театру. Не сразу обозначился и успех спектакля. Тогдашняя критика {464} встретила его резкими отзывами, и прошло немало дней («три года», — говорит К. С. Станиславский в своих воспоминаниях), пока, наконец, первая постановка «Трех сестер» не была признана замечательным и едва ли не лучшим спектаклем Художественного театра.

Сейчас все изменилось на этой сцене. Скептики говорили так: только «старый» МХАТ мог играть Чехова. Или другое, а по существу, то же самое: МХАТ может играть только Чехова. Был, мол, когда-то этот единственный театр, были его актеры, нашедшие правильный, верный тон для сценической интерпретации чеховских пьес. Ничего лучшего и большего они создать не могли: да и нет их теперь, этих людей: одни уже сошли, другие сходят со сцены. И когда заходила речь о новой постановке «Трех сестер», скептики сокрушенно вздыхали. Чудес не бывает. Играть Чехова по-иному и так, чтобы это было хорошо, невозможно.

Чудес не бывает. Но был, есть и будет Московский Художественный театр — великое и чудесное явление русской, а теперь и всей советской культуры. Что Чехова можно и должно сейчас играть по-иному, блестяще доказал тот же «старый» и вместе с тем уже другой, по-новому прекрасный Художественный театр.

И все изменилось сейчас на этой сцене. Как незабываемо хороша была самая несчастная и самая привлекательная из сестер — Маша — Книппер! И как по-другому уже хороша в этой роли Алла Тарасова! У Книппер было больше тоски и скорбной примиренности с жизнью. У Тарасовой больше страсти, больше любви, а если хотите, даже и упоения жизнью. И когда ее надломленная мечта становится вдруг только щемящим и горьким воспоминанием, сколько неизбывной боли в упрямо и в который раз повторенных ею словах о том, что жить все-таки надо…

Савицкая[[546]](#endnote-515) — Ольга — одно из самых дорогих воспоминаний Художественного театра. Сейчас Ольгу играет Еланская. Тот угол зрения, под которым сегодня режиссерски воплощен весь спектакль, переместил этот образ на самый первый и передний план пьесы. Ольга все же самая деятельная из сестер. И если Савицкая чудесно оттеняла неудовлетворенность Ольги своей работой, в условиях тех лет безрадостной, скучной и почти ненужной, Еланская строит образ на стремлении Ольги переломить свою тоску, найти утешение в том далеком и неведомом «добром слове», которым ее когда-нибудь помянут более счастливые и целеустремленные люди.

Ирина — Андреева[[547]](#endnote-516), а потом Бутова[[548]](#endnote-517) — была как-то мягче, лиричнее, печальнее, чем сегодняшняя исполнительница этой роли — Степанова. Чуть-чуть больше обаяния молодости, типичных девических русских черт — и тогда замысел Степановой будет воплощен в полной мере.

Барона Тузенбаха играет Н. П. Хмелев. Этот образ не сразу дался Художественному театру. Только Качалов, к которому перешла, наконец, роль от ее первого исполнителя, добился большой и подлинно мхатовской удачи[[549]](#endnote-518). Качалов прекрасно сумел оттенить в ней интеллигентность и большую потребность мыслить — черты с первого взгляда столь необычные в этом захудалом бароне-поручике. Хмелев играет Тузенбаха с большей остротой, нервностью, какой-то непоседливостью и устремленностью. Как и все остальные исполнители спектакля, он больше живет и действует на сцене, чем это было в девятьсот первом {465} году. Барон Тузенбах — еще одно прекрасное достижение этого замечательного актера.

Как-то по-особому вспоминается милый и несчастный Чебутыкин — Артем — с его наивным релятивизмом («может быть, мне только кажется, что я существую») и той нарочитой хмуростью, за которой прятал Артем большую любовь и сочувствие Чебутыкина ко всей семье Прозоровых. А. Н. Грибов играет Чебутыкина с огромной правдивостью, но ему все же недостает этой милой артемовской теплоты. Точно так же как и докторский военный сюртук Чебутыкина еще не обношен актером и слишком уж нов и свеж для этого растрепанного в жизни доктора, не «обносилась» у Грибова и вся его роль. Но уже и сейчас чувствуется, что скоро все обносится, приладится и придет на свое место в этом удавшемся в основном грибовском образе.

Почти то же самое надо сказать и о М. П. Болдумане — Вершинине. Как забыть о том непередаваемом обаянии, которое сообщал Вершинину его первый и гениальный исполнитель К. С. Станиславский! Соревноваться со Станиславским — задача почти непосильная. Отделаться от невольного и, думается, законного стремления в какой-то мере его повторить не менее трудно. К чести Болдумана, он хорошо выполнил свое (самое ответственное) задание в спектакле. Его Вершинин наделен своей особой характерностью и своими новыми и убедительными интонациями.

Пожалуй, самая большая актерская удача спектакля — это Соленый — Ливанов. Его объяснение в любви Ирине, когда он срывает вдруг с себя отвратительную свою маску и чуть не задыхается в, может быть, единственном в жизни наплыве искренних чувств, — почти предел актерского мастерства.

Исключительно хорош также и В. А. Орлов — Кулыгин. Очень тонко раскрыты в этом образе — носителе пошлости, самодовольства и тупости — его человеческие черты. В трактовке Орлова Кулыгин несмотря на все свои уверения, что он доволен жизнью, — все же несчастный и жалкий человек.

Тепло играет Андрея Прозорова В. Я. Станицын. Хороша, хотя и не совсем еще овладела ролью, А. П. Георгиевская — Наташа. Все остальные исполнители спектакля: Федотик — Дорохин, Родэ — Белокуров, Ферапонт — Попов, Анфиса — Соколовская — играют правдиво и непринужденно, отражая в маленьких этих, эпизодических ролях характерные черты и образы жизни.

Режиссура спектакля (Вл. И. Немирович-Данченко, Н. Н. Литовцева, И. М. Раевский) словно вырвала из безвременья девяностых годов все то лучшее и прекрасное, что не так-то легко было найти в мертвящей, тупой и бессмысленно жестокой жизни тех лет.

Завороженно и растроганно воспринимает зритель этот спектакль. Перед ним на сцене уже не те «чеховские» чувства и настроения, которые так волновали его когда-то в «Трех сестрах» на мхатовской сцене: перед ним прежде всего живые, и пусть безрезультатно, но действующие и страдающие хорошие и честные люди.

«Три сестры» в новой интерпретации театра — его новая и большая творческая победа.

# **{****466}** Сезон 1940 – 1941

После выдающихся сценических достижений прошлого сезона, как «Тартюф» и особенно «Три сестры», новый сезон в МХАТ казался скромным. Всего одна премьера — 18 декабря 1940 года и та всего лишь «Школа злословия» Шеридана, английского драматурга восемнадцатого столетия, пусть и блистательно писавшего в жанре «комедии нравов». Руководил постановкой В. Г. Сахновский, режиссерами были Н. М. Горчаков и П. С. Ларгин, художником — Н. П. Акимов.

О том, что для Шеридана не надо требовать от театра тех же глубин, что для воплощения «великого Мольера», лучше всех написал А. Гурвич. Он призвал зрителя просто принять «три часа остроумной болтовни, тонких насмешек и курьезных положений» («Советское искусство», 1940, 29 декабря).

И все же в мхатовской «Школе злословия», как в любой предпринятой постановке, критики искали нечто новое. Оно явилось в результате того, что актер М. М. Яншин отклонился от авторского образа сэра Питера, а режиссер Н. М. Горчаков позволил дополнить действие от себя сочиненной сценкой. Кажется, Вл. И. Немирович-Данченко соглашался на смелость этих поступков, так как из пьесы сделали «что-то», перевернув ее «на все изнанки» (Письма‑4. Т. 4. С. 131).

Об английском стиле Шеридана и о том, как по-своему проникновенно понял его режиссер Горчаков, размышлял в рецензии на «Школу злословия» Ю. Юзовский. Критик считал, что режиссер занимался больше Англией, чем самой комедией. Он достиг такого совершенства идентичности с английским образом жизни, что никто не заподозрит того, что сцена музицирования сэра Питера и леди Тизл на самом деле придумана им самим. Ю. Юзовский писал и о том, как спектакль постепенно «сбрасывает с себя сковывающую его важность», «становится живым и непринужденным» («Известия», 1940, 24 декабря).

Подобное впечатление складывалось и у К. Рудницкого, писавшего: «Своеобразная, остроумная комедия Шеридана, которую показал на сцене Филиала Московский Художественный театр, правдиво и жестко разоблачая лицемерие и клевету, пленяет живым диалогом, меткостью характеристик и необычайной непринужденностью действия» («Комсомольская правда», 1940, 20 декабря).

Легко заметить, что оба критика называют «непринужденность» чертой этого спектакля. Однако Рудницкий нашел и «слабое место» в постановке — леди Снируэл в исполнении В. С. Соколовой и ее «академия злословия» в исполнении участников сцены. Рудницкий осуждал их за «вялый темп» (Там же).

{467} А. Дживелегов тоже считал темп данной сцены затянутым, а текст ее напрасно сокращенным: «В результате же получилось, что не только обеднен один из основных образов, но еще искривился общий рисунок пьесы» («Горьковец», 1940, 21 декабря).

Однако Я. Эйдельман, наоборот, хвалил В. С. Соколову и других исполнителей, считая, что ими воспроизведена «“добрая старая Англия” с ее чопорностью, тяжеловесной пышностью и мнимой идилличностью» («Московский большевик», 1940, 22 декабря).

На протяжении сезона 1940/41 года критиками были отмечены новые работы отдельных актеров МХАТ. Вводы Б. Г. Добронравова на роль царя Федора, К. Н. Еланской на роль Анны Карениной, П. В. Массальского на роль Вронского, Б. Н. Ливанова на роль Чацкого прозвучали как премьеры, как работы самостоятельной ценности. МХАТ хвалили за отсутствие монополии на роль.

Значение актерского труда было поднято властями на новый уровень учреждением Сталинских премий в области театрального искусства. Первое присуждение состоялось 13 – 15 марта 1941 года и первыми из МХАТ премию получили А. К. Тарасова и Н. П. Хмелев.

Под рубрикой «На вечерах лауреатов Сталинских премий» о них писал Вл. Блок: «Тарасову и Хмелева объединяет воспитанное в них Художественным театром ценнейшее качество: глубокая верность жизненной правде» («Театральная неделя», 1941, № 24).

Благосклонный к актерам с их творческими победами сезон должен был завершиться гастролями в столице Белоруссии Минске. Московский критик В. Залесский представил в прессе гастрольный репертуар МХАТ, состоявший из четырех спектаклей. Среди прочего им была дана возобладавшая к этому времени трактовка пьесы Булгакова «Дни Турбиных» как пьесы, подчеркивавшей, что победа революции произошла над «врагами сильными и убежденными» («Советская Белоруссия», 1941, 19 июня). Кроме того, Залесский рекомендовал этот спектакль зрителям за блеск его актерского исполнения.

В Минске собирались играть проверенное временем «На дне» и новинку прошлого сезона — «Тартюф».

Безмятежной обворожительной «Школе злословия» надлежало увлечь публику, а суждено было стать последним спектаклем мирной жизни. Ее сыграли 22 июня, тем самим воскресным утром и 23 июня — вечером. Таковы были распоряжения, полученные театром из Москвы: играть.

П. В. Массальский помнил: «Во время чудесного лирического дуэта Андровской и Яншина, когда они поют “Голубок и горлица никогда не ссорятся, дружно живут”, где-то совсем близко слышались разрывы снарядов зенитных орудий» (Павел Массальский. Документы. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО. 1985. С. 115).

Играли для каких-то 70 – 80 зрителей в зале.

## **{****468}** 1 М. Бурский АКТЕРЫ И РОЛИ. ЛИВАНОВ — ЧАЦКИЙ «Театр», М., 1940, № 10[[550]](#endnote-519)

### 1

«Он здесь, притворщица…» Из груди Чацкого — Ливанова вырывается такой вопль отчаяния и боли, что зрительный зал замер. Начался знаменитый заключительный монолог.

Черное строгое пальто, цилиндр, через плечо небрежно брошен клетчатый шарф, белый байроновский воротник. Одухотворенное, бледное лицо, глаза, горящие вдохновением… «Но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та?..»

Есть.

Чацкий родил нового Ливанова, актера крупнейшего романтического дарования.

Ливанов родил нового Чацкого[[551]](#endnote-520), байронический облик юноши Чацкого, проникнутый романтикой пламенных чувств, высоких идеалов, благородных порывов.

Это отнюдь не возрождение некоего штампа «мировой скорби», этакого российского Чайльд Гарольда[[552]](#endnote-521), меланхолически отправляющегося «искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок». В существовании такого уголка Чайльд Гарольд сомневается. Чацкому в МХАТ эти сомнения чужды. В спектакле МХАТ побеждает тема гражданского пафоса, любви к отечеству, очищенному от фамусовской скверны, — «оскорбленному есть чувству уголок». В мхатовском Чацком человек и гражданин-патриот, любовник и «карбонарий» слиты в органическом единстве, так же как слиты в нем гнев и нежность, любовь и рожденная ею ненависть. Такова режиссерская концепция (В. И. Немирович-Данченко и Е. С. Телешева). Но концепция эта обязательна для всех составов исполнителей.

Что же отличает Ливанова? Романтический размах страстей, неукротимое буйство чувств. Настолько неукротимое, что справиться с ними почти не в состоянии сам Ливанов.

### 2

В те мгновения, когда во мраке прихожей фамусовского дома «спала пелена», Чацкий Качалова, вероятно, седеет. Люди стареют в такие минуты. И Чацкий Качалова сразу возмужал, пережил целую жизнь, восторжествовал над своим чувством, подавил его своей волей. Его монолог звучит гневным и гордым гражданским пафосом, но вместе с тем уверенно и спокойно, тем мудрым спокойствием, которое приходит к человеку сильной воли в результате победы над самим собой.

Его «не образумлюсь» — пылкое, молодое и вместе с тем волевое, мужественное, глубоко продуманное. Оно оправдано развитием образа, вытекает из всего рисунка роли, оно убеждает, завоевывает наше признание. И поэтому, когда Качалов читает свой заключительный монолог, ему не нужны ни порывистые движения, ни быстрая смена мизансцен. Он овладел собой, он господин себе.

Чацкий Ливанова тоже слушал в предутренней мгле циничные признания Молчалина. Но этот Чацкий не поседел, не овладел собой, не умудрен {469} трагическим открытием. Весь дрожа от бушующих страстей, он действительно, как безумный, бросается к Молчалину и Софье. Перекошенное от бешенства и боли лицо, спазматические подергивания головы, нервная дрожь, пробегающая по всему телу. Еще мгновение, и он овладевает собой. Но какие бы слова ни произносили его уста, его глаза, его лицо, все это порывисто дышащее крупное и красивое тело, мечущееся в безнадежной муке, кричат об одном: «Любовь или смерть». И, казалось, вот раздастся пистолетный выстрел — логический финал: жить после крушения такой любви, жить с такой раной в сердце невозможно, такому чувству действительно нет на свете уголка.

И нужно отдать должное Ливанову: развивая тему любви Чацкого, он сделал все, чтобы подготовить именно такой финал. А развивает он эту тему интересно. «Чуть свет уж на ногах, и я у ваших ног», — но Ливанов не бросается на колени, к ногам Софьи. В его устах эти слова звучат как первая попавшаяся, случайная фраза, которую роняют, не придавая ей особого значения, — так ошеломлен видом Софьи: «В семнадцать лет вы расцвели прелестно».

Только сейчас, возвратившись и увидав ее, он полюбил по-настоящему. Раньше была легкая, полудетская влюбленность, настолько легкая, что Чацкий три года мог оставаться вдали от предмета своей любви. Софья ведь не так уж не права: «Ах, если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далеко». Люби он Софью раньше так беспредельно, как сейчас, ему бы не покинуть ее ни на один день, хотя бы сейчас ему казалось, что он любил ее так все три года.

Весь первый акт построен на нарастании этой страсти с ее кульминационным «Я вас без памяти люблю» (Ливанов восклицает это, сам себя немножко жалея) и заключительным «Как хороша».

К третьему акту он совсем уж обезумел от любви. Сцена объяснения у дверей заветной комнаты Софьи полна такой страсти и отчаяния, которые предвещают роковой конец. «Но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та, чтоб, кроме вас, ему мир целый казался прах и суета… Сам это чувствую…»

И Ливанов это действительно чувствует. И зритель чувствует: Чацкий ради Софьи готов на все. Быть может, даже на примирение с миром Фамусовых. Быть может, он и станет в конце концов своеобразным Платоном Михайловичем Горичем. Ведь помимо Софьи все прах и суета. «Вот, нехотя, с ума свела», — Ливанов блестяще убедил нас в этом. Стоит лишь посмотреть, с каким самозабвением он целует кисти халата Софьи.

Но ведь в финале он должен убедить нас как раз в противном. Больше того. Он должен убедить нас и в том, что «с вами я горжусь своим разрывом» — не просто истерическая вспышка героя-неврастеника, естественная, но кратковременная, а органическое веление его цельной и целеустремленной натуры. Но для этого, очевидно, и следует показать развитие тех сторон характера, которые обеспечивают в финале победу темы гражданского пафоса, гордой и благородной мысли, любви к отечеству, чей «дым нам сладок и приятен»[[553]](#footnote-34).

Посмотрим, как же Ливанов строит образ, как распоряжается текстом, {470} как своей страсти противопоставляет силу еще более могучую и потому побеждающую.

Особый интерес представляет диалог Чацкого с Молчалиным в третьем акте. Диалог этот можно провести как блестящую дуэль молодых людей XIX века, в которой нападающей стороной *является* Чацкий. Это его реплики сверкают, как удары благородной шпаги, шпаги, которую он победоносно и гордо подымает в заключительном монологе. Часто на театре Чацкие «переигрывают» в этой сцене в своем сарказме, издевке, пользуясь каждой репликой, чтобы продемонстрировать зрителю свой ум и благородство и изничтожить противника, играя «на публику».

Ливанова, однако, публика совершенно не интересует, его интересует только Софья. Ливанову нет дела до заключительного монолога, до «не образумлюсь», — ему дело только до своей любви к Софье. И диалог этот из дуэли превращается в беседу равного с равным, без иронии, без сарказма. Чацкий Ливанова искренне выспрашивает Молчалина, он хочет сам себе уяснить, в чем дело; быть может, он, Чацкий, в чем-то действительно ошибается, в чем-то неправ, чего-то недопонимает. Он спорит с Молчалиным всерьез: «Помилуйте, мы с вами не ребяты». Сцена эта так, как ее проводит Ливанов, интересна между прочим тем, что психологически она сама по себе совершенно верна и жизненно оправдана, ибо следует сейчас же после сцены объяснения ливановского Чацкого с Софьей. А для этого Чацкого Софья является «душой мыслям его всем и всем его делам». Поэтому, когда Чацкий Ливанова разговаривает с Молчалиным, он все еще имеет в мыслях только Софью, Софья — все.

Диалог с Молчалиным Ливанов приносит в жертву теме любви. Его Чацкий теряет голову от любви, но вместе с тем теряет и самого себя, — снижает социальное звучание текста, ставит под угрозу другую тему, которая должна победить в финале пьесы.

Для этой другой темы у Ливанова есть несколько монологов, в особенности монологи второго акта. Однако, странное дело, когда мы вслушивались в эти монологи, нам казалось, что на сцене идет уже пятый акт, а то и шестой. Давно отъехала карета Чацкого от фамусовского дома, давно «спала пелена». Ливанов так читает эти монологи, что его Чацкий, кажется, давно уж умудрен горьким опытом, до конца познал свое общество, до дня вкусил горечь этого познания. Поэтому о нравах этого общества он может вести и в действительности ведет спокойную, хотя и полную горькой иронии беседу. «И точно, начал свет глупеть…» И тон этой беседы настолько спокойный и умудренный, что, право же, Фамусову не из-за чего особенно волноваться, хотя бы он вынужден был сделать это под конец, подчиняясь тексту.

Такую трактовку можно принять лишь отчасти. Чацкий действительно имеет право прочесть свой монолог как нечто давно им продуманное, как мысли, с которыми он давно сжился, которые выносил в себе, идеи, явившиеся у того, «кто путешествует». Сам по себе такой рисунок интересен и правдив, но Ливанов расцвечивает его такими интенсивными красками, что его Чацкий предстает слишком уж умудренным и все познавшим. Отсюда и его спокойствие.

Отсюда же и опасность этого спокойствия для образа Чацкого: такая трактовка лишает Ливанова возможности показать нарастание протеста Чацкого, закрывает путь к показу развития его гражданских чувств, подготавливающего {471} кульминацию заключительного монолога.

Монолог «А судьи кто» сам по себе сделан прекрасно. Но в нем слышится не столько гневный протест и возмущение, сколько мрачная констатация картины нравов, досконально уже изученных нашим Чацким: «И прослывешь у них мечтателем (восклицательный знак) опасным (восклицательный знак)»[[554]](#footnote-35). Этого Чацкого вряд ли сможет что бы то ни было поразить в дальнейшем, хотя бы он под конец и горячо увлекся своим монологом. Слишком уж хорошо знает он свое общество.

Какая же еще пелена может спасть с глаз такого Чацкого? А ведь ему придется еще в конце пьесы воскликнуть: «Так, отрезвился я сполна… спала пелена… с кем был». Но с кем Чацкий Ливанова был, он доподлинно знал до четвертого акта. Ливанов поспешил убедить нас в этом еще во втором акте. Все это оказывает влияние на судьбу образа Чацкого, ибо поневоле приходится делать вывод, что глаза у Чацкого открылись не на общество — тут ведь, ему все, как будто бы известно, — а только на Софью, на ту, которая его «надеждой завлекла».

Но такая интерпретация неминуемо ведет в финале к конфликту с общей режиссерской концепцией образа Чацкого. И слова об «оскорбленном чувстве» (в финале) повисают.

В распоряжении Ливанова остался лишь монолог третьего акта «Французик из Бордо», но этот монолог не прибавит уже ничего нового к познанию Чацкого. Ливанов уже полностью высказался ранее. Сейчас он может высказаться лишь громче, но это не значит убедительнее.

Так Ливанов сам себе создает препятствия, которые ему придется потом с трудом преодолевать.

Но это еще не все. Возникает еще одно противоречие, возникает вопрос, как может все же Чацкий Ливанова, насквозь видящий и познавший свое общество, беседовать с Молчалиным так, как это делает Ливанов в диалоге третьего акта? Как мог такой Чацкий хоть на минуту усомниться в истинном облике Молчалина? Нет ли здесь явного противоречия, не слишком ли это разные Чацкие? Что общего между ними?

Сила страсти и чувства. Их роднит одинаковая интенсивность чувствований, заставляя в одном случае забыть обо всем, кроме любви, в другом — обо всем, кроме гражданского гнева и горечи. Именно эта сила страсти и романтическая напряженность чувства, переливаясь в Ливанове через край, создают в одном случае такого страстного влюбленного, которого, возможно, Софья никогда не видела; в другом — такого мрачного, все познавшего обличителя, которого никогда не видел Фамусов.

Это и есть то качество, которое лежит в основе образа Чацкого у Ливанова, которое родит противоречия, но родит и единство.

### 3

Ибо есть у Ливанова и другой Чацкий, которого нам, к сожалению, показали очень скупо. Но когда такой Чацкий, освобожденный Ливановым на минуту от всяких «тематических нагрузок», появляется на сцене, он убеждает, заставляет верить в него и в те пути, которые приведут его к жизнеутверждающему финалу.

{472} Мы говорим о тех моментах, когда Ливанов дает нам почувствовать своего Чацкого как простого, живого человека, в котором органически переплетены, связаны в единое целое все его «темы». Этот Чацкий не просто «представитель» демократических дум, не просто «носитель» всепожирающей и всепоглощающей любви, хотя уж очень ему нравится этакая демоничность. Это просто Александр Андреевич Чацкий — озорной юноша, живой и умный, честный и лиричный, он и «чувствителен, и весел, и остер».

Он красив, этот Чацкий, и если он иногда чуть порисуется своей красотой, как и своим байронизмом, то это так естественно «в эти леты». Легко ли было Софье, читающей ночи напролет французские романы, отвернуться от этакого Чацкого, отдав предпочтение другому?

Пришлось делать Молчалину обновку: переодевать его в синий бархатный камзол в надежде, что с флейтой в руках и папкой деловых бумаг, на которой не хватает только надписи «мюзик», он в воображении Софьи сойдет за аркадского пастушка.

Этот Чацкий умеет хохотать, и его хохот стоит некоторых монологов. Вот он хохочет на балу, за что ему попадает от Хлестовой. Но это не сардонический, язвительный смех над обществом, над «фрейлиной, Минервой»[[555]](#footnote-36). Ему весело, смешно, ему хочется поозорничать, у него вид проказничающего мальчишки. Он радостно смеется, встречаясь с Горичем, и мы верим, что этот Чацкий действительно «в друзьях счастлив». Какие уж друзья у Чайльд Гарольда? У этого Чацкого могут быть друзья, которые разделяют его смех, веселый смех первого акта, когда Чацкий так живо и забавно передразнивает типичных представителей фамусовской Москвы. И его друзья это не репетиловские друзья, которым он считает себя вправе бросить «шумите вы — и только», для которых «водевиль есть вещь, а прочее все гиль»! Он из другого мира, мира благородных идеалов и сильных чувств, и прежде всего из мира живых людей.

Борьба живого с мертвым — основная тема бессмертного произведения Грибоедова. Но мертвое — фамусовский мир — у него так живуче, что, если не «поддержать» актерски живое — мир Чацкого, — он сам может показаться мертвеньким. Режиссерски для этого было сделано многое: в самой композиции спектакля, в построении мизансцен, в самих темпах. Не отсюда ли, например, это медлительное, тягучее московское утро, когда так лениво потягиваются, позевывают, кряхтят, не спеша надевают туфли и минуты текут, текут — правдивая жизнь фамусовского дома, в которую таким вольным вихрем внезапно врывается Чацкий, а с ним яркий контраст другой жизни, полной смелой мысли и юного задора? Или, например, последняя мизансцена третьего акта: одинокий, покинутый всеми Чацкий и зловещий, старый черный ворон — Тугоуховский. Мертвый хватает живого.

Все свое артистическое дарование должен был бы Ливанов направить на раскрытие этого живого, человеческого в Чацком. Ибо отсюда и его «гражданское», отсюда можно протянуть крепкие нити к заключительному монологу, связав все сцены в единое и убеждающее целое. Здесь заложены причины разрыва Чацкого с Софьей. В самом деле, почему Чацкий порывает с Софьей, если {473} он убедился, что Софья сама жертва обмана и своего воображения: «качеств ваших тьму вы придали ему»? Чацкий убедился в другом: Софья не «своя», она оказалась плотью от плоти и кровью от крови другого, фамусовского мира. «Пелена спала» не потому, что Софья не любит Чацкого, а потому, что Софья не та, которую Чацкий любил. У него еще шире открываются глаза на людей, которые оказались еще подлее и лицемернее, чем он предполагал. Отсюда «с кем был, куда меня закинула судьба», отсюда и «с вами я горжусь своим разрывом». Устраняется штампованный драматический конфликт: любовь — нравственный долг. Любовная неудача расширяет социальный опыт Чацкого, — вина в обществе: «Вот я пожертвован кому». Страстная любовь к Софье переходит в страстную ненависть к обществу. Стреляться-то не из-за кого.

Так Ливанов спасает своего Чацкого от верного самоубийства «на романтической почве». Но спасает все же с нашей помощью. Тут больше нашего рассуждения, чем актерского убеждения. Ливанов оказался тут слишком скупым. Поэтому слишком щедро участвуют в этих спасательных операциях и наши умозаключения.

Итак, Чацкий остается жить. Но сердце у этого Чацкого разбито, и ему остается лишь «на весь мир излить всю желчь и всю досаду». Тут наступает для Ливанова самый опасный момент. Провести вторую спасательную кампанию, построить мостик логических объяснений уже нельзя. Сейчас нужно уже не объяснить, а убедить, заставить зрителя не просто понять, а заставить его поверить. Ливанов это сделал и сделал замечательно.

Чацкий остался жить, но с надломленной душой, всех отвергший и всеми отвергнутый. «Все гонят, все клянут, мучителей толпа, в любви предателей, в вражде неутомимых…» Единственный выход отсюда — вон из Москвы, безнадежно бродить по свету. У Чацкого — Ливанова в таком состоянии и в такой момент нет ничего, что позволило бы ему верить в то, что «есть чувству уголок». Остается чайльдгарольдовский плащ. Нет, казалось, такой силы, которая смогла бы сейчас этот плащ сорвать. Закутавшись в него, вот он уйдет со сцены, изливая всю желчь, раздражение и злобу, «оскорбленное чувство», уйдет, сломленный и разбитый, в холодный и враждебный мир.

И Ливанов уходит, но уходит крепким, твердым, уверенным шагом. Он «изливает» свою «досаду», но изливает с такой силой гнева, с такой глубиной чувств, с какой раньше любил Софью. В этом взрыве возмущения и негодования оказалось столько силы, столько жизни, бьющей ключом в этом Чацком! Монолог его, несмотря на весь гнев и горечь, звучит ярко оптимистическим, жизнеутверждающим призывом. В этом бушевании «оскорбленных чувств» столько жажды жизни и счастья, столько юношеского пламени, что отсюда стихийно рождается могучая вера в жизнь, в то, что есть, черт возьми, на свете уголок и уж для этого-то Чацкого во всяком случае найдется. Вопреки всяким хитроумным анализам, силой своего таланта Ливанов утвердил веру Чацкого в человечество, в жизнь, в «есть». Мы ему поверили. Ему нельзя было не поверить.

Но может быть, таков и был замысел режиссуры? Угадав, раскрыв актерскую индивидуальность Ливанова, увести этого Чацкого от тона гражданского обличения, не превращать непременно его монологи в обвинительный приговор старому миру, в лобовую, так сказать, атаку, а противопоставить органически живое, молодое, мятущееся, страдающее, но рвущееся вперед — разлагающемуся, окостеневшему {474} и потому обреченному, хотя и очень живучему.

Раскрыть, иначе говоря, картину двух миров, исходя не из буквы текста, а из духа, пользуясь всеми средствами театрального искусства и прежде всего огромным романтическим дарованием Ливанова, разбуженным работой над Чацким и с такой буйной силой прорвавшимся наружу.

Мы опасаемся, однако, что судьба Чацкого окажется в слишком большой зависимости от артистического темперамента Ливанова, от интенсивности его переживаний, от напряжения его чувств.

Стоит снизиться подъему, с которым Ливанов проводит последний монолог, — снизится и образ Чацкого, уйдет от режиссерского замысла, на первом месте окажется личная катастрофа, драма разбитого сердца.

Стоит снизиться внутреннему подъему, рожденному правдой характера, — его заменит иной подъем, рожденный взвинченными нервами. И какого бы внешнего эффекта актер этим ни достиг, какие бы овации ни выпали на его долю, мы ему не поверим. Сила чувства будет подменена тогда силой голосовых связок, гнев сменится злостью, пылкое возмущение — раздражительностью.

Опасности эти возможны: они связаны со стилем исполнения, с неровностью игры, а Чацкий первых трех актов, напомним, слабовато заботится о Чацком последнего акта. Актер — не машина, иной спектакль он может и «завалить». Но брать такой спектакль за основу суждения об актере мы воздержимся.

Насколько, впрочем, все эти опасения основательны, покажет будущее спектакля. В конце же спектакля, который мы смотрели, нам, признаться, не было никакой охоты ни рассуждать, ни анализировать, ни чего бы то ни было опасаться. Ливанов повел за собой зрительный зал, куда хотел, заставил верить своему Чацкому, как хотел. Занавес после окончания спектакля поднимался свыше двадцати раз.

Не все примут такого Чацкого и такого Ливанова. Кое‑кто будет трудолюбиво вспоминать о давно перевернутых страницах из истории театра, иной посетует на отход от «традиций МХАТ», поучительно указывая на плачевные результаты сего в случае неудачного спектакля. Словом, Ливанов может очутиться в положении гадкого утенка, выведенного неосмотрительным мхатовским папой.

Однако в утенке этом столько полнокровия и силы, столько жизненной правды, что чувствуется, — его смог вывести в свет театр, в котором есть молодость, есть силы, рвущие со штампами, ищущие новых образов, новых красок и находящие их.

Ливанов предстал перед нами как романтический актер, рожденный МХАТ, обогащенный школой великолепного реалистического мастерства, воспитанный на его традициях и эти традиции развивающий, но развивающий по-своему, как ему диктует рост его актерской индивидуальности. А это процесс далеко не равномерный и не гармоничный, он неизбежно связан с противоречиями, неровностями, препятствиями, с новыми трудностями и проблемами для других исполнителей, для ансамбля в целом. Мы их и видели в спектакле. И мы не сетуем на это. Они свидетельствуют о жизни и росте театра, актера, спектакля.

Если театр живет и развивается, то каждый новый спектакль должен рождать новых актеров, по-новому раскрывать творческие возможности театра, должен быть значительным явлением в искусстве. Это относится к Ливанову — Чацкому.

## **{****475}** 2 И. Бачелис К. Н. ЕЛАНСКАЯ — КАРЕНИНА «Известия», М., 1940, 23 ноября

За три года инсценировка «Анны Карениной» утвердилась на сцене многих советских театров. Зритель мог познакомиться с целой галереей образов Карениной, отличающихся самыми разными толкованиями. Каждый знает о Карениной по роману больше того, что возможно представить на сцене, и актеру, художнику перевоплощения, хочется вложить в игру, в сценический образ все свое знание и понимание. Актер ищет *полного* выражения в тесных рамках сценического явления и никогда не может сказать, что ему это удалось. Художественный театр, по творческому почину которого «Анна Каренина» возникла перед зрителями, исчисляемыми уже сотнями тысяч, — Художественный театр сам продолжает искать и вводит в спектакль новых исполнителей. Так мы увидели Каренину — Еланскую[[556]](#endnote-522).

Еланская внешне, быть может, наиболее близка к образу, нарисованному Толстым. Вы помните? «Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза», внимательный, дружелюбный взгляд, сдержанная оживленность, «которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой». «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке». Такой мы видим Еланскую. В ней есть энергия, подвижность, решительность: у нее высокий, звонкий голос с теми счастливыми искренними интонациями, которыми откровенно говорит ее любовь.

Еланская не боится чувственного счастья Карениной, она делает сцену свидания с Вронским (с П. В. Массальским в спектакле появился настоящий Вронский[[557]](#endnote-523)) перед скачками удивительно полной; ее любовь вибрирует, излучается, и все переходы от тревоги к поцелуям, от поцелуев к слезам напитаны живыми соками сердца. Ее чувству бессмысленно сопротивляться. Еланская не боится и эгоизма Карениной, ее легкомыслия, когда обычно рассудительная Каренина отбрасывает горестные заботы своего ума, чтобы насладиться своей долей счастья. Но это счастье нужно отстоять, она не может и не хочет лгать ни перед собой, ни перед людьми. За это ее сразит закон лжи, закон ее общества.

Еланская ведет свою Каренину сквозь лабиринт сложных и противоречивых чувств к развязке. Вы помните у Толстого: «Какая жена, раба, может быть до такой степени рабой, как я в моем положении?» Этого разговора с Долли нет в инсценировке, но образ Карениной, «потерявшей себя» женщины, кругом оплетенной сетями лжи, беспомощной и униженной, должен же его сохранить? Но нет, Еланская идет другим путем. Ее Каренина не потеряла себя, больше того, она укрепилась в себе. Ее Каренина не сломлена, и она могла бы быть «непростительно счастливой».

Но… «Моя любовь все делается страстнее и себялюбивее, а его все гаснет и гаснет» — эта мысль стала путеводной нитью Еланской. Она сосредоточилась на этой страсти и создала образ {476} очень цельный, прямой, не сломленный до конца. Он стал еще более узким, замкнутым, но полным глубокой целостности и силы. Большая любовь, по слову Роллана, водворяется в ее сердце, чтобы покинуть, только разрушив его. Каренина не раздавлена, не убита, — просто большая душевная сила этой женщины исчерпалась, и тогда наступил конец. Она не задохнулась, прежде чем бросилась под поезд, нет, не безвыходность и отчаяние толкнули ее под колеса: она умерла от любви, такой огромной и сильной, что эта сила раздавила ее.

Пусть и в этом образе, как в других, только часть Карениной, только одна сторона ее трагедии, — Еланская отстаивает его всей силой своего таланта. Она заставляет верить себе, верить такой Карениной, — нет ничего убедительнее живой и покоряющей наглядности образа, созданного без оговорок уверенным и страстным художником. И споришь с Еланской лишь после спектакля.

## 3 С. Дурылин ОБРАЗЫ И РОЛИ. Б. Г. ДОБРОНРАВОВ В «ЦАРЕ ФЕДОРЕ ИОАННОВИЧЕ», К. Н. ЕЛАНСКАЯ И П. В. МАССАЛЬСКИЙ В «АННЕ КАРЕНИНОЙ» «Театральная неделя», М., 1940, № 22

### 1

Одна из драгоценных особенностей Художественного театра в том, что он никогда не признавал монополии актера на роль. Сорок два года назад И. М. Москвин создал Федора — одну из поистине классических ролей в репертуаре всей русской сцены. Но при здравствующем царе Федоре — И. М. Москвине Москва видела уже трех других «царей Федоров» — А. И. Адашева, В. И. Качалова, Н. П. Хмелева. Теперь видит пятого «царя Федора» — Б. Г. Добронравова[[558]](#endnote-524).

Почти одновременно, после 200‑го представления «Анны Карениной» в ролях Анны и Вронского явились новые исполнители — К. Н. Еланская и П. В. Массальский.

В том и особенность Художественного театра, что никто из этих новых исполнителей не призван *заменять* прежних исполнителей, никто не *назначен* на эти роли, как неизбежный дублер, никому не «поручено играть *в очередь*», как это могло бы быть во многих других театрах.

Во главе художественного руководства театра стоит Вл. И. Немирович-Данченко, большой писатель и собеседник великих писателей. Ему лучше, чем кому-либо другому, известно, что подлинно-художественный литературный образ потому и художественен, потому и жизненен, что он необыкновенно емок, что его нельзя исчерпать ни одному, ни десяти, ни сотне артистов-истолкователей, что каждый большой артист найдет в образах Шекспира, Пушкина, Л. Толстого нечто новое, еще не раскрытое или не вполне раскрытое другими истолкователями.

Как богат творческими силами Художественный театр, если на его сцене {477} могут идти подряд спектакли «Царя Федора» с *четырьмя* разными его исполнителями, равно имеющими ответственное право на собственную трактовку образа!

Новый исполнитель роли царя Федора Б. Г. Добронравов, быть может, самый внутренне горестный из всех Федоров. Всмотритесь внимательно в его глаза, такие прекрасные, большие глаза намучившегося, усталого человека: из них смотрит, говоря языком русских песен, «неотвязная кручинушка».

Этот царь — большой несчастливец. Его томит кручина, — и кручинится он не потому, что плохо умеет он государить, что не далось ему царственное ремесло, — кручинится он оттого, что сердце у него большое, жалостливое, неотступно хранящее свою правду, а жизнь кругом Федора кипит, в его тереме и в боярской думе, скупая, лживая, жестокая. Федор мучится разрывом между сердцем, хранящим свою внутреннюю мудрость, и «жизнью» не желающей внимать этой мудрости сердца.

Царю Федору — Добронравову хочется, чтобы его *собственная* правда — детская чистота сердца — вызвала бы во *всех*, с кем ему приходится иметь дело, — от Бориса Годунова до последнего нищего, — горячую тягу к правде-справедливости.

Но Федор — Добронравов знает, что этой правды-справедливости никогда не будет ни в его тереме, ни в его царстве.

«Уйди, уйди от мира!  
В нем Правды нет!» —

с великой кручиной говорит Федор несчастной княгине Мстиславской. Он жмется весь от лютого холода, от этого сурового, ледяного дыхания всемогущей кривды, царствующей в мире:

«Я от него и сам бы  
Хотел уйти… мне страшно», —

бьется в тоске Федор, забывая, что он женат, что он царь, кому нет места в монастыре.

Если б меня спросили, где больше всего жизни в образе, *создаваемом* (еще нельзя сказать: созданном) Добронравовым, я бы ответил: в глазах, в этих испуганных, горестно-расширенных очах, которыми Федор взирает на мир, не понимая и не принимая его.

Мне не нужно говорить, что Добронравов еще только *начал* жить образом царя Федора. Когда эта жизнь пойдет дальше, развернется вширь, уйдет вглубь, тогда это будет замечательный образ, насквозь русский и дополна трагический.

### 2

Что может быть противоположнее этому образу московского царя-неудачника XVI века, чем образ Анны Карениной, светской красавицы середины 1870‑х годов.

Но противоположности внутренней нет никакой: та Каренина, которую показала нам К. Н. Еланская, это тоже — большая несчастливица, и несчастливица она не столько личным своим несчастьем, вот этой семейной своей историей, сколько особым, вековым несчастьем, общим у ней с русской женщиной, светской и несветской, — с каждой русской женщиной.

К. Н. Еланская в своей Анне не забыла ни свою Парашу («Горячее сердце»), ни свою Катерину («Гроза»), ни Катюшу Маслову («Воскресение»)[[559]](#endnote-525). Не забыла потому, что Анна краем своего горя касается их грусти, тоски и той же кручины. Ведь она в конце концов приходит к тому же выводу, что и царь Федор:

«Все гадко. Звонят к вечерне, и купец этот так аккуратно крестится! — {478} точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга…».

Анна пошла *дальше* Федора: царь этот не спросил бы: «и зачем эти церкви», — Анна *уже* спросила, — но они сошлись бы на одном горестном выводе: «мы все ненавидим друг друга», — и эта ненависть заслоняет всю красоту бытия.

Что бы ни случилось с той Анной, которую создала Еланская, — пусть бы все пошло не так, как в романе: пусть бы Алексей Александрович дал ей развод и вернул сына, — она уже *знает*: «на свете счастья нет».

Анна заглянула в какие-то страшные часы страдания туда же, куда до нее заглянула Катерина из «Грозы», — в безвыходное одиночество русской женщины, в то самое одиночество, о котором писал Н. А. Добролюбов в своем «Луче света в темном царстве».

Анна К. Н. Еланской — тоже «луч света» и тоже «в темном царстве». И оттого участь ее решена.

В ней много тихой приветливости, обаятельной простоты. *Такую* Анну — легко поверить — любят дети Облонских и любят старые слуги в холодном доме Каренина. Но чем больше в ней тепла, привета, обаяния, тем холоднее должно быть в «темном царстве» Каренина, графини Лидии и всех этих дам, неприятных во всех или не во всех отношениях.

Даже тогда, когда Анна Еланской переживает свои счастливые часы, переживает их с трогательной искренностью, с сияющим лицом (облик Анны — Еланской очень близок к данному в романе), чувствуется, что Анна не верит, постоянно не верит в свое счастье, в его действительную возможность.

И она права.

«Счастья» с Вронским у нее быть не может. И это прекрасно показывает П. В. Массальский, новый исполнитель роли графа Вронского.

С внешней стороны этот человек безукоризнен. Веришь в его породу, в его «корректность», в его «noblesse oblige» [здесь — аристократизм — фр.].

И Массальский прекрасно делает, что заставляет нас во все это верить. Но чем больше мы верим во все это джентльменство графа Вронского, тем более веет от него холодом, и тем более уверены мы в гибели Анны.

У Вронского (очень верно дает это почувствовать Массальский) — сердце корректное, как его манеры, и столь же правильно бьющееся, как правилен, но сух, его французский разговор.

Анна только перед смертью пришла к убеждению: «А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мученье?»

А мы давно уже ощущали эту невозможность, — ощущали из всего хода диалогов между Анной и Вронским. В них была логика грядущей и скорой гибели «луча света в темном царстве». Гибель эта и произошла.

Повторяю, Художественный театр богат: он может позволять себе новую творческую радость новых вариаций великих литературных образов, уже обретших замечательное воплощение в его спектаклях.

И те новые вариации, которые дали Б. Г. Добронравов, К. Н. Еланская и П. В. Массальский, вызывают живой, благодарный отклик у зрителя.

Художественный театр еще раз доказал, какими неиссякаемыми творческими возможностями он обладает.

## **{****479}** 4 Ю. Юзовский «ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ». В МХАТ «Известия», М., 1940, 24 декабря

В след за французским Тартюфом МХАТ вывел на осмеяние Тартюфа английского. Театр издевался над лицемерием «по-французски», сейчас — «по-английски», и выясняется, что «английским» театр владеет лучше, чем «французским». В мольеровском языке спектакля явно слышался русский акцент. Правда, и «английское» произношение «Школы злословия» не всегда безупречно, но тот, кто слишком будет настаивать на этом, рискует уподобиться героям салона леди Снируэл и выдать свое происхождение из «школы злословия».

Английский стиль спектакля это не традиционные рыжеволосые леди и достопочтенные джентльмены, это самый дух нации, превосходно почувствованный режиссером Горчаковым. Есть в спектакле и свифтовская злость, и диккенсовская мягкость, — и хотя Свифт жил до Шеридана, а Диккенс после Шеридана[[560]](#endnote-526), нет в «Школе» ни заимствования, ни предзнаменования, — есть национальные английские свойства. В афоризмах и остротах «Школы» нет французского блеска, а, мы бы сказали, английская «терпкость». О самой комедии нельзя говорить, что она легкая и стремительная, что она — быстрота и натиск и несется вскачь, так что режиссеру только и остается, что пришпоривать коня. Так уже ставили комедию и слетали с этого коня. Это «строптивая» комедия, и нужно знать ее нрав, а нрав этот самобытный, «английский», даже несколько «тяжеловесный», «неуклюжий», но в самой этой неуклюжести есть грация.

Вот это-то и увидел Горчаков, и поэтому мы охотно принимаем все его режиссерские импровизации. Он, например, вручает леди Тизл арфу, а сэру Питеру Тизл флейту и составляет великолепный сатирический дуэт, который язвительно аккомпанирует сварам и сентиментам, супружеской войне и миру! Чисто шеридановская колкая ирония, настолько натуральная, что можно подумать, что так и было дело полтораста лет назад в Друрилейнском театре[[561]](#endnote-527). Подобных выдумок могло быть куда больше. Не опасался ли режиссер театральной «школы злословия»? Похоже на это. Я скажу больше, театр не всегда с охотой шел туда, куда его вел, поощрял, толкал сам Шеридан. Театр лучше доказал, что «Школа» — *английская* комедия, чем то, что она *комедия*. Когда стихия комедии выходит из берегов, — в театре праздник. Когда она благонравно течет в своем русле, — зритель в лучшем случае вежлив. Почему так происходит?

В «Школе» — два героя, два брата Джозеф и Чарльз. Джозеф — ханжа, постник, весь начиненный нравоучениями. Чарльз — беспутный малый, весельчак и добрая душа. Шеридан целиком на стороне Чарльза, против Джозефа. Джозефа он ниспровергает, Чарльза возвышает. Чарльзу отдает лучшую девушку, от Джозефа отнимает даже леди Тизл. Чарльза награждает наследством богатого дядюшки, Джозефа лишает даже частицы этого наследства. Все средства хороши, чтоб наказать лицемера! Шеридан воюет здесь против главного своего врага — ханжеской морали пуританства, {480} ее он атакует и логикой, и интригой, и языком комедии, — туча ядовитых стрел вонзается в эту мишень. Но не только сюжетом пьесы борется Шеридан, но и самым характером комедии, ее театральной палитрой, ее жизнерадостностью, ее неистощимой комедийностью. Если хоть на минуту прервать этот поток комедийных красок, сейчас же зритель заскучает, и восторжествует постная философия Джозефа. Правда, это будет лишнее доказательство против Джозефа, но прибегать к этого рода доказательствам совершенно необязательно.

МХАТ, конечно, склоняется к Чарльзу, но с оглядкой на Джозефа, — я имею здесь в виду, повторяю, самый характер спектакля, стиль спектакля. Так театр порой уступает тому, с чем борется. Протестует против нравоучительности и вдруг сам впадает в нравоучительный тон, тон спектакля, стиль спектакля. Кто в этом отношении без упрека, это — Акимов[[562]](#endnote-528). В его декорациях есть и сатира и юмор, и насмешка и чувство радости жизни, которое передается зрителю и настраивает его против морали Джозефа. В декорациях Акимова наиболее точно сформулирована шеридановская тема спектакля[[563]](#footnote-37).

Отступлений от этой темы немало. Леди Снируэл собирает у себя великосветское общество Лондона. Леди и джентльмены интригуют, злословят, сплетничают и клевещут. Актеры очень заботятся о великосветской репутации своих героев. Они достигают своего, мы охотно верим, что они — английские леди и джентльмены, но все-таки меньше верим, что злословие — их культ, что клевета — их стихия. Леди Снируэл интригует с целью: она хочет разлучить Чарльза с Марией, у нее свои виды на Чарльза. Но если у нее и не будет цели, она все равно не расстанется со своим пороком. Этот порок — ее добродетель. Она рождена для сплетни. Это ее страсть, смысл ее жизни. Соколова, только обнаружив эту страсть, сейчас же прячет ее. Словно боится, чтобы эта страсть разгорелась, — дескать, не отразится ли это на аристократизме ее героини? Вот она вдыхает в себя этот воздух клеветы, и на губах ее улыбка сладострастия, но тотчас же все исчезает, будто ничего и не было. До чего доходит эта забота о великосветском тоне, видно на примере с Марией — невестой Чарльза. Лебедева только в самом финале по-настоящему естественна. Все время она думает, кажется, о том, похожа ли она на юную леди. Она произносит свои филиппики против сплетников и сплетниц заученным языком. Конечно, она — леди, но все же юная. И румянец возмущения, при соблюдении — само собой разумеется! — этикета, правил и манер, не помешал бы ее социальному положению по крайней мере в наших глазах. Миссис Кэндэр у Шеридана — заядлая, завзятая, злостная сплетница. У Алеевой же у нее такой ангельский, такой невинный вид, словно это ее не касается, она попала к леди Снируэл как аристократка, а не как сплетница! Тут уже полное равнодушие к клевете, а должно быть увлечение. Да, увлечение клеветой и у Кэндэр, и у Крэбтри, и у Бэкбайта, и у Снируэл, и у других посетителей ее салона, увлечение, вожделение, «энтузиазм»! Тогда будет комедия о злословии, а не просто изображение высшего английского общества второй половины XVIII века.

Шеридан разоблачает Джозефа в развязке пьесы. Но этого ему мало. Шеридан нетерпеливее Мольера, который, приготовив для своего Тартюфа {481} ловушку, спокойно следит, как его герой сам туда залезает. Шеридан, только начав действие, уже придирается к любому поводу, чтобы высмеять Джозефа, не откладывая дела в долгий ящик. Джозеф торжественно вещает свои нравоучения и тут же обнаруживает, кто он в действительности, — от великого до смешного один шаг. Для актера здесь как бы два плана, — чем острее они столкнутся, тем ярче вспыхнет комедийная искра. Кторов, играющий Джозефа, ведет себя здесь нерешительно. То он смел, как в сцене с леди Тизл, где Горчаков приготовил ему ряд отличных мизансцен, то осторожен и боится рисковать. В самых речах Джозефа есть двойственность, — в их важности есть нечто такое, что делает эту важность двусмысленной, вызывая недоверчивую усмешку зрительного зала. Кторов не всегда оттеняет эту двойственность. Вся игра Кторова напоминает переводную картинку, — она матовая, но может сверкнуть красками.

Но Кторов жаждет комедии, так же, как Соколова, и Конский[[564]](#endnote-529), и другие, которые тянутся к комедии и сами себя хватают за руку. Быть может, на официальной премьере они «стеснялись», а на «рядовых» спектаклях, где почувствуют себя, как дома, разойдутся на славу?! Мы привыкли, что из «зерна», которое МХАТ кладет в спектакль, растение поднимается довольно медленно. Подождем и сейчас. Режиссерская идея — идея комедийности, театральности — должна осуществиться до конца. Есть прекрасные доказательства плодотворности этой идеи, сколько угодно доказательств — Яншин, Андровская, Массальский, Комиссаров, Цильман[[565]](#endnote-530).

Яншин имел все поводы уклониться от комедии. Его сэр Тизл уже в летах, а женился на молодой женщине, он в отчаянии от ошибки, которая ему дорого стоит. Но Яншин не спешит переживать «всерьез» и показывать драму, он не забывает, что он в комедии. Его Тизл защищается от своих неприятностей с достойным {482} юмором. Яншин не впадает и в другую крайность, — если кто вздумает посмеяться здесь над рогоносцем, это вряд ли удастся. В сентиментальных сценах с женой он сохраняет ту дозу иронии, которая защищает его от неприятностей уже со стороны зрителя. Странное дело, но он становится любимцем публики, и вот даже сейчас, когда в памяти встает спектакль, Яншин, «отталкивая» других персонажей, стоит перед глазами, можно сказать, что он «мешает». Как он этого достигает? Его Тизл — жизнерадостная натура, жизнелюбивая натура. Славные, веселые, полные жизни глаза, и мы даже начинаем догадываться, почему это с ним случилось — седина в бороду, а бес в ребро, — и готовы простить, если не поощрить его «ошибку». Когда он появляется на пороге салона леди Снируэл и окидывает присутствующих насмешливым взглядом, покачивая головой, публика разражается смехом. Смехом по адресу собравшихся сплетников. Так и сэр Питер Тизл по-своему расправился с клеветниками, которые и его не оставили в покое.

В образе леди Тизл у Андровской есть и женское обаяние, и та острота, та колючесть, которые свойственны Шеридану. И у Андровской главное — жизнерадостность. Но если у Яншина эта жизнерадостность мягкая, благодушная, теплая, то у Андровской — задорная, дерзкая, вызывающая. Эксцентричность леди Тизл в спектакле не только изображение характерного английского типа. У Андровской это идет еще от неугомонной жизненности, которая толкается в любые двери, лишь бы найти себе выход. Ее леди Тизл дразнит и допекает своего сэра Тизл, а на губах ее счастливейшая улыбка. Почему? Потому, что это не «всерьез», это ясно даже ее мужу. Она способна и на дурное, и на хорошее, движимая непосредственным чувством. Пожелает мужу скорой смерти и поклянется в вечной любви, увлечется Джозефом и при всех обличит его. От нее можно ждать любых капризов, любых выходок и сумасбродств, которые ужасают и восхищают сэра Тизл. Она боится, что ее застанут с Джозефом, и готова залезть под диван, вскарабкаться на шкаф. Не шокирует ли кого-либо такое поведение английской леди? Никого, даже присутствующего здесь Джозефа. Потому, что такова Тизл у Андровской, таков спектакль у Горчакова, такова комедия у Шеридана. Комедия, комедия — прежде всего!

Комедия, которая в разных обличьях должна царствовать и в салоне леди Снируэл, и в покоях сэра Тизл, и в библиотеке Джозефа, но которая там в большей или меньшей степени ущемляется, вознаграждает себя за воздержание в доме Чарльза. Но тут, как говорится, и сам бог велел. Тут и режиссер, и актеры дают волю своей фантазии. Тут пуританские предрассудки о природе комедии никого не смущают. Общество веселой молодежи составляет контраст салону добродетельных лицемеров. Душа этого общества — Чарльз. У Массальского это сама юность, сама беззаботность. И еще одна черта, которая придает смысл всему, — чистота души, которую Чарльз у Массальского высказывает непроизвольно и наивно, сам не подозревая о своих достоинствах. Но это и важно было Шеридану, потому что прямо бьет в цель — в Джозефа и прочих ханжей комедии. Приятели Чарльза не портят его «репутации». Особенно один из них, — Кэйрлесс. Играет его Комиссаров. Он позволяет себе все шутки, свойственные театру, и чувствует себя в комедии, как рыба в воде, не заботясь о том, что о нем скажут.

{483} Напоследок окинем взглядом всю комедию. Вначале спектакль чопорен и холоден, и публика отвечает той же чопорностью и холодом. Постепенно спектакль сбрасывает с себя сковывающую его важность, становится живым и непринужденным. Тогда и публика не остается в долгу. В конце концов, можно сказать, что и актеры, и зрители расстаются довольные друг другом.

## 5 А. Гурвич «ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ». ПРЕМЬЕРА В МХАТ СССР ИМ. ГОРЬКОГО «Советское искусство», М., 1940, 29 декабря[[566]](#endnote-531)

Если в «Школе злословия» Шеридан позволяет себе в редких случаях неостроумную реплику, то лишь для того, чтобы, передохнув, снова забросать нас ворохом афоризмов, парадоксов и курьезов. В выдумке всяческих causerie [словечек. — фр.] он неистощим. В распределении их между персонажами — без разбору щедр. Он не делит своих героев на глупых и умных, потому что — за кем бы ни было слово — никак не согласится пожертвовать блестящей, остроумной репликой, если для нее представляется случай. Ядовитые стрелы подстерегают каждого. С такой же остроумной выдумкой и изобретательностью расставляет Шеридан и капканы комедийной интриги. Один за другим попадают в них персонажи комедии. В результате остроумны все, но нет ни одного, кто бы не побывал в глупом положении.

И то и другое забавляет, и тем самым главная цель, поставленная перед собой Шериданом, достигнута.

Характеры, типы? Строго говоря, их нет в «Школе злословия». Нет личностей, которые раскрывались бы перед нами по мере того как разворачиваются события их жизни.

Персонажи с самого начала взяты готовыми и точно обозначенными. Для них специально подобраны даже имена-этикетки. Тизл — значит дразнящая. Снэйк — змея. Снируэл — насмешница. Кэйрлесс — беззаботный, легкомысленный. Этот изображает ханжу, этот — повесу, тот — забияку и т. д. Они нужны автору в различных, но неизменных функциях, как карты для пасьянса. Мораль? Она тоже здесь — только одна из карт колоды.

Шеридан не испытывает особой ненависти ни к одному из героев своей комедии. Он как будто жалит, как будто направляет свои тонкие стрелы в те же мишени, что и подлинная сатира. Вряд ли, однако, найдется в зрительном зале человек из числа ханжей, лицемеров, клеветников и интриганов, который, наслаждаясь веселой комедией Шеридана, вдруг почувствует себя объектом ее сатиры и нервно зашевелится в своем кресле. В дни Шеридана публика, по свидетельству одного из критиков того времени, и не думала всерьез противопоставлять Джозефа Чарльзу. Один — плут, другой — повеса. Одному повезло, другому нет. И только. Даже змея — Снэйк[[567]](#endnote-532), приводящий в движение всех участников комедии с помощью подложных писем, даже этот самый низкий в «Школе злословия» человек нужен {484} Шеридану не как противник. Автор призывает его в самом начале пьесы только для того, чтобы завязать узелок интриги, и в самом конце только для того, чтобы, разоблачая себя, Снэйк мог блеснуть двумя эффектными парадоксами, которые еще более остроумны, чем циничны, и поэтому вызывают больше восторженного смеха, чем презрения.

«Школа злословия» продиктована не столько порывом чувств, сколько игрой ума беззаботного, отточенного, изощренного. В ней нет обличительного пафоса, а тем более той скрытой грусти, которая всегда присутствует в произведениях великих сатириков.

Стоит ли, говоря о Шеридане, вызывать духи великого Мольера и великого Свифта, чтобы затем остаться у разбитого корыта? Не лучше ли без излишних претензий брать то, что дают: три часа остроумной болтовни, тонких насмешек и курьезных положений?

### \* \* \*

— Ах, сударыня, источник остроумия гораздо ближе к добродушию, чем вы это полагаете, — говорит сэр Питер своей жене леди Тизл.

— Вот это верно, сэр Питер; по-моему, они даже в таком близком родстве, что им никак нельзя вступить в брак.

Сер Бэнджамен предлагает свой вариант афоризма леди Тизл:

— Вернее, — говорит он, — назовите их мужем и женой, потому что их редко видишь вместе.

Художественный театр в этом споре полностью на стороне сэра Питера. До такой степени, что даже не хочет слушать возражений и вычеркивает из приведенного диалога и реплику леди Тизл и реплику сэра Бенджамена. Таким образом замечание сэра Питера перестает быть одним из очередных и проходных поводов для остроумия и становится как бы эстетическим законом, по которому Н. М. Горчаков и В. Г. Сахновский и предложили актерам жить в этом спектакле. Режиссуру меньше всего увлекала в комедии Шеридана школа злословия. На первый план они выдвинули забавную и трогательную семейную историю пятидесятилетнего сэра Питера. Это, о нем, собственно говоря, спектакль. О нем и о его молодой жене леди Тизл. Для этого делаются в тексте и все сокращения и перестановки. Спектакль открывается не школой злословия, не салоном леди Снируэл, как у Шеридана, а жалобой сэра Питера на свою судьбу.

Все, что идет от простодушия, добродушия, непосредственности, как в жесте, так и в интонациях, получает в этом спектакле полную свободу действия и всяческое поощрение. И, наоборот, все, что у Шеридана дополняет комедию положений внесюжетной игрой слов, от чего веет холодком светского остроумия, сдержанности, недосказанности, — все это без сожаления уничтожается.

В результате спектакль намного теплее комедии Шеридана, но и грубее ее.

Там, где у Шеридана едва прикасаются к руке, в спектакле объятия и поцелуи.

Где только ругаются, там уже и бьют.

Где только намекают, говорят прямо, да еще с иллюстрациями.

От этого тоже в своем роде метода физических действий пострадала школа злословия. Пострадал ее стиль, ее комедийный контраст, согласно которому чем мельче и пошлее реплика по своему смыслу, тем красивее, мягче, изящнее она по форме и по тону.

{485} Сэр Бэнджамен, пустой, светский кавалер, наделенный автором остроумием, в спектакле изображен дурачком[[568]](#endnote-533). Миссис Кэндэр у Шеридана — активнейший член «академии злословия». Ее стиль — наивность, простодушие. Она убивает, защищая. Она за всех заступается и как будто сама не замечает, что под видом меда источает яд своего жала. Шеридан придумал множество вариаций на эту тему для миссис Кэндэр, но в театре эту особу попросту лишили права голоса. От ее текста остались рожки да ножки. И когда, наконец, артистка Е. А. Алеева произносит одну из немногих оставленных ей реплик о некоей вдове, которая «неожиданно оправилась от своей “водянки” и удивительным образом приобрела прежнюю талию», то она жестом изображает беременность вдовы. Грубо. И для чего при таком жесте эти слова «неожиданно», «удивительным образом», для чего ироническое произношение слова «водянка»? Для чего все эти намеки?

Это ли изящные и благообразные светские пошляки, которые «словом и взглядом выразят больше, чем иные подробнейшим описанием»? Это ли «академики» злословия, «доведшие поклеп до красоты»?

Салон леди Снируэл не заинтересовал театр и поэтому не удался ему.

Не совсем освоились еще режиссеры спектакля и в чрезвычайно громоздком дворце беспутного баловня Чарльза Сэрфеса, которого легко и изящно, почти женственно играет П. В. Массальский.

Сцена распродажи фамильных портретов не решена. Продажа очередного предка, стук молотка и затем прощальная напутственная песенка — эта четырежды повторенная процедура, эта комическая мистерия еще не обрела непринужденности и веселья и остается пока режиссерским замыслом. Здесь нужен какой-то другой ритм, другие переходы, пуанты, вероятно, другой исполнитель импровизаций и может быть другая заключительная песенка. Небольшая и очень остроумная у Шеридана сцена превращена театром в целый акт, и это не прошло безнаказанно.

Зато сколько таланта, сколько настоящего юмора обнаруживают режиссеры и актеры, когда дело касается сэра Питера, леди Тизл и Джозефа Сэрфеса! Смесь сентиментализма с грызней в доме Питера передана с предельной выразительностью и комизмом. Особенно замечателен музыкальный дуэт сэра Питера и леди Тизл. Вот счастливая находка[[569]](#endnote-534)! Как будто ничего особенного не происходят. Супруги чинно садятся рядом для дуэта, раздаются звуки арфы и флейты, этих нежных идиллических инструментов, но публика не в силах сдержать хохота. Это очень смешно, смешно как-то по-особому, по-новому, и поэтому приносит нам неиспытанную еще радость. И старательная ученическая согласованность игры, и робость звуков флейты, и самый характер этих звуков, — все здесь озарено каким-то трудно объяснимым, но прелестным юмором, иронической улыбкой, которая говорит нам об отношениях леди Тизл и сэра Питера больше, чем могли бы сказать любые слова.

В этой сцене точка зрения Питера — «истинное остроумие гораздо ближе к добродушию, чем вы это полагаете» — оправдала себя полностью. А Горчаков и Сахновский как бы еще раз вычеркнули возражения, сделанные Питеру сэром Бэнджаменом и леди Тизл. Вот вам, подлинное остроумие и добродушие, несмотря на близкое родство, вступили в брак. Вот они вместе рядом и именно там, где рядом муж и жена.

{487} Можно сказать, что после Лариосика[[570]](#endnote-535) М. М. Яншин сыграл сэра Питера. Образ этот наиболее совершенный в спектакле.

Я думаю, что все побывавшие на «Школе злословия» во МХАТ надолго запомнят недоуменно разведенные руки и доверчивые, чуть-чуть испуганные глаза сэра Питера, которые как бы говорят: как же мне быть в кругу этих мошенников? Как мне тут не околпачиться?

Две улыбки Яншина запомнились особенно хорошо.

Первая — торжествующая, разлившаяся по всему телу сэра Питера горячей волной, когда он, спрятанный в шкафу, убедился, что его подозрения относительно леди Тизл и Чарльза лишены всякого основания. И вторая, еле приметная, растерянная, еще не осознавшая полностью, что произошло, когда леди Тизл была обнаружена за ширмой в кабинете Джозефа.

В этих двух улыбках Яншина сыграна целая пьеса.

Первый костюм, в котором появляется на сцене О. Н. Андровская, уже многое говорит о леди Тизл. Красный жакет и жокейка, пестрая полосатая юбка — этот игрушечно-яркий наряд, напоминающий по своей веселой мажорной окраске детские мячи и барабаны, может носить только абсолютно бездумное и беззаботное существо. Выросшая в деревне, леди Тизл в исполнении Андровской заметно отличается от светских дам «Школы злословия».

Красивая, здоровая женщина с ямочками на румяных щеках, напыщенно властная с сэром Питером, она живет в его доме сытно и вкусно, говорит полнозвучно, на очень ощутимых шипящих, и все делает в полную меру: злословит, передразнивает, ссорится, пугается и раскланивается. Она лакомится жизнью и щурится, жмурится от удовольствия, точно у нее во рту пьяная вишня. Арфа в руках Андровской — универсальный инструмент, и далеко не только музыкальный. Она великолепно служит артистке и для кокетства и для злости, для примирения и для новой ссоры.

Иногда, впрочем, Андровская позволяет экзальтированной натуре леди Тизл слишком распускаться. Напрасно леди Тизл, язвительно заявив мужу, что, выйдя за него замуж, она не имеет никакого права говорить о вкусе, после этих слов злорадно хохочет и чуть ли не показывает ему язык. Это не к лицу леди Тизл — Андровской и никак не сочетается о остроумием реплики.

Еще одна такая же грубоватая и также легко исправимая вольность игры есть в следующем диалоге:

*Сэр Питер* — Я сделал вас женщиной светской, богатой, знатной — словом, я сделал вас своей женой.

*Леди Тизл* — Прекрасно, теперь, чтобы довершить благодеяния, вам остается только…

*Сэр Питер* — Оставить вас вдовой, я полагаю?

*Леди Тизл* — Гм! Гм!

Как видим, даже после того, как намек леди Тизл был разгадан Питером, она не решается на откровенность и прячет свое смущение в невнятном бормотании. Андровская же при словах «вам остается только» вытягивает ноги, скрещивает руки на груди и, скорчив гримасу, изображает мертвого сэра Питера.

Этот резкий демарш сразу меняет весь характер отношений леди Тизл и сэра Питера и, кроме того, мешает Яншину естественно продолжать свою игру при ответной реплике. Он должен догадаться, сообразить, а ему наглядно показывают. Актеру ничего не {488} остается, как играть эту сцену, повернувшись спиной к партнерше.

Очень интересно играет Джозефа Сэрфеса А. П. Кторов. Четвертый акт, в котором он главным образом занят, — «самоигральный». Он написан Шериданом так, что при любом исполнении успех у публики ему обеспечен. Но даже в этой стремительной смене водевильных положений, вызывающих беспрерывный хохот в зрительном зале, мастерство и оригинальность игры Кторова бросаются в глаза.

Великолепны и неожиданные у Кторова апарты, произносимые им не «в сторону», а прямо в глаза партнеру, и тем не менее воспринимающиеся как мысли вслух.

Джозеф Сэрфес прикрывает плутовство и распущенность благочестивой наружностью. Отсюда энергичное, строгое лицо бездельника, четкий, широкий жест мелкого человека, «спокойные» глаза вечно озабоченного своими рискованными проделками деляги. Главная задача: удовлетворяя всем своим прихотям, сохранить благочестивую позу.

Джозеф Сэрфес у Кторова с одинаковой важностью и строгостью в лице целуется, читает нравоучения и получает пощечину.

Комичность этой фигуры особенно наглядно проявляется в момент, когда Джозефа бьет по лицу леди Тизл. Откинувшийся назад Кторов ни единым движением мускула не меняет положения, в которое его привел удар, наоборот, он застывает в этой невольной позе; но присмотритесь к нему: перед вами точно гордый и непреклонный король, у ног которого молят о пощаде побежденные.

Один из лучших, если не лучший, художников советского театра Акимов всегда украшает спектакли своим участием. Великолепно оформил он и «Школу злословия», хотя некоторые из его декораций построены гораздо солиднее, чем комедия Шеридана.

## 6 Л. Боровой «ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ» «Литературная газета», М., 1941, 5 января[[571]](#endnote-536)

Три года назад, когда Н. П. Акимов ставил «Школу злословия» в своем театре[[572]](#endnote-537), он поместил на занавесе накладные, толстые, очень остроумные фигуры клеветников, которые все куда-то ужасно торопились. В мхатовском спектакле тот же Акимов изобразил на занавесе одни только цветочки — простенькие и, вероятно, очень ехидные.

Спектакль начинается, однако, без всякого ехидства, и не в салоне леди Снируэл, как обычно, а так, как начинался он в первом двухактном варианте у Шеридана. Выходит к публике сэр Питер Тизл и очень серьезно просит всех зрителей, прежде чем смеяться над его злоключениями, хорошенько подумать о том положении, в котором он оказался: «Когда старый холостяк берет молодую жену, чего следует ждать?» Как увидим дальше, он даже не ищет сочувствия, он только предупреждает.

Мы входим таким образом сразу во второй «круг» комедии: сэр Питер и {489} его молодая жена, сэр Оливер Сэрфес и его два племянника. А клеветники только мешают — это единственное их назначение в спектакле. Создается впечатление, что постановщики (Н. М. Горчаков и П. С. Ларгин, руководитель постановки В. Г. Сахновский) считали излишним слишком долго задерживаться на этих монстрах и психологически разрабатывать каждого негодяя в отдельности.

В пьесе были клеветники самые разнообразные: беззаботные и вдумчивые, стихийные и сознательные, громкие и тихие. Были клеветники главные и подчиненные, целая иерархия. Была там, наконец, настоящая большая трагедия клеветника: Снэйк. В первый раз в жизни его подкупили не на плохое, а на хорошее дело, и он чувствует себя одураченным, он не знает, как ему дальше жить.

В мхатовском спектакле весь этот первый круг комедии очень сузился, и внутренние отношения между клеветниками чрезвычайно упростились. Леди Снируэл не сидит за туалетом и не дает поручений Снэйку, который пьет шоколад. Вообще леди Снируэл, председательница академии злословия, по масштабу и по самомнению мало чем отличается от миссис Кэндер, рядового члена академии, и совсем небольшое место в спектакле занимает «трагический» Снэйк.

Поэтому первые сцены удивили и озадачили: все было тихо и задушевно, и трудно было узнать Шеридана, очень бурного и решительного писателя, который даже в своих пьесах выступал всегда как оратор, и притом очень грозный.

Но уже скоро спектакль рассеял все сомнения, увлек за собой и чем-то необычайно обрадовал. Совершенно очевидно, что театр перевел разговор на совсем другую тему, но эта вторая тема оказалась еще более значительной, и клеветники *в самом деле* отступили перед ней на второй план.

История Тизлей и Сэрфесов — очень традиционная история, которая устарела уже во времена самого Шеридана. Она могла бы показаться очень наивной в наши дни. В спектакле МХАТ она приобрела, однако, отличный смысл. Произошло это потому, что на сцену вышли чрезвычайно убежденные в своей правоте люди, каждый имел очень точное мнение о самом себе и о своем поведении. Эти самомнения вполне естественно столкнулись, началась замечательная комедийная путаница, а потом выяснилось неопровержимо, что при всех обстоятельствах не стоит быть лицемером, это не оправдывает себя, это невыгодно. Простой и в высшей степени удовлетворительный результат. В конце концов это не менее серьезно, чем разоблачение пороков великосветского английского общества конца XVIII века.

Леди Тизл — О. Андровская совершенно убеждена в своем праве разорять и угнетать сэра Питера. Она ни за что бы себе не простила, если бы сэру Питеру этот брак на молодой красивой женщине из деревни не причинил никаких особых неудобств, — как будто так оно и должно быть. Молодая жена — мотовка и модница — очень старый персонаж, но важно было его представить в чистом виде, без позднейших наслоений и доработок, и это прекрасно сделала О. Андровская. Не бессердечная жена из «французской комедии», муж которой, если он стар, просто *обязан* быть рогоносцем; не современный англо-американский «вамп», тяжелая во всех отношениях личность, — О. Андровская легко и изящно играет веселую бездельницу, которая имеет все основания очень хорошо к себе относиться.

{490} М. М. Яншин в роли сэра Питера Тизла раньше всего преисполнен чувства собственного достоинства. Артист Вениаминов[[573]](#endnote-538), выдающийся исполнитель этой роли в ленинградском театре «Комедия», весь исходил горечью и жалостью к себе; он, когда появлялся перед публикой, чтобы с ней «поделиться», трогал зрителей до слез. У Яншина — другая игра. Этот сэр Питер очень следит за собой, хочет, чтоб все было благородно. Не только на людях, в страшном «обществе» светских клеветников, но и наедине с леди Тизл он очень оберегает свое достоинство.

Есть в спектакле замечательная сцена. Супруги помирились; в знак полного отныне сердечного согласия они поют дуэт: «Голубок и горлица никогда не ссорятся…» Леди играет на арфе, сэр Питер играет на флейте. Музыка эта простодушна до последней степени, но сэр Питер и ей не верит. Ему кажется, что она на что-то намекает, может быть, даже смеется над ним. Поэтому он и в присутствии музыки ведет себя очень осторожно. Сэр Питер склоняет голову на бок уже несколько беспомощно, но все еще с большим достоинством. Этот дуэт — истинный шедевр.

Несколько неожидан сэр Оливер Сэрфес. На том основании, что он — набоб из Индии, театр загримировал его не то корсаром, не то украинским бандитским батькой с серьгой в ухе и с огромной «пушкой» в кобуре у пояса. Смешно было бы возражать по этому поводу, но при этакой внешней свирепости хорошо бы сэру Оливеру, по всем законам старой комедии, обладать очень добрым и отзывчивым сердцем; таков ведь он и у Шеридана. Артист Вербицкий играет, однако, сэра Оливера очень строго и сухо, он слишком прячет его золотое сердце. Это, мне кажется, неверно, — тем более, что в комедии есть другой персонаж, который в самом деле очень хочет быть свирепым: отчаянный «морской волк» капитал Раули (артист Истрин). У них у обоих как бы одна игра, а этого не бывает у Шеридана, который очень хорошо знал театр.

Очень интересны оба племянника: Чарльз и Джозеф. Чарльз — П. В. Массальский — совершенно счастливый, увлеченный собой и своей отличной жизнью молодой человек. Он вполне убежден, что все остальные только теряют время в этой жизни. Чарльз считает, что прямотой и добротой характера можно растрогать любого человека, даже кредитора и ростовщика, и это невероятное допущение тоже полностью оправдывается, потому что это — Чарльз. Шеридан в молодости, как можно заключить по многим документам, был таким же необычайно уверенным в своем счастье человеком, и Чарльза он писал с огромной любовью. Театр не побоялся восхищаться Чарльзом так же откровенно, как восхищался им Шеридан. Чарльз в этом спектакле точно «с картинки», что-то вроде маленького лорда Фаунтлероя[[574]](#endnote-539), ставшего большим.

Но особенно радует удача артиста Кторова, потому что Джозеф, которого он играет, несомненно очень трудная и бесконечно важная для всего спектакля роль. Джозефа играли обычно, как Тартюфа, законченного и беспросветного ханжу, но для этого нет достаточных оснований в комедии. Джозеф во многих отношениях противоположен Тартюфу — об этом следовало бы поговорить отдельно. Джозефа играли иногда (как, например, в ленинградском спектакле) почти таким же славным малым, как Чарльз, но это плохо вяжется с финалом комедии. Артист Кторов очень {491} правильно, мне кажется, играет человека, глубоко уверенного в том, что надо быть лицемером, хотя это ему даже не по душе. К всеобщему удовольствию это его убеждение опровергнуто, и он сам за такие нехорошие убеждения жестоко наказан.

В знаменитой сцене в комнате у Джозефа почти все главные персонажи, по ходу интриги, вынуждены на время притворяться не тем, что они есть на самом деле. Они пытаются перехитрить друг друга, и это им не удается. Но у всех этих людей есть все-таки простой выход из положения: они возвращаются в первоначальное, подлинное свое состояние. Один только Джозеф, который всегда притворяется, совершенно кончен: ему не во что возвращаться, он остается буквально ни с чем. Кторов отлично показывает это двойное неудобство всякого лицемерия.

Очень удались и некоторые маленькие роли. Ярко и строго играет Комиссаров Кэйрлесса (Беспечного), друга Чарльза. Трудную и сбивчивую роль ростовщика Мозэса тонко играет артист Карев[[575]](#endnote-540). Молодой артист Цильман, уже запомнившийся зрителю по «Трудовому хлебу», сумел и здесь в маленькой роли слуги Джозефа — Вильяма создать целый образ: нудноватый, ко всему привыкший и на все готовый, но в высшей степени самостоятельный человек.

Комедия идет в оформлении Н. Акимова. Поражаешься изобретательности этого художника. Вторая его «Школа злословия» не менее счастливая, чем первая. Здесь диковинные и полные смысла вещи; очень саркастические «моды XVIII века»; обстановка, с виду очень стародавняя и основательная, а на самом деле чреватая всякими {492} неожиданностями. Но не так, однако, чтобы все превратить в шутку…

В этой пьесе о лицемерии обычное актерское притворство, даже самое искусное, было бы нестерпимо. Малейшее двоедушие поставило бы актеров в положение Джозефа: хорошие люди считают, что на сцене надо притворяться и притворяются притворщиками. В мхатовском спектакле победила старая, превосходная привычка артистов МХАТ играть точно и прямо и никогда не предавать своих героев. В «Школе злословия» это оказалось необычайно уместным. Отличный и очень неожиданный спектакль: самый строгий наш театр весьма решительно перетасовал сцены классической комедии, вторую тему сделал первой, а первую почти совсем растворил, кое-что добавил от себя и создал великолепную «Школу злословия».

## 7 М. Гельфанд СПЕКТАКЛИ. ТЕАТРЫ. ПЬЕСЫ. ШЕРИДАН И МХАТ «Театр», М., 1941, № 3[[576]](#endnote-541)

Авторы этого спектакля[[577]](#footnote-38) проявили бесспорно массу такта, благоразумия и выдержки, устояв против соблазна истолковать знаменитую комедию как сатиру[[578]](#footnote-39). Муза Мольера, Свифта, Грибоедова была на сей раз оставлена в покое, и от этого во всяком случае выиграли и Мольер, и Свифт, и Грибоедов. Поступи театр иначе, он очутился бы в смешном положении не только перед собственным зрителем, но, пожалуй, и перед самим… Шериданом. Ибо Ричард Бринсли Шеридан был, конечно, дьявольски остроумным человеком, больше того — самым остроумным англичанином эпохи, отделявшей смерть Свифта от первых выступлений молодого Байрона. Как никто другой, он умел забавлять и смешить позолоченную чернь в великосветских гостиных Лондона, в партере и ложах Ковент Гардена[[579]](#endnote-542) и Дрюри Лэйна, что само по себе было чрезвычайно трудным делом в этой аудитории, до тошноты пресыщенной собственным острословием (wit), культу которого вся привилегированная Англия того времени предавалась с таким же усердием, как и прочим видам духовного и телесного распутства.

<…>[[580]](#endnote-543)

Если бы театр попытался истолковать «Школу злословия» как сатиру, он рисковал очутиться в смешном положении перед самим Шериданом.

Но, счастливо избежав этой опасности, театр не сумел все же возродить на сцене подлинную стихию шеридановского {493} смеха. И причиной этому в первую очередь… превосходная, тонкая, несравненная игра Яншина в роли сэра Питера Тизла. Сэр Питер — Яншин заслонил собой в спектакле все остальное, и произведенная постановщиком «реконструкция» текста только помогла ему в этом отношении. Не будет преувеличением сказать, что своей игрой Яншин не только дал очень непривычное толкование образа сэра Питера, но и создал совершенно новую пьесу. На наших глазах «Школа злословия», эта абсолютная комедия, превращается почти в драму неравного брака, точнее в драму неразделенной любви старого человека к молодой и прекрасной женщине. В пьесе Шеридана сэр Питер, действительно, смешной, притом традиционно смешной старый хрыч, имевший глупость жениться на молоденькой, легкомысленной девушке, и только требования сентиментального века не позволили Шеридану наделить сэра Питера рогами, как это без зазрения совести проделывали в подобных случаях Конгривы и Уичерли[[581]](#endnote-544). Яншин же как бы говорит своей игрой и зрителям и Шеридану: «Нет, я не позволю вам смеяться над сэром Питером и его чувствами, это было бы слишком бесчестно и низко!» И Яншин изображает старого джентльмена удивительно глубокой, чистой, нежной натурой. Что-то диккенсовское, а подчас и чеховское проглядывает в сэре Питере, затаенные слезы дрожат в некоторых его репликах. Таким проводит его Яншин через все смешные положения, через все водевильные ситуации. Даже иронический дуэт («Голубок и горлица никогда не ссорятся»), настоящий маленький шедевр режиссерской выдумки, не снижает *психологической серьезности* этого образа. Поистине Яншин превосходен и глубок в роли сэра Питера, но в этой психологической глубине захлебнулся и утонул для нас *смех* самого Шеридана. Ибо автор «Школы злословия» и «Соперников» антипсихологичен; он *строго запрещает* своим персонажам какую бы то ни было серьезность в душевных проявлениях, какую бы то ни было последовательность в поступках: он ежеминутно заставляет их опровергать самих себя или же объяснять свои действия самыми невероятными, фантастическими, парадоксальными мотивами.

Мы уже видели, что для клеветницы и сплетницы леди Снируэл главное — в изяществе слога. Чтобы завладеть любимым человеком, она должна… оклеветать его, и вообще предается этому занятию только потому, что сама когда-то пала жертвой клеветы. Профессиональный сплетник Снэйк продажен настолько, что способен даже говорить правду, но больше всего на свете боится потерять… дурную репутацию. Даже сентиментальные персонажи Шеридана таковы. Они то и дело пародируют самих себя. Романтическая Лидия Лэнгиш из «Соперников» готова сбежать из родного дома и тайно обвенчаться с молодым офицером, которого она любит, но чуть не отказывает ему, узнав, что это и есть ее «законный» жених. Сумасбродный любовник Фоклэнд в той же комедия очень тревожится, не тоскует ли, не чахнет ли его невеста в разлуке с ним, но приходит… в ярость, узнав, что она, наоборот… вполне здорова, ибо, значит, она… неверна ему. Аптекарь Рози из водевиля «Хитрый лейтенант»[[582]](#endnote-545) без конца горюет об умершей давно жене, ибо потерял в ее лице отличную пациентку. И т. д. и т. п. Все пародируется, все ставится на голову, все выворачивается наизнанку. Главные персонажи «Школы злословия» не составляют исключения. Сейчас же после {494} первой ссоры с женой сэр Питер говорит: «Но как очаровательно противоречит она каждому моему слову, как забавно выражает свое презрение к моей власти. Да, хоть я и не могу заставить ее любить меня, все-таки великое удовлетворение приносят мне ссоры с ней; никогда, мне кажется, не бывает она так хороша, как в те минуты, когда всеми доступными ей способами она доводит меня до чертиков».

Яншин, конечно, произносит эти слова с трогательным оттенком бесконечной и нежной влюбленности, но настоящий, *шеридановский* сэр Питер говорит это с лукавым подмигиванием, как бы предупреждая зрителя: «Не принимайте меня слишком всерьез, драмы я никакой не переживаю, а, главным образом, забавляюсь, и ваше дело поэтому не сочувствовать мне, а смеяться».

Талантливая Андровская удачно справилась с ролью леди Тизл. Но она слишком хорошо помнит о том, что она должна быть великолепной, эффектной, злоязычной светской дамой, и забывает о том, что всего за несколько месяцев перед тем она была лишь деревенской барышней — простушкой, случайно «выскочившей» замуж за богатого старика. У Шеридана леди Тизл — страстная неофитка большого света — изо всех сил старается быть «как все». Она на глазах у всех откровенно *играет* знатную даму, и отсюда особый характер всех ее сумасбродств, столь удручающих бедного сэра Питера. К сожалению, этот очаровательный пародийный контраст мало отразился в игре Андровской.

Да и вообще, нам кажется и постановщики, и исполнители главных ролей не учли того, что сила шеридановского комизма заключается именно в гениальной, необычайно динамичной игре всякого рода контрастами, неожиданностями, парадоксами. И это относится не только к водевильным ситуациям, которые Шеридан почти целиком заимствовал у своих предшественников. Это относится — что еще важнее — и к характеристикам отдельных персонажей, к их словам и поступкам.

Между тем образы спектакля гораздо статичнее образов пьесы. Кторов, например, играющий Джозефа Сэрфеса, весь спектакль не расстается с застывшей маской постника и святоши, и, если не считать его великолепных, оригинальных апартов, о которых писал А. Гурвич, то его в общем можно назвать скучным. Но Джозеф Сэрфес вовсе не должен быть скучен. У Шеридана {495} это — хамелеон, гибкий, ловкий, вкрадчивый, необычайно быстро меняющий свои личины; весь комизм его положения состоит в том, что он изнемогает от необходимости так часто меняться и в конце концов не выдерживает и проваливается.

Должно быть, для контраста с жесткими, старообразными чертами Джозефа — Кторова Массальский представил нам своего Чарльза Сэрфеса златокудрым красавцем, изнеженным денди, заставляющим вспомнить не то о юном Браммелле[[583]](#endnote-546), не то о Дориане Грее[[584]](#endnote-547). Право, что-то весьма антипатичное, даже порочное проглядывает в этом женственном облике, в этой танцующей походке, в этой излишне грациозной жестикуляции. Чарльз Сэрфес — мот и кутила, но он добрый малый и вовсе не фат, каким его изобразил Массальский. На долю младшего Сэрфеса приходится самый развернутый из парадоксов комедии — сцена продажи с аукциона предков Чарльза. И постановщик (Н. М. Горчаков), и художник (Н. П. Акимов), и исполнители сделали все от них зависящее, чтобы уничтожить замечательный комический пафос этой сцены, ее великолепный «мрачный» юмор и свести ее чуть ли не к музыкальной клоунаде.

Но если бы даже постановщик и художник были на высоте, все равно Чарльз Массальского не сумел бы провести «аукцион» в должном духе: для этого требуется совершенно иной стиль, иной жест, иной размах. Впрочем Чарльзу помешал бы еще и его дядюшка сэр Оливер Сэрфес (арт. Вербицкий). Вот фигура, которая вызывает уже полное недоумение. Почему у этого сэра Оливера такой карикатурный облик? Почему он так груб, почему так беспрерывно кричит и размахивает руками? Неужели он должен изображать свирепого британского колонизатора и угнетателя Индии? Пустое! Шеридану просто нужен был солидный, важный, тихий господин, которого можно было бы без конца бомбардировать всевозможными неожиданностями. В этой смене сюрпризов и соответствующих им настроений — весь комизм положения сэра Оливера. Но в исполнении Вербицкого индийский дядюшка глух ко всему, даже — к собственному голосу. Даже знаменитое трехкратное: «Но он не хотел продать мне мой портрет!», в котором звучит попеременно то изумление, то гордость, то восхищение, дядюшка проревел с поразительной монотонностью.

Но больше всего пострадала в спектакле самая «Школа злословия». В окончательном шеридановском тексте комедия начинается «деловым утром» у леди Снируэл, — перекроенный текст предоставляет первое слово сэру Питеру. Вся «Академия» оттеснена на задний план: ее заставили быть скучной. Куда девался этот кипящий, бурный, сверкающий диалог? Где этот частый огонь острот и парадоксов? Где этот дух безудержной импровизации, до сих пор, быть может, составляющий главную прелесть шеридановского диалога? Вяло и скучно, с позевотой проходят заседания «Академии злословия». Почти выдавливает из себя слова леди Снируэлл (артистка Соколова); совершенно не чувствуется нежно-ядовитое простодушие миссис Кэндер (артистка Алеева), заурядными салонными дурачками выглядят остроумные м‑р Крэбтри (артист Конский) и его племянник сэр Бэнджамен Бэкбайт (артист Попов).

Неинтересно и незначительно прозвучал рассказ Крэбтри о пуле, якобы сразившей сэра Питера, и почему-то совсем выпал из спектакля гениальный {496} анекдот того же Крэбтри о том, как овца мисс Петиции Пайпер окотилась двойней и как пострадала из-за этого девичья репутация самой мисс Пайпер. Тусклым басом произносит свои замечательные парадоксы Снэйк, который не только подл, как змея, но и, как змей, умен. Когда читаешь «Школу злословия», кажется, что эти и подобные им реплики должны взрываться на сцене, как петарды, что зрительный зал будет отвечать на них громовым хохотом. Увы, зал реагирует на них в большинстве случаев лишь «легким движением». Какое разочарование!

Да, настоящего шеридановского смеха мы не услышали в этом спектакле. Только сцена с ширмой произвела свой незамедлительный и верный эффект, но где и когда люди не смеялись над водевилем!

Знатоки утверждают, что очень хорошо справился со своей задачей художник спектакля Н. П. Акимов. Действительно, некий иронический и пародийный замысел явственно ощущается в работе Акимова. Но что толку в блестящей раме, если потухли краски на самой картине!

Ричард Бринсли Шеридан создал комедию парадоксов, и именно так следует трактовать его творчество на сцене. Уайльд и Шоу — если назвать только крупнейшие имена — были в этом отношении его несомненными учениками, но, право же, насколько старик Шеридан до сих пор забавнее, непосредственнее, *моложе* этих старых юношей позднейшей Европы! За эту неумирающую молодость смеха мы и любим Шеридана. Мы знаем, что великие, передовые идеи времени очень мало отразились в его комедиях; мы знаем, что в год появления его первой комедии по ту сторону Ламанша загремел совсем другой смех, разрушительный, плебейский, революционный смех Бомарше. Что же! Шеридан — не Бомарше. Это и не Мольер, и не Гоголь, и не Грибоедов. Это просто великолепный мастер смеха, смеха, знаменующего радость жизни, победу ума над глупостью, остроумия над пошлостью, веселья над скукой. Поднимая на пьедестал «Мертвые души», мы продолжаем упиваться «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Восхищаясь «Тартюфом», мы не отвергаем «Проделок Скапена». Точно так же принимаем мы Шеридана, хотя ни один из его *остроумных лакеев* и не вырастает до гигантских размеров Фигаро. И если на сцене идет комедия Шеридана, мы, находящиеся в зале, хотим смеяться до упаду.

Театр не сумел доставить нам это высокое наслаждение. Грандиозный фейерверк не удался: его подмочили… тайные слезы сэра Питера.

# **{****497}** Сезон 1941 – 1942

Для Художественного театра, потрясенного, как и весь народ, трагическими сводками с фронта, военными порядками жизни в Москве, сезон начался еще и личной потерей. Не перенеся нахлынувших волнений, 6 августа 1941 года умер от сердечного приступа Л. М. Леонидов.

Театральная жизнь Москвы, с одной стороны, пыталась продолжаться, как бы по инерции: «Обычное воскресенье 14 сентября. Тысячи людей направлялись в этот день в театры, кино, концертные залы. Большинство московских театров показало свои новые спектакли, в концертных залах состоялись концерты с участием лучших артистических сил. В переполненном зрительном зале Художественного театра шла пьеса Шеридана “Школа злословия”» («Учительская газета», 1941, 17 сентября).

С другой стороны — настоящие события явно противоречили этому оптимистическому репортажу. Люди были заняты иными делами, иными думами. «Столица живет напряженной жизнью, гигантский город работает на оборону, снабжая фронт металлом, вооружением, продовольствием, одеждой», — сообщала в том же репортаже от 14 сентября «Учительская газета». Она же объясняла новые обязанности искусства: «В эти грозные дня кровавой схватки советского народа с оголтелыми фашистскими бандами работники искусства с еще большей силой служат Родине, раскрывая перед зрителем всю непреклонность воли нашей к победе» (Там же).

Газета «Советское искусство» (1941, 18 сентября) приводила как один из примеров такого служения — возобновление Художественным театром спектакля «Школа злословия». Декорация, бутафория и костюмы постановки погибли от бомбежки в первые дни войны, заставшие МХАТ в Минске, и теперь театр собрал силы и проявил находчивость к возрождению спектакля без особых затрат.

Приветствуя возобновление «Школы злословия», журналисты не ставили вопроса, ко времени ли эта комедия. Важен был факт работы театра, демонстрация отсутствия в обществе паники. В других театрах репертуар был немногим более подходящим, чем комедия Шеридана. Так в Театре им. Ленинского комсомола шел спектакль «Командиры ведут корабли», в котором сцена свадьбы прерывалась телефонным звонком, извещавшим о нападении гитлеровцев на советскую страну.

С приходом войны критики пытались уловить в старом репертуаре мотивы для нового актуального звучания. Ассоциации с современностью, даже злобу дня услышал в «Любови Яровой» на сцене МХАТ И. Крути. С его точки зрения, в спектакле острее, чем раньше, прозвучала непримиримость к врагам («Советское искусство», 1941, 14 августа).

{498} Однако внутренняя жизнь Художественного театра была полна тревог и неустройства, разумеется не освещавшихся в печати. Вл. И. Немирович-Данченко вместе со старейшими артистами МХАТ и Малого театра был 9 августа 1941 года эвакуирован в Нальчик, затем переведен в Тбилиси. Как оказалось, театр расстался с Немировичем-Данченко на весь сезон.

Настали самые тяжелые дни обороны Москвы. 30 сентября – 2 октября началась операция наступления германских войск «Тайфун». Вокруг Москвы стали строить баррикады, готовить к выводу из строя промышленные предприятия. Актеры дежурили на крышах театра и домов, где проживали. Во время воздушных тревог многие приходили в здание МХАТ, где ночевали, считая себя более защищенными под этим кровом. 13 октября 1941 года Государственный Комитет Обороны постановил эвакуировать из столицы Большой и Малый театры, МХАТ и Театр им. Вахтангова.

Художественный театр обосновался в Саратове. Там уже через месяц по возможности в полном объеме он восстановил свою деятельность. Зарисовку новой жизни и работы МХАТ в эвакуации дал писатель В. П. Катаев в небольшом очерке на страницах московской газеты «Литература и искусство» (1942, 19 января).

В сезоне 1941/42 года материалов о МХАТ печатали мало. В саратовской газете «Коммунист» было опубликовано всего несколько информации и рецензий на спектакли по мере их восстановления в репертуаре. Несмотря на то что в них анализировались очень старые постановки, давно прошедшие рецензирование столичных театральных критиков, некоторые статьи представляют интерес тем, что говорят об игре вторых исполнителей. Таковы, например, рецензии Е. Трощенко на «На дне» Горького и «Горячее сердце» Островского. В них сохранены черты, которыми наделяли своих персонажей В. А. Орлов (Актер), В. Л. Ершов (Сатин), А. К. Тарасова (Параша), В. О. Топорков (Градобоев) и другие.

22 января 1942 года в Саратове состоялась премьера «Кремлевских курантов» Н. Ф. Погодина. Работу над постановкой начали еще в мирное время. Режиссерами были Л. М. Леонидов, Вл. И. Немирович-Данченко и М. И. Кнебель. Художником — В. В. Дмитриев.

В новых обстоятельствах вся режиссерская нагрузка легла на Кнебель. Разумеется, что главное идейное руководство постановкой, как и всем МХАТ в эвакуации осуществляли сотрудники Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко и А. В. Солодовников.

Как выяснилось позже, премьера в Саратове оказалась первым вариантом спектакля и пьесы. Тем ценнее саратовские впечатления о ней.

«Коммунист» посвятил номер от 29 января этому ответственному в жизни города и театра событию. Содержание составили: беседа с Н. П. Хмелевым и М. И. Кнебель, парадная подборка отзывов заслуженных людей, ставших первыми зрителями, и потом уже рецензия. Автор ее писал об «удивительной гармонии всех элементов спектакля». Так же высоко он ставил исполнение главных ролей: Ленина — А. Н. Грибовым, Сталина — Г. А. Герасимовым.

В столичной газете «Литература и искусство» (1942, 8 февраля) появился обзор данного номера саратовского «Коммуниста». Московская пресса стала самостоятельно писать о «Кремлевских курантах» в следующем сезоне 1942/43 года, когда премьера спектакля состоялась в Москве.

## **{****499}** 1 П. Марков ВДОХНОВЕННЫЙ АКТЕР «Советское искусство», М., 1941, 14 августа

Леонидовым нельзя было не увлекаться. Все было неповторимо в его противоречивом, оригинальном облике. Его интересы выходили далеко за пределы чисто актерской профессии. К жизни он относился пламенно и горячо, увлекаясь не только отдельными занимательными фактами и фактиками (что так свойственно актерам), но прежде всего значительнейшими событиями в самых разносторонних областях культуры.

Он — этот вдохновенный, неуравновешенный и огромный актер — ненасытно, почти торопливо поглощал открывшиеся перед ним богатства живописи, поэзии, беллетристики. В нем не было и тени узкого и серенького гурманства — он воспринимал и жизнь, и искусство со всей свежестью своего неутолимого темперамента.

Блестящий знаток Пушкина, Леонидов внутренне беседовал с ним, как с живым поэтом. Леонидова восхищало его творчество, ему были дороги отдельные черты быта, психологии великого поэта — вся его личность. Всегда острый, отмеченный даром проницательного видения и глубокой романтической иронии, он был порою парадоксален в своих воззрениях на искусство или в своих отдельных неожиданных, но блистательных формулировках.

Оттого, когда актер своей тяжелой поступью входил в фойе МХАТ, к нему стекались для беседы все его товарищи, и тогда возникали горько юмористические или смелые, острые и прямые разговоры об искусстве вообще и искусстве нашего театра в частности. Он был значителен во всем богатстве своего приковывавшего общее внимание образа.

Несмотря на такое богатство высказываний (Леонидов не скупился на беседы и любил их), в нем всегда оставалось что-то еще нераскрытое, о чем он не говорил и что хотелось до конца узнать. После бесед с Леонидовым неизменно оставалось желание еще и еще раз встретиться с ним, как будто прошедшая и законченная беседа не исчерпала темы до конца[[585]](#endnote-548). Но педагог и режиссер — руководитель актерской молодежи[[586]](#endnote-549), постановщик спектаклей[[587]](#endnote-550) — воплотитель искусства МХАТ, Леонидов никогда до конца не раскрывался даже в самых захватывающих и самых глубоких своих беседах об искусстве.

Ибо он был прежде всего и больше всего актер. Актер всем своим существом, всеми своими нервами, всей своей страстной душой. Только на сцене, при исполнении новой роли, Леонидов обнаруживался в своей предельной глубине.

Актерское дело было для него менее всего ремеслом. Он был неуравновешен, любая неожиданность, мелочь могла повлиять на его творческое самочувствие, и вместе с тем он отдавался актерской театральной стихии — горячо и мучительно. Играя, Леонидов обнаруживал самого себя. «На сцене нужно играть большую правду, а не маленькую правденку», — говорил он. Он играл ее — эту большую правду мастерски.

{500} Основной темой леонидовского бурного и прекрасного творчества было трагическое противоречие между силой и пафосом, заложенными в человеке, и невозможностью до конца эту силу и этот пафос воплотить в тех условиях, в которых жили герои Ибсена и Достоевского. В. И. Немирович-Данченко считал Леонидова «самым простым актером МХАТ». Он был действительно очень прост — и его раздражали театральная мишура, аляповатость костюма и фальшь кулис.

Леонидов говорил про себя: «Я трагический актер в пиджаке», как будто намеренно указывая на свое органическое отвращение к «костюмности», ко всему, что уводит от врожденной простоты, к малейшему намеку на внешнюю легковесную театральность. А сам он был театрален, но театрален прекрасной правдой простого театра. Театрален и прост был весь его немного тяжеловесный облик, выразительны и сильны были интонации его богатого и обширного голоса; заражающе страстны были его переживания.

Резко, остро и предельно иронично было его истолкование характерных ролей. Леонидов — художник большой культуры — презирал мещанство и смеялся над ним. Городулин, Ляпкин-Тяпкин[[588]](#endnote-551) и многие, многие другие образы сохранились у нас в памяти как бы пригвожденные великолепной и злой усмешкой актера.

Человек огненного темперамента и трагического взлета, он показывал зрителю явления «жизни человеческого духа», как формулировал актерское искусство Станиславский, сурово и несентиментально.

Леонидов был актером трагедии. Когда в верхнем фойе Леонидов сыграл без грима «в пиджаке» последние три акта «Отелло», заплаканный и потрясенный Станиславский сказал: «Леонидов в “Отелло” не ниже Сальвини». Задолго до «Отелло» Немирович-Данченко угадал в Леонидове неповторимого Митю Карамазова[[589]](#endnote-552).

Свой огромный талант артист заковал в строгие рамки искусства МХАТ. С МХАТ он прожил свою жизнь, узнав радость прекрасных побед и горечь разочарований, но навсегда поверив в искусство этого театра. Когда сейчас вспоминаешь путь Леонидова и возвращаешься к его творчеству, вновь и вновь ощущаешь величие его актерского дела.

## 2 И. Крути «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ» «Советское искусство», М., 1941, 14 августа

… И вот, снова полон зрительный зал Художественного театра. Ровно в час дня идет занавес, и мы видим 1919 год, шумный Ревком, куда вскоре придет Любовь Яровая и скажет, что победа белых — это ненадолго, что «все равно песня их спета», что скорого возвращения советской власти уверенно ждут «в деревне… в лесу, в каменоломнях».

Сотни ассоциаций возникают в эту минуту у зрителя. Он вспоминает сообщения Советского Информбюро о зверствах фашистов. Перед ним, быть может, воскресает лично пережитое. И он воспламеняется патриотическим {501} порывом, который здесь, сейчас, в театре разрешается аплодисментами, а там — на поле брани выльется в героические дела.

В пьесе К. Тренева много ситуаций сцен, реплик, непосредственно перекликающихся с нашими переживаниями в суровые и величественные дни отечественной войны. Зритель всем своим существом воспринимает ныне все, что вдохновляет его на борьбу с врагом советского народа. Естественно, что зрительный зал встречает смехом эпизоды, в которых умный Швандя оставляет врагов в дураках. Зал бурно приветствует победу советской власти и полон интимного сочувствия к ее борцам. Но «Любовь Яровая» вновь стала *современным* патриотическим спектаклем не только потому, что таково объективное содержание пьесы и таковы субъективные качества зрителя. И сам спектакль теперь иной, новый, небывалый.

Актеру, очевидно, невыносимо трудно сейчас играть роли врагов советского народа. При всем своем испытанном мастерстве ему как-то неловко в таких ролях. Он не в силах скрыть своей антипатии. О. Н. Андровская никогда так зло не играла Панову и никогда ее Панова так не презирала своих белогвардейских друзей. И. М. Кудрявцеву теперь явно не по себе в образе Ярового. Таких «случаев» в спектакле много. И тут же, рядом, на сцене другие актеры в других ролях совсем по-новому полюбили своих героев и так глубоко почувствовали их человеческую теплоту и большую душевную емкость, что весь спектакль обрел новую тему и новое звучание.

Кошкин в исполнении А. И. Чебана потерял, кажется, в юморе. Но на смену пришло очень хорошее, сердечное волнение, которым живет сейчас актер. Чебану теперь мало тех действий, тех слов, тех переживаний, какие дал автор Кошкину. Моментами чувствуешь, что актеру не хочется уходить со сцены, что дай ему волю, и он обернется к зрительному залу и заговорит о сегодняшнем, свяжет воедино прошлое и настоящее.

И Швандя Б. Н. Ливанова стал как будто иным. Актеру сейчас особенно мила русская удаль, русская хватка, русская сметка его веселого героя. Оптимизм Шванди, его спокойная уверенность в своих силах, его презрение к смерти и неизменное чувство превосходства над врагами — вот что воспевает ныне Ливанов, и поэтому популярный образ, нисколько не теряя в театральности, приобретает черты национальные и героические.

И, наконец, К. Н. Еланская — Любовь Яровая. Наша сегодняшняя ненависть к угнетателям и врагам народа пылает в ее глазах. Эта Любовь Яровая теперь не знает слез. Металл в ее голосе. Повелителен ее жест. Как доспехи славы и героизма — белая повязка на ее ране. Вот такие женщины — сестры и дочери Любови Яровой — сражаются ныне в партизанских отрядах с фашистским зверьем. Вот почему призывные слова ее в финале спектакля звучат как боевое напоминание о том, что враг у ворот нашего дома и что врага надо бить, бить и бить.

… Так звучит в наши дни «старый» спектакль Художественного театра. Так сценическая повесть о прошлых боях стала поэмой о сегодняшних сражениях и грядущей победе.

## **{****502}** 3 И. Кр. <И. Крути> УДАЧНЫЙ ОПЫТ «Советское искусство», М., 1941, 18 сентября

Небольшое, но достойное внимания событие произошло в Художественном театре. Речь идет о творческой мобильности театра; о том, как можно и должно в условиях военного времени достичь простейшими средствами наилучших художественных результатов.

«Школу злословия» оказалось необходимым «одеть» заново[[590]](#endnote-553), что называется с начала до конца. Предстояло заново сделать декорации. Заново сшить костюмы. Воссоздать тысячу мелочей и деталей спектакля. В мирной обстановке спектакль вернулся бы в репертуар только после большого перерыва и больших затрат.

Но он нужен сегодня. И люди Художественного театра в самый короткий срок дали спектаклю «Школа злословия» новую, столь же яркую, как прежде, жизнь.

Сохранены почти вся старая планировка и почти все старые мизансцены. Но представление идет теперь в сукнах — коричневых и белых, — и это сочетание сообщает сценической обстановке какой-то очень теплый уют, напоминая о старинных гравюрах, прославляющих «добрую старую Англию». Персонажи пьесы одеты в некоторых случаях в слегка «исправленные» костюмы из «Горя от ума» — это отодвинуло время действия на 60 лет назад, но это нисколько не повлияло на тему представления или на его искусство. Нынешнее декоративное решение спектакля, его костюмы, его бутафория — вся его «аппаратура» кажется теперь, когда она уже найдена и пущена в ход, весьма «простой», на деле она очень сложна, и ее было совсем не легко «собрать».

Организация этого спектакля требовала немалого изобретательства и высокого мастерства. И воистину авторами нового спектакля «Школа злословия», наряду с его постановщиком Н. М. Горчаковым, являются ныне И. Я. Гремиславский[[591]](#endnote-554), большому вкусу и энтузиазму которого спектакль обязан своей простой и благородной декоративностью, и Н. Н. Готтих, П. В. Мартынов, И. И. Гудков[[592]](#endnote-555) и многие другие.

Трудом и мастерством этих людей спектакль «Школа злословия» получил новую театральную жизнь.

## 4 В. Катаев В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ «Литература и искусство», М., 1942, 19 января

Известно, что большинство советских фабрик и заводов было своевременно вывезено из зоны военных действий. Замечательные станки и машины наших предприятий не достались в руки немцев. Все эти заводы и фабрики вместе {503} с рабочими размещены в заранее намеченных пунктах, вне досягаемости фашистской авиации, в глубоком тылу. Известно также, что их быстро смонтировали и они приступили к работе, причем многие из них перевыполняют план на 100 – 200 процентов.

Сделав все для того, чтобы сохранить материальные ценности, производственную мощь советской индустрии, наше правительство позаботилось также и о сохранении всех духовных богатств страны. Из угрожаемых зон вывезены музеи, библиотеки, картинные галереи, театры.

Одна из наших величайших духовных ценностей, имеющих мировое значение, — Московский Художественный театр. Сейчас Художественный театр переведен на Волгу, в Саратов, где ежедневно идут его спектакли[[593]](#endnote-556).

С Художественным театром меня связывает старая дружба. Этот театр был моей первой любовью, и те дни, когда в нем репетировались и исполнялись мои пьесы[[594]](#endnote-557), навсегда останутся в памяти, как самые лучшие дни моей жизни. Интересы Художественного театра всегда были моими интересами. Его творческие искания были моими исканиями. Его идеи были моими идеями.

Нетрудно себе представить, как я волновался, когда прилетел недавно в Саратов и тотчас же отправился в гостиницу «Европа», где разместилась труппа Художественного театра.

Саратов — город Горького и Островского, город небольших деревянных особняков, тесовых заборов, кирпичных труб с затейливыми украшениями из кованого железа, город, покрытый голубым снежным покровом, озаренный розовым морозным солнцем, оживленный скрипом полозьев и криками мальчишек, бегающих на коньках по замерзшим тротуарам. А гостиница «Европа» — это старинная, солидная гостиница с толстыми стенами и медными овальными табличками номеров на дверях.

Над конторкой портье, возле старомодного телефона, я заметил множество приколотых к стене бумажек. Эти бумажки мне показались очень знакомыми. О, да! Это вывешен репертуар, вызовы на репетиции, приказы по театру. Совсем, как в комнате администратора в Камергерском переулке, ныне — проезде Художественного театра.

Я побежал вверх по широкой, узорчатой чугунной лестнице. Несколько человек стояло на площадке второго этажа, слушая сводку Информбюро, которую передавали по радио. Среди них мне бросилась в глаза знакомая невысокая фигура. Москвин! Мы дружески обнялись. Посыпались вопросы; ответы. Москвин рассказал мне в коротких словах самое существенное о театре. О. Л. Книппер-Чехова, Вл. Ив. Немирович-Данченко, В. И. Качалов в настоящее время находятся на отдыхе на Кавказе; остальные — здесь, в Саратове.

Обязанности директора театра исполняет Москвин, художественного руководителя — Хмелев. МХАТ играет в помещении Театра юных зрителей. Уютный зрительный зал вмещает всего 500 человек, но играть здесь очень удобно. Репертуар театра пока: «Три сестры», «Анна Каренина», «Школа злословия», «На дне» и так называемые «Творческие вечера», на которых актеры играют лучшие сцены своего репертуара.

Вечером я был в театре. Шли «Три сестры». Зрительный зал был переполнен. Публика сидела, затаив дыхание. Знакомый оливковый занавес со скромной эмблемой белой чайки отделял партер от сцены. Оказывается, театр привез его с собой из Москвы.

{504} Я наслаждался восхитительной игрой актеров, в особенности Аллой Тарасовой, чья игра стала еще лучше, еще тоньше.

Чудесный театр!

После спектакля я почти до утра просидел в номере Бориса Ливанова. В маленький номер набилась масса народа. Все курили. Все спорили об искусстве, о Станиславском, о Гордоне Крэге. Делились творческими планами. В двадцатых числах января театр покажет премьеру — «Кремлевские куранты». Сейчас идет работа над «Гамлетом»[[595]](#endnote-558). Гамлета будет играть Ливанов. У него на туалетном столе — томик Шекспира, испещренный пометками на полях. Ливанов влюблен в образ благородного принца. В образе Гамлета Ливанов видит черты великого свободолюбца и гуманиста, свойственные всему прогрессивному человечеству, вступившему в смертельный бой с мрачным миром фашизма.

Помимо своей повседневной работы в театре, артисты Художественного театра ежедневно выступают с концертами в частях Красной Армии, на заводах, фабриках, в госпиталях. Они живут полной, содержательной жизнью советских патриотов.

Их скромный занавес с маленькой белой чайкой развевается, как знамя, как символ воли к напряженной творческой работе.

## 5 Е. Трощенко БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО. («НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ СОЮЗА ССР) «Коммунист», Саратов, 1942, 22 января[[596]](#endnote-559)

В великой войне, которую ведет сейчас наша страна, советский народ защищает не только свою землю от захватчиков, свободу от поработителей, но и культуру от варваров. Сейчас, в дни Отечественной войны, мы особенно ясно сознаем великое значение нашей культуры и особенно дорожим ее завоеваниями.

Московский Художественный театр принадлежит к ценнейшим из этих завоеваний. Искусство этого театра необыкновенно прочно и глубоко внедрилось в культурную жизнь нашего народа, вошло в круг образования советского человека, неразрывно связалось тысячами нитей и ассоциаций с нашей национальной историей, с лучшими образами и гуманистическими идеалами нашей литературы. Вот почему в дни войны, в дни величайшего напряжения всех физических и моральных сил народа, когда мысли каждого прикованы к фронту, спектакли МХАТ продолжают оставаться важным и значительным событием в нашей жизни.

Именно так и воспринимает сейчас спектакли МХАТ зритель Саратова.

Одной из сильнейших сторон Художественного театра было всегда уменье передать то, что называется атмосферой автора, полно и слитно выразить его мироощущение, представить жизнь его глазами в зримом и слышимом сценическом образе. С той же остротой, с какой мы чувствовали собственно чеховское в мхатовском спектакле «Трех сестер», почувствовали мы в спектакле «На дне» Горького. Почти {505} сорок лет прошло с того дня, как герои «На дне» поднялись впервые на сцену Художественного театра. Самое явление, изображенное Горьким в этой пьесе, уже отошло, исчезло из нашей действительности, как исчезли те общественные отношения, которые порождали этот мир отверженных, опустившихся на дно жизни людей. Но не исчезло, а, напротив, живо, ярко и страстно звучит то горьковское, что есть в этой пьесе — горьковская любовь к жизни и человеку, горьковский призыв к борьбе за свободу человека, горьковская проповедь правды, которая вооружает для борьбы, горьковский протест против лжи, этой «религии рабов и хозяев».

Всегда, на протяжении всего своего творчества, в многочисленных образах мещан, хозяев, Горький показывал, что хозяева, «господа жизни» — не люди, раскрывал зверское в них, враждебное человеку и человечности. Этот контраст между зверством и человечностью чрезвычайно выпукло дан в «На дне», где мир хозяев — злобных, жадных мещан Костылевых противопоставлен миру отверженных, сохраняющих и на дне жизни свои богатые человеческие возможности. Эти возможности задавлены в них, или искривлены, изуродованы, но Сатин, Актер, Настя, Васька Пепел — люди, а Костылевы, хозяева — звери, и это зверское в них выступает тем ярче, чем больше они забирают власти, чем крепче чувствуют себя на спине своего ближнего.

Если бы Художественный театр не схватил всего глубокого внутреннего содержания пьесы, не уловил бы горьковской атмосферы произведения, горьковского взгляда на мир и людей, горьковского ощущения жизни, спектакль этот не был бы тем, чем он есть — классическим произведением сценического искусства.

И с другой стороны, — без этого спектакля пьеса Горького не дошла бы до нас во всей своей идейной и образной полноте. Каким бы мастерским не было драматическое произведение, как бы ни захватывало оно в чтении, но лишь в пластическом, зримом, слышимом театральном образе жизнь, описанная драматургом, раскрывается до конца, полностью освещается во всех своих изгибах и оттенках.

«Я и не подозревал, что написал такую чудную роль. Качалов ее выдвинул и развил и объяснил великолепно», — говорил Горький о качаловском исполнении роли Барона. Это говорил автор, а сколько открытий делает для себя в пьесе читатель и зритель, увидев ее на сцене Художественного театра! Читая пьесу, мы, казалось бы, очень хорошо видели и понимали такой образ, как образ Актера. Но надо увидеть этот образ таким, каким дает его В. А. Орлов в мхатовском спектакле, чтобы почувствовать неожиданно и необычайно остро всю глубину человеческой печали, заключенную в этой фигуре, чтобы снова с большой силой дошло до нас горьковское, не жалостливое, не сентиментальное, а суровое негодование против злых сил жизни, порождающих страдание и несчастье.

Нужно услышать со сцены МХАТ монолог Насти — этот жалкий, смешной, надрывающий сердце рассказ о ее воображаемом возлюбленном, чтобы почувствовать, как сильна эта сцена, сколько в ней боли о загубленном человеке, скрашивающем убого-красивой ложью свои страшные будни. Или финальная сцена третьего акта с этим жутким фоном заплесневевших каменных стен, с этой весной на грязном дворе ночлежки, с диким публичным скандалом, таким обыденным на городской мещанской окраине и страшным своей обыденностью. Да, это горьковское {506} письмо, это его интенсивные, резкие краски, это быт, хорошо изученный и не раз описанный бесстрашным исследователем окуровских джунглей[[597]](#endnote-560). И снова и снова в заключительных сценах поражаешься страстной вере Горького в человека, его убежденности в том, что человек найдет дорогу к свободе и свету, какой бы мрачной и гнетущей не была его сегодняшняя действительность. Слова сатинского монолога о человеке знаешь наизусть со школьной скамьи, но здесь, в театре, слышишь их как будто впервые, так вдохновенно, выразительно и художественно правдиво прозвучали они в спектакле среди грязных и темных стен ночлежки.

Характеризуя игру артистов Художественного театра в пьесе «На дне», Горький говорил, что «артисты совершили что-то удивительное», восхищался в спектакле «гармоничностью исполнения». Менялись исполнители ролей, приходили новые поколения актеров, но принцип мхатовского спектакля, то, что Горький называет «гармоничностью исполнения», остался неизменным. Это не значит, что в каждом спектакле все одинаково совершенно, что здесь не бывает посредственного и даже неудачного в отдельных ролях, но в каждом спектакле есть господствующая идея целого, захватывающая и подчиняющая себе и актера и зрителя. Эта черта искусства МХАТ очень ярко выражена и в «Трех сестрах» и в «На дне». Здесь в совершенстве достигнуто взаимное понимание между актерами, здесь каждый исполнитель находится в определенном, абсолютно точном отношении к другому, и не может выйти из этого отношения, не нарушив целостности впечатления.

Основными, ведущими линиями «На дне», образующими, так сказать, мелодию спектакля, являются линии Луки и Сатина. В спектакле, который показан в Саратове, роль Луки, как и сорок лет тому назад, исполняет И. М. Москвин. Об игре Москвина в этой роли существует целая литература. Не раз вокруг этого образа вспыхивали споры, дискуссии, ломались критические копья, а москвинский Лука, многоопытный, утешительный старичок, все с той же своей ласковой, понимающей улыбкой, с тем же добродушно-лукавым взглядом всходит на сцену и живет на ней, такой живой и подлинный, что сразу и не поймешь — что он такое, каков человек, с какой целью появился здесь? Он умнее и проницательнее всех здесь, один только Сатин хорошо видит и понимает старика, но Сатин выскажется лишь в четвертом акте, а пока что Лука целиком завладевает вниманием и ночлежников, и публики. «Москвин играет публикой, как мячом», — говорил Горький, и это испытал на себе каждый, кто видел Москвина в этой роли. С необычайной полнотой и художественной конкретностью, как будто даже без всякой игры, свободно, как будто бы он никогда и не был никем другим, а только странником Лукой, воссоздает Москвин эту обобщенную, глубоко типическую для определенной эпохи русской жизни фигуру. Ласковый, обходительный, красноречивый, проницательный сердцевед, умеющий заговаривать «зубную боль в сердце», одинаково терпимый и к дурному и к хорошему, бойкий и в то же время как будто маленько и трусоватый, со своим затейливым народным юмором и многозначительными философскими притчами, Лука Москвина необычайно верно и точно передает черты «утешителя из низов, из трудовой массы», как выразился Горький о Луке.

Один из глубоких знатоков и исследователей творчества Художественного театра сказал о Москвине, что это «исключительно типичный русский сценический {507} художник». Это замечание в высшей степени справедливо. Актер, как и всякий художник, черпает средства образной выразительности в самой жизни. Его оригинальное творчество опирается на оригинальный характер и самобытные свойства народа, к которому он принадлежит. А о русском народе такой пристальный наблюдатель и великолепный знаток его, как Горький, писал: «Я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным… Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать — по фигурности мысли и чувства, русский народ — самый благодарный материал для художника». Как хорошо подходит эта горьковская характеристика к игре Москвина!

В роли Сатина в саратовском спектакле «На дне» мы видели В. Л. Ершова[[598]](#endnote-561). Сатин при всех свои симпатичных, привлекательных качествах, при своем уме, благородстве, широте души, — типичный представитель мира «дна» и сохраняет эти черты на протяжении всей пьесы. Здесь нужно передать и его опущенность, и его печаль, ту надломленность, которая есть результат отказа от борьбы, и вместе с тем показать богатство его натуры, его одаренность, яркий темперамент, его возможности, как будто на момент проблеснувшие в четвертом акте, когда он высказывал свое заветное, когда был Сатиным без скепсиса и душевной усталости. Ершов выразил все это превосходно. Его Сатин — это как раз то, что нужно, что есть у Горького — это великолепный человеческий экземпляр, опустившийся на «дно». Слова монолога Ершов не произнес, а сыграл в самом лучшем значении этого слова. Здесь не было и тени риторики. Он говорил эти возвышенные слова не как готовое, предписанное ему автором, они как будто только что открывались ему самому, найдены были на глазах у зрителя в момент вдохновения, подъема; Сатин был в эту минуту, что называется, «в ударе», он забыл о ночлежке, которая давила его в обычное время, отвлекся от нее, он «творил».

Выше мы упомянули уже об исполнителе роли Актера — В. А. Орлове. Роль эта сыграна Орловым так чудесно, с такой подлинно человеческой теплотой, что созданное им впечатление трогательности и печали сохраняется надолго после того, как покидаешь театр. Что представляется нам самым главным в этом исполнении? Актер, как и все обитатели ночлежки, принадлежит к «бывшим людям», все у него в прошлом, но в отличие от остальных обитателей «дна», он не только вспоминает и жалеет об этом прошлом, но и тоскует о нем, ибо оно было связано с искусством, с творчеством. Рассказывая о прошлом, он говорит не столько о том, чем он был, сколько о том, что он делал, что он создавал. Поэтому здесь в ночлежке, он наиболее скорбная фигура и сочувствие зрителей к нему наиболее глубоко. Именно эту, самую главную ноту Актера и схватил, чудесно выразил В. А. Орлов.

У Сатина, являющегося своего рода центром и признанным авторитетом ночлежки, есть свой прихлебатель — это Барон. Жалкий и ничтожный, он постоянно жмется к Сатину, как будто надеется почерпнуть у Сатина недостающие ему жизненные силы. В исполнении роли Барона П. В. Массальским именно эта сторона выдвинута на первый план. Образ этот вычерчен артистом, несомненно, правильно. Барон Массальского, — если можно так выразиться, — самый «бывший» из всех «бывших людей» ночлежки. Весь он облезлый, полинявший и внешне и внутренне. Хорошо передана мелкость его души, отлично видно, что человечишко {508} этот — пустяковый, мелкокалиберный, и не без зла, такого же мелкого в нем, бесцельного, пустого, как и все другие свойства его души.

Образ картузника Бубнова, представленный В. П. Истриным, так же совершенно бесспорен, идет в лад со всем спектаклем, но по Горькому мы представляем себе этот образ более значительным. Как-то уже слишком глухо и неприметно звучат у Истрина по существу довольно едкие реплики Бубнова, тоже в своем роде философа, обобщающего в скептических афоризмах свой жизненный опыт недовольного порядками жизни, но изверившегося и уже равнодушного ко всему человека.

Сцена в четвертом акте, когда Бубнов является вдруг пьяный, растерзанный и начинает свой нелепый, до жалости убогий кутеж, хорошо задумана и могла бы быть очень сильной, если бы актер нашел более яркие краски, чтобы выразить это унылое веселье, в котором на момент вылилась вся безрадостная бубновская жизнь.

Что касается Клеща (А. В. Жильцов), то его линия в среде ночлежников проведена наименее ярко и отчетливо. Во всем облике и поведении Клеща есть какая-то неубеждающая нота. Жильцов произносит все слова Клеща как будто бы так, как их следует произносить, но, несмотря на это, мы все же не можем заглянуть внутрь этого человека и вполне понять его.

Но зато ярко убедительны в спектакле Васька Пепел (С. Г. Яров) и Настя (В. А. Дементьева). Яров удивительно приятно играет Пепла. Честный по натуре, простой, доверчивый, экспансивный парень — таким выглядит Васька Пепел — тоже один из отверженных, «вор и воров сын» — в изображении Ярова. Яров очень верно дает художественную меру этого характера — без лишней удали, и без лишней сентиментальности в сценах с Наташей.

Просто и скромно выполняет роль Наташи М. А. Титова и очень трогательна несчастная, умирающая Анна — А. А. Монахова.

Противопоставленный миру отверженных мир хозяев прекрасно представлен в спектакле И. М. Раевским, играющим Костылева, и А. М. Дмоховской[[599]](#endnote-562) — Василисой. «Сколько в ней зверства, в бабе этой»… говорит Бубнов о Василисе. Это зверское, дикое в своей жадности и похоти, эта готовность безжалостно губить все, что становится на дороге у жадности и похоти, — составляют существо характера Василисы. И именно такую, властную и разнузданную хозяйку-мещанку сильно и выразительно играет Дмоховская. И. М. Раевский с большим мастерством дает образ лицемерного пакостного паука, ничтожного человеконенавистника — Костылева.

Одной из прекрасных традиций МХАТ, неразрывно связанной с тем, что Горький называл «гармоничностью исполнения», является традиция блестящего исполнения маленьких ролей.

Спектакль «На дне» был бы не завершен, не закончен, если бы не имел такого характерного городового Медведева, как Грибов, и такого лихого, разудалого Алешку-сапожника, как Дорохин. Оба актера замечательно дорисовывают картину, созданную театром в спектакле «На дне».

Так идет этот спектакль, цельный и глубокий, увлекающий своей правдивостью, пафосом творчества, проникающим в каждую его ноту, каждую деталь. Это творческое воодушевление передается зрителю, который покидает театр, не успокоенный виденным, но возбужденный, как бы заряженный новой энергией для борьбы и работы.

{509} Подлинное идейное искусство обладает одной замечательной особенностью — оно отметает все мелкое, незначительное, и приковывает внимание человека к главным и основным вопросам жизни. Оно с громадной остротой ставит вопрос о том большом, что предстоит человеку совершить. А сейчас на плечи человека нашей страны легла поистине великая задача, требующая напряжения воли, ума, всех его творческих сил. Вот почему в годину великой борьбы мы особенно ценим нашу встречу с подлинным, идейным искусством, каким является искусство МХАТ.

## 6 Л. Жак ТВОРЧЕСКАЯ ПОБЕДА «Коммунист», Саратов, 1942, 29 января[[600]](#endnote-563)

22 января 1942 г., в день восемнадцатой годовщины со дня смерти В. И. Ленина, гордость русского искусства, «удивительный театр», как называл А. М. Горький Московский Художественный академический театр, показал саратовским зрителям премьеру «Кремлевские куранты» Н. Погодина[[601]](#endnote-564).

В пьесе показан Ленин — мечтатель, титаническим полетом мысли устремляющийся далеко вперед, опирающийся в своей мечте на реальные возможности русского народа, глубоко любящий его и беспредельно верящий в его силы. В 1920 г., когда народ в деревне сидел при лучине, а в сердце России — Москве голодал, гениальный провидец видел великое будущее России и твердо знал путь, ведущий к этому будущему. Ленин в пьесе Погодина не только призывает мечтать, призывает дерзать, но, зная талантливость народа, утверждает: «С нашим народом можно мечтать… можно дерзать».

Под влиянием Ленина, вдохновленные им, люди готовы совершить небывалое: Саша Рыбаков — почти голыми руками отстоять свою многострадальную родину от ее многочисленных врагов, Забелин — превратить ее из «нищей, разоренной» в «самую величественную страну мира», способствуя осуществлению ленинского плана электрификации, а старый часовщик — не только заставить заговорить молчавшие кремлевские куранты, но и научить их петь «Интернационал». Пророчески звучат слова Владимира Ильича в последней картине пьесы, когда, слушая великий гимн революционного пролетариата, исполняемый по воле человека древними кремлевскими часами, он говорит: «Слышите, а? Играют. Это великое дело, товарищи, это уже навсегда. И когда сбудется все, о чем мы мечтаем и спорим, они будут отсчитывать новое время, и то время явится началом новых электрификации, новых мечтаний, новых дерзаний…»

Идейным апофеозом пьесы является ее конец. На сцене Ленин и Сталин. Ленин говорит о неимоверных трудностях, с которыми придется еще столкнуться молодой Советской стране, завещает беречь ее, как зеницу ока, «ни одного кирпича из нашего великого здания никому не уступать». Торжественной клятвой звучат ответные слова великого соратника Ленина: «Громадным утесом стоит наша страна {510} среди океана буржуазных государств. Волны за волнами катятся на нее, грозя затопить и размыть. А утес все держится непоколебимо. Не уступим. Поверьте моему слову, не уступим!»

Московский Художественный академический театр на протяжении почти полувекового своего существования, создавая свои изумительные по режиссерскому и актерскому мастерству спектакли, работал в постоянном контакте и тесном содружестве с драматургами. Об этом исключительном содружестве драматурга и театра еще в начале XX века говорил молодой Горький, работавший тогда над своей первой пьесой «Мещане». Горький писал А. П. Чехову о встрече с режиссером Художественного театра Вл. Ив. Немировичем-Данченко: «Я рассказал ему мою пьесу и он, сразу, двумя, тремя замечаниями, меткими, верными, привел мою пьесу в себя. Все исправил, переставил и я удивился сам, как все вышло ловко и стройно. Вот молодчина!»

Если такие художники, как А. П. Чехов и А. М. Горький, при помощи Художественного театра проверяли с точки зрения сценичности свои пьесы, то тем более очевидна та роль, которую играет театр в творчестве современных драматургов. Идейно зрелая, умная пьеса Н. Погодина в том варианте, который поступил в театр, страдала рядом сценических дефектов: длинноты, наличие лишних картин, немотивированность некоторых поступков персонажей (ссора Маши с Рыбаковым в VII картине), разорванность отдельных эпизодов и т. д. В результате тщательной совместной работы драматурга и театра появился совершенно новый вариант пьесы, значительно более совершенный, чем прежде. Третий акт оказался сделанным заново и именно так, что основные идеи пьесы прозвучали здесь наиболее ярко и отчетливо. Художественным тактом был подсказан отказ от воспроизведения сцены в Спасской башне Кремля и введение таких новых сцен, как прощанье Маши и Рыбакова, уезжающего на фронт.

В постановке «Кремлевских курантов», которая осуществлена в режиссуре народных артистов СССР Вл. Ив. Немировича-Данченко, Л. М. Леонидова и М. И. Кнебель[[602]](#endnote-565), прежде всего бросается в глаза удивительная гармоничность всех элементов спектакля: актерского исполнения, режиссуры и художественного оформления, так свойственная вообще Художественному театру.

Режиссерским шедевром является заключительная сцена VIII картины (кабинет В. И. Ленина), когда Ленин один в своем кабинете, погруженный в работу. Это не просто эффектная картина, прекрасно, почти скульптурно оформленная, но она полна глубокого смысла. Молчаливо работающий Ленин, только что высказавший гениальную мысль об электрификации, выносивший ее, продумавший до конца, наталкивает зрителя на естественную мысль о том, какие новые гениальные идеи рождаются в сознании великого вождя сейчас, в данный момент, когда он, погруженный в полутьму кабинета, сидит один и работает.

«Чудесные артисты» — называл А. М. Горький первое поколение мастеров Московского Художественного театра, многие представители которого и сейчас работают в театре. Традиции первого поколения живут в следующих. «Чудесные артисты» — можем мы с полным правом сказать, видя игру в «Кремлевских курантах» Н. П. Хмелева, А. Н. Грибова, Б. Н. Ливанова.

Заслуженный артист РСФСР А. Н. Грибов, исполнитель роли Ленина, по его собственному свидетельству, старался передать постоянное ленинское {511} «устремление вперед». В исполнении Грибова, где бы ни был Ленин — на охоте, в крестьянской избе, в своем кабинете, везде он един, зритель все время ощущает, что перед ним «самый человечный изо всех прошедших по земле людей» (В. Маяковский) и самый великий из них. Актеру исключительно хорошо удается передать порывистость Ленина, его юмор, страстный революционный темперамент при внешней сдержанности (первый разговор с Забелиным), задор (сцена с детьми в избе Чуднова). Искренне и заразительно, как умел смеяться только Ленин, по свидетельству лиц, лично знавших его, смеется Грибов, слушая рассказ часовщика о том, как его объявили «агентом Эзопа». И в каждой сцене, где появляется Грибов, за Лениным, разговаривающим сегодня о сегодняшних событиях, Лениным работающим, стоит Ленин — мечтатель, твердой рукой начертывающий путь России вперед.

Роль И. В. Сталина исполняет Г. А. Герасимов. Актер передает сталинский юмор, его проникновение в душу человека, глубокое внимание к каждому ленинскому слову и твердую решимость стоять на страже завоеваний революции.

Хорош артист В. П. Марков[[603]](#endnote-566), мягко и тактично ведущий роль рыцаря революции Ф. Э. Дзержинского, обаятельный облик которого ему удается создать в сцене с Забелиным.

Один из центральных образов пьесы — образ инженера Забелина (народный артист РСФСР Н. П. Хмелев). Забелин любит свою страну, он гордится тем, что он русский, он любит свое дело и является представителем передовой технической мысли. Но в первые годы революции Забелин заблуждается, ему кажется, что большевики тянут Россию вспять, он считает их варварами и свою непримиримость с руководителями новой России выражает в форме саботажа. Забелин не работает, а демонстративно торгует спичками. Ленин, Сталин, Дзержинский разбудили в душе старого инженера волю к творческому труду, и в конце пьесы он выступает перед нами человеком, который приступает к практической реализации Ленинского плана электрификации советской страны и видит в Ленине гения, ведущего Россию неуклонно вперед.

Мы видели Н. П. Хмелева — Каренина, который является «не человеком, а машиной», мы видели Н. П. Хмелева — Тузенбаха, мягкого, умного человека, верящего в людей и в то, что жизнь когда-нибудь повернется по-новому, и вот перед нами Н. П. Хмелев — Забелин, упрямый, раздраженный в 1‑й и VII картинах, растерянный, сомневающийся в себе в VIII и IX, и нашедший свое место в строю строителей социализма в последней, XI‑й картине пьесы. Потрясает артист в сцене между Забелиным и Машей, когда самолюбивый, властный, видевший виды старик робко спрашивает юную дочь: «Гожусь ли я по нынешним временам, или долой со счетов?» Предельно прост, естественен Н. П. Хмелев в сценах с Лениным. Глубокой искренностью звучит просто и в то же время с чувством удивления, преклонения, сказанная им Ильичу фраза: «Мы, ваши современники, даже представить себе не можем, какие камни закладываются в истории нашего отечества».

Роль матроса Саши Рыбакова исполняет народный артист РСФСР Б. Н. Ливанов. Он создает фигуру жизненно правдивую, но непривычную для советской драматургии. Мы привыкли к матросу Шванде («Любовь Яровая»), полюбили его и воспринимали как наиболее типическою фигуру матроса, борца за дело революции в период {512} гражданской войны. И вдруг перед нами другой матрос — он тоже беспредельно предан революция, он тоже горяч и порывист, но в нем есть то, чего мы не видели в Шванде. У Рыбакова пытливый ум, он напряженно учится, много читает, тянется к культуре. Решительный в борьбе, он робок и застенчив с любимой девушкой, лиричен в выражении своих чувств. Б. Н. Ливанов в одинаковой мере безукоризнен и тогда, когда, глядя влюбленными глазами на Ленина, он силится осмыслить величие его идей, и тогда, когда он признается старику Чуднову в тем, что влюблен, и в объяснениях с Машей, и в сцене с Забелиным.

К сожалению, далеко не так ярка исполнительница роли Маши — С. С. Пилявская, хотя она продуманно и тщательно ведет свою роль. Маша — не рядовая девушка, она горда так же, как и ее отец, независима. «Умница» — называет ее старик Забелин. Эта девушка и сердцем и разумом с новыми людьми и новой действительностью, но путь к новым людям для Маши не прост. Она не только по-дочернему любит, но и глубоко уважает за честность и ум своего отца, несмотря на то, что он долго не хотел отрешиться от старого и вину за свое неуменье разобраться в действительности взваливал на большевиков. Маше трудно дается соединение в своем сердце любви, к старику Забелину и Рыбакову, и в этом драматический конфликт той линии пьесы, которая связана с образом молодой героини. Согласие Забелина работать, его изумление перед величием Ленина, признание им своей неправоты не только является разрешением драматического положения для старого инженера, но и для его дочери. Слушая рассказ отца о его встрече с Владимиром Ильичем, видя, насколько он потрясен тем, что он видел и слышал, Маша соединяет Забелина и Рыбакова не только в своем сердце, но и в жизни, ощутив их рядом в строительстве новой действительности.

С. С. Пилявская, понимая своеобразие погодинской героини, не сумела перевоплотиться в этот образ настолько, чтобы зритель поверил в ее Машу: артистке не удалось передать ее девичьей обаятельности, благодаря чему сцены встреч с Рыбаковым лишены настоящего лиризма.

Хороша заслуженная артистка РСФСР В. С. Соколова, создавшая очень живой реальный образ жены инженера Забелина. Заслуженный артист РСФСР Б. Я. Петкер блестяще играет рель еврея часовщика, энтузиаста своего дела и немного философа.

В пьесе много эпизодических действующих лиц. Как бы мало места ни занимал тот или иной персонаж в тексте пьесы, театр сделал его совершенным, скульптурно вылепленным и врезывающимся в память зрителя. Очень хороши все участники сцен в кабинете Забелина (Е. А. Хованская, заслуженная артистка РСФСР М. А. Дурасова, заслуженный артист РСФСР В. А. Вербицкий и И. И. Гедике)[[604]](#endnote-567). Колоритен Казанок (М. Е. Готлиб)[[605]](#endnote-568) и остро, метко нарисована актрисой А. А. Монаховой фигура старушки с ребенком. В сцене у Иверских ворот, сделанной в целом замечательно и режиссерски, и художественно, необыкновенно выразительна фигура дамы, продающей кружева[[606]](#endnote-569). Хотя она на протяжении всей сцены произносит всего только одну коротенькую фразу, и в костюме, и в том, как она стоит, и в выражении ее лица, — целая социальная характеристика.

Спектакль «Кремлевские куранты» — несомненно новый, значительный этап в жизни театра, вписавшего не одну славную страницу в историю русского {513} искусства, и теперь, в героические дни отечественной войны, подарившего советскому зрителю прекрасно исполненную пьесу о суровых днях гражданской войны, когда под водительством великих вождей революции В. И. Ленина и И. В. Сталина, закладывался фундамент цветущей социалистической страны, отчизны, которую сейчас защищает советский народ в ожесточенных боях с немецко-фашистскими полчищами.

## 7 Е. Трощенко МХАТ. «ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ» «Коммунист», Саратов, 1942, 6 мая

Показанный недавно саратовским зрителям спектакль «Горячее сердце» принадлежит к лучшим мхатовским спектаклям. Впервые советский зритель увидел «Горячее сердце» на сцене МХАТ в 1926 г.

Художественная суть этой комедии, ее гениальное зерно — в превосходной, широко и смело нарисованной сатирической картине нравов и характеров «хозяев жизни» — купечества и разделявшего с ним власть дворянства. Вот эту сатирическую сторону пьесы, эту стихию комического развил и поднял театр в спектакле.

И здесь первое место принадлежит Москвину. Именно в его игре дух комедийности, проникающий спектакль, нашел наиболее яркое и оригинальное выражение. Москвин играет Хлынова, богача-самодура, упившегося, так сказать, до бесчувствия всесилием власти, которая привалила к нему вместе с деньгами. Но самодурство такого типа, как Хлынов, проявляется в особой форме — в озорстве, в нелепых причудах.

Хлынов Москвина выкидывает самые неожиданные трюки, «скачет и играет» перед изумленным и задетым этим шутовством собеседником, пускается в пляс среди бела дня на людной площади, отпускает притворно почтительные поклоны людям, которые, по его собственному выражению, для него «все одно, что ничего», говорит каким-то заведомо не своим, хриплым и тоненьким голоском балаганного Петрушки, соскучившись, плачет притворными слезами, и в голосе его появляются томные, капризные интонации, которые в сочетании с его разбойничьей, рыжей полупьяной физиономией производят самый нелепый и самый комический эффект.

Одним словом, господин Хлынов забавляется, и он может себе позволить это, ибо господину Хлынову вообще все позволено. Москвин превосходно дает почувствовать зрителю этот второй внутренний план хлыновского образа, как дает он почувствовать и кроющегося за всем этим шутовством хищника, жизнеспособного, жадного и весьма неглупого, когда дело касается его действительных реальных интересов.

Но в спектакле и пьесе, кроме хлыновского, есть еще другой центр — дом купца Курослепова со всеми его домочадцами. Комедийное направление господствует и здесь, и оно чрезвычайно ярко представлено в образах Курослепова, жены его Матрены и Наркиса, курослеповского приказчика.

Матрена Курослепова и Наркис — эта пара в спектакле напоминает ярко {514} раскрашенную лубочную картинку. Театр и здесь потешается, сгущая краски, выставляя, так сказать, в неприкрытом натуральном виде тупость, дикость и примитивность этих персонажей. Очень хорош Наркис (А. В. Жильцов) со своим атласным жилетом, «су-пирами» на пальцах, со своей толстой, отъевшейся, надутой физиономией и самодовольной наглостью преуспевающего негодяя. И под стать ему Матрена (О. Н. Лабзина). С верным пониманием стиля и замысла этой фигуры в спектакле и настоящим чувством смешного рисует Лабзина пестрый лубочный портрет сластолюбивой, лживой и беспардонной бабы — купчихи Курослеповой.

Более сложная задача была у актера, играющего Курослепова. Курослепов у Островского — это, собственно, уже не человек, это существо, потерявшее способность отправлять какие бы то ни было жизненные функции, кроме потребления пищи и сна, пришедшее в состояние полного отупения от сытости и праздности. Эту тупую сонную одурь Курослепова Станицын передает отлично. Его Курослепов — это какое-то дикое заморское чудище, выставленное в спектакле напоказ для публичного осмеяния.

Третий основной образ пьесы — городничий Градобоев (В. О. Топорков) дан в спектакле без той яркости красок, без той пышности, которые отличают «купеческий» гротеск Москвина. Но зато здесь чрезвычайно выразителен самый рисунок образа, — резкий, сатирически острый, отчетливый.

Есть, однако, и в диком курослеповском доме свой «луч света». Это — девушка с «горячим сердцем», дочь Курослепова — Параша. Роль эта весьма нелегкая. Параше приходится развивать драматическую тему посреди комедии, и мало того — довести драму в этом царстве самодуров до благополучной развязки, до счастливого брака с родительского благословения. Тарасова решила эту задачу как нельзя лучше. Она ведет свою роль, не обращая внимания на разыгрывающуюся вокруг нее комедию, но и не забывая о ней. Тема «горячего сердца» истолкована ею скорее как тема характера, нежели глубокого жизненного конфликта, ибо такого конфликта не дала и пьеса. А характер героини обрисован Тарасовой со всем присущим ей глубоким и тонким артистическим чувством.

Особое и весьма важное место в пьесе занимает Силан — старик, дворник Курослепова.

Мастерски изображенный на сцене во всей своей образной, жизненной конкретности, Силан взят Хмелевым необычайно глубоко, как будто зачерпнут из глубин тогдашней русской народной жизни, таившей в себе еще не доведенные до сознания, но готовые к пробуждению силы взрыва и возмущения. Недаром в исполнении Хмелева образ этот так близко напоминает некоторые горьковские народные типы.

Художественный театр при своем возникновении был театром новаторским, таким он остается и в советское время. МХАТ никогда не стремился сохранить в музейной неприкосновенности однажды найденные приемы и формы, а двигался все время вперед, отыскивая новые пути для советского сценического искусства.

Постановка «Горячего сердца» на сцене МХАТ — прекрасное этому доказательство.

Со дня московской премьеры прошло больше полутора десятков лет. Советский театр проделал за эти годы большой и сложный путь развития, а спектакль этот и сейчас поражает своей оригинальностью, свежестью, новизной художественного сценического претворения жизни.

# **{****515}** Сезон 1942 – 1943

Как только стало возможно, МХАТ исполнил свое намерение: скорее вернуться в Москву. Вл. И. Немирович-Данченко уже вернулся 2 сентября, опередив труппу, которой пришлось с 20 августа по 27 октября пробыть в Свердловске, куда ее перевели из Саратова. Но 7 ноября 1942 года, как и положено к празднику, МХАТ сыграл премьеру — «Фронт» А. Е. Корнейчука и сыграл на своей родной, московской сцене.

В то тяжкое военное время это казалось добрым знаком, внушало надежду. Может быть, ради того же газета «Вечерняя Москва» в ноябрьских номерах извещала о возвращении в репертуар МХАТ то «Трех сестер» Чехова, то «Врагов» Горького — этих примет устойчивой довоенной жизни.

Пьеса «Фронт» вышла одновременно в трех театрах Москвы: Художественном, Малом и Театре драмы, как бы единым залпом из трех орудий. Рецензенты так и восприняли эти постановки: как общий патриотический акт. Все три премьеры были ими равно поддержаны. Другого и быть не могло, так как в основе всех трех работ лежал один мотив — мотив победы.

И все же была сцена, в которой МХАТ превзошел остальные театры, и об этом нельзя было не говорить. Режиссерам постановки Н. П. Хмелеву, И. М. Раевскому, Б. Н. Ливанову и М. М. Яншину, а главное художнику В. В. Дмитриеву удалось передать не только эмоционально, но и найти техническое решение самой драматической сцены спектакля: сцены в окопе. Из заснеженной дали на этот окоп с бойцами лез вражеский танк, встречаемый огнем. Рвались снаряды. Пылало зарево.

Критик О. Леонидов подчеркивал, что хотя в окопе все гибнут, «самый эпизод по-настоящему оптимистичен» («Вечерняя Москва», 1942, 5 декабря). В нем изобразительная сторона сливалась с внутренним переживанием исполнителей: «Здесь есть та подлинная простота и искренность чувств, которые и необходимы для изображения бойцов, умеющих стоять насмерть», — писал О. Леонидов (Там же). Он писал и о других настроениях, неожиданных в спектакле на военную тему: об «увертюре спектакля», о «немом вступлении», о «занесенных снегом соснах», о тишине русской природы перед сражением (Там же). В этих приемах узнавалось остававшееся неизменным художественное направление МХАТ, который искал не пафоса фронтовой героики, а тишиной погружал зрителя в грозную реальность.

Сопоставляя работы трех театров, обладавших разными художественными возможностями, критики уходили от каких-либо предпочтений. В исполнении {516} одной и той же роли или сцены в разных театрах они находили свои достоинства, не столько критиковали, сколько разъясняли отличия и просчеты, отметая всякую конкуренцию.

Д. Заславский в статье «Пьеса “Фронт” А. Корнейчука в театрах Москвы» в газете «Правда» (1942, 20 ноября) доказывал, что абсурдно предложение собрать всех лучших исполнителей в одну лучшую постановку «Фронта», так как «в каждой из постановок есть свой стиль, своя школа, свой художественный замысел».

По мнению критика, спектакли объединяла общая заложенная в пьесе задача: вести «борьбу с отсталостью не только на фронте, а всюду, — в тылу не в меньшей степени, чем на фронте» (Там же).

Этот конфликт в пьесе отражался столкновением двух братьев Горловых, из которых старший воевал при помощи устаревших инструкций, а младший брал на себя тактические решения. Остальные действующие лица группировались вокруг этих идеологических центров.

В принципе ничего нового в этом конфликте не содержалось, но сама мысль о тем, что он может быть признан существующим в армии и обсуждаться, — мысль эта казалась в ту пору достаточно живой и смелой. «Правда» устами того же Заславского открыто признавала конфликт в пьесе актом необходимой пропаганды: «Театральные постановки усиливают выразительность этой пропаганды. Они внушают нашему народу уверенность в нашей силе, в нашей способности преодолеть все трудности. В этом значение театральных постановок пьесы “Фронт”» (Там же).

Такую же поддержку со стороны рецензентов встретила и московская премьера «Кремлевских курантов» Н. Ф. Погодина, состоявшаяся вслед за «Фронтом» — 12 ноября 1942 года. В отличие от саратовской премьеры (22 января 1942) в роли Сталина не выступал мхатовский актер Г. А. Герасимов. Его заменили специально приглашенным грузинским актером М. Г. Геловани, уже прошедшим испытания в спектаклях «Курантов» в Свердловске.

Критики не обсуждали этого факта и не судили о том, насколько вторая премьера была второй редакцией пьесы и спектакля, тем более, что в нее вошел исполнитель, предписанный Комитетом по делам искусств. Критики вообще опасались применять театроведческое понятие «игра» к исполнителям ролей В. И. Ленина, И. В. Сталина и Ф. Э. Дзержинского. В их профессиональных действиях они искали какого-то особого сценического сотворения данных образов.

К образу Ленина — отошедшего в историю лица и теперь возникающего на сцене в качестве произведения актерского искусства, применялись строгие нормативные требования. Перед актером ставилась противоречивая задача: и оживить изображаемое лицо дыханием индивидуальности и не нарушить традиционный идеологический портрет. В этом значении А. Н. Грибов, игравший Ленина, был слишком индивидуально ярким художником и представлял собой трудность как для режиссеров, так и для театральных критиков.

Положение осложнялось еще и тем, что Немирович-Данченко хотел показать «огневого» Ленина, в котором будет присутствовать «гениальный вождь, а не только великолепный портрет» (ТН. С. 326).

«Кремлевские куранты» — пьеса и постановка МХАТ — сразу же стали принадлежностью официального искусства и оказались гибкими для приспособления к последующим политическим эпохам. Постановка 1942 года была последний раз показана 6 ноября 1947 года.

{517} Разоблачение культа личности Сталина, взгляд на историческое прошлое сквозь призму нового образа Ленина вызвали к жизни сценическую редакцию 1956 года. Этот спектакль с Лениным — Б. А. Смирновым и без участия среди действующих лиц Сталина побывал на гастролях во многих странах, шел долго, возобновлялся, а 27 октября 1958 года МХАТ был удостоен чести открыть его показом новую сценическую площадку Москвы — Кремлевский театр.

Но стоило МХАТ отойти от политического современного репертуара, каким был «Фронт» и «Кремлевские куранты», и поставить пьесу на отвлеченную тему — «Последние дни» М. А. Булгакова о Пушкине, единодушие похвал сменилось единодушием порицания. Отчасти неудовлетворенность критиков спектаклем была предопределена тем, что пьеса принадлежала полуопальному Булгакову. Отчасти, и это надо признать, пьеса не обладала ожидаемой от Булгакова художественной силой.

Пьеса, вероятно, сочинялась трудно. Дело затянулось на несколько лет. Булгаков начал писать ее в 1934 году, параллельно репетируя в МХАТ «Мольера» («Кабала святош»). Как известно, репетиции были обостренными, а финальные события — конфликтными. Премьера 15 февраля 1936 года в напряженной обстановке, статья против нее в «Правде» 9 марта и исключение спектакля из репертуара — сразили Булгакова.

В то же время он расстался со своим соавтором В. В. Вересаевым, несогласным и с основным приемом пьесы — отсутствием в ней Пушкина как действующего лица — и с тем, как Булгаков трактует образ жены поэта, сцену ее свидания с Дантесом и со многим другим.

Расстался Булгаков и с хотевшим ставить пьесу Театром им. Вахтангова, отказавшись сделать требуемые вахтанговцами изменения в тексте, что случилось в 1936 году.

Договор на постановку «Пушкина» («Последние дни») с Художественным театром М. А. Булгаков подписал 22 января 1940 года, а 10 марта 1940 года — умер.

Премьера «Последних дней» в МХАТ состоялась 10 апреля 1943 года (режиссеры В. Я. Станицын и В. О. Топорков, художник П. В. Вильямс). Вл. И. Немирович-Данченко не работал над спектаклем как режиссер, но давал ему окончательное направление, много беседуя с участниками репетиций перед выпуском.

Возвращаясь к особенностям позиции, занятой театральными критиками по отношению к «Последним дням», нельзя не заметить, что вину за «искажение» пушкинской темы они возложили на Булгакова. МХАТ, освященный высоким мастерством своего искусства и метода, был оставлен более или менее в стороне.

Некоторые рецензенты пошли на компромисс, согласившись, что литературный прием пьесы о Пушкине без Пушкина-персонажа вполне допустим. Так посчитал, например, написавший рецензию писатель К. А. Федин («Литература и искусство», 1943, 24 апреля).

Литературовед И. А. Груздев, тоже не отрицавший возможности подобной композиции, однако доказывал, что у Булгакова она не оправдала себя и привела к смещению идейной задачи произведения:

«Показана *судьба* Пушкина, а не *борьба* Пушкина, и в этом смысле можно сказать, что отсутствие его на сцене и логично и законно.

А тема Пушкина — тема борьбы. Вызов Пушкина николаевскому режиму и гибель поэта — это тема еще не написанной нашей национальной трагедии шекспировской высоты» (Там же).

{518} Специалист по творчеству М. Горького И. А. Груздев, с воспитанным его произведениями чувством социального протеста, однако, невольно подметил разницу между борьбой и судьбой. Судьба всеобъемлюща, и в таком случае булгаковская пьеса о судьбе при всех своих слабостях гораздо глубже предъявляемых ей требований на злобу дня. А были и подобные.

Так вполне наивно требование некоторыми критиками патриотизма при изображении исторических лиц, этих «немецких прохвостов» и «палачей русского народа» Бенкендорфа и Дубельта, требование связать их с фашизмом и его нападением на советскую страну (Там же).

В чем бы критики ни упрекали пьесу и постановку, положение МХАТ как лучшего театра страны было стабильным, и призывы к столь грубому осовремениванию пушкинской гибели не привели к снятию спектакля, как это случилось в прошлом с «Мольером».

О «Последних днях» писали многие газеты, но главной определяющей публикацией надо считать подборку в «Литературе и искусстве». Кроме статей авторитетных в литературной, театральной и художественной критике лиц, там давался текст от редакции, без подписи, как приговор серьезной, но не до конца удачной работе театра.

Номер «Литературы и искусства» вышел 24 апреля 1943 года, а 25 апреля 1943 года не стало Вл. И. Немировича-Данченко.

Он предчувствовал свою скорую кончину. Как всегда легко объединяя понятия официоза и подлинную человеческую искренность, он говорил 20 марта 1943 года на митинге в МХАТ в связи с награждением его работников Сталинской премией. Он пытался ответить на вопрос: «Что будет с МХАТ дальше?»

Он спрашивал: «Что будет с моим уходом? Вот‑вот‑вот я уйду, от возраста никак не скроешься. И вот забота какое будет наше искусство? Насколько мы будем приближаться, как выражаются теперь, к “потолку” нашего искусства в идеале? Кто будет вести дальше это искусство? Потому что люди могут стареть, а искусство стареть не смеет» (Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. М.: изд. Музея Моск. орденов Ленина и Трудового Красного знамени Художественного академического театра СССР им. М. Горького. 1945. С. 650).

Последовали некрологи. Были сказаны необходимые слова. И пришло время театра наследников Станиславского и Немировича-Данченко.

Критическая литература о нем отражает другую эпоху Художественного театра.

## **{****519}** 1 П. Марков СТАНИСЛАВСКИЙ. (4 ГОДА СО ДНЯ СМЕРТИ) «Литература и искусство», М., 1942, 8 августа

Станиславский обладал великим даром мыслить сценически и разгадывать неповторимое и свежее течение жизни в сухом драматургическом тексте. Когда он читал или слушал пьесу, в его фантазии уже возникало ее конкретное сценическое воплощение, светило солнце, шумели деревья, двигались люди, он уже видел образ того мира, в котором развернется действие, он видел комнаты, обстановку, прислонившуюся к дверной притолоке девушку или освещенного светом вечерней лампы старика, он видел сцену ослепительно ярко и в то же время он уже был занят тысячей различных и самых тонких и убедительных способов технического осуществления своего быстро возникавшего замысла. Он осыпал автора десятком замечаний, в которых с практическими режиссерскими советами сплетался тонкий психологический анализ. К слушанию пьесы он приступал, как к важному и существенному делу, но был слушателем открытым и до наивности восприимчивым. Я помню, как при чтении одной комедии он с первых же слов начал смеяться и смеялся до слез, принуждая автора прерывать чтение.

Порою его откровенная пленительная непосредственность приводила к несомненным ошибкам. Фантазия увлекала его далеко от автора, он приписывал ему замыслы, которых тот не имел, и возбужденный открывшимся перед ним миром, он толкал автора на непредвиденный путь, — и автор, воодушевленный безостановочной фантазией Станиславского, против воли подчинялся ему и неожиданно для самого себя оказывался перед неизгладимыми противоречиями. Станиславский знал за собой это свойство и часто останавливал порывы своей фантазии, призывая участников собрания дать оценку с «литературной», как он выражался, точки зрения.

Но, когда хаос первоначальных впечатлений постепенно утихал в нем и укладывался в стройные и четкие формы, он все более последовательно вдумывался в общую режиссерскую линию, которая должна была объединить наброски и эскизы, прежде возникшие в его фантазии. Интересно было наблюдать за ним, когда он впервые принимал макет художника и входил всем своим существом в конкретную атмосферу, которая окружает действующих лиц пьесы. И здесь он бывал скрупулезно точен в своих технических требованиях. Великолепный и блестящий знаток театральной машинерии, он часами уточнял вопросы света, решения пространства, сложность перестановок, длительность их, удобства мизансцены. Но любой макет в основном он судил с точки зрения предельной, сгущенной жизненной правды, позволявшей так разместить актеров, чтобы мизансцены плавно переливались одна в другую, поднимая эту правду до степени высокой театральной убедительности. Он с завидным наслаждением переставлял отдельные части макета, изыскивая все новые и новые комбинации. Макет оживал под его умными и вдохновенными руками: Станиславский уже видел {520} впереди живой образ спектакля. Его всегда интересовал реальный и выпуклый процесс жизни без какого-либо ущемления и мертвого схематизма. Он видел мир широко, и чем шире был его взгляд, тем горячее была его бурная и упрямая фантазия. Он владел всем богатством режиссерской выразительной техники и переводил на сценический язык самые отвлеченные грезы и самые неожиданные мечты. Он их конкретизировал так, как это случилось в ранней «Снегурочке» и затем в «Синей птице», где блестящая фееричность сочеталась с тонким и естественно выраженным вкусом.

Станиславский был отличным режиссером-импровизатором. Оттолкнувшись от одного утвержденного им положения, он делал из него последовательные выводы, предельно широко развертывал сцену. Он так и говорил: «Это — целая сцена. Ее надо развернуть». Это значило — довести ее до ярчайшего блеска, не пропустив ни одного важного звена в ее развитии. Это значило — вжиться в нее до конца, а не увлекаться ее внешним, поверхностным показом, сводящимся в результате к условному, хотя бы и внешне реальному, подражанию жизни. Когда он впервые пришел на репетицию ночной сцены леса «Горячего сердца» — той самой, где опьяневший купец Хлынов с такой же пьяной компанией разыгрывает случайных прохожих, то каждая его находка, которую он подсказывал актеру и своим помощникам по режиссуре, была полна не только заразительной яркости, но и внезапной удивляющей изобретательности.

Здесь, на репетиции, в его фантазии возникли и смешная поддельная лошадь, и балаганные свистульки, и масляничные ряженые, и метлы, неожиданно вырастающие из дырявой соломенной крыши полуразвалившегося амбара, и весь бурный хмельной ритм этой сцены, так сильно дисгармонировавший с разбуженной ночной прохладой уснувшего леса. Но, как будто не доверяя полету своей фантазии, Станиславский и тут не раз обращался за тем же постоянно его тревожившим советом: «А как это с литературной точки зрения? А не противоречит ли это Островскому?».

Таким же виртуозом был он и в показах. Репетируя «Сестер Жерар», он сердился на актера, трафаретно, по роли хромавшего. И он показал около двух десятков приемов «хромоты». Думаю, он наполовину импровизировал и здесь, находя верный рисунок хромавшего человека. В «Женитьбе Фигаро» в сцене Сюзон, Керубино и графа он виртуозно разработал прятание друг от друга действующих лиц: блеск мизансцен вырастал из верно и точно схваченного действия и взаимоотношений. Он понимал всю опасность жонглирования мизансценой и часто предпочитал мизансцены, не столь внешне эффектные, но отмеченные благородной и сдержанной простотой. Он возмущался беспредметно красивой мизансценой. Мизансцена была для него внешним выражением внутреннего действия («жизни человеческого духа», по его определению). Если остановить на минуту спектакль, то мизансцена без слов раскрыла бы зрителю внутренний смысл и содержание куска.

Он не любил на сцене никакой метафизики. Его мастерство покоилось на вполне конкретном и реальном ощущении материала жизни и материала сцены, освещенном высокой мыслью. МХАТ как-то ставил под руководством Станиславского «Продавцы славы» Паньоля и Нивуа — пьесу, написанную в острой французской манере. Она, казалось, легко напрашивалась благодаря парадоксальности основной {521} ситуации (отец торгует славой своего погибшего сына ради своей карьеры, и сын, случайно оказавшийся в живых, принужден скрывать свое настоящее имя), на неизбежный сценический гротеск. Порою ее так и играли в других театрах. Но Станиславский увидел в ней самое для себя дорогое — он увидел ее жизненный ход, ее жизненную правду, и эту жизненную правду он вылепил в яркой сценической форме.

Нигде не преувеличивая, он создал в одной из сцен картину, полную ядовитой социальной насмешки. По ходу действия компания дельцов пытается путем подлога использовать письмо без вести пропавшего солдата для предвыборных целей. Станиславский довел до предела реальную бытовую атмосферу. За стенами уютной комнаты льет дождь. Действие происходит вечером. Станиславский предложил исполнителям подвернуть мокрые брюки и снять сырые пиджаки. Собравшаяся за круглым столом, освещенная неясным светом одной лампы в полусумерках, лихорадочно перебирающая и уничтожающая бумаги, кучка занимающихся подлогом избирателей приняла вид бандитов. Это был почти гротеск, и в то же время до мелочей оправданный и абсолютно реальный. Обобщенный сценический образ возникал у Станиславского из густоты реального быта: сцена и жизнь неразрывно связались, сценическая выразительность оказывалась одновременно жизненной типичностью.

Любя театр в самом его широком выражении, Станиславский никогда не мирился с искривлением актера. На своем опыте он понял и узнал, что только органическое рождение образа обеспечит высокую правду искусства. Упорно, шаг за шагом, он строил науку об актере — науку, которая сохранила бы в себе всю живую прелесть и обаяние театра, науку вне схоластики, простую, реальную, выведенную из богатства практики. Он заботливо воспитывал актера. Нетерпеливый по своей природе, он побеждал в себе нетерпение и не боялся долгого пути там, где он бывал для актера нужен. Любуясь результатами своего труда, он клал много усилий на разработку отдельных кусков, помогающих актеру схватить верное самочувствие в роли. Порою он начинал десяток репетиций с одного и того же места и вновь и вновь возвращался к куску, который в течение пьесы только промелькнет в сознании зрителя. Всякая неряшливость была для него отвратительна. В «Горячем сердце» он предложил Хмелеву опереться на перила лестницы: эту простую мизансцену Хмелев держал несколько минут, чтобы в высоком спокойствии, которое есть признак накопленного мастерства и внутренне-сдержанной наполненности, чеканно, ясно и просто звучали слова Островского. Как настойчиво он боролся со всяким физическим напряжением и безошибочно замечал его у самых крупных актеров, начиная с Москвина и Качалова и кончая Добронравовым и Тарасовой: и они послушно искали вместе со Станиславским актерского освобождения и покоя. Он следил за диалогом и любил легкую летящую борьбу словом и дал блестящие образцы мастерства диалога в «Женитьбе Фигаро» и в «Горячем сердце». Работая «Таланты и поклонники», он с нежной осторожностью относился к душевной ткани переживаний героев Островского, до такой степени, что порою становилось страшно, как бы не порвалась эта тонкая нить, так как она требовала самых совершенных и таких же тонких актерских средств.

{522} Он понял, что только через человека может торжествовать театральное искусство. Весь остальной очень им любимый и необходимый, хотя и несовершенный театральный аппарат служил лишь помощью и поддержкой в его основной цели. Для нее Станиславский жертвовал и легкими успехами, и внешними эффектами; для нее он ограничивал свою фантазию и вновь и вновь пересматривал свои приемы и методы. Актер был для него драгоценностью. В нем было много общего с Толстым — и в восприятии красоты и силы жизни, и в ощущении ее безостановочного хода и развития, и во вкусе к отдельным фактам, и в каком-то прозрачно-суровом понимании человека. Станиславский мог создаться только на русской почве. Восприняв всю сложность западной театральной культуры, он всем сердцем принадлежал искусству Щепкина и после многих поисков, ошибок и увлечений, провозгласил его своим учителем. Он победил свой ранний режиссерский деспотизм, потому что увидел полный жизни, театральности и человечности театр. Этому театру отдал свою жизнь подлинно национальный художник, ставший учителем искусства всех деятелей театра и всех верных друзей театра во всем мире.

## 2 И. Крути ТРИ СПЕКТАКЛЯ «ФРОНТ» «Литература и искусство», М., 1942, 21 ноября

Три московские постановки «Фронта» со свойственной одному только сценическому искусству конкретностью раскрыли сложную поэтику этой пьесы[[607]](#endnote-570).

<…>[[608]](#endnote-571)

Пьеса богата такой жизненной и художественной правдой, которая может быть сценически выражена по-разному, хотя спектакль во всех случаях будет подлинно реалистическим. Именно поэтому стали возможны разночтения пьесы театрами и каждый из трех спектаклей — творчески оригинален и неповторим.

В Малом театре (постановка И. Судакова) душой спектакля стал Мирон Горлов. Театр взглянул на события и людей пьесы глазами Мирона. «Господи, когда, наконец, переведутся на нашей земле дураки, невежды, подхалимы, простофили, подлизы», — эти чувства Мирона стали девизом спектакля. «Надо бить их, этих самовлюбленных невежд, бить в кровь, вдребезги, и поскорее заменить их другими, новыми, молодыми, талантливыми людьми. Иначе можно погубить наше великое дело», — этот предостерегающий возглас Мирона определил тему спектакля, его стиль, истолкование образов.

Это спектакль боевого темперамента. В нем все подано крупным планом. Все грани резко очерчены. Актерское исполнение не боится обострения даже там, где образу угрожает некое преувеличение гротесковых черт (Удивительный — А. Истомин, Хрипун — В. Владиславский), или где романтическая приподнятость может показаться чрезмерной (Огнев — М. Царев, Колос — Н. Рыбников)[[609]](#endnote-572). Так спектакль, в соответствии с двумя противостоящими {523} лагерями, данными в пьесе, построен в двух резко контрастирующих планах. Это сообщает ему остроту памфлета и одновременно победный пафос справедливо выигранной битвы с теми, кто мешает новому и тормозит наше движение вперед.

Но чем больше Малый театр стремился к крупным обобщениям, тем ярче выступала исключительность разыгрывающихся в пьесе событий.

Не исключительное, а типическое, не романтическую борьбу, а суровое столкновение мировоззрений, темпераментов, талантов искал Художественный театр в пьесе (художественный руководитель постановки Н. Хмелев). Образы пьесы предстали на этой сцене не столько яркими, сколько глубокими. Спектакль задумчив. Его неторопливое течение идет по глубокому руслу. Его театральность заключена раньше всего в правдивом раскрытии характера. Хрипун (В. Топорков) здесь очень обыденная фигура. Угодливо-понимающий взгляд, легко сгибающаяся спина, умение своевременно щелкнуть каблуками и значительным тоном сказать очень простую вещь — такие черты Хрипуна страшнее всех утрированных повадок откровенного подхалима и очковтирателя.

В Малом театре Иван Горлов в исполнении Н. Шамина[[610]](#endnote-573) по-строевому подтянут и даже изящен в своем генеральском блеске. Речь, обращенную к гостям во второй картине, он произносит, опустив глаза, тихим голосом, как будто смущаясь. Но хитрая усмешка на его устах говорит о том, что он горд и доволен своей биографией, своим трехклассным образованием, своей судьбой и своей нынешней деятельностью. Этот Горлов самодоволен и самовлюбенно-вельможен. Поэтому он не дает воли своему «горлу» и своему кулаку. Он говорит тихо и даже размеренно. Он сдержан в гневе. Он уверен в своей силе. Тем более он упорствует в своем непонимании действительных масштабов современной войны и ее качественно новых требований. Такого мастодонта нелегко сдвинуть с места. Это серьезное препятствие, которое нелегко убрать с пути. Поэтому в спектакле Малого театра так много страсти. Поэтому с таким Горловым могут бороться только крупные деятели, какими обязаны в спектакле явиться Огнев и его друзья.

Еще труднее перебороть Ивана Горлова, каким его играет Москвин. Это по-своему талантливый человек. Он не знает головокружения от своего генеральства. Он уверен в победоносности своего полководческого умения. Он убежден, что приносит на своем посту пользу родине, и не сомневается, что своими методами добьется победы. Он против Огнева и потому, что не в силах поверить в его военные знания, и потому, что Огнев — серьезная угроза его, казалось бы, незыблемому авторитету. Москвин — Горлов, быть может, даже несколько лиричен. Его конфликт с Огневым глубоко принципиален. Поэтому он тяжело переживает известие о своей отставке. Так тема спектакля приобретает драматическое звучание. Победа Огнева оплачена дорогой ценой. Но она исторически неизбежна и необходима во имя высших целей и задач освободительной войны.

Полярный образ Горлова создал В. Любимов[[611]](#endnote-574) в Московском театре драмы (постановка Н. Горчакова и Е. Страдомской)[[612]](#endnote-575). Его Горлов совсем не умен и даже несколько чванлив. Его поведение — результат крайней ограниченности этого человека. В своем плане актер играет сочно и ярко. Быть может, и такой Горлов имеет право на сценическую жизнь. Огнев в исполнении {524} Н. Арского[[613]](#endnote-576) — образ еще не доработанный, неровный, хотя артисту подчас удается передать страстность Огнева, его обаяние.

Проникновенно и горячо играет Д. Орлов[[614]](#endnote-577) Мирона Горлова. Он деятелен, горяч, пытлив.

Мирон в исполнении М. Кедрова в Художественном театре — неудача талантливого мастера. Его Мирон слишком рассудочен. Он так же аккуратен в своих рассуждениях, как аккуратны его прическа, его воротничок и его элегантный костюм. Это человек без сердца; он умен, но равнодушен. Ему не подстать сражаться с Горловым — Москвиным. То обстоятельство, что Мирон не стал сердцем спектакля Художественного театра, явно сообщило всему представлению известный холодок.

Иное случилось на сцене Малого театра, где Мирона играет К. Зубов[[615]](#endnote-578).

С первой же размолвки с братом по вопросу о значении числа и качества в современной войне, мы чувствуем, что Мирон большой человек. Он молча присутствует при обсуждении оперативного плана Горлова, но по одной-двум его репликам, по его пытливой настороженности мы уже знаем, что это не гость, не наблюдатель, а активный участник происходящих событий. Так оно и оказывается. Он вскоре объявит войну брату, и окажется, что он имеет на это все права. Этот скромный человек большой русской души — везде хозяин, где бы он ни появился на советской земле. Ибо он полон тревоги за судьбу родины. Ему больно за каждую ее неудачу. Он полон забот о путях ее победы, и он везде и всегда во имя ее действует. Зубову не пришлось «согревать» какими-то специальными актерскими приемами мнимую сухость этой фигуры. Его седая голова и этот сухой профиль, и эта усталая бледность, и эта теплая человеческая простота не знают раздельно существующих мыслей и чувства. Потому так жгучи его слова. Поэтому зритель так уважает и любит этого большевика.

Огнева и Колоса в Малом театре играют М. Царев и Н. Рыбников с несколько излишней театральной аффектацией. Они «чуть-чуть» теряют в жизненной правде, а в искусстве «чуть-чуть» часто решает многое. В третьей картине, где Огнев создает план своего наступления, Царев очень убедительно раскрывает перед зрителем процесс мышления командующего армией. Это подлинно творческий акт, и ему веришь, потому что актер в этой сцене, казалось, нашел и выразил то особое, что характеризует в образе выдающегося полководца. Но промелькнул этот эпизод, и перед нами опять только горячий, темпераментный бунтарь — не больше.

В интерпретации Б. Ливанова Огнев лишен какой бы то ни было внешней театральности. Это сложный образ. В полете его военной мысли чувствуется революционный размах и природная русская талантливость. Это особый характер. Он скромен, но не сдержан. Дисциплинированный солдат, — он подчас дерзит. Внимательный и чуткий начальник, — он вместе с тем и резок. У него — острый глаз и быстрый ум. Он отстаивает перед Горловым свою правду — правду своего времени — со сдержанной и поэтому тем более горячей страстностью. И только в одном должно послать упрек Ливанову: он чрезмерно убежден, что стихийность — один из основных признаков таланта Огнева. Это приводит актера к суматошливой расплывчатости сценического поведения в ответственный момент составления Огневым оперативного плана. Огнев, конечно, не рассудочный школяр и он знает взлеты настоящего вдохновения. Но {525} самое вдохновенное творчество есть акт напряженнейшей работы дисциплинированной мысли, и не раскрыть этого — значит нарушить большую правду искусства.

Нет никаких оснований возражать против романтического звучания спектакля «Фронт». Но сценический романтизм — обоюдоострая вещь. Как только он теряет жизненную почву, он превращается в риторическую фальшь. К счастью, этого не произошло в спектакле Малого театра. Но это всерьез угрожало здесь, например сцене в окопе. Вполне понятно желание создать в этом эпизоде атмосферу большого душевного подъема. Но есть некоторая нарочитость в замедленной речи бойцов, в ее повышенной тональности, в их крупных и широких жестах, в стремлении сообщить этой сцене звучание эпического сказа. Поправку в это намерение театра вносят сами актеры, — «неисправимые» реалисты А. Зражевский (Остапенко) и Лепштейн (Гомелаури), М. Смирнов (Башлыков) и Ф. Бочаров (Шаяметов). В их исполнении подчеркнуты человеческие качества советского бойца.

Эта же сцена — незабываема в спектакле Художественного театра. Она пронизана большой человеческой теплотой, которая выражает себя в простом и незначительном, и поэтому особенно правдива и драгоценна. Атмосфера отечественной войны передана с большой силой. Тема единства советских людей разных национальностей — тема незыблемой крепости нашего государства — стала содержанием этой картины. Зимний русский пейзаж, который их окружает, родственен этой атмосфере братства. Когда огромный черный танк оскверняет эту природу и приносит гибель героям, какое сердце не содрогнется от гнева и у кого не сожмутся кулаки в жажде мести за смерть этих чудесных людей — наших братьев?

<…>[[616]](#endnote-579)

Три спектакля «Фронт» — значительное событие в культурной жизни нашей страны. Оно плодотворно отразится на нашем искусстве, вызовет споры и соревнование мастеров. Пьеса, открыто говорящая горькую правду о том, что мешает нашей победе, воплощена в живые сценические образы. Пройдут года. Народ сложит песни и легенды о героях, кровью своей отстоявших его жизнь и свободу. Вновь будет счастлив советский человек на своей родной земле, и он воздаст славу полководцам, приведшим его к победе. И тогда он с уважением вспомнит спокойную и уверенную силу нашего народа, государства, армии — силу, сказавшуюся и в том, что в самый напряженный момент отечественной войны советское искусство во весь голос говорило о некоторых важных недостатках военного руководства, и этим помогало организации победы.

## 3 Л. Никулин «ФРОНТ» «Московский большевик», 1942, 22 ноября[[617]](#endnote-580)

Прошло около двух месяцев с тех пор, как была опубликована новая пьеса Александра Корнейчука «Фронт». Но интерес к пьесе не ослабел. И это потому, что типы, выведенные в этом произведении, очень жизненны, {526} существуют в действительности.

Война дает людям суровые уроки. Даже самовлюбленный Иван Горлов в конце концов, вероятно, многому научился. Горлов потому и вызывает досаду и возмущение зрителя, что, будучи храбрым и честным воином, он в то же время никак не может понять того, что требует от него, старого солдата, современная, невиданная в истории человечества война.

Столкновение двух характеров, двух поколений наших воинов показано автором пьесы не как обычный, принятый в литературе конфликт отцов и детей. Есть в пьесе «Фронт» и такие достойные представители старшего поколения, как Колос, Гайдар, Мирон Горлов, не утратившие «чувства нового», — зрелые люди с молодой душой. Но есть и Иван Горлов, для которого командир, по молодости лет не участвовавший в гражданской войне, — неполноценный командир. Иван Горлов полагает, что его дело — «вправлять мозги» молодежи и заранее охаивать все то, что делает молодежь. Даже когда молодой талантливый генерал Огнев совершает почти чудо, успешно завершая безнадежную военную операцию, первая мысль Ивана Горлова обращается к тому, чтобы, не дай бог, не «смазали» значение командования фронтом, не уронили его личный престиж.

Иван Горлов и Огнев — два человека, два характера. Их взаимоотношения, их борьба, их споры в те дни и часы, когда разворачивается серьезная боевая операция, — вот что приковывает к себе внимание зрителя. Зритель, глубоко страдавший в дни наших военных неудач, радовавшийся нашим успехам, следит за действием, переживая каждое событие пьесы. Он ищет ответа на вопросы, мучившие его в долгие бессонные ночи, он желает успеха Огневу и мучительно досадует на каждую грубость, бестактность и упрямую выходку Горлова.

Поэтому-то пьеса Корнейчука не оставляет равнодушным ни одного человека в зрительном зале, поэтому и артисты-исполнители едва ли не в каждой роли чувствуют особую ответственность, выступая в пьесе «Фронт».

Три постановки этой пьесы, осуществленные в театрах Москвы, разумеется, различаются по своим художественным достоинствам. По-разному можно оценивать каждого из исполнителей Ивана Горлова, Огнева, любой другой роли. Но почти каждая реплика артиста настолько значительна, настолько насыщена событиями Великой Отечественной войны, что в каждом исполнении властно приковывает к себе внимание. И иногда зритель просто забывает о том, насколько хорошо исполняет тот или иной артист свою роль.

Три Горлова и три Огнева — в Художественном, Малом и Московском театре драмы. Исполнение артистами этих ролей, по существу, является одним из главных критериев оценки постановки этой пьесы во всех трех театрах. И. М. Москвин сумел показать командующего фронтом Горлова со всеми характерными особенностями этой фигуры. Правда, он несколько смягчил, облагородил этот образ, и это является ошибкой талантливого артиста. Москвин снисходителен к Горлову, и Горлов в его исполнении немного комичен. Порой в нем оживают какие-то епиходовские черты, временами проскальзывает что-то от гоголевского городничего.

В конце концов против этого трудно возражать. Почти всегда, когда мы хотим определить отрицательные черты в образе человека, мы называем его нарицательным именем героя классических произведений. Мы говорим: {527} «Манилов», или «Собакевич», или «Молчалин». Таким образом, можно и о Горлове сказать, что в нем живет гоголевский городничий. Сходство это, разумеется, внешнее. И если бы живому Горлову сказать о нем, он бы глубоко обиделся и оскорбился. Но именно в этом и состоит воспитательное значение сравнения иного человека с отрицательным типом из всем известной классической комедии.

В игре Москвина нет подчеркиванья, нет плаката, нет схемы. И это особенно ценно в его исполнении роли Горлова.

Перейдем к двум другим исполнителям этой роли — к артисту Шамину (Малый театр) и артисту Любимову (Московский театр драмы).

Внешние данные артиста Шамина подходят к этой роли. Рост, повадка, походка актера сразу поясняют: да, это солдат, старый солдат. Кстати, сам Горлов любит так говорить о себе. Внешний образ создает половину успеха Шамина в этой роли. Зритель видел и знает таких людей — недалеких, невежественных, кичащихся своим невежеством. Три группы в сельской школе — вот единственный университет Горлова. Мы все знаем «университеты» нашего Горького, учившегося грамоте по псалтырю и часослову. Но Горький стал одним из образованнейших людей мира, а Иван Горлов, ставя себе в заслугу три группы на селе, не понимает, что, в сущности, он не так далеко ушел от этих трех групп.

Удивительный — «немогузнайка» и склочник — и тот хвалится тем, что работал на заводе три года и две недели и этого «пролетарского нутра» ему хватит на всю жизнь.

— Вот смотришь, другой и культуру имеет, и университет окончил, а все-таки присмотришься — не то… говорит он.

— Нутра-то земляного нет, — заключает слова Удивительного Горлов.

Вот эту самоуверенность, веру в силу «нутра» с большим искусством и правдой показывает Шамин.

Артист Любимов в Московском театре драмы, прекрасный исполнитель роли Горлова, тоже уловил эту черту — самоуверенность, самовлюбленность, упрямство невежды. Он понял эти особенности натуры Горлова, сумел передать их на сцене, и потому основной образ пьесы не только доходит до зрителя, но и объясняет, почему нужно (как выражается Мирон Горлов) бить этих самовлюбленных невежд, «бить в кровь, вдребезги…».

Еще одно правильно уловили исполнители роли Горлова — его тревогу за свое высокое положение, за то, чтобы сохранить это положение. Горлов очень чувствителен к тому, как к нему относится Москва, то есть высшее командование. Он старается отвести, предупредить всякие грозящие ему неприятности. И Огнева Горлов «зажимает» главным образом потому, что боится соперничества этого молодого генерала.

Все эти черты есть в исполнении Шамина и Любимова. Исполнители роли Горлова оказались на высоте положения, они содействовали художественному успеху и правильной идейной трактовке этой острой и сложной пьесы.

Меньше повезло «Фронту» с исполнителями роли Огнева. Темперамент Ливанова, исполнителя роли Огнева в Художественном театре, его облик — все это располагает зрителя к молодому талантливому генералу, которого так грубо и несправедливо принижает Иван Горлов. Но в образе, который дает Ливанов, есть что-то от командира времен гражданской войны. Ливанов чересчур монументален в этой роли, и временами стушевывается необходимая разница между старым солдатом {528} Горловым и молодым, расправляющим крылья полководцем Огневым. Но в сцене, когда Огнев говорит о гибели своего отца, Ливанов трогает и потрясает зрителей.

В игре Царева, исполнителя роли Огнева в Малом театре, есть удачные моменты. Однако временами актер сбивается на декламацию, проскальзывают интонации, напоминающие исполнение этим артистом роли Чацкого. Это несколько затуманивает в общем хороший образ Огнева, созданный Царевым.

В Московском театре драмы артист Арский, играющий Огнева, очень правильно раскрывает образ этого талантливого советского генерала. В его исполнении роль еще несколько недоработана, но в целом это большой успех артиста.

Мирон Горлов, директор авиационного завода, выдающийся командир промышленности, несколько скупо написан автором. Речи его, глубоко справедливые и необходимые, звучат у автора публицистично и даже резонерски. И нужно большое искусство, чтобы сделать живым, теплым знакомый нам образ. Это удалось артисту Орлову в Московском театре драмы и артисту Зубову в Малом театре. Орлов точно только что вышел из цеха или из своего кабинета в заводоуправлении. Кажется, лишь сегодня мы видели этого человека на совещании крупнейших командиров промышленности, и это потому, что жизненно и правдиво играет Мирона Горлова артист Орлов. Хорошо играет и артист Зубов. Теплота тона в сцене с Сергеем Горловым, язвительность в разговоре с Иваном Горловым — все это передается им очень тонко.

В Художественном театре образу Мирона Горлова в исполнении артиста Кедрова мешает некая барственность, не свойственная герою приподнятость тона, которые и нарушают жизненность, правдивость персонажа.

Превосходен в Художественном театре артист Болдуман в роли старого конника Колоса. Запоминающийся, сильный, характерный образ ветерана гражданской войны Колоса уравновешивает то чувство досады, которое вызывает у зрителя другой представитель того же поколения — Иван Горлов.

Пьеса «Фронт» интересна тем, что в ней выведен очень скупо, но убедительно целый ряд отрицательных типов. Играть их не так уж трудно, и в общем играют их ровно все исполнители. Буквально блестяще играет «товарища Местного» в Художественном театре артист Блинников. Подхалим, горлопан прет из такого, с позволения сказать, «мэра города».

Полковник Удивительный, эта поистине удивительная фигура, к сожалению, ни в одном театре не нашел идеального исполнителя. Но роль сама по себе настолько остра и ярка, что чуть не каждая фраза Удивительного вызывает смех и в то же время презрение к подобным людям. Как у всякой самоуверенной бездарности, у полковника Удивительного есть одна, не слишком редкая способность создавать склоку, сыграть на происхождении человека, который сказал ему горькую правду в глаза. Есть еще у нас такие людишки, и хорошо, что Корнейчук вытащил их за ушко да на солнышко.

Какой светлой противоположностью этим типам являются в пьесе такие люди, как Сергей Горлов, самоотверженный, правдивый, мужественный юноша! Его очень хорошо играет в Малом театре совсем молодой артист Назаров.

Огромное значение во всей пьесе имеет сцена в окопе. Она ярче всего передает дыхание войны, дух нашей героической Красной Армии. Замечательно поставлена эта сцена во МХАТ. Превосходный, {529} неповторимый образ казаха-гвардейца Шаяметова создал артист Хощанов[[618]](#endnote-581). Очень хорош в роли Остапенко артист Станицын. В Малом театре эту роль исполняет артист Зражевский. Лукавые реплики, юмор Остапенко вызывают добродушный смех зрителей.

Марусе-санитарке как-то не повезло во всех московских театрах. То ли роль эта дает мало материала, то ли трудно было найти для нее хорошую исполнительницу, но ни одна артистка не оказалась в состоянии сыграть эту единственную в пьесе женскую роль.

Член Военного совета Гайдар не так уж много действует в пьесе Корнейчука. Этот человек, понимающий ответственность и долг большевика, посланного в армию, глубоко страдает из-за того, что несколько поздно понял Ивана Горлова, не сразу разгадал, что Горлов не на своем месте, что не может он командовать фронтом в условиях современной войны. И Гайдар исправляет свою ошибку, он навсегда запомнит ее, потому что требователен и строг к себе так же, как и к другим. Трудную, динамичную роль Гайдара хорошо понял и сыграл артист Прудкин в Художественном театре.

Режиссерам спектакля в Художественном театре удалось передать атмосферу фронта, дать зрителю почувствовать дыхание войны. Это большая заслуга театра. Труднейшая батальная сцена, сцена в ДЗОТе, грохот канонады и огромный танк, наползающий на ДЗОТ, разрывы снарядов и мин — все это показано правдиво, с поразительной в условиях театра реальностью.

Культура спектакля — вот то, что всегда высоко ценишь в постановках Художественного театра. Эту культуру чувствуешь и в постановке пьесы «Фронт», осуществленной в самое короткое время.

Пьеса «Фронт» — глубокое и значительное художественное произведение. Все, что видишь на сцене, все это пережито, выстрадано автором пьесы, все правдиво, ярко и убедительно.

Какую силу, какую мощь таит в себе страна, которая в условиях жесточайшей войны может с такой откровенностью и беспощадностью полным голосом говорить о недостатках иных, даже высоких начальников и командиров, обличать их и выставлять на суд многих тысяч зрителей.

Такая страна победит. Это еще один вывод, который сделает наш зритель, прочитав или увидав на сцене пьесу Корнейчука «Фронт».

## 4 А. Гурвич «КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ» В МХАТ «Литература и искусство», М., 1942, 12 декабря

«Кремлевские куранты» — пьеса, в которой отражена бурная, неустоявшаяся, утверждающая себя новая пореволюционная жизнь. Сумерки, ночи и рассветы, молчание и звон курантов в старинной башне; люди блуждают по ночам, они ведут отрывочные, задушевные разговоры о любви, о душе русского человека, о звездах, о революции, о своей вере в нее. И в этой общей атмосфере тишины и внимания естественно возникает образ Ленина, {530} творчески сосредоточенного, ищущего решения небывалых преобразовательных проблем.

Ленин на лоне природы, на охоте, уединившись, до рассвета где-то блуждает на берегу озера. Ленин ночью на набережной Москвы-реки у кремлевских стен. Ему не спится. Ему нужно побыть одному в эти ночные часы, вырванные из напряженных рабочих дней, полных сегодняшних неотложных задач, чтобы еще шире охватить мыслью «неизведанные пути революции», заглянуть в ее будущее.

Окончилась гражданская война. В разрушенной стране рождаются гениальные созидательные планы Ленина, и они увлекают за собой все живое, жизнеспособное, каждого человека, одаренного силой мысли и чувства.

Творчески беспокойный, деятельный ум Ленина отличается вместе с тем какой-то особой свежестью восприятия. О любви Ленин говорит Рыбакову: «Чувство-то удивительное». Удивительное — это слово хорошо найдено здесь драматургом. В этом слове выражены целомудренность ощущения, вечная новизна странного чувства, которое приходит к человеку, как тайное откровение, точно никогда и никем еще неизведанное, только что рожденное в этом мире.

Грибов — один из замечательных русских актеров, игра которого сулит нам еще многое. Откровенно говоря, мы несколько опасались, что, в силу особенностей своего дарования, он не сможет в образе Ленина выйти за рамки бытовых и характерных черт. Но Грибов, сохранив эту сильную сторону своей актерской индивидуальности, правдиво воссоздал образ Ленина.

Преобладающие черты Ленина у Грибова — острота реакций, быстрота движений и мысли, живость, «азарт юности». Когда Ленин в «Кремлевских курантах» говорит, что он готов дубасить косных, неповоротливых, ленивых людей, то в игре Грибова это непосредственно вытекает даже из физической природы созданного им образа.

Мы видим в этом спектакле Ленина, активно-пытливого, энергичного, задорного, никогда не бывающего безучастным или незаинтересованным. Сколько живого чувства вкладывает Грибов в сцене встречи Ленина с часовщиком, так человечно сыгранным Петкером. Забавная история с басней Эзопа вызывает у Ленина взрыв смеха. Он хохочет, откинувшись на кресле, отмахиваясь руками, и потом, припав головой к столу, хохочет до слез. В смехе Ленина звучит и сочувствие к часовщику и то замечательное чувство юмора, с которым он принимает в этот момент некоторые неизбежные гримасы нового быта. И смех этот так хорош и так понятен нам, что он захватывает весь зрительный зал.

С не меньшим любопытством, но совсем иначе принимает Ленин Забелина. Заботливость и благорасположение здесь вначале уступают место некоторой настороженности. Но и в этой встрече Грибов передает мысли Ленина не отъединенно от его темперамента, а в естественном слиянии с ним.

Когда Забелин объясняет свое бездействие тем, что его не звали, Ленин бросает ему резкий упрек: надо было самому явиться, нечего было ждать приглашений, как не ждал их Забелин в старое время, и если это ему угодно, то пусть и дальше торгует спичками.

У Грибова слова Ленина в этой сцене звучат не как поучительное наставление и тем более не как тактический ход по отношению к Забелину. Нет, мы видим здесь непосредственную эмоциональную реакцию Ленина на поведение Забелина. Ленин был осведомлен {531} о том, как ведет себя известный инженер, но личная встреча вызвала и личное отношение. В этот момент исчезло неравенство положения и практическая цель встречи. Человек столкнулся с человеком. И Ленин вспылил. Он возмущен объяснением Забелина, хотя и не мог ждать от него ничего другого.

В острой пытливости Ленина, в его чувстве юмора, темпераменте и жизнерадостности отражена его вечная молодость. В «Кремлевских курантах» Ленин на всех и на все смотрит испытующе. Он любит расспрашивать, разузнавать. Как ни сильно бывает подчас желание остаться наедине со своими мыслями, стоит ему только в такие минуты встретиться с человеком, как общительность берет верх над потребностью уединения. И кого бы ни услышал он — рабочего, крестьянина, нищенку, ребенка — все равно он извлекает для себя из каждой встречи что-то очень важное, нужное, общее. И если эти мысли не открыты нам драматургом в их движении, то Грибов в такие минуты находит очень выразительный статуарный облик государственного деятеля, мыслителя. Наступает пауза после разговора, и Ленин смотрит вдаль с Кремлевской набережной или опускает глаза, сидя за письменным столом, и мы видим, что он полон каких-то волнующих его, глубоких мыслей, видим человека, которому, по выражению Рыбакова, «ничего не далеко, ничего не страшно».

Этот образ Ленина Грибов передает с большой экспрессией и, если в манере его игры есть какая-то излишняя отрывистость и внезапность движений, то в конце концов он все же покоряет нас и заставляет себе верить.

Немногим актерам удается так хорошо понять затаенные противоречивые чувства Забелина, как их понял Хмелев. Забелин — крупный инженер-энергетик, интеллигент буржуазной формации. Это честный русский человек, любящий свою родину. Выброшенный, как ему кажется, и презренный революцией, он демонстративно продает спички у Иверских ворот, как будто наслаждаясь своей обидой, — пусть, мол, все видят, что именно ценному специалисту нет места в революции. Большевики, с его точки зрения, разрушили жизнь. Остановились главные часы государства. Это пароксизм сердца. Забелин не верит в большевиков, не верит в социализм. Но он — крупный специалист, талант. Его руки хотят строить, его мозг способен изобретать. И когда Ленин неожиданно приглашает Забелина в Кремль, чтобы приобщить его к делу электрификации России, он не может не загореться этой грандиозной идеей.

Нам приходилось видеть в театрах плоско понятого Забелина, Забелина-ремесленника и обывателя. Не было тут ни горькой иронии, ни творческой неудовлетворенности. И когда в конце такого спектакля раздавался сильный, чудесный звон кремлевских курантов, то это вызывало удивление. Тут мог прозвонить разве только будильник, чтобы получивший работу Забелин не опоздал на службу. Не больше.

Видели мы и другого, тоже ложно понятого Забелина, Забелина-аристократа, белую косточку, желчного, умного и очень устойчивого врага.

Забелин у Хмелева жаждет деятельности, ему присуща та демократичность, которая является почти неизбежной чертой всякой подлинно творческой натуры.

Личность Забелина великолепно подчеркнута и контрастно оттенена в спектакле фигурой «скептика», законченный, совершенный образ которого создал артист Вербицкий. Для этого {532} человека все кончилось с революцией. Ему делать нечего, разве только ждать ареста. У Забелина свой счет с новой жизнью, непонятной еще ему, суровой, но единственной. Скептик мертв, Забелин задет за живое. Его протест выливается в уродливую форму, но вызван он томлением нерастраченных сил. Забелин как будто напрашивается на столкновение и ищет хотя бы скандального разрешения своего кризиса. Для скептика этот вопрос не стоит. Он вышел из игры. Вот почему Забелин со спичками — на улице, а его антипод «скептик» не вылезает из своей норы и неподвижно, точно паралитик, сидит в кресле, закутанный в плед. Это живой труп, и скепсис его — трупный яд.

Особенно сильно сыграна Хмелевым сцена возвращения Забелина домой после приема в Кремле. Забелин ведет себя странно, непонятно, отвечает на вопросы загадочными репликами, вызывает недоумение у родных и друзей. Это происходит потому, что он сам еще не может до конца понять себя. Он уже бесконечно далек от своего вчерашнего дня, когда с каким-то «гордым самоуничижением» продавал спички у Иверских ворот. Но освоиться со своим новым положением, войти в свой завтрашний день Забелину психологически еще очень трудно. Мыслями своими он уже в больших делах. Еще вчера Забелин скулил о том, что когда-то он строил электрические станции, а теперь продает сернячки. Сегодня он видит все в ином свете. Старая Россия подрезала крылья талантливому инженеру. Масштаб работы был жалок. Если подумать, если сравнить, то станции, которые он тогда строил, — это и были «спички». А вот теперь возникает головокружительный план работ, открываются безграничные возможности. Делай, строй, выдумывай!

Забелин смущен и очарован размахом ленинской идеи. Но, с другой стороны, он не представляет себе, как будет работать с «ними», «вертеться в одном колесе с матросом». Вот то двойственное состояние, то овладевшее Забелиным после встречи с Лениным смятение чувств, которое так хорошо понял и передал Хмелев. Забелин еще говорит о большевиках подчеркнуто — «они», но где-то в глубине своей деятельной души он уже связал свою судьбу с большевиками. Теперь «они» для Забелина — скептики, которых он, впрочем, всегда сторонился, оставаясь даже в общей с ними комнате неизменно на своей половине. Этот критический момент является в жизни Забелина решающим, а для актера, играющего роль Забелина, самым сложным и интересным. И все-таки нам кажется, что для сильного таланта Хмелева не хватает в пьесе Погодина глубокого и напряженного драматизма, чтобы раскрыть личность Забелина во всей ее полноте. Как и у самого Забелина, мы ощущаем в этом спектакле и у Хмелева еще большие нерастраченные силы.

Трудно было узнать в спектакле погодинского Рыбакова. Ливанов ворвался в этот мир настроений, мы бы сказали, слишком шумно. Его Рыбаков излишне чувственен, грубоват.

Рыбаков — представитель нового государственного класса. Отсюда его уверенность в себе, его наступательная энергия, его упрямая волевая сила. Это самочувствие Рыбакова полнокровно выражено Ливановым. Ливанов не погрешил против действительности. Его Рыбаков — яркая и типичная фигура. Но в то же время Рыбаков — человек, впервые приобщающийся к большой жизни, к культуре, к самым передовым идеям своего времени. Перед ним открываются новые миры. И молодой, вызывающе самоуверенный матрос, готовый {533} учить Забелина жизни, часто сам пребывает в раздумье. Таков погодинский герой. Актер же увлекся контрастом, возникающим от соседства его Рыбакова — хозяина новой жизни с растерявшейся интеллигенцией, и придал слишком прямое значение прозвищу «циклон», которым наделила его дочь Забелина — Машенька.

О чем бы ни говорил Ленин с Рыбаковым — о любви к девушке, к русскому человеку, о России, об электрификации, — Рыбаков всегда чувствует себя после этих бесед перерожденным и растерянным от наплыва новых чувств и мыслей. «Я хожу какой-то удивительный самому себе, будто я куда-то далеко залетел, где еще никто не бывал», — этого Рыбакова мы не узнали в спектакле.

Для москвичей генеральная репетиция этого спектакля была отделена от премьеры годом войны[[619]](#endnote-582).

Пьеса была написана и принята Художественным театром к постановке в мирное время. Можно было полагать, что сейчас «Кремлевские куранты» будут восприняты как слабый отголосок чего-то давно отзвучавшего и не найдут в наших сердцах живого, горячего отклика.

Но «Кремлевские куранты» прозвучали сейчас во МХАТ сильно, своевременно. Спектакль оказался нам настолько близким именно теперь, в эти дни великих потрясений, что публика, когда опустился в последний раз занавес, устроила исполнителям главных ролей и Немировичу-Данченко овацию.

Это спектакль о зарождении того нового общественного строя, который прожив стремительно, вольно и дерзко четверть века, теперь героически отстаивает себя.

Но, может быть, главное, что делает для нас этот спектакль сейчас таким волнующим, — не в овеянных романтизмом воспоминаниях, не в прошлом, а в мыслях, которые, отталкиваясь от этого прошлого, устремляются в будущее.

Как бы ни была напряжена и заполнена борьбой каждая секунда нашей сегодняшней жизни, все мы уже невольно думаем о том, что будет после войны, когда в разрушенной, истерзанной стране, как и тогда, на заре, опять возникнут величественные планы восстановления мирной жизни, взбудоражатся, взыграют силы ее возрождения.

Забелин в Кремле указывает на карте старой, темной России места, где белый уголь зальет светом наши города и села. Мы видим в этой сцене Ленина и рядом с ним Сталина (в исполнении артиста Геловани)[[620]](#endnote-583), с образом которого в нашем сознании связано все дальнейшее развитие и воплощение рождающейся здесь идеи.

Реакция Ленина и Сталина на поведение Забелина быстро выводит эту сцену из узких рамок личной мнимотрагической судьбы Забелина на просторы широких созидательных идей революции.

Но сегодня, в суровые дни отечественной войны, содержание этой сцены, в силу неизбежных ассоциаций, становится для нас еще шире и глубже. Мы не можем сейчас воспринимать ее только как историческую.

Когда Забелин, путешествуя по карте, останавливается на Днепровских порогах, мы в одно мгновение охватываем своей мыслью и историю создания и гибели Днепрогэса, и те гигантские дворцы света и энергии, которые будут воздвигнуты на развалинах этой войны. Однажды пережитое, беспокойное и радостное чувство взлета возникает на этом спектакле с особой остротой, потому что оно уже снова стучится в наши сердца.

## **{****534}** 5 Д. Заславский «КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ». (ПЬЕСА Н. ПОГОДИНА В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ СССР ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО) «Правда», М., 1942, 23 декабря[[621]](#endnote-584)

Наступает полночь в Москве, и гулкие, мелодические звуки, срываясь один за другим, словно стая птиц, со Спасской башни Кремля, возвещают рождение нового дня. Играют кремлевские куранты. Звуки пролетают над затихшей Красной площадью, их слышит столица, на радиоволнах они облетают всю нашу страну, их слышат на кораблях в далеких водах, во всех государствах мира. Играют кремлевские куранты: в Москве рождается новый день, в советской стране рождается новый мир. Миллионы людей слушают торжественный перезвон колоколов…

Было такое время, когда замолкли кремлевские куранты. Они отзвонили отходную старому миру, и сами словно умерли вместе с ним. Время остановилось на часах Спасской башни. Оно остановилось и в душе старого инженера Забелина, выдающегося ученого-энергетика, человека большого ума и еще большей гордости. Куранты не играют, и Забелину кажется, что окончилась в России государственная жизнь, замерла надолго культура, что бесконечная ночь опустилась над русской землей, нет выхода и нет просвета. Никому как будто не нужна наука, не нужна техника. Старый инженер выходит на площадь у Иверских ворот демонстративно торговать спичками — копеечный Прометей жалкого огонька.

Но в одну из ночей из Кремля выходит Ленин, чтобы освежить голову, уставшую от кипучей работы, чтобы в одиночестве отдаться любимой мечте — об электрификации России. Он смотрит на небо, усеянное звездами, склоняется над черной Москвой-рекой, застывшей между пролетов моста… Ленин смотрит на уснувший во тьме старый город, истрепанный разрухой и гражданской войной, обглоданный голодом и холодом, а встает перед ним в сказочном видении наша Москва, новая, молодая Москва, вся залитая светом, нарядная, радостная, бьющая через край творческой энергией… Однако который час? Не играют кремлевские куранты. Так надо, чтобы играли, по-новому играли, молодо и призывно, для всей страны играли!

Мечта претворяется в жизнь. Проходит немного времени. Кремлевские куранты мелодическим перебором колоколов провозглашают рождение нового дня, нового мира. Старый ученый Забелин осознал всю тяжесть своей глупой ошибки. С новой энергией, помолодевший, он представляет Ленину и Сталину технический проект электрификации России.

Таковы основные моменты в пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты». Она показывает зрителю один из важнейших моментов в 25‑летней истории нашей революции: истоки социалистического строительства, начало грандиозного преобразования нашей страны, советского народа, момент рождения нового мира.

{535} Драматург хочет проникнуть за пределы исторической документации. Он пытается разгадать еще невысказанные, лишь оформляющиеся мысли Ленина. Он ловит его взгляд, брошенный в крестьянской избе на светец, старинный прибор для лучины. Он заставляет Ленина вступить в беседу с нищенкой. Это — право художника. Мы не требуем от него точности в деталях.

Автор пьесы уступает здесь первое место актеру, постановщику. Каков бы ни был сюжет пьесы, как бы ни развивалось действие, — все отходит на второй план, становясь фоном для образов Ленина, Сталина, Дзержинского. Мы видим их вместе, видим в значительный для революции момент, и это — главное в постановке.

Слово «игра» не вполне подходит для исполнения А. Н. Грибовым роли Ленина, М. Г. Геловани — роли Сталина, В. П. Марковым — роли Дзержинского. Это не просто игра, а большая художественная работа, умная и глубокая, насыщенная психологически и идейно. О ней в рамках газетной рецензии и не выскажешься. Кто мог бы дать полный и всесторонний образ Ленина — на сцене ли, в романе, на полотне, в мраморе… Всякое художественное изображение может быть лишь приближением к жизни, и большой победой искусства надо считать верное воплощение в художественном образе той или иной стороны в личности Ленина.

Грибов показывает черты человечности в Ленине, задушевной простоты, сердечного интереса к жизни рабочих и крестьян, умения в житейских, как будто и мелких явлениях разглядеть отражение важнейших проблем революции. Грибов тщательно изучил все, что собрано и написано о жизни Ленина, о его манере говорить, его чувстве юмора. Вспоминается сделанный Горьким замечательный литературный портрет Ленина. Можно сказать, что Грибов играет Ленина по Горькому. Он создает живой, правдивый образ. Труднее всего в изображении Ленина передать обаяние ленинского слова, ленинской улыбки, ленинского жеста. Грибов сделал все, чего можно требовать от актера. Созданный им образ обладает обаянием. Театр отразил это обаяние в игре других действующих лиц. В этом основная и большая удача театра.

Образы Сталина и Дзержинского в пьесе показаны чертами скупыми и строгими. Театр восполнил их своим мастерством. Поразительно схвачено сходство в чудесном облике Дзержинского. Важнее всего то, что театр сумел воплотить на сцене глубочайшее единство в мыслях и чувствах Ленина и Сталина. В кабинете Ленина Сталин излагает старому инженеру основы плана электрификации России для ее социалистического переустройства. Ленин слушает одобрительно, и ясно, что Сталин является душой, организатором гениального предприятия. Вся замечательная сцена говорит о великой дружбе Ленина и Сталина.

Постановка «Кремлевских курантов» очень хорошо, с полной жизненной правдивостью восстанавливает ту историческую обстановку, в которой зарождалось строительство нового мира.

Старый инженер Забелин был убежден, что он последний хранитель культуры в России. Свой нелепый мятеж против большевиков он поднял во имя «культуры», во славу «гуманизма». Он понимал эти слова по-своему, как понимал их старый мир. Он гордился своей моральной непримиримостью. Он изрекает высокопарные сентенции, которые звучат смешно, глупо и жалко.

{536} Встреча с Лениным и Сталиным, с матросом-большевиком Рыбаковым вдребезги разбивает базарную «романтику» спичечного Прометея. Вся сила культуры, науки, передовой техники, подлинной любви к человеку и к родине, подлинного гуманизма оказывается на стороне смелых строителей нового мира. Простой матрос презрительно называет Забелина дикарем. Впервые гордый Забелин сталкивается с могучей романтикой социалистического творчества, он с изумлением ощущает покоряющую силу нового мира, он подавлен моральным превосходством этого мира, и его собственные мечты теперь кажутся ему самому жалкой фантазией устрицы, заключенной в своей раковине.

Это не просто провозглашено в постановке. Это — не декларация, не схема. Это доказано с художественной неотразимой убедительностью, с полным соответствием правде жизни, в образе Забелина, созданном мастерством и талантом Н. П. Хмелева. В художественном толковании театра пьеса «Кремлевские куранты» — это пьеса о советском гуманизме, о большевиках — носителях подлинной передовой культуры. Это открылось теперь, в огне отечественной войны, всему миру, как двадцать с лишком лет назад открылось старому инженеру.

Пьеса Погодина состоит из различных эпизодов, из беглых зарисовок, из отдельных штрихов. На сцене много разных людей. Некоторые только проходят через нее. Действие быстро перебрасывается из-под Иверских ворот в подмосковную деревню, на Москву-реку, в кабинет Ленина, в квартиру инженера, в номер гостиницы… Несравнимым искусством постановщиков Вл. И. Немировича-Данченко, покойного Л. М. Леонидова, М. И. Кнебель все это соединено, связано, уплотнено в единую замечательную картину, где нет ничего лишнего, нет ни одного пустого, бесцветного места, где у каждого, хотя бы он только на минуту показался на сцене, есть свое незабываемое лицо, есть своя биография, и он нужен, интересен, живет и дает жизнь картине.

Постановка «Кремлевских курантов» может войти в основной фонд МХАТ. Это спектакль, который заставляет вспоминать о молодых годах театра. Он изумляет и теперь своей молодостью. Он показывает неисчерпаемую творческую силу, заложенную в театральной школе К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

В постановке как будто нет первых и вторых, выигрышных и невыигрышных ролей. Можно с восхищением писать о Б. Н. Ливанове в роли матроса Рыбакова. Роль — благодарная, исполнитель — один из талантливейших мастеров нашей сцены, народный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии. Превосходно играет старого часовщика Б. Я. Петкер, тоже артист известный и заслуженный.

Силой и поэзией художественного реализма окрашен весь спектакль. Он идет легко. Его легко смотреть. Он волнует, трогает, увлекает. Это потому, что вложена в него огромная и по-настоящему культурная работа. Нет ни одной сценической детали, ни одного слова, ни одного жеста, которые не были бы отделаны, отшлифованы с мхатовским чувством художественной правды и высокого художественного вкуса.

Смотришь спектакль и уходишь из театра с тем особым чувством очарования, которое вот уж сколько лет живет в стенах МХАТ, пришло в театр вместе с Чеховым и Горьким и стало его благороднейшей традицией.

## **{****537}** 6 Н. Волков ХУДОЖЕСТВЕННИКИ «Литература и искусство», М., 1943, 21 марта

Артистов Московского Художественного театра часто называют простым словом «художественники». За этим скромным наименованием скрывается образ людей, самоотверженно трудящихся в области сценического искусства, тех, для кого личные интересы всегда отступают перед интересами того дела, которому они служат. Это мастера театра, соединяющие высокую культурность и интеллигентность с тем бурным исканием нового содержания и новых форм в искусстве, которые всегда присущи подлинным талантам. Эту высокую интеллигентность деятелей Художественного театра когда-то восхищенно отмечал А. М. Горький в своих письмах к А. П. Чехову, а сам Чехов любил подчеркивать, что артисты Художественного театра совсем не похожи на актеров в обычном смысле этого слова. Когда в 1898 году В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский основывали свой Художественно-общедоступный театр, они и мыслили его театром особого типа, театром, в котором все поставлено на службу искусству и работа в котором не только доставляет высокую радость, но и возлагает громадную ответственность.

Это чувство ответственности, эта суровая этика творчества придает искусству художественников черты глубокого и целеустремленного проникновения в тайны сценического мастерства. Они — «народники» в лучшем смысле этого понятия, потому что для них народ, родная земля, отечество — это та атмосфера, в которой они только могут жить и творить.

Художественный театр — театр Чехова и Горького, театр великой русской литературы. Это театр русского народа, театр национальный. На этой сцене, в пьесах Гоголя и Грибоедова, Пушкина и Льва Толстого, в романах Достоевского, в сатирах Салтыкова-Щедрина, в комедиях Островского — великолепно звучит бесценное русское слово. В русском языке артистов Художественного театра есть та чистота московского говора, которым отмечена русская литературная речь, и те чудесные интонации «московских просвирен» у которых призывал учиться Пушкин.

Художественники всегда понимали сложность национального русского характера, стремление русского человека искать правду на земле, мечтать о грядущем царстве труда, поэтому слова Тузенбаха в «Трех сестрах» и монологи Сатина в «На дне» были на сцене Художественного театра всегда проникнуты особой поэзией и романтической красотой. И вместе с тем художественники всегда были, есть и будут настоящими реалистами. Они умели и умеют спускаться в самые глубины человеческой души, раскрывать человеческое поведение, как проявление основных свойств того или иного человеческого характера, поставленного в определенные условия современной или исторической действительности. Это дало возможность Художественному театру ставить пьесы классиков так, что они приобретали современное звучание, и показывать пьесы талантливых современников, {538} как будто они уже приобрели черты классического совершенства.

Художественный театр связан своей деятельностью с историей русской литературы, с историей русского изобразительного искусства. Он дал возможность пьесам Чехова появиться на сцене во всей их сложной и необычайной психологической красоте, он побудил А. М. Горького взяться за перо драматурга. В этой связи театра с литературой особая заслуга принадлежит В. И. Немировичу-Данченко, жизнь которого полна громадной литературной и драматургической работы, необычайно интенсивного творчества в области режиссуры и сценической педагогики — в области создания нового типа актера как драматического, так и музыкального театра.

Сейчас, когда имя этого художника возглавляет список мастеров искусства, которым присуждены Сталинские премии за многолетние выдающиеся достижения в области искусства[[622]](#endnote-585), никому не кажется, что в этот список вошли люди, уже подводящие итоги своей большой и плодотворной работы. Наоборот, когда думаешь о В. И. Немировиче-Данченко, всегда с ним связывается представление о художнике с неустанным стремлением вперед, с мастером, который любит в искусстве не тот день, который он прожил, но тот день, который он проживет в новых исканиях. Вот почему так символически воспринимаем мы имя Вл. И. среди тех мастеров, заслуги которых перед родиной исключительно велики и драгоценны.

В этом году Художественному театру исполнится 45 лет, и все эти 45 лет его истории связаны с деятельностью И. М. Москвина и О. Л. Книппер-Чеховой. Их имена стояли первыми в первой программе первого спектакля Художественного театра, которым он открывал свою жизнь: они были царем Федором и царицей Ириной в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». И с этого момента и до наших дней они пронесли через свою жизнь великую любовь к своему отчему дому, к своей работе на пользу родного искусства и просвещения. Искусство Москвина — это изумительное проникновение в ту противоречивость человеческих чувств, какая запечатлена в русской драматической литературе. Это и смиренная благость царя Федора, и надрыв Снегирева в «Братьях Карамазовых», и пьяное вранье Ноздрева, и скопидомство и алчность Прокофия Пазухина, и туповатость Епиходова.

О. Л. Книппер-Чеховой принадлежит высокая честь создания галереи чеховских женщин: Аркадиной в «Чайке», Елены Андреевны в «Дяде Ване», Маши в «Трех сестрах», Раневской в «Вишневом саде», Анны Петровны в «Иванове». Это разнообразие самых тонких женских чувств, это глубокое знание жизни сердца, раскрытое в чеховских образах чудесным искусством Книппер-Чеховой, обеспечило ей одно из первых мест среди актрис русского театра XX века.

В. И. Качалов вступил в Художественный театр в 1900 году. Молодой артист, он начал свою деятельность ролью сереброкудрого царя Берендея в «Снегурочке» и с первых же шагов покорил Москву очарованием своего необычайного бархатного голоса, своим особым качаловским обаянием, тонким, подчас ироническим и насмешливым, подчас лирическим и сердечным отношением к своим героям. Качалов, как никто, умел раскрывать внутреннюю диалектику человеческой души, те внутренние разговоры, которые человек ведет наедине с собой. Быть может, поэтому сцена {539} кошмара Ивана Карамазова остается одной из вершин в творчестве Качалова. Но и рядом с этим какая блистательная характерность, когда Качалов играет роль, требующую громадного сценического преображения. Тут Качалов выступает как мастер сценического портрета, и в этом ряду остаются шедеврами Барон в «На дне», Анатэма в пьесе Леонида Андреева, Цезарь в трагедии Шекспира, Николай I, ведущий допрос декабриста. Качалов любит и умеет выступать на концертной эстраде, он является одним из лучших чтецов как современных, так и классических русских поэтов и прозаиков. Его исполнение «Песни о вещем Олеге» Пушкина — это мастерское изображение древней Руси и вместе с тем музыкальное ощущение всей кованой прелести величавого пушкинского стиха.

М. М. Тарханов вступил в труппу Московского Художественного театра значительно позднее — в 1922 году. Но когда смотришь, как играет Тарханов, кажется, что он был художественником с первого дня существования театра. Он такой же исконно русский актер, как его брат И. М. Москвин, он так же как и Москвин, отлично понимает все оттенки русского характера. Тарханову театр обязан рядом великолепных горьковских образов. Здесь он на высоте социальной правды горьковских пьес. Тарханов с необычайной язвительностью вскрывал животную натуру булочника Семенова в инсценировке «В людях». Он с тонким лукавством играет Луку в «На дне» — образ, так ярко воплощенный первым исполнителем этой роли — Москвиным. Он дает исключительный по силе сатирический образ генерала Печенегова во «Врагах». И рядом с этим — законченный сценический портрет Собакевича, для которого Тарханов нашел такие неподвижные позы, такие угловатые жесты, такую медвежью массивность…

Черты яркой русской живописности отмечает и творчество представительницы среднего поколения Художественного театра — Ф. В. Шевченко. Она пришла в Художественный театр из студии, где сыграла с такой ленивой грацией чеховскую «Ведьму». В театре она создала образы, как будто сошедшие с полотен Кустодиева. Это Настасья Ивановна в «Смерти Пазухина», Матрена в «Горячем сердце», страшная по своему звериному сердцу Василиса в «На дне» и грубая провинциальная прелестница Васка в «Унтиловске» Леонова.

Шесть имен художественников находим мы в списке Сталинских лауреатов 1942 года, и каждый из этих мастеров своим творчеством и своими многолетними достижениями говорит о том, что искусство Московского Художественного театра — это искусство глубоко национальное, глубоко своеобразное, глубоко жизненное и правдивое. И в дни Великой Отечественной войны Художественный театр продолжает оставаться театром, чьи творческие замыслы и помыслы связаны неустанно и непрерывно с той героической борьбой, которую советский народ, его Красная Армия ведут на огневых линиях фронта. Художественный театр и в эти ответственные грозные дни продолжает жить, творить и работать с твердой верой, что недалек день победы и новый расцвет советского искусства в свободной, радостной, победившей стране.

## **{****540}** 7 <Без подписи> СПЕКТАКЛЬ «ПОСЛЕДНИЕ ДНИ» «ПУШКИН» В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. НОВАЯ ПОСТАНОВКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА «Литература и искусство», М., 1943, 24 апреля

В годину самой ожесточенной и яростной из войн — войны, в которой решается вопрос о жизни русского народа, — Художественный театр показал спектакль о Пушкине. Немцы пытаются уничтожить духовное богатство нашего народа. Обезумевший враг вознамерился убить пушкинское слово, испепелить книги и растоптать памятники великой культуры, для создания которой столько сделал Пушкин. Само появление в эти дни спектакля, посвященного бессмертному образу поэта, — событие большой важности и полное глубокой значительности.

Этот спектакль создал Московский Художественный театр, наш русский национальный театр, театр Чехова и Горького, театр Станиславского и Немировича-Данченко. Всей своей славной полувековой деятельностью, своим выдающимся искусством, его прогрессивными общественными традициями и строгой взыскательностью Художественный театр безусловно предуготовлен к решению столь ответственной художественной задачи. Естественно, что все это определяет характер чувств, с которыми зритель приходит в любимейший театр, и законную его требовательность к спектаклю о Пушкине, о русском народном гении.

Можно спорить о том, хорошо или плохо, что Пушкин в этом спектакле физически не появляется на сцене. Во всяком случае такой художественный прием допустим. Более того — он будет оправдан, если даст возможность в отраженной форме раскрыть величие пушкинского гения, его народность. А вне этого спектакль теряет главную свою идейную и художественную ценность. Эта опасность не была, к сожалению, учтена Художественным театром.

Перед зрителем проходит вереница сцен, внешне воспроизводящих хорошо знакомые по многочисленным мемуарам и тщательно собранным рассказам очевидцев события последних дней жизни поэта. Но огромный внутренний смысл этих событий, истинный характер трагической коллизии, результатом которой был выстрел Дантеса[[623]](#endnote-586), — все это остается в спектакле нераскрытым. Это в первую очередь — недостаток пьесы М. Булгакова, не давшего верного решения темы. Однако и театр должно упрекнуть в некритическом отношении к авторскому тексту. Художественный театр славится умением творчески помочь автору находить наиболее совершенные пути воплощения его темы — стоит вспомнить его работу с такими художниками, как Чехов и Горький. В данном случае театр поспешил канонизировать явно несовершенную пьесу и не попытался средствами своего искусства углубить ее сценическое истолкование. Последние дни жизни Пушкина показаны на сцене с множеством психологических и бытовых деталей. {541} Но достоверность этих деталей, скрупулезно выверенная их точность не создают еще правдивости картины. Жизнь и смерть Пушкина нельзя понять вне его гигантского творческого подвига, вне того великого дела, которому он себя посвятил, вне той гигантской борьбы, которую он вел до последнего вздоха и в которой пал, как воин на поле битвы. Это было дело русского народа, подвиг во имя его национального достоинства, борьба за его свободу и культуру. И в этой борьбе перипетии семейной драмы являются следствиями, а не причинами, внешними проявлениями, а не основным ее содержанием.

В спектакле Пушкин окружен врагами, светской чернью, шпиками, жандармами. Мы видим уголок его квартиры, светский салон и 3‑е Отделение, но не видим России. Мы видим, мелкие душонки чопорных глупцов, невежд, клеветников, сыщиков, убийц. Но мы не видим души народной.

Вопрос, конечно, не решается введением новых представляющих передовые слои общества персонажей, которые, в противовес Кукольникам[[624]](#endnote-587) и Салтыковым[[625]](#endnote-588) произносили бы по адресу Пушкина хвалебные слова. Речь идет о том, чтобы атмосферу спектакля составила, чтобы на сцене жила, покоряла, обжигала могучая и повелительная сила пушкинского сердца, его таланта, его поэзии, его гнева, — сила, перед которой трепетали коронованный жандарм и жандармы рангом пониже, — сила, даровавшая Пушкину бессмертие.

Идейная ущербность спектакля — еще и в том, что маленький человечек смердяковского толка, полицейский шпик Битков стал его центральным героем, а Дантес приобрел чуть ли не байронические черты, что главные организаторы убийства Пушкина — немецкие прохвосты Бенкендорфы и Дубельты[[626]](#endnote-589) не предстали здесь перед нами, как палачи русского народа.

Столетие спустя потомки подлинной России Пушкина — советские люди, воспитанные на пушкинской поэзии и в жестоких боях отстаивающие ее в числе величайших сокровищ русской культуры от посягательств злобного врага, — эти люди приходят в театр, чтобы выслушать суд над убийцами Пушкина. Суд строгий и справедливый, суд искусства. И нас не может не удивить некоторый оттенок бесстрастия в сценическом изображении тех, к кому сердце народа полно ненависти. Не уступает ли здесь место пафос обличения — эстетскому любованию «тонкими» психологическими нюансами? Неверно думать, что мы зовем театр к какому-то нарочито-гротесковому подчеркнуто-преувеличенному воплощению этих омерзительных фигур. Не в шарже дело, а в жизненной правде. Той правде искусства, призыв к которой начертан на славном знамени МХАТ.

Чтобы сильнее и лучше ощутить современность, надо правильно понять историю. Чтобы верно ощутить историю, надо живо и остро воспринимать современность. Эта непререкаемая истина, многократно подтвержденная, в частности, и прекрасными произведениями искусства самого Художественного театра — на этот раз оказалась в основном забытой. Об этом нельзя не пожалеть и причины этого нельзя не изучать. Первые отклики на новую работу МХАТ, которые мы сегодня публикуем, говорят об этом с достаточной определенностью[[627]](#endnote-590).

## **{****542}** 8 Конст. Федин В ПОИСКАХ ПУШКИНА «Литература и искусство», М., 1943, 24 апреля[[628]](#endnote-591)

Бывают спектакли, с которых уходишь с чувством полной гармонии. Почти не думаешь порознь об авторе, о театре, об актерах, о художнике, да и сам себе кажешься составной частью только что пережитого действия на сцене и уносишь с собой музыку зрелища, счастливый, что участвовал в ней своим присутствием.

И бывают спектакли, которые как будто уговаривают полюбить их, доказывают, что они достойны любви, признания, но чем успешнее доказывают и чем больше заслуживают многими своим качествами любви и признания, тем словно больше увеличивают на душе зрителя суровую ответственность и за эту любовь и за это признание.

Спектакль Художественного театра о последних днях Пушкина не нужно расчленять на составные части, они хорошо видны по отдельности. Трудно сделать обратное: соединить их в одно целое — автора, театр, зрителя. Заготовлено очень много для создания музыкального произведения, заготовки эти поучительны, к ним будут возвращаться, их будут вспоминать. Но будет ли это воспоминанием о прослушанной, пережитой музыке?

### \* \* \*

Основная заготовка для спектакля сделана зрителем: он знает биографию русского поэта Пушкина. Если бы этого не было, спектакль был бы невозможен, потому что действие пьесы Михаила Булгакова вытекает не из положений, данных на сцене, а из характеристик, которые должны быть известны зрителю по истории нашей литературы и общественности. Представьте себе англичанина, чеха, француза в зале театра: никто из них не может понять пьесы без обстоятельных комментариев каждого действующего в ней лица.

Исторические пьесы, так же как исторические романы, понятны для всех без особого предварительного изучения истории. История становится лучше понятой благодаря пьесе или роману. В данном же случае пьеса становится до известной степени понятной благодаря предварительному знанию истории.

Значит, это не пьеса в обычном смысле. Это — иллюстрация к биографии поэта Пушкина.

### \* \* \*

Что играет театр? Я бы сказал: он играет *пушкиноведение*.

Пушкинисты могут сердиться на Булгакова, на Художественный театр, могут оспаривать, что им угодно. Но они должны признать, что спустя сто пять лет после гибели Пушкина никто из них не мог сказать с определенностью, какой мотив был наиболее существенным в роковом решении поэта драться на дуэли. Говорится так: причиною гибели Пушкина был целый комплекс необычайно тяжких общественных, материальных, семейных условий. Последним толчком к дуэли была личная драма. Булгаков так и написал: комплекс с уклоном в личную драму. Театр так и играет: комплекс {543} с уклоном. Запутанные денежные дела, унизительное положение при дворе, угрожающая благосклонность Николая к Натали, его цензура, слежка 3‑го Отделения. И на этом фоне — прозрачная близость с Александриной, принужденная женитьба Дантеса на Екатерине, вызывающее волокитство Дантеса за Натали, подметные письма[[629]](#endnote-592).

Комплекс получается слабее уклона. Но это так понятно: театр никогда не играет «комплексов», он играет ясно очерченное, целеустремленное действие. Уклончивость, неопределенность, сомнения могут жить в пушкиноведении еще и еще сто пять лет. Но сколько они проживут в театре?

Театр должен играть любовь, страсть, измену, предательство. Наконец, он может играть и сомнение, но это должно быть сомнением героев, а не сомнением театра — что играть?

### \* \* \*

Мне кажется, самым мучительным и сложным вопросом для Художественного театра был именно вопрос о том, *что играть*?

Михаил Булгаков не мог, конечно, взять на себя больше пушкинистов. Великолепный автор «Дуэли и смерти Пушкина» П. Е. Щеголев[[630]](#endnote-593) доказал, что несомненным распространителем пакостных анонимных писем о Пушкине был князь Петр Долгоруков[[631]](#endnote-594). Булгаков уверенно ввел этот персонаж в сюжет своей пьесы. Определенность исторического факта естественно становится опорой действия.

На что мог опереться автор с той безусловной решительностью, какая требуется от драматурга, в главнейших обстоятельствах биографии поэта? Да, Николай проехал мимо окон пушкинской квартиры и увидел, что они занавешены. Что делать драматургу? И еще важнее — что делать театру? Театр заставляет Николая погладить руку Натали. Почему бы не заставить его поцеловаться с ней? Ведь целует же ее Дантес, когда в соседней комнате кашляет Пушкин.

Могут сказать, что есть столько-то и столько-то мемуарных свидетельств, что Натали вела себя с Дантесом именно так. Но есть столько-то других свидетельств, подвергающих это сомнению. Где остановиться? Что играть?!

В чем двигающая сила опеки и привязанности Геккерена[[632]](#endnote-595) к Дантесу? Вот они в превосходной золотисто-желтой гостиной дипломата. Важнейший момент в жизни Пушкина. Важнейший момент в пьесе о дуэли и смерти Пушкина. Что за отношения между этими людьми? Что за любовь, что за зависимость, что за странная нежность чувствительного отца, что за слащавая, женственная капризность кавалергарда-сына.

Одни современники говорят о роковых этих фигурах нечто двусмысленное, другие — совсем недвусмысленное. Что играть?

Булгаков боялся поссориться с пушкинистами. Почти на каждый вопрос он отвечает — и да, и нет. Театр идет по следам автора. И да, и нет, говорит он.

Но пушкинисты все равно не простят пьесы ни автору, ни театру, потому что там, где один пушкинист склонен сказать — да, другой — из осторожности и ради сохранения проблемы, вечно живой и требующей дальнейшего столетнего исследования, говорит — нет.

### \* \* \*

Но ведь надо сказать, что в биографии Пушкина все ясно. Да, ясно. Ясна трагедия Пушкина. И трагедию должен был сыграть театр.

{544} Тут мы стоим перед центральной особенностью пьесы Булгакова: он написал пьесу о Пушкине без участия в ней Пушкина. Булгаков был человеком талантливым, понимающим театр и остроумным. Можно дать убедительные домыслы в защиту решения автора не выводить Пушкина в пьесе, а *вывести* его из пьесы. Основное желание Булгакова вполне очевидно: он хотел избежать опошления драгоценного образа великого поэта. Возникла формальная предвзятость — изображением общественной среды, в которой жил Пушкин, раскрыть его трагедию.

Так мы увидели на сцене все, что мешало гению Пушкина, и не увидели самого гения.

Так в истории театра еще раз и убедительно доказано, что основным средством его искусства является воплощение образа в человеке.

Да, именно Пушкина недостает в «Последних днях Пушкина». Недостает славы, величия, света пушкинского гения. Недостает зерна, из которого выросло горькое мрачно-тенистое древо трагедии поэта.

Он, Пушкин, был не только жертвой истории, он был ее творцом. События подавили его. Но он делал эти события. Он в них участвовал своей волей. И даже если против воли, то все же непременно участвовал, был частью их, а не отрезанным и спрятанным за кулисы истории ломтем.

А в пьесе о нем — он не выведен из-за кулис театра. Вместе с ним за кулисами оказалась его трагедия.

Трагедию Пушкина играют агент 3‑го Отделения, пасквилянт Долгоруков, писатель Кукольник, играют Дантес, Николай, Дубельт, Бенкендорф, играют жена, свояченица, Данзас[[633]](#endnote-596), Жуковский[[634]](#endnote-597). Наконец, ее играет Мойка — толпа народа, по настроению своему похожая на нечто среднее между декабристами и шестидесятниками.

Большинство действующих лиц являются косвенными или прямыми виновниками несчастья. Собирательно их можно назвать антипушкиным. А то, чем был Пушкин, зритель обязан знать сам. Он обязан знать, *за что* гонят, преследуют, травят, высмеивают, ненавидят Пушкина, ибо он не поверит, конечно, что трагедия произошла из-за того, что Николаю не понравился пушкинский фрак, или из-за одной эпиграммы, или из-за неплатежеспособности. Зритель обязан знать, каким был бесстрашный, проникновенный, светлый и веселый Пушкин, ибо именно такой Пушкин вел борьбу с антипушкиным, представленным на сцене, и именно этого Пушкина нет в спектакле.

Этого Пушкина мог бы воплотить на сцене, сделать сценическим явлением только актер, сыгравший роль Пушкина. Роль эта не написана.

### \* \* \*

Булгаковым дается заготовка, надо признать — наиболее слабая в триаде: зритель, автор, театр. Булгаков чувствовал эту слабость. Даже рассчитывая на отличных исполнителей Художественного театра, он не мог не видеть риска своего замысла.

И он подсказал театру известное символическое настроение, введя в пьесу рефреном стихи Пушкина, ставшие наиболее народными — «Буря мглою небо кроет…» Должен оговориться, что не знаю, ввел ли этот рефрен Булгаков. Почти уверен, что он. Но если бы рефрен принадлежал постановщику, мысль моя оставалась бы той же, — сам Пушкин своим поэтическим словом называет состояние, которое стараются сыграть за него его антиподы: буря, буря и вихри символизируют {545} трагический конец жизни огромнейшего русского человека.

Если бы в пьесе была роль, воплощавшая этот символ, не понадобилось бы рефрена. Но роль не написана. Актеры должны играть… бурю. Театр выручает их. Он приходит со снегом, с завыванием в трубе, с метелью и с толпами туч. И многие из этих атрибутов так же наивны, как хороши. Тучи, например, мчатся перед каждой картиной и не утомляют. Но кое-где напоминание о символе-буре останавливает и без того не быстрый ход спектакля. Напрасно. Даже очень хорошей бурей нельзя заменить отсутствующего Пушкина.

### \* \* \*

Московский Художественный театр остается, к нашей гордости, театром актера. Не только исполнители больших ролей, но каждый участник вносит ту или другую черту подлинности в картину эпохи, созданную театром. Для ощущения тридцатых годов прошлого века актерские манеры, речь, жизненный темп и окраска чувств, за немногими исключениями, найдены точно. Станицын, как постановщик, проявил вкус и изобретательность. Актеры легко доказали, что они могут отвечать самому взыскательному вкусу.

Вильямс сделал все, что может сделать художник для театра, если нужно подчинить зрителя убранством покоев, архитектурой улиц, пейзажем. Из‑за пейзажа последней сцены — почтовая станция на пути в Святые Горы — было бы жалко советовать ее убрать. А ведь она замораживает действие, повторяет то, что давно известно из пьесы, — играют бурю. Зритель примиряется с этим благодаря художнику.

### \* \* \*

Театром сделано очень много значительного для спектакля. Но музыкального произведения не получилось. Это — спектакль-иллюстрация, и в нем есть что-то юбилейное. Сообразно с этим возник и как бы набросан план любви зрителя к спектаклю. Но любовь еще не пришла.

## 9 Наталья Соколова СПЕКТАКЛЬ И ЕГО ХУДОЖНИК «Литература и искусство», М., 1943, 24 апреля[[635]](#endnote-598)

Когда Соболевский[[636]](#endnote-599) заказывал Тропинину[[637]](#endnote-600) портрет Пушкина, он просил изобразить поэта «как он есть, в домашнем халате, растрепанного». Тропинин признавался потом, что был слишком взволнован близостью гения: он написал Пушкина таким, каким тот был, великим и вдохновенным поэтом, забыв о бытовых мелочах, презрев требования заказчика.

Пожалуй, никого из поэтов мы не знаем так интимно, ничьих домашних писем не читали так подробно. И все же стоит назвать имя Пушкина, и в воображении возникает не человек в халате, а «чистейшей прелести чистейший образец». Красноармеец берет с собой на фронт его стихи, и многие в тяжелые дни эвакуации, увозя только самое необходимое, засовывали в вещевой мешок томик Пушкина. Он вошел {546} в биографию каждого, кому дорога русская культура, в биографию всего народа, как великий поэт и дорогой человек. Читая о его моральных и физических страданиях, мы переживаем их, как личное горе. Пушкин сам по себе воспринимается, как художественное произведение, так необычайно щедро одарила его природа, так сердечно раскрылись в нем сокровенные черты народной души, с такой трагической закономерностью развернулась его личная судьба.

Поставить пьесу о *последних* днях Пушкина — значит осуществить на сцене одну из самых страшных трагедий, разыгравшихся на рубеже 30 – 40‑х годов XIX века.

«Солнце русской поэзии закатилось» — так ощущали лучшие из современников гибель поэта[[638]](#endnote-601), подчеркивая жизнеутверждающее, бессмертное, аполлоническое начало его личности, его всеобъемлющее значение для русской культуры.

Зритель приходит в театр смотреть пьесу о Пушкине с душой, открытой самым возвышенным и сердечным чувствам. Слово «возвышенный» по отношению к Пушкину лишено пафоса дистанции, холодного «дыхания вечности», ибо Пушкин — человечнейший из мировых поэтов.

Вместо того, чтобы подойти к своей теме с тропининским целомудрием, автор пьесы М. Булгаков окунулся в гущу мелкожитейских ассоциаций, упростил отдельные положения и характеры и, потеряв историческую перспективу, сузил свою задачу до пределов бытовой иллюстрации. И только некоторые актеры, отдельные находки режиссерского плана спектакля, художник П. Вильямс раскрывают, вернее создают поэтический и трагический подтекст спектакля. Это один из тех случаев на театре, когда убрать декорации — значит не только оголить спектакль, но и вскрыть его внутреннюю пустоту.

П. Вильямс, мастер эффектных ансамблей, отказался на этот раз от многих соблазнительных для театрального декоратора возможностей. Пьеса почти целиком развертывается в скромной гостиной Пушкиных, а затем в 3‑м Отделении, в убогой избе станционного смотрителя. Быть может, это прозвучит парадоксально, но то, что П. Вильямс был ограничен местом действия; то, что он был лишен возможности в сотый раз обыграть великолепие петербургской архитектуры, Медного всадника[[639]](#endnote-602) и другие красоты прекраснейшего города, заставило художника сосредоточиться на углубленном психологическом рисунке декоративного оформления спектакля. Почти лишившись привычных атрибутов, которыми легче всего характеризовать исторический образ эпохи, художник сумел придать спектаклю сердечный и поэтический колорит, которого недостает пьесе.

В Вильямсе уживаются, а порою и борются два начала — декоратор в узком смысле слова, мастер стильного интерьера и художник-лирик, которому ведомы таинственный и могучий язык театральной живописи, эмоциональное значение света и тени, творческое отношение к реквизиту эпохи. С каждой новой своей постановкой Вильямс освобождается от сковывавшего его мысль и фантазию музейного бытовизма. Он сам рассказывает, как, придя в квартиру Пушкина на Мойке, ужаснулся музейному холоду, который царит здесь. Воссоздавая гостиную Пушкиных, художник должен был отрешиться от этой «патины времени» и восстановить квартиру поэта такой, какой она должна была быть, когда в ней еще не поселился гений истории.

{547} В гостиной Пушкиных художник оставил только самое необходимое: клавесин, немного мебели красного дерева, портрет Пушкина кисти Кипренского[[640]](#endnote-603), статуэтку Кифареда[[641]](#endnote-604) — атрибут поэтического ремесла. Мерцают свечи, в камине тлеют угли… Обычный уютный интерьер! Но легкая тюлевая завеса, которую художник опускает между зрителем и рампой, и глубокие темные тени, которые он специально пишет, скрадывают отчетливость очертаний и острые углы. Комната поэта возникает из туманной дымки и затем опять погружается в нее. Эта тревожная дымка, обволакивающая и обрамляющая отдельные сцены, этот мягкий, спорящий с тенями свет свечей определяют атмосферу отдельных мизансцен в духе федотовской интимности[[642]](#endnote-605). Прием этот имеет целью перенести спектакль из плана ограниченно-бытового в план поэтический.

Пушкинские стихи «Буря мглою небо кроет» призваны стать лейтмотивом спектакля, примерно так, как тема «рока» в IV симфонии Чайковского. Песней на эти слова и отдаленным воем вьюги, как увертюрой, открывается первый акт. Этот мотив возникает неоднократно. Его поет, аккомпанируя себе на клавесине, Александра Гончарова (артистка С. Пилявская), его мурлычет Дубельт, его напевает Тургенев[[643]](#endnote-606), сопровождающий тело Пушкина в Святые Горы, в нем пытается раскрыть какой-то тайный смысл сыщик Битков. Однако ни творчества Пушкина, ни истинного смысла пушкинской трагедии этот мотив не вскрывает. Он является довольно навязчивым *приемом*. Его цель — нагнетать тревогу, готовить зрителя к роковой развязке, корни которой, по концепции автора пьесы, оказываются где-то за пределами конкретно исторической действительности.

Художник и режиссура (В. Станицын, В. Топорков) противопоставляют этому формальному приему драматурга волнующий поэтический образ, связывающий единым настроением отдельные эпизоды пьесы. Художник Вильямс создает своеобразные пейзажи-комментарии. Исчезает бытовая декорация основного действия и появляется серебряный туман с обрывками облаков, с луной и без луны, пронизанный завыванием бури.

Можно ли назвать эти «туманные картины» живописью? В прямом смысле слова нет. Это скорее *светопись*, построенная на взаимодействии света и тени, сообщающая предметам поэтический колорит. Она создает состояние тревоги, тот второй план, который играет роль музыкального сопровождения в драме, усиливая и обостряя эмоциональное содержание спектакля, но не объясняя основных пружин исторической драмы.

М. Булгаков стремится сорвать завесу, скрывающую многие существенные детали в личной драме Пушкина. Он дорисовывает образ Натали, согласно упрощенной рецептуре. Авторской ремаркой к роли Наталии Николаевны служат слова ее сестры: «не к добру расположена твоя душа» и ее собственное признание Жуковскому, что она не слушает стихов. Драматург нарисовал образ жены и подруги Пушкина довольно банально, в характере мелодрамы. Пожалуй, самое выразительное место в этой роли — безмолвная сцена, сделанная театром. Озаренная светом свечи, прикрывая ее рукой, Натали проходит за кулисы, улыбаясь только что пережитому любовному волнению. Сцена погружается в темноту, и где-то там, в обрывках облаков, в свисте бури мерещится трагический образ поэта…

{548} Действие подталкивается вперед тем, что из уст в уста передаются реплики, за которыми как бы скрыт таинственный смысл, предсказание катастрофы: «Он дурно кончит», «Мы летим в пропасть», «Много еще зла причинит ваша красота». Наконец, в гостиной барона Геккерена появляется «таинственный» слепец (в пьесе Метерлинка[[644]](#endnote-607) он был бы обозначен с большой буквы), который решает судьбу героев. Все это связывает воедино отдельные эпизоды, однако не может заполнить отсутствия главного действующего лица трагедии, по которому все время тоскует душа.

Пушкин не появляется на сцене, зато она кишит глупцами, доносчиками, продажными душами. В сущности, роль сыщика Биткова — единственная, которая в спектакле развивается. Это не историко-бытовая иллюстрация (жанр статический), а по-настоящему многопланный, художественный образ, пронизывающий всю ткань спектакля. Этот художественный образ, сочиненный писателем, усложняется и обогащается по мере развития действия. Битков — лицо вымышленное — оказывается самым живым. Сквозь призму этого мелкого человека раскрывается и безмерное пушкинское одиночество и мятежность пушкинской музы.

Необычайно пластическая игра В. Топоркова приводит к тому, что третьестепенный, по сути дела, персонаж, мелкий филер, ничтожная и темная фигура, следующая по пятам великого человека, оказывается на первом плане. Более того, восхищаясь мастерством актера, зритель в концов весьма добродушно встречает Биткова который в финале спектакля произносит вещие слова: «Помереть-то он помер… зароем мы его, а будет ли какой толк, неизвестно, может быть, опять спокойствия не настанет».

Беда, конечно, не в том, что роль сыщика прекрасно написана. Порочность пьесы в том, что такой персонаж оказывается наиболее рельефным действующим лицом. Это только лишнее свидетельство того, что трагедия обескровлена ложным искусственным смещением планов, нарочитым «остранением» темы.

Такое смещение планов привело к тому, что Дантес, сыгравший столь зловещую роль, вызывающий ненависть и презрение русского человека, обрисован в пьесе и в спектакле весьма благодушно и легкомысленно. Лермонтов в нескольких словах дал Дантесу совершенно точную характеристику. Дантес — из шайки карьеристов, что приехали на русскую землю из корысти, из тех, что презирали язык и нравы чуждой ему страны.

Дантес в изображении П. Массальского не вызывает «ни слез, ни пени». Где-то за кулисами Дантес совершает гнусности, а на сцене — это первый любовник, срывающий поцелуй под дверью больного, обманутого мужа. Он пылает любовью, мечется из угла в угол, обуреваемый сплином, бросает роковые взоры и во имя своей пылкой любви готов рисковать карьерой, славой, головой. А, между тем, в этой фигуре заезжего карьериста персонифицировалось возмущавшее русскую гордость засилье бездарных иноземных проходимцев при русском дворе, которые подняли свою руку на честь и славу русского народа. Суровый приговор русского общества над Дантесом в пьесе не нашел отражения, а, между тем, он звучал, как набат: «Будь справедлив и накажи убийцу, чтоб казнь его в позднейшие века твой правый суд потомству возвестила, чтоб видели злодеи в ней пример…»

Благодаря филигранной игре актеров Н. Хмелева, М. Тарханова, В. Топоркова {549} и мастерски построенному автором диалогу, сцена в 3‑м Отделении приобретает кульминационное значение в спектакле. В острых диалогах жестокого, холодного, презирающего всех своих «сотрудников» Дубельта (Н. Хмелев) с Битковым, Бенкендорфом, Богомазовым[[645]](#endnote-608) и самим коронованным жандармом, развивается интрига — подготовляется убийство поэта. Сама композиция пространства — давящие своды с глубокими тенями в углах, тревожный полумрак обостряет драматизм ситуации в полном соответствии со сложным рисунком отдельных ролей. Драматург, художник, актеры создают здесь редкостный ансамбль. К сожалению, театр в этой сцене не подчеркнул глубочайшей враждебности русской культуре всех этих прусских сатрапов, явившихся в Россию «подобно сотне беглецов на ловлю счастья и чинов», расчетливо и подло подготовивших убийство Пушкина — русской славы.

Если отдельные сцены созданы прежде всего мастерством актеров и художник нашел только нужный им аккомпанемент (диалог М. Тарханова и А. Кторова[[646]](#endnote-609) на балу у Воронцовых; все действие в тайной канцелярии; сцены у Салтыковых, где внимание приковывает В. Готовцев в роли библиофила, «преображенцы»[[647]](#endnote-610) и др.), то сцена на Мойке (в той мере, в какой она волнует и врезывается в память) сделана художником. Он создает обобщенный, трепетный образ Петербурга. Не торжественного Петербурга Воронихина, Росси и Растрелли[[648]](#endnote-611), который так часто мы видим на сцене и экране, а призрачный город, погруженный в мрак горестной ночи, освещенный тусклыми фонарями. Народ пришел поклониться телу поэта. Впечатление сильное и острое. Публика, восхищенная художником, аплодирует этому тревожному и печальному видению.

К сожалению, театр слишком затянул эту сцену, стал разъяснять зрителям то, что они успели схватить мгновенно, разжевывать то, что художник показал в синтетическом образе, и острота восприятия притупилась, дополненная ассоциациями «из другой оперы». Художник очень свободно скомпоновал эту сцену. С точки зрения топографии он оказался неточным. Но он, и вполне законно, пожертвовал топографической достоверностью во имя художественной правды и выразительности образа. Он придвинул Горбатый мостик несколько ближе к дому Пушкина, он показал в перспективе Александровскую колонну, которая видна на самом деле с другой точки зрения из окон пушкинской квартиры.

После этой мрачной сцены, как после тягостного кошмара, озаренный розовым лучом, появляется бронзовый памятник Пушкину «Exegi monumentum» [я воздвиг памятник — лат.]. Так, *в первый и последний раз* в этом спектакле возникает из серебряного тумана очищенный от бытовых дрязг образ поэта. Это апофеоз пушкинского бессмертия. Художественный театр здесь дорисовал портрет героя и на миг вернул зрителю дорогой ему образ…

Судьба Пушкина неотделима от судеб русского народа. Его творчество оплодотворило русскую культуру, очертив все существенные стороны великой национальной школы нашего искусства. Его трагедия «Борис Годунов» предначертала пути развития не только русской драматургии и театра, но и русской музыки, оперы, исторической живописи в той мере, в какой они национальны, самобытны, имеют колоссальный резонанс в искусстве мировом и решают проблемы всеобъемлющего общечеловеческого значения. В трагедии Пушкина «Борис Годунов» — истоки мощных образов {550} Глинки, Мусоргского, Сурикова[[649]](#endnote-612). Пушкин повел историко-художественное мышление не по пути поверхностной иллюстративности, а по пути глубоких философских обобщений, размышлений о судьбах народа. В пушкинских традициях написаны «Иван Сусанин», «Хованщина», «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни». Жизнь и смерть величайшего русского народного поэта может быть художественно осмыслена только аналогичными методами. Мне кажется, что пьеса «Последние дни (Пушкин)» относится к категории мастерски сделанных исторических иллюстраций, скрепленных сюжетным стержнем, но не объединенных глубокой внутренней идеей. В результате спектакль Художественного театра, созданный первоклассными мастерами, не поднят до уровня национальной трагедии, а именно так воспринимается гибель Пушкина.

## 10 П. Марков ВЫДАЮЩИЙСЯ ДЕЯТЕЛЬ РУССКОГО ТЕАТРА «Правда», М., 1943, 26 апреля

Список лауреатов, награжденных в этом году Сталинской премией за многолетние выдающиеся достижения в области искусства и литературы, начинается именем Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

В. И. Немирович-Данченко являлся старейшиной русского искусства, его мудрым и лучшим представителем, хранителем его живительных традиций, зорким и требовательным мастером. Весь его внутренний облик, полный благородства и мужества, давал ему неотъемлемое право на ту огромную роль, которую он играл в русском искусстве. Он нес в себе строгий художественный критерий, к которому нельзя было не прислушаться и с которым нельзя было не считаться. Далекий от ложных пристрастий, он знал силу искусства и всю свою долгую и неутомимую жизнь посвятил родине и театру, без которого он до последнего вздоха не мог представить себе существования.

Значение его деятельности на театре давно вышло за рамки только режиссуры. Он начал в пору своей молодости как театральный критик, зорко и умно разбиравшийся в сценическом искусстве и уже тогда разоблачавший фальшь штампованных театральных подходов, он продолжал как беллетрист, тонко понявший интеллигенцию и процессы, в ней происходящие.

В своих очерках он внимательно подмечал типичные бытовые моменты современности. С большим накопленным жизненным опытом, с умением проникать в разнообразные и противоречивые изгибы человеческой психологии он подошел к театру, который стал средоточием всех его творческих запросов и исканий.

Как драматург он затрагивал в своих мастерски сделанных и имевших большой успех пьесах («Цена жизни», «Новое дело») вопросы, волновавшие в то время общество.

Как педагог он воспитал несколько поколений актеров, с благодарностью и восторгом вспоминающих глубину и {551} увлекательную остроту его театрально-психологического анализа.

Как режиссер он в десятках постановок добился блестящей виртуозности, предельной сценической четкости и большой жизненной правды.

Как театральный мыслитель он, обобщая весь богатый актерско-режиссерский опыт, неустанно выдвигал перед учениками все новые и новые замыслы и задачи.

Но дело было не в одной его исключительной разносторонности. Преобразователь русского театра и продолжатель его лучших реалистических традиций, Немирович-Данченко вместе с К. С. Станиславским в момент угрожающего распада театрального искусства, когда волна обывательского безразличия готова была захлестнуть и погубить театр, поднял знамя высокой и строгой идейности, охватив все стороны театральной жизни, начиная от репертуара и кончая актерским бытом.

Он непримиримо изгонял из театра все, что искажало благородные черты русского театра ложью и фальшью. Неустанно ревизуя каждый свой шаг, ни на минуту не останавливаясь, он развивал свое глубокое и сосредоточенное искусство, лишенное внешних эффектов, поэтичное и прозрачное в самой своей основе.

В тяжелые годы реакции он часто шел против общепринятых тенденций. Он имел мужество отказаться от грибоедовской премии за свою пьесу «Цена жизни», если не премирована чеховская «Чайка», которую он считал лучшим образцом современной ему драматургии. Он вновь привлек на сцену Чехова, привлек также Горького, заразив его очарованием театра. Он не позволял опозорить сцену Художественного театра пьесами Арцыбашева или Рышкова[[650]](#endnote-613), победоносно шествовавшими почти по всем предреволюционным театрам.

Внутри руководимых им театров он боролся с их собственными штампами, разрушая привычное спокойствие и не щадя при этом самых любимых своих актеров и самых признанных актерских авторитетов. Он ломал закостенелую форму оперного спектакля, чтобы донести до зрителя музыку Верди или Бизе в первоначальной чистоте и прозрачности… Он поставил отрывки из романа Достоевского «Братья Карамазовы», захватив два вечера, введя неожиданную фигуру чтеца и доведя до предела простоту внешнего оформления.

Можно смело говорить о своеобразной школе актерского мастерства, присущей Немировичу-Данченко, — о тончайших наблюдениях над самым сокровенным существом актерского искусства, которые он сделал. Незаметно, каждый раз особыми путями он доходил до самой сердцевины творчества актера, и не было для него большей радости, чем нащупать источник актерского вдохновения.

С каждым годом он углублял свое понимание актера, и его идеалом стала мужественная простота. Он был беспощаден к ленивому, хотя бы и талантливому, актеру, живущему поверхностными чувствами, и он был счастлив, когда актер всю глубину и силу переживаний выливал в простую, четкую и поэтическую форму.

Он не любил равнодушного зала, и каждая премьера была для него предметом волнений и тревог. Он любил радость театра, встречу актера со зрительным залом, ту особую праздничность, которая скрыта в настоящем искусстве. Он охватывал театр в целом, начиная от идейного замысла и кончая мельчайшей технической деталью. Каждая постановка была для него работой, в которую он должен был вложить все свое знание жизни, свое сердце, свой ум.

{552} Так возникали в предреволюционные годы такие постановки, как «Юлий Цезарь», в которой он воскресил жизнь древнего Рима; «На всякого мудреца довольно простоты», где он заставил по-новому, зло зазвучать сатирическую комедию Островского; «Братья Карамазовы», где он довел актеров до подлинной трагической силы.

Но только в период Октябрьской революции — по его личному признанию — он почувствовал полный простор своему творчеству, ибо его стремления к высокой идейности театра совпали теперь со стремлением народа. За это время он ставит «Воскресение» и «Анну Каренину», «Блокаду» и «Любовь Яровую», «Враги» и «Три сестры» — спектакли, в которых поэтическая и смелая театральная форма неразрывно слита с жизненной правдой.

В эти годы он основывает музыкальный театр[[651]](#endnote-614), где по-новому решает проблему оперного искусства и создает спектакли, имеющие исключительно важное принципиальное значение («Травиата», «В бурю», «Тихий Дон», «Карменсита» и ряд комических опер[[652]](#endnote-615)). В эти годы его взгляды на актера и на режиссерское искусство получают наиболее законченное и строгое выражение.

Он вводит на сцену молодых композиторов — Шостаковича[[653]](#endnote-616), Хренникова, Дзержинского, он помогает К. Треневу и Вс. Иванову[[654]](#endnote-617), он воспитывает коллектив музыкального театра и плеяду молодых советских актеров.

Война не ослабила, а удесятерила его энергию. Во время войны он выпустил «Кремлевские куранты», спектакль мудрый и простой, где получили воплощение образы Ленина и Сталина. Он подготавливал «Пиковую даму» и «Гамлета», мечтал о новом понимании трагедии.

На его письменном столе сохранились набросанные им в последние дни заметки по «Последней жертве» А. Островского, репетицию которой он только что смотрел. Он считал необходимым напряжение всех творческих сил в дни войны и страстно верил в победу советского народа.

Немирович-Данченко любил жизнь — трудно представить его ушедшим из нее. Рядом с К. С. Станиславским он останется жить в своих спектаклях, в книгах, воспоминаниях друзей-учеников, как символ неутомимо бьющейся творческой требовательной мысли, как образ крупнейшего русского художника сцены.

Долг всех работников советского театра, а больше всего — воспитанных им коллективов, продолжить начатое им дело с той же требовательностью, какую он предъявлял к искусству.

## 11 Н. Волков ВЫДАЮЩИЙСЯ ДЕЯТЕЛЬ РУССКОГО ИСКУССТВА «Известия», М., 1943, 27 апреля

Владимир Иванович прожил очень долгую, но далеко не исчерпанную жизнь. Мы хорошо знаем, что шестидесятые и семидесятые годы прошлого века были годами его детства и юности, что он читал «Войну и мир» и «Анну Каренину», когда эти романы были современной литературой. Все же его могли считать ровесником люди разных поколений. Это происходило потому, {553} что он никогда не останавливался на своем пути. Он вечно был в движении, в дороге, в стремлении вперед. У него было замечательное чувство новых берегов, к которым плыл его корабль. Он любил не проторенные, а проторяемые тропы, просеки, которые прорубал сам. Казалось, что вот уже наступил момент, когда можно отдохнуть, подвести итоги, оглянуться назад. Но это не вязалось с его натурой. Он был поистине духовно молод, а не моложав.

Не укладывается в какое-нибудь «цеховое» сценическое или писательское определение и литературно-театральная деятельность Владимира Ивановича. Да, он был влиятельным театральным критиком старой «домхатовской» Москвы, «с большой славой» — драматургом конца девятнадцатого столетия, автором многих — «очень читавшихся» — повестей, рассказов и романов, профессором драматического искусства, одним из основателей Московского Художественного театра и основателем театра Музыкального. Какие это четкие рубрики творческой биографии Владимира Ивановича, и все-таки из суммы этих слагаемых мы не получим его неповторимого облика во всем своеобразии художнической и человеческой индивидуальности.

Искусству театра Владимир Иванович отдал много самоотверженной и горячей любви. Однако больше, чем театр, он любил жизнь, и, чем больше этой жизни, этой горячей крови текло в жилах театра, тем ценнее и драгоценнее было для него сценическое искусство. В понятии жизни и любви к жизни коренится его духовная тема, и если писать не внешнюю, а внутреннюю историю творчества Немировича-Данченко, то это будет рассказом о том, как от десятилетия к десятилетию углублялось у него понимание смысла жизни и как в связи с этим углублением усложнялось и его учение об искусстве актера. Актер на сцене, говорил в последние годы Владимир Иванович, живет в сценическом образе, и наиважнейшим элементом актерского творчества является верное чувствование образа. Отсюда и задача для актера: найти такое синтетическое восприятие образа, «в котором ярко сливаются чувствования и классовое, и жизненное, и театральное».

Для Владимира Ивановича было ненавистно то, что он называл «самовлюбленностью театра». Ему были дороги новые идеи, новые желания, новые требования, которые выдвигала сама жизнь. И если театр от этого свежего ветра новизны отгораживался, то он неизбежно, по верному убеждению художника, попадал в тупик. Борьба за широкие горизонты, жажда новых слов в искусстве и были той почвой, на которой В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский воздвигли светлый и просторный дом Художественного театра, являющегося национальной гордостью русского народа.

В Художественном театре во всю широту развернулось режиссерское искусство Владимира Ивановича. Та же самая любовь к жизни и к жизненной правде, которая легла в основу его взглядов на сценическое искусство, стала исходным пунктом и в его режиссерской работе. Как режиссер, он ставил не только и не столько ту или иную конкретную пьесу автора, но то основное, что скрывается за внешним течением текста: чувство жизни, которое присуще данному писателю. Своими постановками Немирович-Данченко как бы отвечал на вопрос о том, почему, в силу какой внутренней потребности драматург написал «Горе от ума» или «Ревизора», «Живой труп» или «На дне».

{554} В актерах — своего ли, другого ли театра — Немирович-Данченко всегда ценил особое поэтическое качество, которое весьма неточно может быть названо свойством сценического обаяния. Эта способность захватить зрителя, лирически увлечь лежит в основе его режиссерских работ. Он замечательно умел строить и показывать обаятельные и волнующие спектакли, которые являлись праздниками не только русского, но и мирового театрального календаря.

Ни для кого не тайна, что Художественный театр — театр медленной и трудной работы, и стиль Владимира Ивановича был также стилем не спешной и очень сосредоточенной работы. Качество, качество и еще раз качество было его неустанным требованием. То, что казалось бы для другого театра, да иногда и для самого МХАТ, давным-давно готовым, так что можно и афишу выпускать, — для Владимира Ивановича выглядело как еще далеко не завершенная и не совершенная работа. Только потом, когда сравнишь две постановки, станет понятно, что отсрочка была нужна для того, чтобы в спектакле появился самый дух МХАТ, его искусство глубоко прочувствованной и познанной жизни.

Эта работа Владимира Ивановича над якобы готовой премьерой была ювелирна. Вот он заставил актера стать тут, а не там, подсказал другой ключ поведения, иначе направил внимание, и у спектакля появился румянец, и улыбка радости пробежала по всем картинам и действиям пьесы. И все это произошло потому, что на репетициях появился человек громадного психологического знания души, раскрытию которой и посвящена работа актера.

Так создавались спектакли, поставленные под непосредственным художественным руководством Немировича-Данченко, спектакли, которые десятками сезонов не сходят с афиши. И на эти спектакли зрители любят ходить по нескольку раз, как по нескольку раз мы любим перечитывать хорошие книги, и всякий раз видим то новое, чего раньше не доглядели.

В лучших постановках Немировича-Данченко есть особое изящество, которое так любил Чехов. Это изящество делает театр театром без какой-либо особой шумливой театральности. Оно есть и в синем бархате «Анны Карениной», который ведь не просто убранство, а цветовой аккомпанемент, усиливающий художественный реализм актерской игры, оно заключено и в мизансценах суровой пьесы Горького «Враги» и оно же наполняет воздух последнего акта «Трех сестер», где с такой необычайной простотой дана грусть человеческих прощаний и разлук, последних объятий и последних взглядов.

Повседневная жизнь, о которой говорится в пьесах Чехова или в пьесах Горького, или в иных, более старых классических произведениях, для Немировича-Данченко была всегда источником высокой поэзии. Эта поэзия появляется всюду, где люди, пробиваясь сквозь заскорузлую толщу мещанского быта или ночлежного дна, понимали, что жизнь человека должна быть благородна и прекрасна, и во имя этой прекрасной жизни только и стоит жить и бороться.

Те же принципы жизненной правды Владимир Иванович проводил и в создании Музыкального театра. И здесь он требовал от актера-певца внутренней глубины. Он хотел, чтобы и на оперной сцене были живые, а не ряженые люди, и «наглядное, захватывающее, убедительное столкновение их страстей и окружающая их атмосфера». {555} Это он называл «очеловечение музыкальной партитуры». И опять — неустанная борьба с фальшью, с опустошенностью, и опять настойчивое требование раскрывать основную тему произведения.

Отечественная война, которую наш героический народ ведет против фашистского нашествия, не только не прервала творческой деятельности Немировича-Данченко, но она поставила перед ним, как художником, задачи еще более напряженного, более взыскательного творчества. В дни борьбы он стал суровее и требовательнее и к самому себе, и к своим соратникам по искусству. Мудрость жизни, накопленная долгими годами творчества и размышлений, привела его к простому и ясному знанию, что среди грозных и величественных народных испытаний искусство должно быть достойным голосом эпохи. Ему был чужд даже малейший намек на какое-либо снижение качественных показателей театра. Он ощущал войну как нравственное испытание художника, как слияние воедино гражданских и поэтических задач русского искусства.

Большая жизнь, прожитая Владимиром Ивановичем, оборвалась, когда в его творчестве намечался новый подъем. Его волновали большие вопросы трагедийного искусства, у него были широкие планы, он был занят новыми постановками как на драматической, так и на оперной сцене.

Так, в плодотворном труде, в неустанном кипении духовных сил стал Немирович-Данченко ныне вечным спутником русского театра, великим художником, чье имя означает для каждого человека искусства мужественное стремление вперед.

# **{****557}** Примечания

## **{****558}** Принятые сокращения

**Афиногенов —**

*Афиногенов А. Н*. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания. М.: Искусство, 1957.

**Книга завлита —**

*Марков П. А*. В Художественном театре. Книга завлита. М.: ВТО, 1976.

**КС‑9 —**

*Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1999.

**Леонидов —**

*Леонидов Л. М*. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М.: Искусство, 1960.

**Летопись К. С. —**

*Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М.: ВТО, 1971 – 1976.

**МХТ в рус. театр, критике. 1898 – 1905 —**

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898 – 1905. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005.

**МХТ в рус. театр, критике. 1906 – 1918 —**

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906 – 1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007.

**МХТ в рус. театр, критике. 1919 – 1930 —**

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919 – 1943. Часть первая. 1919 – 1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.

**Письма Бокшанской —**

Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко: В 2 т. 1922 – 1942. М.: Изд‑во «Московский Художественный театр», 2005.

**Письма‑4 —**

*Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие: В 4 т. Письма 1879 – 1943. Из прошлого. М.: Изд‑во «Московский Художественный театр», 2003.

**ТН —**

*Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1952, 1954.

Ссылки на архивные документы Музея МХАТ приводятся под шифрами:

**КП —**

Книга поступлений.

**Ф. 1, БРЧ —**

фонд МХАТ (1898 – 1986).

**К. С. —**

фонд К. С. Станиславского.

# **{****621}** Указатели

## **{****622}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамов В. [408](#_page408)

Авербах Л. Л. [35](#_page035), [36](#_page036), [239](#_page239), [*562*](#_page562), [*576*](#_page576)

Агапитова А. В. [*584*](#_page584)

Адашев А. И. [476](#_page476), [*576*](#_page576)*,* [*610*](#_page610)

Адельгейм Р. Л. и Адельгейм Р. Л., братья [68](#_page068), [*568*](#_page568)

Азарин А. М. [4](#_page004)

Акимов Н. П. [240](#_page240), [466](#_page466), [480](#_page480), [488](#_page488), [491](#_page491), [495](#_page495), [496](#_page496), [***611***](#_page611)

Алеева Е. А. [258](#_page258), [263](#_page263), [480](#_page480), [485](#_page485), [495](#_page495), [***591***](#_page591)

Александр III, император [81](#_page081), [376](#_page376), [*569*](#_page569)

Алексеев К. В. [446](#_page446), [***607***](#_page607)

Алексеева Е. Г. [367](#_page367), [***601***](#_page601)

Алперс Б. В. [160](#_page160), [161](#_page161), [198](#_page198), [199](#_page199), [271](#_page271), [*579*](#_page579)*,* [*580*](#_page580)

Альтман И. Л. [271](#_page271), [408](#_page408), [***608***](#_page608)

Андерс А. А. [375](#_page375), [*590*](#_page590)*,* [***601***](#_page601)

Андреев Л. Н. [94](#_page094), [200](#_page200), [321](#_page321), [539](#_page539), [*571*](#_page571)

Андреев Н. А. [*569*](#_page569)

Андреева М. Ф. [312](#_page312), [319](#_page319) [464](#_page464), [*598*](#_page598)*,* [*609*](#_page609)

Андровская О. Н. [121](#_page121), [160](#_page160), [171](#_page171), [173](#_page173), [180](#_page180), [181](#_page181), [252](#_page252), [357](#_page357), [378](#_page378), [379](#_page379), [467](#_page467), [481](#_page481), [482](#_page482), [487](#_page487), [489](#_page489), [494](#_page494), [501](#_page501), [*574*](#_page574)*,* [*611*](#_page611)

Анненков П. В. [317](#_page317), [*597*](#_page597)

Антонов А. С. [279](#_page279), [*595*](#_page595)

Антуан А. [72](#_page072), [310](#_page310), [*568*](#_page568)

Аристотель [222](#_page222), [*586*](#_page586)

Аркадьевский Д. А. [216](#_page216), [*586*](#_page586)

Арский Н. Н. [524](#_page524), [528](#_page528), [*616*](#_page616)

Артем А. Р. [190](#_page190), [231](#_page231), [321](#_page321), [456](#_page456), [465](#_page465), [*582*](#_page582)

Арцыбашев М. П. [551](#_page551), [*620*](#_page620)

Асмус В. Ф. [309](#_page309)

Ауэрбах Е. Б. [446](#_page446), [***607***](#_page607)

Афиногенов А. Н. [3](#_page003), [6](#_page006), [33](#_page033) – [41](#_page041), [43](#_page043), [47](#_page047), [49](#_page049), [53](#_page053), [59](#_page059), [61](#_page061), [211](#_page211), [238](#_page238), [239](#_page239), [***563***](#_page563)*,* [*566*](#_page566)

{623} Бабанова М. И. [274](#_page274), [***594***](#_page594)

Бабель И. Э. [123](#_page123), [147](#_page147), [286](#_page286), [*573*](#_page573)*,* [*575*](#_page575)

Базурин Т. Ф. [6](#_page006)

Байрон Дж. [351](#_page351), [361](#_page361), [*610*](#_page610)

Балухатый С. Д. [310](#_page310), [361](#_page361), [*600*](#_page600)

Бальзак О., де [90](#_page090), [95](#_page095), [252](#_page252), [*571*](#_page571)

Банг Г. [269](#_page269), [*592*](#_page592)

Барановская В. В. [*609*](#_page609)

Барбюс А. [269](#_page269), [*592*](#_page592)

Баталов Н. П. [415](#_page415), [*604*](#_page604)

Баталова З. П. [438](#_page438), [442](#_page442), [***606***](#_page606)

Баташов М. Н. [438](#_page438), [442](#_page442), [***606***](#_page606)

Бачелис И. И. [197](#_page197), [***582***](#_page582)

Бебутов В. М. [308](#_page308)

Бедный Демьян [239](#_page239)

Безыменский А. И. [*583*](#_page583)

Бейер М. [159](#_page159)

Белинский В. Г. [68](#_page068), [79](#_page079), [82](#_page082), [*568*](#_page568)

Белокуров В. В. [280](#_page280), [282](#_page282), [286](#_page286), [293](#_page293), [452](#_page452), [465](#_page465), [***595***](#_page595)

Белый Андрей [65](#_page065), [94](#_page094), [***570***](#_page570)*,* [*590*](#_page590)

Бендина В. Д. [20](#_page020), [123](#_page123), [131](#_page131), [152](#_page152), [196](#_page196), [203](#_page203), [205](#_page205), [216](#_page216), [235](#_page235), [324](#_page324), [325](#_page325), [336](#_page336), [428](#_page428), [433](#_page433), [438](#_page438), [462](#_page462), [*562*](#_page562)

Бениаминов А. Д. [490](#_page490), [***611***](#_page611)

Бенкендорф А. Г. [518](#_page518), [*569*](#_page569)*,* [*618*](#_page618)

Бенуа А. Н. [*571*](#_page571)*,* [*598*](#_page598)

Бер Б. [197](#_page197), [*590*](#_page590)

Березарк И. Б. [161](#_page161), [198](#_page198), [310](#_page310), [***582***](#_page582)*,* [*583*](#_page583)

Берестова А. П. [438](#_page438)

Бернетт Э. Ф. [*611*](#_page611)

Берсенев И. Н. [64](#_page064)

Бертенсон С. Л. [4](#_page004)

Бескин Э. М. [3](#_page003), [4](#_page004), [112](#_page112), [114](#_page114), [161](#_page161), [196](#_page196) – [198](#_page198), [*580*](#_page580)

Бизе Ж. [551](#_page551)

Бирман С. Г. [64](#_page064)

Блинников С. К. [20](#_page020), [124](#_page124), [164](#_page164), [170](#_page170), [192](#_page192), [218](#_page218), [528](#_page528), [***562***](#_page562)

Блок А. А. [351](#_page351), [352](#_page352), [*570*](#_page570)*,* [*579*](#_page579)*,* [*608*](#_page608)

Блок Вл. [467](#_page467)

Блюм В. И. [3](#_page003), [*580*](#_page580)

Блюменталь-Тамарина М. М. [274](#_page274), [*594*](#_page594)

Боборыкин П. Д. [447](#_page447), [*607*](#_page607)

Боголюбов В. Ф. [*619*](#_page619)

Боголюбов Н. И. [397](#_page397), [***603***](#_page603)

Богоявленская Н. И. [428](#_page428), [***605***](#_page605)

Бокшанская О. С. [7](#_page007), [272](#_page272), [313](#_page313), [*606*](#_page606)

{624} Болдуман М. П. [197](#_page197), [198](#_page198), [203](#_page203), [204](#_page204), [216](#_page216), [218](#_page218), [220](#_page220), [223](#_page223), [226](#_page226), [227](#_page227), [252](#_page252) – [254](#_page254), [337](#_page337), [397](#_page397), [400](#_page400), [451](#_page451), [456](#_page456), [465](#_page465), [528](#_page528), [*579*](#_page579)*,* [***584***](#_page584)

Большинцов М. В. [*615*](#_page615)

Бомарше П. [415](#_page415), [496](#_page496)

Боровой Л. Я. [***611***](#_page611)

Бородин А. П. [*581*](#_page581)

Бочаров Ф. [525](#_page525)

Бояджиев Г. Н. [311](#_page311), [312](#_page312), [392](#_page392), [402](#_page402), [404](#_page404), [406](#_page406), [***602***](#_page602)

Боярский Я. И. [3](#_page003)

Брам О. [310](#_page310)

Браммел Дж. Б. [495](#_page495), [***612***](#_page612)

Брейгель П. Старший [430](#_page430), [*605*](#_page605)

Брюсов В. Я. [72](#_page072), [*570*](#_page570)

Булгаков М. А. [28](#_page028), [65](#_page065), [66](#_page066), [74](#_page074), [75](#_page075), [81](#_page081), [103](#_page103) – [105](#_page105), [107](#_page107), [109](#_page109), [197](#_page197), [198](#_page198), [219](#_page219), [221](#_page221) – [226](#_page226), [247](#_page247), [253](#_page253), [313](#_page313), [406](#_page406), [467](#_page467), [517](#_page517), [540](#_page540), [542](#_page542) – [544](#_page544), [546](#_page546), [547](#_page547), [*564*](#_page564)*,* [*567*](#_page567)*,* [*573*](#_page573)*,* [*580*](#_page580)*,* [*583*](#_page583)*,* [*586*](#_page586)*,* [*618*](#_page618)

Булгакова Е. С. [198](#_page198), [239](#_page239), [*618*](#_page618)

Булгарин Ф. В. [78](#_page078), [***569***](#_page569)

Бунин И. А. [*608*](#_page608)

Бурский М. [313](#_page313), [*610*](#_page610)

Бутова Н. С. [350](#_page350), [351](#_page351), [464](#_page464), [*609*](#_page609)

Бутюгин С. А. [20](#_page020), [376](#_page376), [***562***](#_page562)*,* [*577*](#_page577)

Бюргер Г. А. [*569*](#_page569)

Ваграмов Ф. А. [5](#_page005), [6](#_page006), [8](#_page008), [***559***](#_page559)

Вайян-Кутюрье П. [269](#_page269), [*592*](#_page592)

Вальяно Н. К. [*566*](#_page566)

Вампилов А. В. [*608*](#_page608)

Варзер Л. А. [438](#_page438), [440](#_page440), [***605***](#_page605)

Варшавский Я. Л. [242](#_page242), [*595*](#_page595)

Васильев Г. М. [337](#_page337), [338](#_page338), [*598*](#_page598)

Васильев С. В. [173](#_page173), [*581*](#_page581)

Васильевский В. Н. [313](#_page313)

Васнецов В. М. [172](#_page172), [218](#_page218)

Вахтангов Е. Б. [84](#_page084), [96](#_page096), [148](#_page148), [149](#_page149), [153](#_page153), [157](#_page157), [167](#_page167), [363](#_page363), [*570*](#_page570)*,* [*572*](#_page572)*,* [*577*](#_page577)*,* [*595*](#_page595)*,* [*598*](#_page598)*,* [*601*](#_page601)

Венкстерн Н. А. [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167), [191](#_page191), [***579***](#_page579)

Вербицкая А. А. [101](#_page101), [*572*](#_page572)

Вербицкий В. А. [7](#_page007), [56](#_page056), [116](#_page116), [121](#_page121), [128](#_page128), [490](#_page490), [495](#_page495), [512](#_page512), [531](#_page531), [*566*](#_page566)

Верди Дж. [551](#_page551)

Веревкин М. М. [438](#_page438), [440](#_page440), [***605***](#_page605)

Вересаев В. В. [517](#_page517)

Вертинский А. Н. [101](#_page101), [572](#_page572)

Викторов В. [406](#_page406)

Вильдрак Ш. [268](#_page268), [***592***](#_page592)

{625} Вильямс П. В. [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [167](#_page167), [168](#_page168), [170](#_page170), [197](#_page197), [220](#_page220), [223](#_page223), [405](#_page405), [428](#_page428), [429](#_page429), [517](#_page517), [545](#_page545) – [547](#_page547), [*579*](#_page579)

Вирта Н. Е. [251](#_page251), [278](#_page278), [283](#_page283), [292](#_page292), [313](#_page313), [***595***](#_page595)*,* [*613*](#_page613)

Вишневский А. Л. [41](#_page041), [56](#_page056), [102](#_page102), [231](#_page231), [321](#_page321), [*565*](#_page565)*,* [*572*](#_page572)

Вишневский В. В. [151](#_page151), [*563*](#_page563)*,* [*571*](#_page571)*,* [***578***](#_page578)

Владиславский В. А. [522](#_page522), [*616*](#_page616)

Волков Н. Д. [8](#_page008), [196](#_page196), [241](#_page241), [255](#_page255), [258](#_page258), [259](#_page259), [272](#_page272), [345](#_page345), [*564*](#_page564)*,* [*568*](#_page568)

Волькенштейн В. М. [159](#_page159), [417](#_page417), [***604***](#_page604)

Вольтер [95](#_page095), [*571*](#_page571)

Воровский В. В. [329](#_page329), [*598*](#_page598)

Воронихин А. Н. [549](#_page549), [*619*](#_page619)

Врангель П. Н. [106](#_page106), [*573*](#_page573)

Вульф И. С. [9](#_page009), [148](#_page148), [***559***](#_page559)

Гамсун К. [66](#_page066), [97](#_page097) – [101](#_page101), [118](#_page118), [128](#_page128), [146](#_page146), [200](#_page200), [202](#_page202), [269](#_page269), [322](#_page322), [342](#_page342), [*574*](#_page574)*,* [*584*](#_page584)

Гарин Э. П. [353](#_page353), [*600*](#_page600)

Гаррель С. Н. [376](#_page376), [***601***](#_page601)

Гауптман Г. [71](#_page071), [89](#_page089), [200](#_page200), [269](#_page269), [422](#_page422), [*568*](#_page568)

Гвоздев А. А. [310](#_page310)

Гегель Г. В. Ф. [399](#_page399), [*603*](#_page603)

Гедике И. И. [512](#_page512), [***615***](#_page615)

Гейрот А. А. [198](#_page198), [228](#_page228), [263](#_page263), [434](#_page434), [***587***](#_page587)

Гейтц М. С. [3](#_page003), [5](#_page005), [36](#_page036), [*562*](#_page562)

Геккерен Л. ван‑де [543](#_page543), [*619*](#_page619)

Геловани М. Г. [516](#_page516), [533](#_page533), [535](#_page535), [***617***](#_page617)

Гельфанд М. [*612*](#_page612)

Георгиевская А. П. [365](#_page365), [366](#_page366), [376](#_page376), [408](#_page408), [438](#_page438), [442](#_page442), [452](#_page452), [457](#_page457), [459](#_page459), [465](#_page465), [***601***](#_page601)

Герасимов Г. А. [9](#_page009), [221](#_page221), [371](#_page371), [372](#_page372), [498](#_page498), [511](#_page511), [516](#_page516), [***559***](#_page559)*,* [*617*](#_page617)

Германова М. Н. [321](#_page321), [***598***](#_page598)

Герцен А. И. [*592*](#_page592)

Гете И. В. [*573*](#_page573)

Гзовская О. В. [350](#_page350), [352](#_page352), [***599***](#_page599)

Гиацинтова С. В. [64](#_page064), [274](#_page274), [*578*](#_page578)*,* [*594*](#_page594)

Глинка М. И. [550](#_page550), [*619*](#_page619)

Глинский В. [243](#_page243)

Гнедич П. П. [318](#_page318), [*597*](#_page597)

Го Э. Ф. Ж. [428](#_page428), [*605*](#_page605)

Гоген П. [388](#_page388)

Гоголь Н. В. [65](#_page065), [74](#_page074) – [76](#_page076), [78](#_page078) – [82](#_page082), [87](#_page087) – [94](#_page094), [96](#_page096), [229](#_page229), [318](#_page318), [320](#_page320), [362](#_page362), [387](#_page387), [391](#_page391), [446](#_page446), [455](#_page455), [460](#_page460), [496](#_page496), [526](#_page526), [527](#_page527), [537](#_page537), [*569*](#_page569)*,* [*570*](#_page570)*,* [*613*](#_page613)

Гольдони К. [66](#_page066), [95](#_page095), [96](#_page096), [198](#_page198), [414](#_page414), [*571*](#_page571)

Гончаров А. Д. [161](#_page161)

Гончаров И. А. [*569*](#_page569)

Гончарова А. Н. [*618*](#_page618)

Гончарова Е. Н. [*618*](#_page618)

{626} Городинский В. М. [196](#_page196)

Горчаков Н. М. [197](#_page197), [221](#_page221), [223](#_page223), [271](#_page271), [279](#_page279), [288](#_page288), [293](#_page293), [466](#_page466), [479](#_page479), [481](#_page481), [482](#_page482), [484](#_page484), [485](#_page485), [489](#_page489), [495](#_page495), [502](#_page502), [*586*](#_page586)*,* [*613*](#_page613)

Горький М. [7](#_page007), [10](#_page010), [12](#_page012), [63](#_page063), [112](#_page112) – [114](#_page114), [122](#_page122) – [124](#_page124), [129](#_page129), [130](#_page130), [135](#_page135) – [137](#_page137), [140](#_page140), [143](#_page143) – [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149), [159](#_page159), [161](#_page161), [197](#_page197), [199](#_page199) – [204](#_page204), [206](#_page206), [211](#_page211) – [213](#_page213), [216](#_page216), [227](#_page227), [235](#_page235), [236](#_page236), [240](#_page240), [243](#_page243), [248](#_page248), [253](#_page253), [269](#_page269), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [287](#_page287), [310](#_page310) – [312](#_page312), [316](#_page316) – [318](#_page318), [323](#_page323) – [338](#_page338), [348](#_page348), [360](#_page360), [361](#_page361), [363](#_page363), [364](#_page364), [366](#_page366), [367](#_page367), [369](#_page369) – [376](#_page376), [378](#_page378), [387](#_page387), [388](#_page388), [391](#_page391), [415](#_page415), [421](#_page421), [422](#_page422), [426](#_page426), [427](#_page427), [444](#_page444), [453](#_page453) – [455](#_page455), [457](#_page457), [460](#_page460), [498](#_page498), [503](#_page503) – [510](#_page510), [515](#_page515), [518](#_page518), [527](#_page527), [536](#_page536) – [538](#_page538), [540](#_page540), [551](#_page551), [554](#_page554), [*560*](#_page560)*–* [*562*](#_page562)*,* [*564*](#_page564)*,* [*569*](#_page569)*,* [*573*](#_page573)*,* [*582*](#_page582)*,* [*590*](#_page590)*,* [*592*](#_page592)*,* [*595*](#_page595)*,* [*598*](#_page598)*,* [*601*](#_page601)*,* [*608*](#_page608)*,* [*613*](#_page613)*,* [*614*](#_page614)

Готлиб М. Е. [512](#_page512), [***615***](#_page615)

Готовцев В. В. [391](#_page391), [549](#_page549), [***602***](#_page602)*,* [*619*](#_page619)

Готтих Н. Н. [502](#_page502), [*613*](#_page613)

Гофман Э. Т. А. [*618*](#_page618)

Гремиславский И. Я. [65](#_page065), [110](#_page110), [502](#_page502), [*613*](#_page613)

Грибков В. В. [138](#_page138), [148](#_page148), [164](#_page164), [185](#_page185), [190](#_page190), [191](#_page191), [244](#_page244), [245](#_page245), [280](#_page280), [293](#_page293), [***576***](#_page576)

Грибов А. Н. [20](#_page020), [135](#_page135), [138](#_page138), [143](#_page143), [152](#_page152), [153](#_page153), [203](#_page203), [204](#_page204), [213](#_page213), [216](#_page216), [271](#_page271), [272](#_page272), [280](#_page280), [284](#_page284), [287](#_page287), [289](#_page289), [326](#_page326), [333](#_page333), [337](#_page337), [360](#_page360), [368](#_page368), [369](#_page369), [408](#_page408), [439](#_page439), [451](#_page451), [456](#_page456), [459](#_page459), [465](#_page465), [498](#_page498), [508](#_page508), [510](#_page510), [511](#_page511), [516](#_page516), [530](#_page530), [531](#_page531), [535](#_page535), [*562*](#_page562)*,* [*590*](#_page590)

Грибоедов А. С. [96](#_page096), [200](#_page200), [202](#_page202), [209](#_page209), [311](#_page311), [352](#_page352), [354](#_page354), [357](#_page357), [379](#_page379), [382](#_page382) – [384](#_page384), [386](#_page386), [387](#_page387), [391](#_page391), [469](#_page469), [471](#_page471), [472](#_page472), [492](#_page492), [496](#_page496), [537](#_page537), [*572*](#_page572)*,* [*573*](#_page573)*,* [*608*](#_page608)

Грибоедов А. Ф. [379](#_page379)

Григорьев А. А. [171](#_page171) – [174](#_page174), [177](#_page177), [178](#_page178), [***581***](#_page581)*,* [*608*](#_page608)

Григорьев М. С. [312](#_page312)

Гринберг И. [272](#_page272)

Гринвальд Я. Б. [160](#_page160), [243](#_page243), [311](#_page311), [***565***](#_page565)

Громов П. П. [406](#_page406), [***608***](#_page608)

Груздев И. А. [517](#_page517), [518](#_page518), [*618*](#_page618)

Гудков И. И. [502](#_page502), [*613*](#_page613)

Гурвич А. С. [466](#_page466), [492](#_page492), [494](#_page494), [*611*](#_page611)

Гуревич Л. Я. [273](#_page273), [308](#_page308), [379](#_page379), [*596*](#_page596)

Гуцков К. [198](#_page198)

Гюго В. [387](#_page387)

Данзас К. К. [*619*](#_page619)

Дантес Ж. К. [517](#_page517), [540](#_page540), [543](#_page543), [*618*](#_page618)*,* [*619*](#_page619)

Даргомыжский А. С. [147](#_page147)

Дейч А. И. [408](#_page408), [***605***](#_page605)

Дементьева В. А. [438](#_page438), [442](#_page442), [508](#_page508), [***606***](#_page606)

Дени В. Н. [130](#_page130), [*576*](#_page576)

Деникин А. Н. [104](#_page104), [106](#_page106), [203](#_page203), [*573*](#_page573)

Дживелегов А. К. [467](#_page467)

Дзержинский И. И. [552](#_page552), [*620*](#_page620)

Дзержинский Ф. Э. [511](#_page511), [516](#_page516), [535](#_page535)

Дидро Д. [317](#_page317), [*597*](#_page597)

{627} Диккенс Ч. [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167), [169](#_page169), [170](#_page170), [191](#_page191), [211](#_page211), [229](#_page229), [244](#_page244), [479](#_page479), [492](#_page492), [493](#_page493), [*559*](#_page559)*,* [*576*](#_page576)*,* [*579*](#_page579)*,* [*611*](#_page611)*,* [*614*](#_page614)

Динамов С. С. [6](#_page006)

Дмитриев В. В. [65](#_page065), [197](#_page197), [206](#_page206), [213](#_page213), [241](#_page241), [242](#_page242), [258](#_page258), [263](#_page263), [311](#_page311), [312](#_page312), [356](#_page356), [392](#_page392), [406](#_page406), [452](#_page452), [455](#_page455), [459](#_page459), [498](#_page498), [515](#_page515), [*576*](#_page576)

Дмоховская А. М. [508](#_page508), [***614***](#_page614)

Добролюбов Н. А. [118](#_page118), [160](#_page160), [170](#_page170) – [172](#_page172), [174](#_page174), [175](#_page175), [178](#_page178), [182](#_page182), [229](#_page229), [341](#_page341), [478](#_page478), [*574*](#_page574)*,* [*581*](#_page581)

Добронравов Б. Г. [6](#_page006), [9](#_page009), [14](#_page014), [17](#_page017) – [19](#_page019), [26](#_page026), [41](#_page041), [55](#_page055) – [57](#_page057), [106](#_page106), [108](#_page108), [113](#_page113), [160](#_page160), [171](#_page171), [173](#_page173), [181](#_page181), [185](#_page185), [189](#_page189), [194](#_page194), [237](#_page237), [252](#_page252), [254](#_page254), [271](#_page271), [280](#_page280), [281](#_page281), [286](#_page286), [288](#_page288), [467](#_page467), [476](#_page476) – [478](#_page478), [521](#_page521), [*561*](#_page561)*,* [*610*](#_page610)

Добужинский М. В. [352](#_page352), [*599*](#_page599)

Долгополов М. [158](#_page158)

Долгоруков П. В. [543](#_page543), [***618***](#_page618)

Дорогойченко А. Я. [22](#_page022), [***563***](#_page563)

Дорохин Н. И. [152](#_page152), [153](#_page153), [190](#_page190), [452](#_page452), [465](#_page465), [508](#_page508), [*578*](#_page578)

Достоевский Ф. М. [7](#_page007), [8](#_page008), [10](#_page010), [12](#_page012), [29](#_page029), [123](#_page123), [128](#_page128), [200](#_page200) – [202](#_page202), [230](#_page230), [269](#_page269), [270](#_page270), [273](#_page273), [313](#_page313), [351](#_page351), [369](#_page369), [391](#_page391), [422](#_page422), [500](#_page500), [537](#_page537), [551](#_page551), [*560*](#_page560)*,* [*564*](#_page564)*,* [*570*](#_page570)*,* [*575*](#_page575)*,* [*576*](#_page576)*,* [*589*](#_page589)*,* [*592*](#_page592)*,* [*614*](#_page614)

Дризен Н. В. [*570*](#_page570)

Дубельт Л. В. [518](#_page518), [*618*](#_page618)

Дудников Д. М. [*583*](#_page583)

Дузе Э. [317](#_page317), [*597*](#_page597)

Дундуков-Корсаков М. А. [679](#_page679)

Дурасова М. А. [371](#_page371), [512](#_page512), [597](#_page597), [*601*](#_page601)

Дурылин С. Н. [196](#_page196), [272](#_page272), [310](#_page310), [311](#_page311), [405](#_page405), [408](#_page408), [***585***](#_page585)

Дэль Д. [282](#_page282)

Дюма А. [224](#_page224), [*587*](#_page587)

Дюма-сын А. [174](#_page174), [*581*](#_page581)

Дюси Ж. Ф. [318](#_page318), [*597*](#_page597)

Еврипид [*599*](#_page599)

Еланская К. Н. [66](#_page066), [160](#_page160), [171](#_page171) – [173](#_page173), [178](#_page178), [251](#_page251), [451](#_page451), [456](#_page456), [459](#_page459), [462](#_page462), [464](#_page464), [467](#_page467), [475](#_page475) – [478](#_page478), [501](#_page501), [*580*](#_page580)*,* [*581*](#_page581)*,* [*610*](#_page610)

Елина Е. К. [29](#_page029), [153](#_page153), [***564***](#_page564)

Еремеев Л. Ф. [438](#_page438)

Ермилов В. В. [5](#_page005), [312](#_page312), [***568***](#_page568)*,* [*569*](#_page569)

Ермолова М. Н. [172](#_page172), [317](#_page317), [319](#_page319), [339](#_page339), [342](#_page342), [343](#_page343), [*581*](#_page581)*,* [*585*](#_page585)

Ершов В. Л. [30](#_page030), [56](#_page056), [111](#_page111), [115](#_page115), [120](#_page120), [128](#_page128), [206](#_page206), [215](#_page215), [254](#_page254), [335](#_page335), [356](#_page356), [385](#_page385), [386](#_page386), [498](#_page498), [507](#_page507), [*564*](#_page564)*,* [*614*](#_page614)

Жак Л. [*614*](#_page614)

Жемчужников А. М. и Жемчужников В. М., братья [*575*](#_page575)

Жильцов А. В. [206](#_page206), [293](#_page293), [375](#_page375), [391](#_page391), [508](#_page508), [514](#_page514), [***585***](#_page585)

Жуковский В. А. [*619*](#_page619)

{628} Завадский Ю. А. [84](#_page084), [338](#_page338), [353](#_page353), [*559*](#_page559)*,* [*560*](#_page560)*,* [*570*](#_page570)*,* [*600*](#_page600)

Загорский М. Б. [3](#_page003), [4](#_page004), [112](#_page112), [198](#_page198), [*559*](#_page559)

Залесский В. Ф. [313](#_page313), [407](#_page407), [467](#_page467), [***578***](#_page578)*,* [*602*](#_page602)

Занд Ж. [198](#_page198)

Заостровский Ю. А. [216](#_page216), [*586*](#_page586)

Заславский Д. О. [311](#_page311), [516](#_page516), [*617*](#_page617)

Захава Б. Е. [326](#_page326), [*576*](#_page576)*,* [***598***](#_page598)

Звенигорский А. В. [*619*](#_page619)

Золя Э. [310](#_page310), [342](#_page342)

Зражевский А. И. [525](#_page525), [529](#_page529)

Зубов К. А. [524](#_page524), [528](#_page528), [***616***](#_page616)

Зуева А. П. [111](#_page111), [121](#_page121), [128](#_page128), [280](#_page280), [286](#_page286), [293](#_page293), [339](#_page339), [442](#_page442), [*574*](#_page574)

Ибсен Г. [41](#_page041), [71](#_page071), [89](#_page089), [94](#_page094), [200](#_page200), [202](#_page202), [320](#_page320), [342](#_page342), [351](#_page351), [362](#_page362), [387](#_page387), [422](#_page422), [442](#_page442), [500](#_page500), [*599*](#_page599)

Иванов Вс. В. [7](#_page007), [39](#_page039), [147](#_page147), [201](#_page201), [204](#_page204), [238](#_page238), [282](#_page282), [369](#_page369), [552](#_page552), [*573*](#_page573)*,* [***592***](#_page592)*,* [*620*](#_page620)

Иванов С. И. [112](#_page112)

Ильинский И. В. [274](#_page274), [***594***](#_page594)

Иоффе И. И. [147](#_page147)

Истомин А. И. [522](#_page522), [*616*](#_page616)

Истрин В. П. [138](#_page138), [143](#_page143), [445](#_page445), [490](#_page490), [508](#_page508), [***576***](#_page576), [577](#_page577)

Кабалевский Д. Б. [611](#_page611)

Каверин В. А. [571](#_page571)

Калашников Ю. С. [309](#_page309)

Калинин С. И. [20](#_page020), [171](#_page171), [174](#_page174), [280](#_page280), [293](#_page293), [367](#_page367), [***562***](#_page562)

Калужский Е. В. [*573*](#_page573)

Кальвин Ж. [*578*](#_page578)

Каратыгин В. А. [67](#_page067), [68](#_page068), [*567*](#_page567)

Карев А. М. [491](#_page491), [*579*](#_page579)*,* [*612*](#_page612)

Карташев С. М. [*574*](#_page574)

Катаев В. П. [238](#_page238), [498](#_page498), [***589***](#_page589)*,* [*614*](#_page614)

Каутская М. [399](#_page399), [*603*](#_page603)

Качалов В. И. [3](#_page003), [7](#_page007), [30](#_page030), [64](#_page064), [101](#_page101), [102](#_page102), [113](#_page113), [116](#_page116), [121](#_page121), [128](#_page128), [193](#_page193), [196](#_page196), [197](#_page197), [200](#_page200) – [203](#_page203), [205](#_page205), [214](#_page214), [215](#_page215), [240](#_page240), [254](#_page254), [271](#_page271), [274](#_page274), [276](#_page276), [303](#_page303), [310](#_page310), [311](#_page311), [318](#_page318), [321](#_page321), [324](#_page324), [333](#_page333), [334](#_page334), [335](#_page335), [353](#_page353), [354](#_page354), [357](#_page357) – [360](#_page360), [383](#_page383), [384](#_page384), [464](#_page464), [468](#_page468), [476](#_page476), [503](#_page503), [505](#_page505), [521](#_page521), [538](#_page538), [539](#_page539), [*564*](#_page564)*,* [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*584*](#_page584)*,* [*600*](#_page600)*,* [*610*](#_page610)*,* [*617*](#_page617)

Кедров М. Н. [6](#_page006), [20](#_page020), [80](#_page080) – [82](#_page082), [112](#_page112), [130](#_page130) – [132](#_page132), [161](#_page161), [197](#_page197), [203](#_page203), [204](#_page204), [212](#_page212), [271](#_page271), [303](#_page303) – [307](#_page307), [323](#_page323), [330](#_page330), [331](#_page331), [333](#_page333), [405](#_page405), [406](#_page406), [427](#_page427), [428](#_page428), [430](#_page430), [432](#_page432), [435](#_page435) – [437](#_page437), [460](#_page460), [461](#_page461), [524](#_page524), [528](#_page528), [*562*](#_page562)*,* [*596*](#_page596)*,* [*597*](#_page597)

Керенский А. Ф. [370](#_page370)

Керженцев П. М. [3](#_page003), [198](#_page198), [199](#_page199), [313](#_page313), [*587*](#_page587)

Кикодзе П. И. [***562***](#_page562)

Килти Д. [*607*](#_page607)

Кипренский О. А. [547](#_page547), [*619*](#_page619)

{629} Кириллин В. В. [*619*](#_page619)

Киршон В. М. [3](#_page003), [5](#_page005) – [7](#_page007), [13](#_page013) – [16](#_page016), [19](#_page019) – [23](#_page023), [25](#_page025) – [27](#_page027), [64](#_page064), [113](#_page113), [151](#_page151), [238](#_page238), [239](#_page239), [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)*,* [*573*](#_page573)*,* [*576*](#_page576)

Кисимов В. В. [6](#_page006), [408](#_page408)

Кичеев Н. П. [423](#_page423), [*604*](#_page604)

Клейн И. [198](#_page198)

Климов М. М. [274](#_page274), [*594*](#_page594)

Кнебель М. И. [498](#_page498), [510](#_page510), [536](#_page536), [***614***](#_page614)

Книппер-Чехова О. Л. [192](#_page192), [193](#_page193), [203](#_page203), [205](#_page205), [215](#_page215), [231](#_page231), [274](#_page274), [310](#_page310), [318](#_page318), [321](#_page321), [335](#_page335), [356](#_page356), [363](#_page363), [423](#_page423), [461](#_page461), [464](#_page464), [503](#_page503), [538](#_page538), [*572*](#_page572)*,* [*583*](#_page583)*,* [*617*](#_page617)

Кнорре Ф. Ф. [*563*](#_page563)

Коклен Б. К. и Коклен Э. А. О., братья [269](#_page269), [*592*](#_page592)

Колчак А. В. [203](#_page203)

Кольцов Ю. Э. [203](#_page203), [216](#_page216), [***584***](#_page584)

Комиссаржевская В. Ф. [73](#_page073), [*588*](#_page588)

Комиссаржевский Ф. Ф. [*594*](#_page594)

Комиссаров А. М. [191](#_page191), [375](#_page375), [433](#_page433), [462](#_page462), [481](#_page481), [482](#_page482), [491](#_page491), [*583*](#_page583)*,* [*611*](#_page611)

Комолова А. М. [376](#_page376), [446](#_page446), [***601***](#_page601)

Конгрив У. [493](#_page493), [*612*](#_page612)

Кони А. Ф. [361](#_page361), [*600*](#_page600)

Конский Г. Г. [445](#_page445), [481](#_page481), [495](#_page495), [***606***](#_page606)*,* [*611*](#_page611)

Константиновский А. И. [6](#_page006)

Кончаловский П. П. [66](#_page066), [95](#_page095), [96](#_page096), [*571*](#_page571)

Коренева Л. М. [7](#_page007), [220](#_page220), [223](#_page223), [235](#_page235), [352](#_page352), [356](#_page356), [428](#_page428), [434](#_page434), [*586*](#_page586)

Корнейчук А. Е. [161](#_page161), [183](#_page183), [184](#_page184), [187](#_page187), [188](#_page188), [190](#_page190), [198](#_page198), [211](#_page211), [236](#_page236), [254](#_page254), [282](#_page282), [313](#_page313), [515](#_page515), [516](#_page516), [525](#_page525), [526](#_page526), [528](#_page528), [529](#_page529), [***582***](#_page582)*,* [*616*](#_page616)

Коровяков Д. [*568*](#_page568)

Корчагина-Александровская Е. П. [*566*](#_page566)

Корш Ф. А. [63](#_page063), [71](#_page071), [97](#_page097), [246](#_page246), [*568*](#_page568)*,* [*589*](#_page589)

Костелянец Б. О. [406](#_page406), [***608***](#_page608)

Кочарян С. А. [*578*](#_page578)

Краевский А. А. [*619*](#_page619)

Крон А. А. [*577*](#_page577)*,* [*607*](#_page607)

Кронек Л. [69](#_page069), [*568*](#_page568)

Крути И. А. [64](#_page064), [110](#_page110), [160](#_page160), [196](#_page196), [239](#_page239), [497](#_page497), [*566*](#_page566)

Крымов Н. П. [110](#_page110)

Крэг Э. Г. [84](#_page084), [97](#_page097), [320](#_page320), [504](#_page504), [*570*](#_page570)

Кторов А. П. [100](#_page100), [135](#_page135), [139](#_page139), [143](#_page143), [293](#_page293), [376](#_page376), [481](#_page481), [488](#_page488), [490](#_page490), [494](#_page494), [495](#_page495), [549](#_page549), [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*607*](#_page607)*,* [*619*](#_page619)

Кугель А. Р. [154](#_page154), [207](#_page207), [209](#_page209), [318](#_page318), [*578*](#_page578)*,* [*584*](#_page584)

Кудрявцев И. М. [111](#_page111), [116](#_page116), [119](#_page119), [138](#_page138), [143](#_page143), [148](#_page148), [149](#_page149), [196](#_page196), [204](#_page204), [367](#_page367), [501](#_page501), [*574*](#_page574)*,* [*577*](#_page577)*,* [*585*](#_page585)

Кукольник Н. В. [541](#_page541), [*618*](#_page618)

Куренков М. В. [6](#_page006)

Курочкин Н. И. [438](#_page438), [441](#_page441), [*571*](#_page571)*,* [***606***](#_page606)

Кустодиев Б. М. [312](#_page312), [389](#_page389), [391](#_page391), [539](#_page539), [*602*](#_page602)

Кут А. [158](#_page158), [160](#_page160)

{630} Лабзина О. Н. [369](#_page369), [514](#_page514), [***601***](#_page601)

Лавренев Б. А. [*586*](#_page586)

Ларгин П. С. [205](#_page205), [466](#_page466), [489](#_page489), [***585***](#_page585)

Лафарг П. [224](#_page224), [*586*](#_page586)

Лебедева Н. С. [376](#_page376), [480](#_page480), [*601*](#_page601)*,* [*615*](#_page615)

Левидов А. М. [407](#_page407)

Левидов М. Ю. [35](#_page035), [*579*](#_page579)*,* [*603*](#_page603)

Левин М. З. [113](#_page113)

Левитан И. И. [388](#_page388), [459](#_page459)

Ленин В. И. [14](#_page014), [38](#_page038), [71](#_page071), [74](#_page074), [86](#_page086), [130](#_page130), [197](#_page197), [242](#_page242), [279](#_page279), [288](#_page288), [325](#_page325), [334](#_page334), [407](#_page407), [451](#_page451), [509](#_page509), [511](#_page511), [513](#_page513), [516](#_page516), [517](#_page517), [535](#_page535), [552](#_page552), [*561*](#_page561)*,* [*564*](#_page564)*,* [*566*](#_page566)*,* [*568*](#_page568)*,* [*577*](#_page577)

Ленский А. П. [202](#_page202), [380](#_page380), [411](#_page411), [416](#_page416), [*568*](#_page568)*,* [*598*](#_page598)*,* [*602*](#_page602)*,* [*604*](#_page604)

Лентовский М. В. [235](#_page235), [*588*](#_page588)

Леонидов Л. М. [7](#_page007), [37](#_page037), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044) – [48](#_page048), [57](#_page057), [82](#_page082), [93](#_page093), [113](#_page113), [134](#_page134), [140](#_page140), [143](#_page143), [147](#_page147), [248](#_page248), [249](#_page249), [271](#_page271), [272](#_page272), [274](#_page274), [279](#_page279), [287](#_page287), [288](#_page288), [293](#_page293), [294](#_page294), [310](#_page310), [312](#_page312), [317](#_page317), [318](#_page318), [326](#_page326), [328](#_page328), [351](#_page351), [365](#_page365) – [369](#_page369), [497](#_page497) – [500](#_page500), [510](#_page510), [536](#_page536), [*565*](#_page565)*,* [*587*](#_page587)*,* [*590*](#_page590)*,* [*600*](#_page600)*,* [*601*](#_page601)*,* [*613*](#_page613)

Леонидов О. Л. [515](#_page515)

Леонов Л. М. [147](#_page147), [270](#_page270), [312](#_page312) – [314](#_page314), [392](#_page392), [394](#_page394), [395](#_page395), [398](#_page398) – [404](#_page404), [539](#_page539), [*573*](#_page573)*,* [*586*](#_page586)*,* [***592***](#_page592)*,* [*593*](#_page593)*,* [*603*](#_page603)

Лепштейн И. Г. [525](#_page525)

Лермонтов М. Ю. [76](#_page076), [387](#_page387), [389](#_page389)

Лессинг Г. Э. [236](#_page236), [*588*](#_page588)

Либединский Ю. Н. [57](#_page057), [***566***](#_page566)

Ливанов Б. Н. [37](#_page037), [39](#_page039), [42](#_page042), [51](#_page051) – [54](#_page054), [57](#_page057) – [62](#_page062), [66](#_page066), [159](#_page159), [160](#_page160), [171](#_page171), [173](#_page173), [179](#_page179) – [181](#_page181), [220](#_page220), [250](#_page250), [270](#_page270), [271](#_page271), [451](#_page451), [452](#_page452), [455](#_page455), [459](#_page459), [465](#_page465), [467](#_page467) – [474](#_page474), [501](#_page501), [504](#_page504), [510](#_page510) – [512](#_page512), [515](#_page515), [524](#_page524), [527](#_page527), [536](#_page536), [*565*](#_page565)*,* [*584*](#_page584)*,* [*600*](#_page600)*,* [*610*](#_page610)

Лилина М. П. [263](#_page263), [310](#_page310), [321](#_page321), [*591*](#_page591)

Литовский О. С. [3](#_page003), [6](#_page006), [36](#_page036), [66](#_page066), [111](#_page111), [112](#_page112), [161](#_page161), [239](#_page239), [*565*](#_page565)*,* [*575*](#_page575)*,* [*588*](#_page588)

Литовцева Н. Н. [110](#_page110), [111](#_page111), [115](#_page115), [406](#_page406), [452](#_page452), [454](#_page454), [465](#_page465), [*574*](#_page574)

Лобанов А. М. [*559*](#_page559)

Ломинадзе В. В. [*562*](#_page562)

Лопе де Вега [387](#_page387)

Лужский В. В. [7](#_page007), [8](#_page008), [30](#_page030) – [33](#_page033), [321](#_page321), [350](#_page350), [389](#_page389), [*564*](#_page564)

Луначарский А. В. [6](#_page006), [19](#_page019), [63](#_page063), [67](#_page067), [114](#_page114), [405](#_page405), [*561*](#_page561)

Любимов В. А. [523](#_page523), [527](#_page527), [*616*](#_page616)

Любимов-Ланской Е. О. [*598*](#_page598)

Людвигов П. Л. [367](#_page367), [***601***](#_page601)

Людовик XIV [222](#_page222), [229](#_page229)

Люце В. В. [*561*](#_page561)

Малеев А. С. [216](#_page216), [***586***](#_page586)

Малиновская З. А. [246](#_page246), [***589***](#_page589)

Малолетков Б. С. [190](#_page190), [*582*](#_page582)*,* [*611*](#_page611)

Мальро А. [269](#_page269), [*592*](#_page592)

Мальцев Е. Ю. [*579*](#_page579)

{631} Малявин Ф. А. [*564*](#_page564)

Мансурова Ц. Л. [145](#_page145), [149](#_page149), [*576*](#_page576)*,* [*577*](#_page577)

Мандиус К. [219](#_page219), [*586*](#_page586)

Марат Ж.‑П. [269](#_page269), [*592*](#_page592)

Марджанов К. А. [97](#_page097), [*572*](#_page572)

Марецкая В. П. [*563*](#_page563)

Марков В. П. [511](#_page511), [535](#_page535), [***615***](#_page615)

Марков Н. Е. [81](#_page081), [*569*](#_page569)

Марков П. А. [5](#_page005) – [7](#_page007), [196](#_page196), [197](#_page197), [199](#_page199), [229](#_page229), [271](#_page271), [309](#_page309), [313](#_page313), [351](#_page351), [401](#_page401), [*562*](#_page562)*,* [*577*](#_page577)*,* [*592*](#_page592)*,* [*593*](#_page593)

Маркс К. [38](#_page038), [169](#_page169), [250](#_page250), [266](#_page266), [407](#_page407), [***586***](#_page586)

Мартинсон С. А. [274](#_page274), [*594*](#_page594)

Мартынов А. Е. [173](#_page173), [*581*](#_page581)

Мартынов П. В. [502](#_page502), [*613*](#_page613)

Массальский П. В. [9](#_page009), [139](#_page139), [164](#_page164), [170](#_page170), [386](#_page386), [467](#_page467), [475](#_page475), [476](#_page476), [478](#_page478), [481](#_page481), [482](#_page482), [485](#_page485), [490](#_page490), [495](#_page495), [507](#_page507), [548](#_page548), [***559***](#_page559)*,* [*610*](#_page610)*,* [*611*](#_page611)

Мацкин А. П. [313](#_page313), [***595***](#_page595)

Маяковский В. В. [270](#_page270), [511](#_page511), [*583*](#_page583)

Мейерхольд В. Э. [3](#_page003), [67](#_page067), [71](#_page071) – [74](#_page074), [84](#_page084), [89](#_page089), [90](#_page090), [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096), [119](#_page119), [174](#_page174), [207](#_page207), [231](#_page231), [233](#_page233), [240](#_page240), [273](#_page273), [308](#_page308), [362](#_page362), [369](#_page369), [*568*](#_page568)*,* [*571*](#_page571)*,* [*579*](#_page579)*–* [*583*](#_page583)*,* [*587*](#_page587)*,* [*588*](#_page588)*,* [*594*](#_page594)*–* [*596*](#_page596)*,* [*600*](#_page600)*,* [*603*](#_page603)*,* [*608*](#_page608)*,* [*609*](#_page609)*,* [*616*](#_page616)

Мережковский Д. С. [*11*](#_page011)*,* [*568*](#_page568)*,* [*570*](#_page570)

Меркурьев В. В. [*564*](#_page564)

Метерлинк М. [71](#_page071), [72](#_page072), [198](#_page198), [210](#_page210), [233](#_page233), [444](#_page444), [445](#_page445), [548](#_page548), [*568*](#_page568)*,* [*619*](#_page619)

Милюков П. Н. [205](#_page205), [*585*](#_page585)

Мирингоф М. М. [161](#_page161)

Миронов К. Я. [149](#_page149)

Михаловская Н. В. [190](#_page190), [*582*](#_page582)

Михеева Т. Е. [434](#_page434), [***605***](#_page605)

Мишле Ж. [253](#_page253), [*590*](#_page590)

Мишо Г. [222](#_page222), [*586*](#_page586)

Млечин В. М. [37](#_page037), [66](#_page066), [197](#_page197)

Мокульский С. С. [66](#_page066), [***573***](#_page573)

Мольер Ж.‑Б. [198](#_page198), [209](#_page209), [219](#_page219), [220](#_page220), [222](#_page222) – [224](#_page224), [226](#_page226), [229](#_page229), [273](#_page273), [294](#_page294), [315](#_page315), [350](#_page350), [351](#_page351), [357](#_page357), [378](#_page378) [387](#_page387), [405](#_page405) – [407](#_page407), [414](#_page414), [415](#_page415), [427](#_page427) – [437](#_page437), [460](#_page460), [461](#_page461), [466](#_page466), [480](#_page480), [484](#_page484), [492](#_page492), [496](#_page496), [*585*](#_page585)*,* [*587*](#_page587)*,* [*597*](#_page597)*,* [*600*](#_page600)*,* [*605*](#_page605)*,* [*608*](#_page608)

Монахова А. А. [123](#_page123), [131](#_page131), [132](#_page132), [152](#_page152), [186](#_page186), [190](#_page190), [324](#_page324), [508](#_page508), [512](#_page512), [***575***](#_page575)

Моор Д. С. [130](#_page130), [*575*](#_page575)

Мопассан Г., де [342](#_page342), [*572*](#_page572)

Мордвинов Б. А. [66](#_page066), [95](#_page095), [97](#_page097), [113](#_page113), [152](#_page152), [*571*](#_page571)

Морес Е. Н. [42](#_page042), [56](#_page056), [186](#_page186), [190](#_page190), [192](#_page192), [196](#_page196), [210](#_page210) – [212](#_page212), [235](#_page235), [324](#_page324), [***565***](#_page565)

Москвин И. М. [7](#_page007), [29](#_page029), [82](#_page082), [91](#_page091), [113](#_page113), [159](#_page159), [194](#_page194), [227](#_page227), [230](#_page230), [231](#_page231), [232](#_page232), [237](#_page237), [240](#_page240), [245](#_page245) – [248](#_page248), [271](#_page271), [274](#_page274), [276](#_page276), [301](#_page301), [310](#_page310), [312](#_page312), [318](#_page318), [321](#_page321), [350](#_page350), [356](#_page356), [385](#_page385), [386](#_page386), [389](#_page389) – [391](#_page391), [476](#_page476), [503](#_page503), [506](#_page506), [507](#_page507), [513](#_page513), [514](#_page514), [521](#_page521), [523](#_page523), [526](#_page526), [527](#_page527), [538](#_page538), [539](#_page539), [*564*](#_page564)*,* [*582*](#_page582)*,* [*589*](#_page589)*,* [*600*](#_page600)*,* [*617*](#_page617)

Моцарт В. А. [84](#_page084), [316](#_page316), [318](#_page318)

Мочалов П. С. [67](#_page067), [68](#_page068), [317](#_page317), [*567*](#_page567)*,* [*580*](#_page580)

{632} Музиль Н. И. [296](#_page296), [*596*](#_page596)

Мусоргский М. П. [550](#_page550), [*619*](#_page619)

Назаров К. А. [528](#_page528)

Найденов С. А. [447](#_page447), [*576*](#_page576)*,* [*599*](#_page599)

Наполеон I [76](#_page076), [90](#_page090), [91](#_page091), [*571*](#_page571)

Нароков М. С. [*575*](#_page575)

Незлобии К. Н. [352](#_page352), [*599*](#_page599)

Некрасов Н. А. [147](#_page147)

Немирович-Данченко Вл. И. [3](#_page003) – [5](#_page005), [7](#_page007), [32](#_page032), [33](#_page033), [35](#_page035), [36](#_page036), [65](#_page065), [70](#_page070), [71](#_page071), [96](#_page096), [97](#_page097), [110](#_page110), [111](#_page111), [113](#_page113), [135](#_page135), [158](#_page158) – [161](#_page161), [172](#_page172) – [174](#_page174), [197](#_page197), [200](#_page200), [203](#_page203), [204](#_page204), [209](#_page209), [212](#_page212), [240](#_page240) – [243](#_page243), [246](#_page246), [258](#_page258), [263](#_page263), [272](#_page272), [297](#_page297), [304](#_page304), [305](#_page305), [310](#_page310) – [313](#_page313), [326](#_page326), [330](#_page330), [331](#_page331), [333](#_page333), [346](#_page346), [347](#_page347), [350](#_page350), [351](#_page351), [354](#_page354) – [356](#_page356), [381](#_page381), [382](#_page382), [386](#_page386), [389](#_page389), [392](#_page392), [401](#_page401), [404](#_page404) – [409](#_page409), [414](#_page414), [416](#_page416) – [427](#_page427), [439](#_page439), [450](#_page450), [452](#_page452) – [455](#_page455), [457](#_page457) – [459](#_page459), [462](#_page462), [465](#_page465), [468](#_page468), [476](#_page476), [498](#_page498), [500](#_page500), [503](#_page503), [510](#_page510), [515](#_page515) – [518](#_page518), [533](#_page533), [536](#_page536) – [538](#_page538), [540](#_page540), [550](#_page550) – [555](#_page555), [*570*](#_page570)*,* [*575*](#_page575)*,* [*588*](#_page588)*,* [*591*](#_page591)*,* [*595*](#_page595)*,* [*601*](#_page601)*,* [*604*](#_page604)*,* [*605*](#_page605)*,* [*614*](#_page614)*,* [*617*](#_page617)*,* [*620*](#_page620)

Немирович-Данченко Е. Н. [423](#_page423)

Нивуа П. [520](#_page520)

Никитин Н. Н. [282](#_page282)

Николаев К. [***590***](#_page590)

Николай I, император [78](#_page078), [93](#_page093), [115](#_page115), [229](#_page229), [389](#_page389), [517](#_page517), [543](#_page543), [*574*](#_page574)*,* [*618*](#_page618)

Николай II, император [108](#_page108), [231](#_page231), [*575*](#_page575)

Никулин Л. В. [313](#_page313), [***617***](#_page617)

Нобель А. [*570*](#_page570)

Новиков В. К. [20](#_page020), [42](#_page042), [56](#_page056), [123](#_page123), [132](#_page132), [206](#_page206), [367](#_page367), [***562***](#_page562)

Новицкий П. И. [3](#_page003), [146](#_page146), [159](#_page159), [196](#_page196), [405](#_page405), [*577*](#_page577)*,* [*604*](#_page604)

Нусинов И. М. [103](#_page103), [***573***](#_page573)

О’Нил Ю. [*572*](#_page572)

Обер Д. [*571*](#_page571)

Огарев Н. П. [*592*](#_page592)

Одоевская А. С. [379](#_page379)

Ожье Э. [174](#_page174), [*581*](#_page581)

Олби Э. [*594*](#_page594)

Олдридж А. [277](#_page277), [*594*](#_page594)

Олеша Ю. К. [211](#_page211), [238](#_page238)

Орленев П. Н. [68](#_page068), [230](#_page230), [231](#_page231), [248](#_page248), [276](#_page276), [442](#_page442), [*568*](#_page568)

Орлов В. А. [19](#_page019), [196](#_page196), [205](#_page205), [216](#_page216), [336](#_page336), [451](#_page451), [455](#_page455), [465](#_page465), [498](#_page498), [505](#_page505), [507](#_page507), [*561*](#_page561)

Орлов Д. Н. [524](#_page524), [528](#_page528), [***616***](#_page616)

Оружейников Н. [113](#_page113), [239](#_page239), [***576***](#_page576)

Осинский Н. [112](#_page112), [113](#_page113), [575](#_page575)

Островский А. Н. [29](#_page029), [66](#_page066), [110](#_page110), [111](#_page111), [115](#_page115), [117](#_page117) – [122](#_page122), [125](#_page125) – [128](#_page128), [143](#_page143), [147](#_page147), [159](#_page159), [160](#_page160), [170](#_page170) – [172](#_page172), [174](#_page174) – [177](#_page177), [180](#_page180) – [182](#_page182), [200](#_page200), [201](#_page201), [208](#_page208) – [210](#_page210), [229](#_page229), [339](#_page339), [341](#_page341), [350](#_page350), [387](#_page387), [399](#_page399), [405](#_page405), [408](#_page408), [414](#_page414), [439](#_page439) – [441](#_page441), [443](#_page443), [446](#_page446), [498](#_page498), [503](#_page503), [520](#_page520), [521](#_page521), [537](#_page537), [552](#_page552), [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*576*](#_page576)*,* [*581*](#_page581)*,* [*599*](#_page599)*,* [*608*](#_page608)*,* [*613*](#_page613)*,* [*616*](#_page616)

{633} Остужев А. А. [277](#_page277), [*594*](#_page594)

Оттен Н. Д. [***566***](#_page566)

Павлова Т. П. [36](#_page036)

Пальм А. И. [*575*](#_page575)

Панферов Ф. И. [21](#_page021), [*563*](#_page563)

Паньоль М. [520](#_page520)

Певцов И. Н. [*564*](#_page564)

Пельтцер И. Р. [*576*](#_page576)

Переверзев В. Ф. [78](#_page078), [*560*](#_page560)

Перов В. Г. [147](#_page147)

Петкер Б. Я. [159](#_page159), [258](#_page258), [263](#_page263), [512](#_page512), [530](#_page530), [536](#_page536), [*590*](#_page590)*,* [***591***](#_page591)

Петлюра С. В. [104](#_page104), [105](#_page105), [*573*](#_page573)

Петрашкевич Н. А. [8](#_page008), [*559*](#_page559)

Петрова А. В. [9](#_page009), [***560***](#_page560)

Петрова Е. В. [438](#_page438), [441](#_page441), [***606***](#_page606)

Петровский А. П. [*616*](#_page616)

Пикель Р. В. [63](#_page063), [113](#_page113), [114](#_page114), [239](#_page239), [***567***](#_page567)*,* [*568*](#_page568)*,* [*576*](#_page576)

Пилявская С. С. [101](#_page101), [400](#_page400), [512](#_page512), [547](#_page547), [***573***](#_page573)

Пиотровский А. И. [114](#_page114)

Писарев Д. И. [170](#_page170), [178](#_page178), [*580*](#_page580)

Писемский А. Ф. [351](#_page351)

Плеханов Г. В. [19](#_page019), [*561*](#_page561)

Победоносцев К. П. [248](#_page248), [257](#_page257), [262](#_page262), [*590*](#_page590)

Погодин Н. Ф. [282](#_page282), [498](#_page498), [509](#_page509), [510](#_page510), [516](#_page516), [532](#_page532) – [534](#_page534), [536](#_page536), [*563*](#_page563)*,* [*573*](#_page573)*,* [*577*](#_page577)*,* [*595*](#_page595)*,* [*603*](#_page603)*,* [*607*](#_page607)*,* [***614***](#_page614)*,* [*616*](#_page616)

Подгорный Н. А. [194](#_page194), [220](#_page220), [356](#_page356), [408](#_page408), [439](#_page439), [*583*](#_page583)

Подольский С. С. [6](#_page006)

Покровский М. Н. [79](#_page079), [*569*](#_page569)

Полевицкая Е. А. [172](#_page172), [*581*](#_page581)

Полевой Н. А. [75](#_page075), [***569***](#_page569)

Полонская В. В. [101](#_page101), [*573*](#_page573)

Попов А. Д. [*614*](#_page614)

Попов В. А. [263](#_page263), [375](#_page375), [452](#_page452), [465](#_page465), [495](#_page495), [*591*](#_page591)*,* [*611*](#_page611)

Попов Л. Н. [161](#_page161)

Попова В. Н. [134](#_page134), [139](#_page139), [140](#_page140), [143](#_page143), [198](#_page198), [228](#_page228), [327](#_page327), [367](#_page367), [442](#_page442) – [444](#_page444), [*572*](#_page572)*,* [***576***](#_page576)*,* [*577*](#_page577)*,* [*606*](#_page606)

Прудкин М. И. [42](#_page042), [54](#_page054), [55](#_page055), [57](#_page057), [106](#_page106), [116](#_page116), [121](#_page121), [128](#_page128), [206](#_page206), [213](#_page213), [215](#_page215), [258](#_page258), [259](#_page259), [264](#_page264), [303](#_page303), [332](#_page332), [335](#_page335), [529](#_page529), [***566***](#_page566)*,* [*584*](#_page584)

Пузырева М. И. [143](#_page143), [148](#_page148), [376](#_page376), [*576*](#_page576)*,* [***601***](#_page601)

Пуришкевич В. М. [81](#_page081), [*569*](#_page569)

Пушкин А. С. [76](#_page076), [82](#_page082) – [84](#_page084), [89](#_page089), [200](#_page200), [209](#_page209), [217](#_page217), [254](#_page254), [270](#_page270), [316](#_page316) – [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321), [326](#_page326), [351](#_page351), [358](#_page358), [359](#_page359), [387](#_page387) – [389](#_page389), [416](#_page416), [435](#_page435), [443](#_page443), [451](#_page451), [476](#_page476), [499](#_page499), [517](#_page517), [537](#_page537), [539](#_page539) – [550](#_page550), [*570*](#_page570)*,* [*583*](#_page583)*,* [*585*](#_page585)*,* [*587*](#_page587)*,* [*590*](#_page590)*,* [*598*](#_page598)*,* [*618*](#_page618)*,* [*619*](#_page619)

Пушкина Н. Н. [*618*](#_page618)

Пятецкая М. А. [446](#_page446), [***607***](#_page607)

{634} Рабинович И. М. [159](#_page159), [180](#_page180), [*581*](#_page581)

Рабле Ф. [430](#_page430), [*605*](#_page605)

Радлов С. Э. [*583*](#_page583)*,* [*585*](#_page585)

Раевский И. М. [312](#_page312), [406](#_page406), [452](#_page452), [454](#_page454), [465](#_page465), [508](#_page508), [515](#_page515), [577](#_page577), [***607***](#_page607)*,* [*613*](#_page613)

Расин Ж. [*599*](#_page599)

Раскольников Ф. Ф. [30](#_page030), [*564*](#_page564)

Распутин Г. Е. [325](#_page325)

Распе Р. Э. [*569*](#_page569)

Растрелли Ф. Б. [549](#_page549), [*619*](#_page619)

Рахманов Л. Н. [282](#_page282), [*603*](#_page603)

Резников Б. [6](#_page006)

Реньяр Ж. Ф. [209](#_page209), [*585*](#_page585)

Репин И. Е. [270](#_page270), [326](#_page326)

Рескин Дж. [19](#_page019), [*562*](#_page562)

Рибо Т. [243](#_page243)

Роден О. [249](#_page249), [*590*](#_page590)

Розанов В. В. [83](#_page083), [*570*](#_page570)

Розенталь С. Д. [*588*](#_page588)

Розенцвейг Б. И. [***603***](#_page603)

Рокотов Т. А. [*586*](#_page586)

Роксанова М. Л. [231](#_page231), [*588*](#_page588)

Роллан Р. [256](#_page256), [257](#_page257), [476](#_page476), [*590*](#_page590)

Роскин А. И. [406](#_page406), [408](#_page408), [***607***](#_page607)

Росси К. И. [*549*](#_page549)*,* [*619*](#_page619)

Росси Э. [277](#_page277), [*594*](#_page594)

Россов Н. П. [68](#_page068), [*568*](#_page568)

Ростан Э. [252](#_page252), [351](#_page351)

Ростоцкий Б. И. [310](#_page310), [***596***](#_page596)

Рощина-Инсарова Е. Н. [172](#_page172), [*581*](#_page581)

Рубановский И. [161](#_page161)

Рубин А. С. [*598*](#_page598)

Рудницкий К. Л. [466](#_page466)

Руссо Ж.‑Ж. [95](#_page095), [*571*](#_page571)

Рыбаков Н. Х. [202](#_page202)

Рыбников Н. Н. [522](#_page522), [524](#_page524), [*616*](#_page616)

Рыжов И. И. [20](#_page020), [186](#_page186), [190](#_page190), [***562***](#_page562)

Рыжова В. Н. [274](#_page274), [*594*](#_page594)

Рындин В. Ф. [271](#_page271), [288](#_page288), [289](#_page289), [312](#_page312), [***595***](#_page595)

Рышков В. А. [551](#_page551), [*620*](#_page620)

Савицкая М. Г. [464](#_page464), [*609*](#_page609)

Садовский П. М. [274](#_page274), [*594*](#_page594)

Салтыков С. В. [541](#_page541), [*618*](#_page618)

Салтыков-Щедрин М. Е. [122](#_page122), [124](#_page124), [312](#_page312), [389](#_page389) – [391](#_page391), [537](#_page537), [*575*](#_page575)

{635} Сальвини Т. [277](#_page277), [*594*](#_page594)

Сальери А. [84](#_page084), [316](#_page316)

Самарин И. В. [202](#_page202), [318](#_page318), [*597*](#_page597)

Самарова М. А. [321](#_page321)

Санаев В. В. [438](#_page438), [441](#_page441), [***606***](#_page606)

Санин А. А. [231](#_page231), [350](#_page350), [*616*](#_page616)

Сахновский В. Г. [6](#_page006), [9](#_page009), [36](#_page036), [37](#_page037), [65](#_page065), [74](#_page074), [113](#_page113), [119](#_page119), [135](#_page135), [143](#_page143), [241](#_page241), [258](#_page258), [263](#_page263), [312](#_page312), [326](#_page326), [327](#_page327), [329](#_page329), [351](#_page351), [388](#_page388), [392](#_page392), [397](#_page397), [408](#_page408), [439](#_page439), [466](#_page466), [484](#_page484), [485](#_page485), [489](#_page489), [*559*](#_page559)*,* [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*576*](#_page576)*,* [*577*](#_page577)*,* [*585*](#_page585)*,* [*606*](#_page606)

Сац И. А. [102](#_page102), [235](#_page235), [*573*](#_page573)

Свифт Дж. [479](#_page479), [484](#_page484), [492](#_page492), [*611*](#_page611)

Свободин Н. К. [397](#_page397), [***603***](#_page603)

Сейфуллина Л. Н. [*573*](#_page573)

Сельвинский И. Л. [*583*](#_page583)*,* [*616*](#_page616)

Семенов Н. [406](#_page406)

Сен-Жюст Л. [269](#_page269), [*592*](#_page592)

Сенковский О. И. [75](#_page075), [78](#_page078), [*569*](#_page569)

Сервантес М., де [*579*](#_page579)*,* [*605*](#_page605)

Симов В. А. [65](#_page065), [*572*](#_page572)

Симонов К. М. [*603*](#_page603)

Симонов Н. К. [*564*](#_page564)

Симонов Р. Н. [84](#_page084), [*570*](#_page570)

Ситвелл О. [165](#_page165), [*579*](#_page579)

Скоропадский П. П. [104](#_page104), [*573*](#_page573)

Скриб О. Э. [224](#_page224), [*571*](#_page571)*,* [*587*](#_page587)

Скульская Е. Ф. [124](#_page124), [391](#_page391), [***575***](#_page575)

Славин Л. И. [*571*](#_page571)

Смирнов Б. А. [517](#_page517) [*583*](#_page583)

Смирнов М. И. [525](#_page525)

Смышляев В. С. [351](#_page351)

Соболев Ю. В. [114](#_page114), [273](#_page273), [310](#_page310), [312](#_page312), [599](#_page599)

Соболевский С. А. [545](#_page545), [*619*](#_page619)

Соколова В. С. [81](#_page081), [82](#_page082), [134](#_page134), [139](#_page139), [143](#_page143), [148](#_page148), [205](#_page205), [206](#_page206), [215](#_page215), [335](#_page335), [375](#_page375), [466](#_page466), [467](#_page467), [480](#_page480), [481](#_page481), [495](#_page495), [512](#_page512), [*569*](#_page569)*,* [*577*](#_page577)

Соколова Н. И. [*618*](#_page618)*,* [***619***](#_page619)

Соколовская Н. А. [39](#_page039), [41](#_page041), [49](#_page049), [356](#_page356), [445](#_page445), [452](#_page452), [465](#_page465), [*565*](#_page565)

Соловьев Т. Д. [119](#_page119), [*574*](#_page574)

Солодовников А. В. [314](#_page314), [498](#_page498)

Соснин Н. Н. [223](#_page223), [***586***](#_page586)

Софокл [*608*](#_page608)

Сперанский М. М. [248](#_page248), [*590*](#_page590)

Сталин И. В. [14](#_page014), [21](#_page021), [35](#_page035), [38](#_page038), [186](#_page186), [196](#_page196), [239](#_page239), [240](#_page240), [242](#_page242), [407](#_page407), [513](#_page513), [516](#_page516), [517](#_page517), [535](#_page535), [552](#_page552), [567](#_page567), [*567*](#_page567)*,* [*590*](#_page590)

Станиславский К. С. [3](#_page003) – [6](#_page006), [8](#_page008), [16](#_page016), [17](#_page017), [26](#_page026), [32](#_page032), [34](#_page034) – [37](#_page037), [41](#_page041), [49](#_page049), [51](#_page051), [62](#_page062) – [65](#_page065), [67](#_page067), [69](#_page069) – [72](#_page072), [79](#_page079), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [96](#_page096), [97](#_page097), [110](#_page110), [111](#_page111), [142](#_page142), [146](#_page146), [153](#_page153) – [158](#_page158), [161](#_page161), [167](#_page167), [192](#_page192), [197](#_page197), [200](#_page200), [202](#_page202), {636} [207](#_page207) – [209](#_page209), [217](#_page217), [231](#_page231), [233](#_page233), [240](#_page240), [243](#_page243), [247](#_page247), [252](#_page252), [253](#_page253), [272](#_page272) – [274](#_page274), [288](#_page288), [293](#_page293) – [299](#_page299), [308](#_page308) – [310](#_page310), [315](#_page315) – [322](#_page322), [337](#_page337), [350](#_page350) – [352](#_page352), [355](#_page355), [361](#_page361) – [363](#_page363), [379](#_page379), [387](#_page387) – [389](#_page389), [405](#_page405) – [407](#_page407), [409](#_page409) – [418](#_page418), [423](#_page423) – [427](#_page427), [429](#_page429) – [431](#_page431), [434](#_page434), [437](#_page437), [444](#_page444) – [446](#_page446), [451](#_page451), [460](#_page460), [462](#_page462) – [465](#_page465), [500](#_page500), [504](#_page504), [518](#_page518) – [522](#_page522), [536](#_page536), [537](#_page537), [540](#_page540), [551](#_page551) – [553](#_page553), [*561*](#_page561)*,* [*568*](#_page568)*,* [*570*](#_page570)*,* [*571*](#_page571)*,* [*580*](#_page580)*,* [*584*](#_page584)*,* [*587*](#_page587)*,* [*588*](#_page588)*,* [*595*](#_page595)*–* [*598*](#_page598)*,* [*602*](#_page602)*,* [*604*](#_page604)*,* [*607*](#_page607)

Станицын В. Я. [82](#_page082), [161](#_page161), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167), [191](#_page191), [220](#_page220), [223](#_page223), [227](#_page227), [245](#_page245), [258](#_page258), [263](#_page263), [357](#_page357), [385](#_page385), [451](#_page451), [455](#_page455), [465](#_page465), [514](#_page514), [517](#_page517), [529](#_page529), [545](#_page545), [547](#_page547), [*569*](#_page569)

Стахович А. А. [*598*](#_page598)

Стейнбек Дж. [*615*](#_page615)

Степанова А. И. [134](#_page134), [139](#_page139), [143](#_page143), [148](#_page148), [185](#_page185), [190](#_page190), [194](#_page194), [196](#_page196), [220](#_page220), [237](#_page237), [258](#_page258), [263](#_page263), [266](#_page266), [280](#_page280), [293](#_page293), [327](#_page327), [358](#_page358), [359](#_page359), [382](#_page382), [451](#_page451), [456](#_page456), [459](#_page459), [462](#_page462), [464](#_page464), [*576*](#_page576)*,* [*591*](#_page591)*,* [*607*](#_page607)

Страдомская Е. И. [523](#_page523), [*616*](#_page616)

Стрепетова П. А. [172](#_page172), [339](#_page339), [*581*](#_page581)

Стэн Я. Э. [21](#_page021), [***562***](#_page562)

Суворин А. С. [230](#_page230), [*588*](#_page588)

Суворов А. В. [379](#_page379)

Судаков И. Я. [6](#_page006), [17](#_page017), [36](#_page036), [39](#_page039), [43](#_page043), [57](#_page057), [108](#_page108), [159](#_page159), [161](#_page161), [184](#_page184), [240](#_page240), [241](#_page241), [522](#_page522), [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)

Судьбинин С. Н. [231](#_page231)

Сулержицкий Л. А. [299](#_page299)

Суриков В. И. [550](#_page550), [*619*](#_page619)

Суров А. А. [*603*](#_page603)

Сухово-Кобылин А. В. [269](#_page269), [351](#_page351), [592](#_page592)

Сухотин П. С. [112](#_page112), [122](#_page122), [129](#_page129), [130](#_page130), [323](#_page323), [***575***](#_page575)

Тагор Р. [351](#_page351)

Таиров А. Я. [67](#_page067), [174](#_page174), [239](#_page239), [*581*](#_page581)

Тальников Д. Л. [65](#_page065), [66](#_page066), [113](#_page113), [114](#_page114), [159](#_page159), [161](#_page161), [196](#_page196), [308](#_page308), [392](#_page392), [402](#_page402), [408](#_page408), [*572*](#_page572)*,* [*575*](#_page575)*,* [*600*](#_page600)*,* [*603*](#_page603)

Тарасова А. К. [7](#_page007), [15](#_page015), [19](#_page019), [39](#_page039), [42](#_page042), [53](#_page053), [54](#_page054), [57](#_page057), [111](#_page111), [116](#_page116), [120](#_page120), [127](#_page127), [128](#_page128), [203](#_page203), [205](#_page205), [216](#_page216), [242](#_page242), [256](#_page256) – [261](#_page261), [264](#_page264) – [266](#_page266), [268](#_page268), [270](#_page270), [271](#_page271), [276](#_page276), [277](#_page277), [303](#_page303), [335](#_page335), [336](#_page336), [338](#_page338) – [349](#_page349), [451](#_page451), [456](#_page456), [459](#_page459), [462](#_page462), [464](#_page464), [467](#_page467), [498](#_page498), [504](#_page504), [514](#_page514), [521](#_page521), [*561*](#_page561)*,* [*578*](#_page578)*,* [*591*](#_page591)*,* [*599*](#_page599)

Тарханов М. М. [29](#_page029), [81](#_page081), [82](#_page082), [112](#_page112), [124](#_page124), [130](#_page130), [131](#_page131), [159](#_page159), [193](#_page193), [198](#_page198), [203](#_page203), [205](#_page205), [215](#_page215), [227](#_page227), [245](#_page245), [247](#_page247), [271](#_page271), [325](#_page325), [335](#_page335), [356](#_page356), [379](#_page379), [381](#_page381), [382](#_page382), [390](#_page390), [391](#_page391), [539](#_page539), [548](#_page548), [549](#_page549), [*564*](#_page564)*,* [*617*](#_page617)*,* [*619*](#_page619)

Теккерей У. [492](#_page492)

Телешева Е. С. [65](#_page065), [311](#_page311), [356](#_page356), [468](#_page468), [*572*](#_page572)*,* [*600*](#_page600)

Титова М. А. [43](#_page043), [153](#_page153), [292](#_page292), [293](#_page293), [508](#_page508), [*578*](#_page578)

Тихомирова Н. В. [123](#_page123), [132](#_page132), [190](#_page190), [194](#_page194), [218](#_page218), [324](#_page324), [***575***](#_page575)

Толстой А. К. [218](#_page218), [230](#_page230), [231](#_page231), [237](#_page237), [254](#_page254), [301](#_page301), [320](#_page320), [442](#_page442), [538](#_page538), [*575*](#_page575)*,* [*578*](#_page578)

Толстой Л. Н. [30](#_page030), [159](#_page159), [200](#_page200), [202](#_page202), [210](#_page210), [241](#_page241), [242](#_page242), [254](#_page254) – [264](#_page264), [266](#_page266), [269](#_page269), [271](#_page271), [285](#_page285), [301](#_page301), [302](#_page302), [304](#_page304), [305](#_page305), [344](#_page344) – [346](#_page346), [350](#_page350), [387](#_page387), [388](#_page388), [391](#_page391), [405](#_page405), [422](#_page422), [447](#_page447), [451](#_page451), [475](#_page475), [476](#_page476), [522](#_page522), [537](#_page537), [*576*](#_page576)*,* [*589*](#_page589)*–* [*591*](#_page591)*,* [*595*](#_page595)*,* [*608*](#_page608)

Толчанов И. М. [*578*](#_page578)

Томашевский К. Б. [***609***](#_page609)

Топорков В. О. [7](#_page007), [64](#_page064), [76](#_page076), [79](#_page079), [91](#_page091), [106](#_page106), [134](#_page134), [139](#_page139), [164](#_page164), [167](#_page167), [185](#_page185), [189](#_page189), [191](#_page191), [280](#_page280), [281](#_page281), [289](#_page289), [292](#_page292), [326](#_page326), [405](#_page405), [406](#_page406), [427](#_page427), [433](#_page433) – [438](#_page438), [461](#_page461), [498](#_page498), [514](#_page514), [517](#_page517), [523](#_page523), [547](#_page547), [548](#_page548), [*569*](#_page569)*,* [*577*](#_page577)*,* [*587*](#_page587)

{637} Тренев К. А. [240](#_page240), [241](#_page241), [249](#_page249), [282](#_page282), [501](#_page501), [552](#_page552), [*620*](#_page620)

Третьяков С. М. [210](#_page210), [*562*](#_page562)

Тропинин В. А. [545](#_page545), [*619*](#_page619)

Трощенко Е. [498](#_page498), [*614*](#_page614)

Трубецкой П. П. [569](#_page569)

Тургенев А. И. [*619*](#_page619)

Тургенев И. С. [126](#_page126), [174](#_page174), [200](#_page200), [210](#_page210), [294](#_page294), [322](#_page322), [*561*](#_page561)*,* [*569*](#_page569)*,* [*575*](#_page575)*,* [*599*](#_page599)

Тухачевский М. Н. [270](#_page270), [***592***](#_page592)

Тынянов Ю. Н. [*608*](#_page608)

Уайльд О. [351](#_page351), [496](#_page496), [*573*](#_page573)*,* [*612*](#_page612)

Уваров С. С. [*619*](#_page619)

Уичерли У. [493](#_page493), [*612*](#_page612)

Ульянов Н. П. [220](#_page220), [*586*](#_page586)

Уралов И. М. [*571*](#_page571)

Урусов А. И. [361](#_page361), [*600*](#_page600)

Успенский Г. И. [124](#_page124), [147](#_page147), [*575*](#_page575)

Фадеев А. А. [252](#_page252)

Файко А. М. [*585*](#_page585)

Фальконе Э. М. [*619*](#_page619)

Федин К. А. [517](#_page517), [*573*](#_page573)*,* [***618***](#_page618)

Федотов П. А. [147](#_page147), [547](#_page547), [*619*](#_page619)

Федотова Г. Н. [172](#_page172), [*581*](#_page581)

Фейхтвангер Л. [*601*](#_page601)

Флеров С. В. [379](#_page379), [*602*](#_page602)

Флобер Г. [342](#_page342), [344](#_page344) – [346](#_page346), [*599*](#_page599)

Фонвизин Д. И. [566](#_page566)

Форш О. Д. [*608*](#_page608)

Франс А. [345](#_page345), [*599*](#_page599)

Фрейдкина Л. М. [310](#_page310)

Фукс Г. [73](#_page073), [*568*](#_page568)

Хальс (Гальс) Ф. [147](#_page147)

Халютина С. В. [195](#_page195), [*583*](#_page583)

Херасков М. М. [84](#_page084), [*570*](#_page570)

Хмелев Н. П. [15](#_page015) – [18](#_page018), [29](#_page029), [203](#_page203), [205](#_page205), [213](#_page213), [215](#_page215), [217](#_page217), [218](#_page218), [230](#_page230) – [232](#_page232), [237](#_page237), [242](#_page242), [247](#_page247) – [249](#_page249), [257](#_page257), [258](#_page258), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264), [266](#_page266), [268](#_page268), [271](#_page271), [273](#_page273), [275](#_page275), [276](#_page276), [280](#_page280), [281](#_page281), [285](#_page285), [288](#_page288), [289](#_page289), [300](#_page300) – [304](#_page304), [332](#_page332), [333](#_page333), [335](#_page335), [415](#_page415), [420](#_page420), [451](#_page451), [456](#_page456), [457](#_page457), [459](#_page459), [464](#_page464), [467](#_page467), [476](#_page476), [498](#_page498), [503](#_page503), [510](#_page510), [511](#_page511), [514](#_page514), [515](#_page515), [521](#_page521), [523](#_page523), [531](#_page531), [532](#_page532), [536](#_page536), [548](#_page548), [549](#_page549), [*561*](#_page561)*,* [*586*](#_page586)*,* [*590*](#_page590)*,* [*591*](#_page591)*,* [*610*](#_page610)*,* [*614*](#_page614)

Хованская Е. А. [512](#_page512)

Ходасевич В. Ф. [309](#_page309), [***598***](#_page598)

Холодная В. В. [101](#_page101), [*572*](#_page572)

Хохлов К. П. [330](#_page330), [***598***](#_page598)

{638} Хощанов Н. В. [529](#_page529), [***617***](#_page617)

Храпченко М. Б. [498](#_page498), [*617*](#_page617)

Хренников Т. Н. [552](#_page552), [*620*](#_page620)

Царев М. И. [522](#_page522), [524](#_page524), [528](#_page528), [*616*](#_page616)

Цильман З. Г. [408](#_page408), [438](#_page438), [481](#_page481), [491](#_page491), [***606***](#_page606)*,* [*611*](#_page611)

Цимбал С. Л. [***564***](#_page564)

Чайковский П. И. [270](#_page270), [326](#_page326), [450](#_page450), [451](#_page451), [547](#_page547), [*607*](#_page607)

Чебан А. И. [235](#_page235), [250](#_page250), [389](#_page389), [391](#_page391), [501](#_page501), [*588*](#_page588)

Чернышевский Н. Г. [76](#_page076), [79](#_page079), [82](#_page082), [118](#_page118), [400](#_page400), [***569***](#_page569)

Чехов А. П. [7](#_page007), [33](#_page033), [35](#_page035), [36](#_page036), [41](#_page041), [71](#_page071), [72](#_page072), [84](#_page084), [89](#_page089), [96](#_page096), [105](#_page105), [106](#_page106), [114](#_page114), [119](#_page119), [120](#_page120), [137](#_page137), [153](#_page153) – [157](#_page157), [159](#_page159), [171](#_page171), [174](#_page174), [181](#_page181), [192](#_page192) – [194](#_page194), [200](#_page200) – [202](#_page202), [205](#_page205), [207](#_page207), [216](#_page216), [235](#_page235), [243](#_page243), [269](#_page269), [270](#_page270), [294](#_page294), [297](#_page297), [309](#_page309), [310](#_page310), [315](#_page315), [318](#_page318), [322](#_page322), [335](#_page335), [336](#_page336), [361](#_page361), [363](#_page363), [387](#_page387), [388](#_page388), [391](#_page391), [405](#_page405) – [409](#_page409), [419](#_page419), [422](#_page422), [423](#_page423), [425](#_page425), [446](#_page446), [447](#_page447), [450](#_page450) – [460](#_page460), [462](#_page462) – [465](#_page465), [493](#_page493), [510](#_page510), [515](#_page515), [536](#_page536) – [538](#_page538), [540](#_page540), [551](#_page551), [554](#_page554), [*568*](#_page568)*,* [*569*](#_page569)*,* [*597*](#_page597)*,* [*604*](#_page604)*,* [*607*](#_page607)*,* [*608*](#_page608)

Чехов М. А. [4](#_page004), [*570*](#_page570)*,* [*580*](#_page580)*,* [*595*](#_page595)

Чиаурели М. Э. [*615*](#_page615)

Чириков Е. Н. [*599*](#_page599)

Чирсков Б. Ф. [*603*](#_page603)

Чичеров И. И. [312](#_page312), [*576*](#_page576)

Чкалов В. П. [*595*](#_page595)

Чуковский К. И. [*601*](#_page601)

Чушкин Н. Н. [310](#_page310), [*596*](#_page596)

Шамин Н. Н. [523](#_page523), [527](#_page527), [*616*](#_page616)

Шацкий Л. А. [*562*](#_page562)

Шевченко Ф. В. [81](#_page081), [82](#_page082), [134](#_page134), [139](#_page139), [143](#_page143), [148](#_page148), [171](#_page171), [173](#_page173), [376](#_page376), [389](#_page389), [391](#_page391), [539](#_page539), [*569*](#_page569)*,* [*577*](#_page577)*,* [*617*](#_page617)

Шекспир У. [5](#_page005), [70](#_page070), [98](#_page098), [177](#_page177), [200](#_page200) – [202](#_page202), [208](#_page208), [217](#_page217), [222](#_page222), [266](#_page266), [277](#_page277), [318](#_page318), [320](#_page320), [387](#_page387), [415](#_page415), [435](#_page435), [447](#_page447), [450](#_page450), [460](#_page460), [476](#_page476), [517](#_page517), [539](#_page539), [*572*](#_page572)*,* [*584*](#_page584)*,* [*597*](#_page597)*,* [*605*](#_page605)*,* [*608*](#_page608)

Шеридан Р. Б. [466](#_page466), [479](#_page479), [480](#_page480) – [485](#_page485), [488](#_page488) – [490](#_page490), [492](#_page492) – [497](#_page497), [*611*](#_page611)*,* [*612*](#_page612)

Шиллер Ф. [5](#_page005), [41](#_page041), [361](#_page361), [387](#_page387) – [389](#_page389), [*599*](#_page599)*,* [*602*](#_page602)

Шифрин Н. А. [6](#_page006), [36](#_page036)

Шкваркин В. В. [*578*](#_page578)

Шкловский В. Б. [22](#_page022), [***563***](#_page563)*,* [*590*](#_page590)*,* [*591*](#_page591)

Шницлер А. [71](#_page071), [72](#_page072), [*568*](#_page568)

Шолохов М. А. [252](#_page252), [*595*](#_page595)

Шостакович Д. Д. [199](#_page199), [552](#_page552), [*578*](#_page578)*,* [*620*](#_page620)

Шостко Г. П. [446](#_page446), [***607***](#_page607)

Шоу Б. [221](#_page221), [496](#_page496)

Штейгер Э. [71](#_page071), [*568*](#_page568)

Штейнер Р. [*566*](#_page566)*,* [*570*](#_page570)

Шульга Н. А. [128](#_page128), [327](#_page327), [*574*](#_page574)*,* [*575*](#_page575)

Шумский С. В. [317](#_page317), [*597*](#_page597)

{639} Щеглов Д. А. [*582*](#_page582)

Щеголев П. Е. [543](#_page543), [***618***](#_page618)

Щепкин М. С. [68](#_page068), [83](#_page083), [202](#_page202), [208](#_page208), [294](#_page294), [298](#_page298), [308](#_page308), [317](#_page317) – [319](#_page319), [331](#_page331), [349](#_page349), [380](#_page380), [388](#_page388), [411](#_page411), [522](#_page522), [*568*](#_page568)*,* [*597*](#_page597)

Щукин Б. В. [113](#_page113), [140](#_page140), [145](#_page145), [149](#_page149), [275](#_page275), [276](#_page276), [328](#_page328), [*577*](#_page577)

Эзов Л. Д. [446](#_page446), [***607***](#_page607)

Эйдельман Я. Н. [467](#_page467)

Энгельс Ф. [38](#_page038), [95](#_page095), [169](#_page169), [399](#_page399), [407](#_page407), [*571*](#_page571)

Эрдман Н. Р. [7](#_page007)

Эсхил [351](#_page351)

Этингоф Б. Е. [7](#_page007)

Эфрос Н. Е. [86](#_page086), [231](#_page231), [383](#_page383), [*570*](#_page570)

Южин (Сумбатов) А. И. [202](#_page202), [339](#_page339), [342](#_page342), [343](#_page343), [425](#_page425), [*599*](#_page599)

Юзовский И. И. [198](#_page198), [273](#_page273), [310](#_page310) – [312](#_page312), [406](#_page406), [466](#_page466), [***561***](#_page561)*,* [*607*](#_page607)

Юон К. Ф. [113](#_page113), [135](#_page135), [142](#_page142), [144](#_page144)

Яблочкина А. А. [274](#_page274), [*594*](#_page594)

Якубовская О. А. [190](#_page190), [368](#_page368), [*582*](#_page582)

Яновский Ю. И. [282](#_page282)

Яншин М. М. [66](#_page066), [97](#_page097), [106](#_page106), [152](#_page152), [198](#_page198), [220](#_page220), [223](#_page223), [227](#_page227), [245](#_page245), [400](#_page400), [445](#_page445), [466](#_page466), [467](#_page467), [481](#_page481), [482](#_page482), [487](#_page487), [490](#_page490), [493](#_page493), [494](#_page494), [515](#_page515), [*572*](#_page572)*,* [*611*](#_page611)

Яров С. Г. [174](#_page174), [324](#_page324), [327](#_page327), [367](#_page367), [508](#_page508), [***581***](#_page581)

## **{****640}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

[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)   [Ю](#_b31)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [285](#_page285), [321](#_page321)

«Анна Каренина» Н. Д. Волкова по Л. Н. Толстому [240](#_page240) – [243](#_page243), [255](#_page255), [256](#_page256), [263](#_page263), [270](#_page270), [272](#_page272), [276](#_page276), [277](#_page277), [283](#_page283), [285](#_page285), [286](#_page286), [303](#_page303), [305](#_page305), [344](#_page344), [350](#_page350), [422](#_page422), [426](#_page426), [475](#_page475), [476](#_page476), [503](#_page503), [552](#_page552), [554](#_page554), [*559*](#_page559)*,* [*565*](#_page565)*,* [*586*](#_page586)*,* [*589*](#_page589)*,* [*591*](#_page591)*,* [*601*](#_page601)*,* [*603*](#_page603)*,* [*605*](#_page605)*,* [*607*](#_page607)

«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира [*572*](#_page572)

«Банкир» А. Е. Корнейчука [313](#_page313)

«Бег» М. А. Булгакова [28](#_page028), [109](#_page109), [*564*](#_page564)

«Бегство» Д. А. Щеглова [*582*](#_page582)

«Бедная невеста» А. Н. Островского [182](#_page182)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [182](#_page182), [210](#_page210), [399](#_page399)

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше [158](#_page158), [426](#_page426), [520](#_page520), [521](#_page521), [*607*](#_page607)

«Безымянная звезда» М. Себастиану [*615*](#_page615)

«Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова [*603*](#_page603)

«Бесприданница» А. Н. Островского [97](#_page097), [119](#_page119), [182](#_page182), [228](#_page228), [253](#_page253), [350](#_page350), [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*576*](#_page576)*,* [*581*](#_page581)*,* [*599*](#_page599)

«Блокада» Вс. В. Иванова [7](#_page007), [43](#_page043), [147](#_page147), [204](#_page204), [552](#_page552), [*566*](#_page566)*,* [*585*](#_page585)*,* [*592*](#_page592)*,* [*620*](#_page620)

«Блудный сын» С. А. Найденова [*599*](#_page599)

«Богатыри» по Демьяну Бедному [239](#_page239)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [217](#_page217), [320](#_page320), [326](#_page326), [351](#_page351), [357](#_page357), [549](#_page549), [*585*](#_page585)*,* [*589*](#_page589)*,* [*590*](#_page590)

«Бранд» Г. Ибсена [426](#_page426), [*604*](#_page604)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [7](#_page007), [10](#_page010), [248](#_page248), [273](#_page273), [351](#_page351), [426](#_page426), [442](#_page442), [538](#_page538), [551](#_page551), [552](#_page552), [*576*](#_page576)*,* [*590*](#_page590)*,* [*613*](#_page613)*,* [*615*](#_page615)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова [7](#_page007), [34](#_page034), [201](#_page201), [202](#_page202), [252](#_page252), [276](#_page276), [282](#_page282), [*559*](#_page559)*,* [*592*](#_page592)

«В бурю» Т. Н. Хренникова [552](#_page552), [*595*](#_page595)*,* [*620*](#_page620)

«В людях» П. С. Сухотина по М. Горькому [112](#_page112), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [129](#_page129) – [131](#_page131), [133](#_page133), [205](#_page205), [206](#_page206), [211](#_page211), [323](#_page323) – [325](#_page325), [361](#_page361), [539](#_page539), [*581*](#_page581)

«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [*581*](#_page581)

«Ведьма» по А. П. Чехову [539](#_page539)

{641} «Вечерняя заря» К. Гамсуна [146](#_page146)

«Взлет» Ф. А. Ваграмова [5](#_page005) – [9](#_page009), [*559*](#_page559)*,* [*560*](#_page560)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина [*601*](#_page601)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [20](#_page020), [36](#_page036), [41](#_page041), [72](#_page072), [103](#_page103), [114](#_page114), [142](#_page142), [159](#_page159), [181](#_page181), [192](#_page192), [193](#_page193), [195](#_page195), [201](#_page201), [252](#_page252), [270](#_page270), [446](#_page446), [538](#_page538), [*568*](#_page568)*,* [*574*](#_page574)*,* [*575*](#_page575)*,* [*602*](#_page602)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [210](#_page210), [271](#_page271), [350](#_page350)

«Волк» Л. М. Леонова [313](#_page313), [402](#_page402), [404](#_page404), [*603*](#_page603)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [350](#_page350), [443](#_page443)

«Воскресение» Ф. Ф. Раскольникова по Л. Н. Толстому [26](#_page026), [29](#_page029), [30](#_page030), [159](#_page159), [192](#_page192), [195](#_page195), [201](#_page201), [202](#_page202), [244](#_page244), [255](#_page255), [350](#_page350), [426](#_page426), [477](#_page477), [552](#_page552), [*559*](#_page559)*,* [*564*](#_page564)*,* [*583*](#_page583)*,* [*591*](#_page591)*,* [*605*](#_page605)

«Воспитанница» А. Н. Островского [182](#_page182)

«Враги» М. Горького [161](#_page161), [197](#_page197), [201](#_page201) – [204](#_page204), [206](#_page206), [212](#_page212), [213](#_page213), [221](#_page221), [240](#_page240), [242](#_page242), [243](#_page243), [248](#_page248), [253](#_page253), [270](#_page270), [276](#_page276), [310](#_page310), [329](#_page329) – [331](#_page331), [335](#_page335) – [338](#_page338), [348](#_page348), [361](#_page361), [364](#_page364), [378](#_page378), [422](#_page422), [426](#_page426), [455](#_page455), [515](#_page515), [539](#_page539), [552](#_page552), [554](#_page554), [*562*](#_page562)*,* [*581*](#_page581)*,* [*584*](#_page584)*,* [*591*](#_page591)*,* [*598*](#_page598)*,* [*615*](#_page615)

«Все кончено» Э. Олби [*594*](#_page594)

«Вторая любовь» по Е. Ю. Мальцеву [*579*](#_page579)

«Гамлет» У. Шекспира [32](#_page032), [68](#_page068), [70](#_page070), [240](#_page240), [252](#_page252), [285](#_page285), [320](#_page320), [504](#_page504), [552](#_page552), [*583*](#_page583)*,* [*598*](#_page598)*,* [*614*](#_page614)

«Ганнеле» Г. Гауптмана [350](#_page350)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [*599*](#_page599)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [362](#_page362), [*600*](#_page600)

«Генрих IV» У. Шекспира [*605*](#_page605)

«Геншель» Г. Гауптмана [*568*](#_page568)

«Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука [183](#_page183)

«Глубокая разведка» А. А. Крона [*577*](#_page577)*,* [*584*](#_page584)*,* [*607*](#_page607)

«Горе от ума» («Горе уму») А. С. Грибоедова [209](#_page209), [253](#_page253), [294](#_page294), [311](#_page311), [353](#_page353), [355](#_page355), [357](#_page357), [362](#_page362), [378](#_page378), [379](#_page379), [381](#_page381), [387](#_page387) – [389](#_page389), [502](#_page502), [553](#_page553), [*562*](#_page562)*,* [*572*](#_page572)*,* [*573*](#_page573)*,* [*584*](#_page584)*,* [*591*](#_page591)*,* [*600*](#_page600)*,* [*602*](#_page602)*,* [*604*](#_page604)

«Город ветров» В. М. Киршона [151](#_page151)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [351](#_page351)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [29](#_page029), [82](#_page082), [148](#_page148), [206](#_page206), [245](#_page245), [247](#_page247), [275](#_page275), [415](#_page415), [426](#_page426), [477](#_page477), [498](#_page498), [513](#_page513), [514](#_page514), [520](#_page520), [521](#_page521), [539](#_page539), [*562*](#_page562)*,* [*575*](#_page575)*,* [*585*](#_page585)*,* [*607*](#_page607)

«Гроза» А. Н. Островского [41](#_page041), [159](#_page159) – [161](#_page161), [170](#_page170) – [175](#_page175), [180](#_page180) – [182](#_page182), [199](#_page199), [228](#_page228), [229](#_page229), [285](#_page285), [286](#_page286), [350](#_page350), [443](#_page443), [456](#_page456), [477](#_page477), [478](#_page478), [*576*](#_page576)*,* [*580*](#_page580)*,* [*581*](#_page581)*,* [*587*](#_page587)*,* [*599*](#_page599)*,* [*601*](#_page601)*,* [*606*](#_page606)

«Дачники» М. Горького [273](#_page273)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [252](#_page252)

«Двенадцать месяцев» С. Я. Маршака [*606*](#_page606)*,* [*607*](#_page607)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [*592*](#_page592)*,* [*599*](#_page599)

«День святого Патрика, или Предприимчивый лейтенант» Р. Шеридана [*612*](#_page612)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [447](#_page447), [*576*](#_page576)

«Дети солнца» М. Горького [146](#_page146), [238](#_page238), [323](#_page323), [324](#_page324), [332](#_page332), [*598*](#_page598)

{642} «Дни Турбиных» М. А. Булгакова [28](#_page028), [34](#_page034), [39](#_page039), [66](#_page066), [86](#_page086), [103](#_page103) – [106](#_page106), [108](#_page108), [109](#_page109), [189](#_page189), [247](#_page247), [252](#_page252), [275](#_page275), [361](#_page361), [467](#_page467), [*611*](#_page611)

«Доктор Егор Кузнецов» В. В. Шкваркина [253](#_page253)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [20](#_page020), [146](#_page146), [426](#_page426)

«Домби и сын» по Ч. Диккенсу [*579*](#_page579)

«Дон Жуан, или Каменный гость» Ж.‑Б. Мольера [*605*](#_page605)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [*602*](#_page602)

«Достигаев и другие» М. Горького [148](#_page148), [149](#_page149), [311](#_page311), [312](#_page312), [360](#_page360), [361](#_page361), [364](#_page364), [369](#_page369), [371](#_page371), [378](#_page378), [442](#_page442), [444](#_page444), [*581*](#_page581)*,* [*601*](#_page601)*,* [*606*](#_page606)*,* [*613*](#_page613)*,* [*614*](#_page614)

«Доходное место» А. Н. Островского [119](#_page119), [*574*](#_page574)*,* [*616*](#_page616)

«Драма жизни» К. Гамсуна [295](#_page295), [426](#_page426), [*604*](#_page604)

«Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому [29](#_page029), [248](#_page248), [*564*](#_page564)*,* [*614*](#_page614)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [33](#_page033), [102](#_page102), [103](#_page103), [142](#_page142), [446](#_page446), [447](#_page447), [453](#_page453), [454](#_page454), [457](#_page457), [538](#_page538)

«Егор Булычов и другие» М. Горького [113](#_page113), [136](#_page136), [138](#_page138), [141](#_page141), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147), [149](#_page149), [244](#_page244), [275](#_page275), [276](#_page276), [325](#_page325) – [329](#_page329), [363](#_page363), [444](#_page444), [*576*](#_page576)*,* [*577*](#_page577)*,* [*581*](#_page581)*,* [*600*](#_page600)*,* [*601*](#_page601)*,* [*606*](#_page606)

«Жеманницы» Ж.‑Б. Мольера [350](#_page350)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [*601*](#_page601)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [294](#_page294), [316](#_page316), [350](#_page350), [553](#_page553)

«Жизнь человека» Л. Н. Андреева [285](#_page285), [295](#_page295), [321](#_page321), [*571*](#_page571)

«Жорж Данден» Ж.‑Б. Мольера [350](#_page350), [351](#_page351)

«За власть Советов» по В. П. Катаеву [*589*](#_page589)

«Заговор обреченных» Н. Е. Вирты [313](#_page313), [*595*](#_page595)

«Залп “Авроры”» М. В. Большинцова и М. Э. Чиаурели [*615*](#_page615)

«Зеленая улица» А. А. Сурова [*603*](#_page603)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [349](#_page349), [*598*](#_page598)

«Земля» Н. Е. Вирты [271](#_page271), [272](#_page272), [278](#_page278), [280](#_page280) – [288](#_page288), [293](#_page293), [301](#_page301), [*595*](#_page595)*,* [*596*](#_page596)*,* [*613*](#_page613)

«Зима тревоги нашей» по Дж. Стейнбеку [*615*](#_page615)

«Зимняя сказка» У. Шекспира [*596*](#_page596)

«Зойкина квартира» М. А. Булгакова [109](#_page109)

«Золотая карета» Л. М. Леонова [*591*](#_page591)*,* [*593*](#_page593)

«И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого [350](#_page350)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова [*599*](#_page599)

«Иван Сусанин» М. И. Глинки [550](#_page550), [*619*](#_page619)

«Иванов» А. П. Чехова [538](#_page538), [*568*](#_page568)

«Идеальный муж» О. Уайльда [*559*](#_page559)*,* [*573*](#_page573)*,* [*605*](#_page605)

«Интервенция» Л. И. Славина [*571*](#_page571)

{643} «Каин» Дж. Байрона [285](#_page285), [351](#_page351), [361](#_page361)

«Калики перехожие» В. М. Волькенштейна [*604*](#_page604)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [320](#_page320), [351](#_page351)

«Кармен» Ж. Бизе [315](#_page315), [*597*](#_page597)

«Карменсита и солдат» по Ж. Бизе [424](#_page424), [552](#_page552)

«Картины семейного счастья» А. Н. Островского [182](#_page182)

«Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича [151](#_page151), [199](#_page199), [*578*](#_page578)*,* [*620*](#_page620)

«Квадратура круга» В. П. Катаева [152](#_page152), [244](#_page244), [*589*](#_page589)*,* [*614*](#_page614)

«Князь Игорь» А. П. Бородина [*581*](#_page581)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [388](#_page388)

«Командиры ведут корабли» В. А. Кнехта [497](#_page497)

«Король Георг сошел с ума» Лебрена-Тосса [351](#_page351)

«Король Лир» У. Шекспира [70](#_page070)

«Король темного чертога» Р. Тагора [351](#_page351)

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина [498](#_page498), [504](#_page504), [509](#_page509), [510](#_page510), [512](#_page512), [516](#_page516), [517](#_page517), [529](#_page529) – [531](#_page531), [533](#_page533) – [536](#_page536), [552](#_page552), [*573*](#_page573)*,* [*601*](#_page601)*,* [*603*](#_page603)*,* [*606*](#_page606)*,* [*607*](#_page607)*,* [*614*](#_page614)*,* [*615*](#_page615)*,* [*617*](#_page617)

«Лекарь поневоле» Ж.‑Б. Мольера [351](#_page351)

«Лес» А. Н. Островского [*562*](#_page562)

«Лизистрата» Аристофана [43](#_page043), [424](#_page424)

«Ложь» А. Н. Афиногенова [35](#_page035)

«Ломоносов» Вс. В. Иванова [*592*](#_page592)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [240](#_page240) – [243](#_page243), [249](#_page249), [252](#_page252), [270](#_page270), [422](#_page422), [497](#_page497), [501](#_page501), [511](#_page511), [552](#_page552), [*591*](#_page591)*,* [*602*](#_page602)*,* [*611*](#_page611)*,* [*620*](#_page620)

«Макбет» У. Шекспира [319](#_page319)

«Машенька» А. Н. Афиногенова [*563*](#_page563)

«Мертвые души» М. А. Булгакова по Н. В. Гоголю [65](#_page065), [66](#_page066), [74](#_page074), [75](#_page075), [78](#_page078), [79](#_page079), [81](#_page081), [82](#_page082), [88](#_page088), [89](#_page089), [94](#_page094), [120](#_page120), [128](#_page128), [131](#_page131), [133](#_page133), [168](#_page168), [199](#_page199), [206](#_page206), [229](#_page229), [240](#_page240), [362](#_page362), [363](#_page363), [*570*](#_page570)*,* [*587*](#_page587)*,* [*595*](#_page595)*,* [*601*](#_page601)*,* [*605*](#_page605)*,* [*606*](#_page606)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [210](#_page210), [294](#_page294), [426](#_page426)

«Мещане» М. Горького [238](#_page238), [310](#_page310), [323](#_page323), [324](#_page324), [363](#_page363), [510](#_page510), [*562*](#_page562)*,* [*585*](#_page585)*,* [*615*](#_page615)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [*605*](#_page605)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [*568*](#_page568)

«Милый лжец» Д. Килти [*572*](#_page572)*,* [*607*](#_page607)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [223](#_page223), [414](#_page414), [415](#_page415), [430](#_page430)

«Мольер» («Кабала святош») М. А. Булгакова [109](#_page109), [197](#_page197) – [199](#_page199), [219](#_page219), [221](#_page221), [224](#_page224), [229](#_page229), [253](#_page253), [254](#_page254), [313](#_page313), [406](#_page406), [517](#_page517), [518](#_page518), [*580*](#_page580)*,* [*584*](#_page584)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [320](#_page320), [321](#_page321), [*570*](#_page570)*,* [*587*](#_page587)*,* [*598*](#_page598)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [294](#_page294), [350](#_page350), [414](#_page414), [552](#_page552), [*584*](#_page584)*,* [*613*](#_page613)

«На дне» М. Горького [112](#_page112), [128](#_page128), [146](#_page146), [159](#_page159), [198](#_page198), [227](#_page227), [228](#_page228), [272](#_page272), [273](#_page273), [318](#_page318), [323](#_page323), [363](#_page363), [444](#_page444), [467](#_page467), [498](#_page498), [503](#_page503) – [508](#_page508), [537](#_page537), [539](#_page539), [553](#_page553), [*559*](#_page559)*,* [*562*](#_page562)*,* [*573*](#_page573)*,* [*575*](#_page575)*,* [*582*](#_page582)*,* [*584*](#_page584)*,* [*585*](#_page585)*,* [*587*](#_page587)*,* [*595*](#_page595)*,* [*602*](#_page602)*,* [*607*](#_page607)*,* [*614*](#_page614)

{644} «На Западе бой» В. В. Вишневского [*571*](#_page571)

«Над Днепром» А. Е. Корнейчука [*582*](#_page582)

«Накануне» А. Н. Афиногенова [*563*](#_page563)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [*596*](#_page596)*,* [*598*](#_page598)*,* [*599*](#_page599)

«Наша молодость» С. М. Карташева [119](#_page119), [152](#_page152), [244](#_page244), [*574*](#_page574)

«Негр» Ю. О’Нила [*572*](#_page572)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина [*566*](#_page566)

«Непрошенная» М. Метерлинка [*568*](#_page568)

«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля [*584*](#_page584)

«Николай Ставрогин» («Бесы») по Ф. М. Достоевскому [10](#_page010), [273](#_page273)

«Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко [423](#_page423), [550](#_page550), [*604*](#_page604)

«Одинокие» Г. Гауптмана [*568*](#_page568)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского [*578*](#_page578)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [319](#_page319)

«Орленок» Э. Ростана [252](#_page252)

«Отелло» У. Шекспира [70](#_page070), [277](#_page277), [285](#_page285), [500](#_page500)

«Падение Парижа» [351](#_page351)

«Петербург» по Андрею Белому [*570*](#_page570)

«Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу [161](#_page161), [165](#_page165), [167](#_page167), [168](#_page168), [170](#_page170), [191](#_page191), [199](#_page199), [211](#_page211), [229](#_page229), [240](#_page240), [245](#_page245), [363](#_page363), [*559*](#_page559)*,* [*565*](#_page565)*,* [*572*](#_page572)*,* [*576*](#_page576)*,* [*579*](#_page579)*,* [*584*](#_page584)*,* [*587*](#_page587)*,* [*607*](#_page607)*,* [*614*](#_page614)

«Пиковая дама» П. И. Чайковского [552](#_page552)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [320](#_page320)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука [161](#_page161), [183](#_page183), [186](#_page186), [190](#_page190), [198](#_page198), [210](#_page210), [211](#_page211), [236](#_page236), [238](#_page238), [254](#_page254), [*562*](#_page562)*,* [*565*](#_page565)*,* [*584*](#_page584)*,* [*607*](#_page607)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [*559*](#_page559)*,* [*576*](#_page576)*,* [*585*](#_page585)*,* [*595*](#_page595)

«Победители» Б. Ф. Чирскова [*603*](#_page603)*,* [*606*](#_page606)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [*606*](#_page606)

«Половчанские сады» Л. М. Леонова [312](#_page312) – [314](#_page314), [392](#_page392), [395](#_page395), [397](#_page397) – [402](#_page402), [404](#_page404), [*562*](#_page562)*,* [*573*](#_page573)*,* [*586*](#_page586)*,* [*593*](#_page593)*,* [*603*](#_page603)

«Порт-Артур» Л. В. Никулина [*617*](#_page617)

«Последние дни» («Пушкин») М. А. Булгакова [517](#_page517), [518](#_page518), [544](#_page544), [550](#_page550)

«Последний решительный» В. В. Вишневского [22](#_page022), [*563*](#_page563)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [552](#_page552), [*614*](#_page614)

«Последняя ставка» Ф. А. Ваграмова [8](#_page008), [*559*](#_page559)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [319](#_page319), [*568*](#_page568)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина [22](#_page022), [*563*](#_page563)*,* [*616*](#_page616)

«Правда» А. Е. Корнейчука [283](#_page283)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха [424](#_page424)

«Привидения» Г. Ибсена [351](#_page351), [442](#_page442)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [462](#_page462), [*577*](#_page577)*,* [*595*](#_page595)

{645} «Провинциалка» И. С. Тургенева [*599*](#_page599)

«Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа [520](#_page520)

«Проделки Скапена» Ж.‑Б. Мольера [496](#_page496)

«Прометей» Эсхила [351](#_page351)

«Разлом» Б. А. Лавренева [*586*](#_page586)

«Растратчики» В. П. Катаева [*589*](#_page589)*,* [*614*](#_page614)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [88](#_page088) – [90](#_page090), [94](#_page094), [318](#_page318), [320](#_page320), [362](#_page362), [553](#_page553), [*571*](#_page571)*,* [*601*](#_page601)*,* [*608*](#_page608)*,* [*613*](#_page613)

«Реклама» («Чикаго») М. Уоткинс [4](#_page004)

«Ричард III» У. Шекспира [319](#_page319)

«Роза и крест» А. А. Блока [351](#_page351), [352](#_page352)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова [20](#_page020), [210](#_page210), [*562*](#_page562)

«Самоубийца» Н. Р. Эрдмана [7](#_page007)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [*592*](#_page592)

«Свадьба Фигаро» П. Бомарше [316](#_page316)

«Светлый ручей» Д. Д. Шостаковича [199](#_page199)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [210](#_page210)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому [*604*](#_page604)

«Сердце не камень» А. Н. Островского [350](#_page350)

«Сестры Жерар» Вл. Масса [520](#_page520), [*559*](#_page559)

«Синяя птица» М. Метерлинка [198](#_page198), [210](#_page210), [233](#_page233), [235](#_page235), [316](#_page316), [320](#_page320), [414](#_page414), [415](#_page415), [444](#_page444) – [446](#_page446), [520](#_page520), [*565*](#_page565)*,* [*591*](#_page591)*,* [*598*](#_page598)*,* [*601*](#_page601)*,* [*606*](#_page606)*,* [*607*](#_page607)*,* [*614*](#_page614)

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана [351](#_page351)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [318](#_page318), [351](#_page351)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера [*605*](#_page605)

«Слепые» М. Метерлинка [*568*](#_page568)*,* [*619*](#_page619)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [151](#_page151), [320](#_page320), [*578*](#_page578)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [312](#_page312), [389](#_page389) – [391](#_page391), [426](#_page426), [539](#_page539)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [351](#_page351), [*592*](#_page592)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [72](#_page072), [233](#_page233)

«Снегурочка» А. Н. Островского [71](#_page071), [320](#_page320), [350](#_page350), [520](#_page520), [538](#_page538), [*598*](#_page598)

«Собор Парижской Богоматери» по В. Гюго [252](#_page252)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира [320](#_page320), [*598*](#_page598)

«Соперники» Р. Шеридана [493](#_page493)

«Ссора» Ш. Вильдрака [*592*](#_page592)

«Старый барин» А. И. Пальма [*575*](#_page575)

«Старый математик» А. Н. Андреева и П. Г. Григорьева по А.‑Ф. Иффланду [296](#_page296)

«Старый Новый год» М. М. Рощина [*606*](#_page606)

«Столпы общества» Г. Ибсена [146](#_page146)

«Страх» А. Н. Афиногенова [33](#_page033) – [41](#_page041), [43](#_page043), [49](#_page049), [51](#_page051), [57](#_page057) – [59](#_page059), [86](#_page086), [109](#_page109), [158](#_page158), [210](#_page210), [211](#_page211), [*563*](#_page563)*,* [*566*](#_page566)

{646} «Строитель Сольнес» Г. Ибсена [442](#_page442)

«Суд» В. М. Киршона [151](#_page151)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [66](#_page066), [110](#_page110) – [112](#_page112), [117](#_page117), [119](#_page119), [120](#_page120), [125](#_page125), [126](#_page126), [128](#_page128), [129](#_page129), [131](#_page131) – [133](#_page133), [182](#_page182), [206](#_page206), [338](#_page338) – [340](#_page340), [521](#_page521), [*575*](#_page575)*,* [*591*](#_page591)*,* [*607*](#_page607)

«Там, внутри» М. Метерлинка [*568*](#_page568)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [219](#_page219), [222](#_page222), [225](#_page225), [226](#_page226), [273](#_page273), [405](#_page405), [406](#_page406), [427](#_page427), [428](#_page428), [430](#_page430) – [432](#_page432), [434](#_page434), [435](#_page435), [437](#_page437), [460](#_page460) – [462](#_page462), [466](#_page466), [467](#_page467), [496](#_page496), [*586*](#_page586)*,* [*587*](#_page587)*,* [*597*](#_page597)*,* [*600*](#_page600)*,* [*605*](#_page605)

«Темп» Н. Ф. Погодина [*577*](#_page577)

«Тень освободителя» П. С. Сухотина по М. Е. Салтыкову-Щедрину [122](#_page122), [*575*](#_page575)

«Тихий Дон» И. И. Дзержинского [*620*](#_page620)

«Травиата» Дж. Верди [424](#_page424), [552](#_page552)

«Тревога» Ф. Ф. Кнорре [*563*](#_page563)

«Третья патетическая» Н. Ф. Погодина [*614*](#_page614)

«Три сестры» А. П. Чехова [33](#_page033), [103](#_page103), [167](#_page167), [201](#_page201), [207](#_page207), [237](#_page237), [270](#_page270), [406](#_page406) – [408](#_page408), [450](#_page450), [452](#_page452) – [454](#_page454), [457](#_page457) – [459](#_page459), [462](#_page462) – [466](#_page466), [503](#_page503), [504](#_page504), [506](#_page506), [515](#_page515), [537](#_page537), [538](#_page538), [552](#_page552), [554](#_page554), [*559*](#_page559)*,* [*584*](#_page584)*,* [*597*](#_page597)*,* [*601*](#_page601)*,* [*607*](#_page607)*,* [*615*](#_page615)

«Три толстяка» по Ю. Олеше [210](#_page210), [*606*](#_page606)

«Тривиальная комедия» («Как важно быть серьезным») О. Уайльда [351](#_page351)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [408](#_page408), [439](#_page439), [442](#_page442), [491](#_page491)

«Ты и тебя» д’Орвиньи [351](#_page351)

«У царских врат» («У врат царства») К. Гамсуна [178](#_page178), [*581*](#_page581)*,* [*584*](#_page584)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [66](#_page066), [118](#_page118), [128](#_page128), [*572*](#_page572)*,* [*574*](#_page574)*,* [*584*](#_page584)*,* [*598*](#_page598)

«Укрощение мистера Робинзона» В. А. Каверина [*571*](#_page571)

«Умка — Белый медведь» И. Л. Сельвинского [*616*](#_page616)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [147](#_page147), [148](#_page148), [270](#_page270), [404](#_page404), [539](#_page539), [*577*](#_page577)*,* [*593*](#_page593)

«Фауст» И.‑В. Гете [*573*](#_page573)

«Флорентийская трагедия» О. Уайльда [351](#_page351)

«Фра Дьяволо, или Гостиница в Террачине» Д. Ф. Э. Обера [*571*](#_page571)

«Фронт» А. Е. Корнейчука [515](#_page515) – [517](#_page517), [522](#_page522), [525](#_page525) – [529](#_page529), [*582*](#_page582)*,* [*616*](#_page616)

«Хлеб» В. М. Киршона [5](#_page005) – [7](#_page007), [12](#_page012), [17](#_page017), [19](#_page019), [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025) – [27](#_page027), [29](#_page029), [38](#_page038), [43](#_page043), [57](#_page057), [86](#_page086), [108](#_page108), [109](#_page109), [*561*](#_page561)*,* [*562*](#_page562)*,* [*573*](#_page573)

«Хлеб наш насущный» Н. Е. Вирты [*595*](#_page595)

«Хованщина» М. П. Мусоргского [550](#_page550), [*619*](#_page619)

«Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони [66](#_page066), [95](#_page095), [97](#_page097), [362](#_page362), [414](#_page414), [415](#_page415), [426](#_page426), [*571*](#_page571)*,* [*599*](#_page599)*,* [*600*](#_page600)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [156](#_page156), [217](#_page217), [221](#_page221), [230](#_page230) – [232](#_page232), [237](#_page237), [238](#_page238), [246](#_page246), [247](#_page247), [254](#_page254), [276](#_page276), [310](#_page310), [319](#_page319), [320](#_page320), [442](#_page442), [477](#_page477), [538](#_page538)

{647} «Цветы живые» Н. Ф. Погодина [*614*](#_page614)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [36](#_page036), [423](#_page423), [550](#_page550), [551](#_page551), [*604*](#_page604)

«Чайка» А. П. Чехова [33](#_page033), [237](#_page237), [315](#_page315), [317](#_page317), [318](#_page318), [322](#_page322), [361](#_page361), [424](#_page424), [453](#_page453), [457](#_page457), [538](#_page538), [551](#_page551), [*584*](#_page584)*,* [*604*](#_page604)

«Чашка чаю» Ш.‑Л.‑Э. Нюитерра и Ж. Дерлея [296](#_page296)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [210](#_page210), [*585*](#_page585)

«Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина [*577*](#_page577)*,* [*595*](#_page595)

«Чудак» А. Н. Афиногенова [36](#_page036), [*563*](#_page563)

«Чудесный сплав» В. М. Киршона [113](#_page113), [151](#_page151) – [153](#_page153)

«Чужая тень» К. М. Симонова [*603*](#_page603)

«Чужой ребенок» В. В. Шкваркина [151](#_page151), [*578*](#_page578)

«Школа жен» Ж.‑Б. Мольера [222](#_page222)

«Школа злословия» Р. Шеридана [466](#_page466), [467](#_page467), [479](#_page479), [483](#_page483), [484](#_page484), [487](#_page487), [488](#_page488), [491](#_page491) – [493](#_page493), [495](#_page495) – [497](#_page497), [502](#_page502), [503](#_page503), [*559*](#_page559)*,* [*607*](#_page607)*,* [*611*](#_page611)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [72](#_page072), [320](#_page320), [362](#_page362), [426](#_page426), [552](#_page552), [*584*](#_page584)

# **{****648}** От составителей

Этой книгой завершается издание отзывов русской театральной критики о деятельности Московского Художественного театра с 1898 по 1943 год. Инициатива издания принадлежит издательству «Артист. Режиссер. Театр», его директору С. К. Никулину. Музей принял это предложение с готовностью.

Работа началась более десяти лет назад. Пришло время поблагодарить всех тех, кто так или иначе участвовал в ней, помогал делом, поддержкой и одобрением.

За эти годы в Музее сменялись руководители. Первая благодарность за поддержку должна быть принесена им: В. С. Давыдову, И. Л. Корчевниковой и нынешнему директору М. Н. Бубновой.

К сожалению, мы можем лишь благодарно вспомнить Ю. М. Виноградова, заместителя директора по научной работе, начавшего осуществлять данный проект вместе с нами, но вскоре ушедшего из жизни.

Затем мы благодарим весь коллектив Музея, наших товарищей, создавших доброжелательную атмосферу вокруг этой работы, и особенно тех, кто чаще всего помогал нам в поисках исторического материала: главного хранителя В. Я. Кузину, научных сотрудников Т. В. Межину, М. И. Смоктуновскую, Л. Н. Медошину, а также неоднократно выручавших нас по разным рабочим поводам М. Ф. Полканову, Е. И. Секирину, И. А. Александрова.

Бесконечно благодарны мы всем работникам издательства: прежде всех С. К. Никулину, Л. А. Пичхадзе и М. В. Львовой. Особо мы благодарны создателям внешнего и внутреннего образа издания: Т. А. Сиротининой, А. М. Сафиулину, А. Ю. Трифонову.

Благодарим трудившихся на разных этапах работы над перепечаткой текстов из газет и журналов В. П. Брейтбурд, А. В. Титову, М. В. Хализеву, Н. В. Бродскую, а также корректоров Т. В. Медведовскую и Т. А. Горячеву.

Наша глубокая благодарность А. А. Ильницкой, взявшей на себя труд выпускающего редактора и внимательно следившей за работой типографии над этими томами.

{649} Благодарим сотрудников Библиографического кабинета Центрального научного Фонда СТД РФ, всегда с неизменным расположением отвечавших на наши вопросы.

Благодарим Н. С. Тодрия, неоднократно помогавшую нам советами.

Спасибо за поддержку этого издания Художественному театру в лице его уважаемых деятелей О. П. Табакова, А. М. Смелянского, И. Н. Соловьевой.

Наша непреходящая благодарная память тем, кто некогда принял нас в Музей и научил в нем работать. Это были Федор Николаевич Михальский, Елизавета Петровна Асланова, Маргарита Григорьевна Макарова, Варвара Вячеславовна Левашова, Татьяна Сергеевна Модестова, Сергей Ваганович Мелик-Захаров.

1. {559} *Загорский Михаил Борисович* (1885 – 1951), театральный критик и историк театра. См.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Ваграмов Федор Аркадьевич* (1899 – 1967), драматург, участник Гражданской войны. Литературную деятельность начал в 1926 году. [↑](#endnote-ref-3)
3. Премьера «Последней ставки» состоялась в Реалистическом театре 19 апреля 1928 года. [↑](#endnote-ref-4)
4. Петрашкевич Н. А. — участник подавления Кронштадтского мятежа, драматург. [↑](#endnote-ref-5)
5. Сахновский В. Г. (1886 – 1945). См.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Герасимов Георгий Авдеевич* (1900 – 1961), актер, режиссер МХАТ, где работал с 1924 года и по конец жизни. Педагог Школы-студии МХАТ.

   В спектакле «Взлет» исполнял роль Шелагина. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Массальский Павел Владимирович* (1904 – 1979), актер и педагог, профессор. Заниматься сценическим искусством стал в любительских студиях начинающих режиссеров А. М. Лобанова и Ю. А. Завадского. В 1924 году вошел в состав Художественного театра с группой актерской молодежи. Вскоре обратил на себя внимание исполнением ролей Канадского солдата в «Бронепоезде 14‑69» и Роже в «Сестрах Жерар».

   Настоящий успех принес ему образ Джингля в «Пиквикском клубе» Диккенса, поставленном во МХАТ в 1934 году. Здесь в полную силу проявились его легкая манера игры, его юмор, его склонность к характерности и дар перевоплощения. Его Джингль был не просто плутом, но и оригинальной личностью.

   И в дальнейшем Массальскому с блеском удавались комедийные образы (Чарлз Сэрфес в «Школе злословия», лорд Горинг в «Идеальном муже», Вово в «Плодах просвещения»).

   Удачны были вводы Массальского в знаменитые постановки МХАТ, такие как «Анна Каренина» или «Три сестры». Самостоятельностью, независимостью от первого исполнителя отличались его Вронский и Тузенбах. В традициях прочтения Художественным театром он играл роли Барона в «На дне» и От автора в «Воскресении».

   С 1947 года Массальский стал преподавать в Школе-студии МХАТ, где открылось его второе призвание — педагога.

   Творческая деятельность Массальского во МХАТ и в Школе-студии не прерывалась до конца его жизни. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Вульф (Анисимова-Вульф) Ирина Сергеевна* (1906 – 1972), актриса, режиссер, педагог. Ученица школы при Художественном театре. В МХАТ работала с 1925 года, исполняя небольшие {560} роли. В 1934 году перешла в Театр-студию под руководством Ю. А. Завадского, вместе с которым продолжалась ее творческая жизнь как режиссера Театра им. Моссовета и педагога ГИТИС. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Петрова Александра Васильевна* (1894 – 1940), актриса. Училась во Второй студии Художественного театра. В МХАТ работала с 1924 года и по конец жизни.

   В спектакле «Взлет» играла Грушу. [↑](#endnote-ref-10)
10. См. [вступление к сезону 1930/31 года](#_Toc367562529). [↑](#endnote-ref-11)
11. Под «переверзевской школой» в литературоведении подразумеваются взгляды Валериана Федоровича Переверзева (1882 – 1968) на отношение Ф. М. Достоевского к революции. «Было бы ошибкой, несправедливостью, — писал Переверзев о великом писателе, — назвать его реакционером, ибо в нем есть несомненное понимание обаятельности революционной грозы, обаяния мятежа. Но революционером его никто не назовет уже потому только, что добрая половина его писаний борется против революционного духа, который рисуется им в виде беса-искусителя, в виде духа тьмы. Он и не реакционер и не революционер: он и то и другое в одно и то же время» (В книге: *Ф. М. Достоевский*. Бесы. Роман в трех частях. «Бесы»: антология русской критики. Составление, подготовка текста, послесловие, комментарии Л. И. Сараскиной. М.: Согласие, 1996. С. 527).

    Далее Переверзев отмечал, что у Достоевского «революция всегда чревата реакцией, реакция чревата революцией» (Там же). Конкретизируя этот факт согласно Достоевскому, он объяснял, что «психологическая механика революции сводится к стремлению угнетенных стать угнетателями, лишенных всякой воли рабов — своевольными, деспотами. <…> Тот, кто ничего не смел и не мог, благодаря революции все смеет и все может. <…> Но в той же революции куются цепи нового рабства» (Там же. С. 528).

    Переверзев считал, что взгляды Достоевского полезны для понимания процессов происходящей сейчас революции в России, могут помочь «осмысленно на них реагировать» (Там же. С. 526).

    Эти выводы были сделаны Переверзевым в статье «Достоевский и революция», опубликованной к 100‑летию со дня рождения писателя в третьем номере журнала «Печать и революция» в 1921 году. Прошло десять лет, и они оказались идеологически опасными. Видеть «два лица» Достоевского означало теперь не понимать его враждебной социализму сути.

    В 1929 – 1930 годах переверзевский метод литературного анализа был осужден как «механистический». В 1938 году сам Переверзев был репрессирован. Реабилитирован в 1956 году. [↑](#endnote-ref-12)
12. См. [вступление к сезону 1930/31 года](#_Toc367562529). [↑](#endnote-ref-13)
13. Протест М. Горького против постановок Художественным театром романов Достоевского см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-14)
14. {561} *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875 – 1933), см.: МХТ в рус. театр. критике 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-15)
15. Кодакирование — фотографирование, фиксация аппаратом «Кодак». [↑](#endnote-ref-16)
16. Добронравов Б. Г. (1896 – 1949), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Сталин Иосиф Виссарионович* (1879 – 1953), после смерти В. И. Ленина руководитель советского государства. С 1922 года пожизненный генеральный секретарь ЦК Коммунистической партии.

    Имеется в виду речь Сталина «О задачах хозяйственников» на первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности 4 февраля 1931 года. [↑](#endnote-ref-18)
18. Ленин В. И. (1870 – 1924), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-19)
19. Кули — чернорабочий в Китае, Индии и других странах. [↑](#endnote-ref-20)
20. Тарасова А. К. (1898 – 1973). см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-21)
21. Хмелев Н. П. (1901 – 1945), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-22)
22. Имеется в виду сравнение с героем одноименного романа И. С. Тургенева «Рудин». [↑](#endnote-ref-23)
23. *Юзовский Иосиф Ильич* (1902 – 1964), литературовед, театральный и литературный критик, переводчик. В 1946 – 1948 годах работал научным сотрудником Института мировой литературы.

    С 1930 года чаще всего выступал как театральный критик, поставив во главу наблюдений современный театр во множестве его проявлений (драма, опера, балет). Свои суждения основывал как на огромной эрудиции, так и на современных требованиях к искусству.

    Излюбленной темой театрально-исторических исследований Юзовского было творческое наследие М. Горького.

    Автор ряда книг. В том числе: «Вопросы социалистической драматургии» (1934), «Горький на сцене МХАТ» (1939), «Зачем люди ходят в театр» (1964). [↑](#endnote-ref-24)
24. Речь идет о главе «Революция» в мемуарах Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

    Курсив Ю. Юзовского. [↑](#endnote-ref-25)
25. Судаков И. Я. (1890 – 1969), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-26)
26. Имеется в виду спектакль Большого драматического театра, поставленный 6 ноября 1930 года режиссером В. В. Люце (1903 – 1970). [↑](#endnote-ref-27)
27. См. [статью от 14 февраля 1931 года настоящего издания](#_Toc367562532). [↑](#endnote-ref-28)
28. Орлов В. А. (1896 – 1974), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-29)
29. Отчет о совещаниях по поводу постановки «Хлеба» Киршона был напечатан в «Литературной газете» 24 декабря 1930 года. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Плеханов Г. В*. (1856 – 1918), один из первых русских марксистов, литературный критик. [↑](#endnote-ref-31)
31. {562} *Рескин Джон* (1819 – 1900), английский писатель и теоретик искусства, автор социально-политических эссе. Придерживался концепции связи искусства с политэкономией. [↑](#endnote-ref-32)
32. Кедров М. Н. (1893 – 1972), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-33)
33. *Калинин Сергей Иванович* (1896 – 1971), актер МХАТ с 1928 по 1959 год. Был занят в маленьких характерных ролях, эпизодах и народных сценах. [↑](#endnote-ref-34)
34. Бендина В. Д. (1898 – 1974), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-35)
35. *Бутюгин Сергей Александрович* (1893 – 1955), актер, ученик Второй студии МХТ, в труппе МХАТ с 1924 года и по конец жизни. Исполнитель эпизодических ролей и участник народных сцен. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Рыжов Иван Иванович* (1912 – ?), актер МХАТ с 1930 по 1945 год. Сыграл 24 роли, в том числе: Вася («Платон Кречет»), Рябцев («Враги»), Петрушка («Горе от ума»), Исайка («Половчанские сады»). [↑](#endnote-ref-37)
37. Грибов А. Н. (1902 – 1977), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Новиков Василий Константинович* (1891 – 1956), актер МХТ с 1924 по 1955 год. Играл небольшие характерные роли, такие, например, как Конь во «Врагах» Горького. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Блинников Сергей Капитонович* (1901 – 1969), актер, режиссер, педагог. С 1922 года — в Школе МХАТ, с 1924 — в труппе, где проработал до конца жизни. Создал ряд выразительных бытовых фигур, преимущественно из русской жизни: Бубнов в «На дне», Курослепов в «Горячем сердце», Восьмибратов в «Лесе» и многих других. К наиболее значительным его работам относится образ Бессеменова в «Мещанах» Горького, которого он играл долгие годы.

    Эта роль в репертуаре Блинникова была примечательна еще и тем, что он исполнял ее в молодежном спектакле, среди приглашенных в труппу МХАТ выпускников первого поколения Школы-студии, где он преподавал до последних дней. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Кикодзе Платон Иосифович* (1905 – 1937), писатель, литературный критик-марксист. Сыграл значительную роль в развитии грузинской пролетарской литературы. Принадлежал к объединению РАПП, где был одним из активных членов.

    Репрессирован, расстрелян.

    Статья представляет собой литературную обработку выступления П. И. Кикодзе 26 февраля 1931 года на дискуссии о пьесе Киршона «Хлеб». Дискуссия проходила в Институте литературы, искусства и языка при Комакадемии, в секции марксистского театроведения 21 и 26 февраля 1931 года.

    От Художественного театра в ней участвовали: директор М. С. Гейтц, режиссер И. Я. Судаков, заведующий Литературной частью П. А. Марков. [↑](#endnote-ref-41)
41. «Рычи, Китай!» пьеса С. М. Третьякова, была поставлена в Театре им. Вс. Мейерхольда в 1926 году. [↑](#endnote-ref-42)
42. Очевидно, имеются в виду материалы в газете «Правда», связанные с осуждением «правого оппортунистического уклона», ранее — на Пленуме ЦК ВКП (б) 16 – 24 ноября 1928 года. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Стэн Ян Эрнестович* (1899 – 1937), сотрудник издательства «Советская энциклопедия».

    В 20‑е годы работал в комсомоле, где познакомился с Л. А. Шацким и В. В. Ломинадзе. В 1930 году все трое были обвинены в качестве «группы» так называемого «лево-правого блока» или «запасного троцкистско-зиновьевского блока», с которым конспиративную связь поддерживал глава РАПП Л. Л. Авербах. Расстрелян. [↑](#endnote-ref-44)
44. {563} *Панферов Федор Иванович* (1896 – 1960), писатель. Выпустил в 1928 году роман «Бруски», который позднее, в 1930, 1934 и 1937 годах, подвергся ряду дискуссионных обсуждений. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Дорогойченко Алексей Яковлевич* (1894 – 1947), поэт и прозаик. Рапповец по мировоззрению, участник литературной борьбы 20‑х годов, член различных объединений (в том числе «Кузницы», «Октября»). [↑](#endnote-ref-46)
46. *Шкловский Виктор Борисович* (1893 – 1984), филолог, теоретик литературы, языка и кинематографа, сценарист и писатель.

    Уникальность Шкловского состояла в том, что в своих сочинениях он одновременно ученый и художник, экспериментатор и революционер, теоретик и практик. Ему принадлежит ряд открытий в области слова, например теория «остранения». В стиле письма Шкловский применял собственные теории, добиваясь выразительности и остроты мысли с помощью ассоциаций, коротких фраз, неожиданных афоризмов.

    Оставил большое число литературоведческих работ, статей и книг, из которых наиболее известны: «Художественная проза. Размышления и разборы» (1959 и 1961), «За и против. Заметки о Достоевском» (1957), «Лев Толстой» (1963), «Тетива. О несходстве сходного» (1970), Собр. соч. в 3 т. (1973 – 1974), Избранное в 2 т. (1983). [↑](#endnote-ref-47)
47. «Промпартия» — якобы вредительская группа инженерно-технической интеллигенции, судебный процесс над которой проходил в 1930 году. [↑](#endnote-ref-48)
48. «Последний решительный» — пьеса В. В. Вишневского. Была поставлена в Театре им. Мейерхольда в 1931 году. [↑](#endnote-ref-49)
49. «Поэма о топоре» — пьеса Н. Ф. Погодина, поставленная в Театре Революции в 1931 году. [↑](#endnote-ref-50)
50. «Тревога» — пьеса Ф. Ф. Кнорре, поставленная в Московском ТРАМ в 1931 году. [↑](#endnote-ref-51)
51. *Афиногенов Александр Николаевич* (1904 – 1941), драматург, по образованию журналист. Первые пьесы в самом начале 20‑х годов писал в духе требований Пролеткульта. В 1929 году написал пьесу «Чудак», отвечавшую духовным запросам нового времени и с успехом поставленную на сцене МХАТ Второго.

    Продолжая работу над современными темами, пытался создавать в пьесах жизненные ситуации, показывать правдивые чувства героев. Однако ему не удавалось целиком основываться на природной психологии, так как он прежде всего подчинял ее классовому сознанию. В этих противоречиях была написана Афиногеновым его наиболее острая, лучшая пьеса «Страх» (1931), сразу поставленная в Ленинграде и Москве.

    Многие годы оставалась в репертуаре популярная пьеса Афиногенова «Машенька». В ней на сцене Театра им. Моссовета (1941) сыграла одну из своих коронных ролей В. П. Марецкая. Последняя пьеса Афиногенова — драматический эскиз «Накануне» — тоже была поставлена Театром им. Моссовета, но уже после смерти автора, погибшего во время авиационного налета на Москву.

    Творческая деятельность Афиногенова развивалась параллельно общественной, его участию в делах писательских групп. В 1933 – 1935 годах он возглавлял вновь созданный с четкой политической направленностью журнал «Театр и драматургия». Однако его деятельность как секретаря театральной секции РАПП, его взгляды потерпели крушение вместе с отменой самой Ассоциации пролетарских писателей. Афиногенов подвергся временному остракизму, к счастью не перешедшему в репрессии. [↑](#endnote-ref-52)
52. {564} Речь идет о спектакле МХАТ «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого: его картине «В суде». [↑](#endnote-ref-53)
53. Под «малявинской бабой» подразумевается тип красивой деревенской женщины, ярко воссозданный художником Ф. А. Малявиным на своих полотнах. [↑](#endnote-ref-54)
54. РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей. [↑](#endnote-ref-55)
55. *Цимбал Сергей Львович* (1907 – 1978), театровед, театральный критик, педагог, профессор. Жил и работал в Ленинграде.

    В 30‑е годы — редактор и член редколлегий ленинградских журналов «Рабочий и театр», «Искусство и жизнь». Автор множества статей и исследований, среди которых — монографии об И. Н. Певцове, В. В. Меркурьеве, Н. К. Симонове. [↑](#endnote-ref-56)
56. Пьеса М. А. Булгакова «Бег» была прочитана в Художественном театре 2 января 1928 года и принята к постановке. Репетиции шли с 10 октября 1928 года по 25 января 1929 года.

    Однако еще 30 июня 1928 года в газете «Известия» появилось сообщение о запрещении пьесы Коллегией Наркомпроса. Отмене этого решения не помогло даже вмешательство М. Горького. [↑](#endnote-ref-57)
57. «Детская болезнь “левизны” в коммунизме» — книга, написанная В. И. Лениным весной 1920 года. [↑](#endnote-ref-58)
58. «Дядюшкин сон» по повести Ф. М. Достоевского был поставлен 2 декабря 1929 года. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Елина Елена Кузьминична* (1898 – 1967), актриса. С 1916 года — студийка Второй студии, с 1924 по 1964 работала во МХАТ. Исполняла небольшие характерные роли. [↑](#endnote-ref-60)
60. Москвин И. М. (1874 – 1946), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-61)
61. Тарханов М. М. (1877 – 1948), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-62)
62. Раскольников Ф. Ф. (1892 – 1939), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-63)
63. Качалов В. И. (1875 – 1948), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-64)
64. Ершов В. Л. (1896 – 1964), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-65)
65. *Волков Николай Дмитриевич* (1894 – 1965), театральный критик, драматург, см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-66)
66. Лужский В. В. (1869 – 1931), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-67)
67. Гелертерство — книжная ученость, оторванность от жизни и практической деятельности. [↑](#endnote-ref-68)
68. Очевидно, правда обстановки была так смягчена доработкой сцены, что рецензент счел ее совсем невыразительной: «Трафарет, которого не удалось избегнуть Афиногенову и который освежен только тем, что за следовательским столом сидит не мужчина в полувоенном френче, а женщина в полумужском свитере» («Известия», 1932, 7 января). [↑](#footnote-ref-2)
69. {565} *Гринвальд Яков Борисович*, театральный критик.

    Один из постоянных рецензентов «Вечерней Москвы». Автор монографий: «Максим Штраух» (1939), «Михоэлс» (1948).

    В 1936 году — заместитель редактора журнала «Театральная декада», в 1940 году — заместитель заведующего отделом литературы и искусства газеты «Вечерняя Москва». [↑](#endnote-ref-69)
70. Ливанов Б. Н. (1904 – 1972), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-70)
71. Соколовская Н. А. (1867 – 1952), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-71)
72. Леонидов Л. М. (1873 – 1941), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-72)
73. *Литовский Осаф Семенович* (1892 – 1971), театральный критик, в 1930 – 1937 годах возглавлял Главрепертком.

    См.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-73)
74. Опущен пересказ сюжета пьесы с попутными характеристиками ее действующих лиц. [↑](#endnote-ref-74)
75. Вишневский А. Л. (1861 – 1943), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1830. [↑](#endnote-ref-75)
76. *Морес Евгения Николаевна* (1904 – 1984), актриса, педагог, профессор. С 1922 по 1955 год работала в Художественном театре.

    Была одним из старейших педагогов Школы-студии МХАТ.

    Дар сценической искренности способствовал Морес в ролях амплуа травести. Детские образы она играла остро, без сентиментальности. Этим отличались ее Сережа в «Анне Карениной», Майя в «Платоне Кречете», малютка Бардль в «Пиквикском клубе», Митиль в «Синей птице».

    Преподавание, особенно во второй половине творческой жизни, когда она сошла со сцены, наполняло ее деятельность новым и волнующим содержанием. [↑](#endnote-ref-76)
77. {566} Прудкин М. И. (1898 – 1994), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-77)
78. «Блокада», «Лизистрата», см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-78)
79. «Страх» был поставлен в Ленинградском государственном академическом театре драмы 31 мая 1931 года. Роль Клары исполняла Е. П. Корчагина-Александровская. [↑](#endnote-ref-79)
80. *Крути Исаак Аронович* (1890 – 1955), театральный критик, см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930.

    Статья является вторым выступлением Крути в печати по поводу «Страха». Первая статья была им опубликована в журнале «Советский театр» (1931, № 7). [↑](#endnote-ref-80)
81. Опущены: введение в рецензию на тему марксистско-ленинского материализма и цитаты из сочинений В. И. Ленина. [↑](#endnote-ref-81)
82. См. выступление П. А. Маркова на теасовещании РАПП в 1930 г. («Советский театр», № 2 – 3 за 1931 г.). [↑](#footnote-ref-3)
83. Очевидно, И. А. Крути имеет в виду документы состоявшегося в Москве с 25 января по 4 февраля 1931 года театрального совещания РАПП. [↑](#endnote-ref-82)
84. Стародум — персонаж комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль». [↑](#endnote-ref-83)
85. С докладом «Задачи РАПП в области театра» А. Н. Афиногенов выступил в конце прошлого сезона на V пленуме РАПП (28 – 30 мая 1931). [↑](#endnote-ref-84)
86. Цитирую по стенограмме пленума. [↑](#footnote-ref-4)
87. К. Станиславский, «О ремесле» («Культура театра», М., 1931, № 6). [↑](#footnote-ref-5)
88. Имеется в виду литература по антропософии — учению, развитому в начале XX века Р. Штейнером. Заключает в себе взгляд на человека как на носителя тайных духовных сил, способного к общению с потусторонним миром. [↑](#endnote-ref-85)
89. Вербицкий В. А. (1896 – 1951), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-86)
90. *Либединский Юрий Николаевич* (1898 – 1959), писатель. С 1922 года участвовал в пролетарском литературном движении, занимал ряд руководящих постов в РАПП, разрабатывал художественную платформу РАПП. Член редколлегий журналов «На литературном посту», «Рабочий и театр».

    Его художественные произведения отражают социально-политические и идеологические процессы жизни страны, посвящены насущным проблемам партии. Таковы повесть «Комиссары», роман «Поворот», драма «Высоты», роман «Рождение героя».

    В годы Великой Отечественной войны был фронтовым корреспондентом. С 1934 года и до конца жизни ему доверялся пост председателя центральной ревизионной комиссии Союза писателей СССР. [↑](#endnote-ref-87)
91. *Оттен (Поташинский) Николай Давидович* (1907 – 1983), кинодраматург, журналист. В 1937 году выпустил монографию «Ренэ Клер» («Искусство»).

    В 1961 году входил в редколлегию и был составителем «Тарусских страниц», изданных в Калуге. Был близок к кругу передовых полуопальных писателей периода «оттепели». [↑](#endnote-ref-88)
92. Речь идет о Театре им. Моссовета, который в 1930 – 1937 годах носил название Театра им. МОСПС. [↑](#endnote-ref-89)
93. В постановке Ленинградского государственного академического театра драмы Кимбаева играл Н. К. Вальяно. [↑](#endnote-ref-90)
94. Статья помещается в порядке обсуждения. Редакция отмечает спорность утверждения автора: «Мейнингенцы были родоначальниками культуры Художественного театра… Мейнингенцы открыли… новую страницу культуры русского театра…» Здесь упрощается линия развития МХТ и недооценивается влияние вековой истории развития русской театральной культуры на МХТ и последующее развитие театра. Влияние западных театральных культур, сливаясь с путями русского театра, трансформирование воздействовало на МХТ, на театр Мейерхольда и др., что недоучел автор статьи. [↑](#footnote-ref-6)
95. {567} *Пикель Ричард Витольдович* (1896 – 1936), литературный и театральный критик.

    В конце 20‑х годов занимал руководящие должности в Главреперткоме. Несколько лет был директором Камерного театра. Часто печатался в ленинградском журнале «Жизнь искусства».

    Пропагандируя идеологию советского театра, Пикель выступал против пьес М. А. Булгакова в репертуаре МХТ. Однако при этом он не допускал так называемой гражданской войны между пролеткультовцами и академической сценой.

    «<…> Мы находимся только у истоков культурной революции, — говорил Пикель на партийном совещании по вопросам театра, — и нам нужно чересчур многому научиться, многое перенять из старого театрального наследства для того, чтобы сделать гегемоном пролетарское искусство на театре» (Агитпроп ЦК ВКП (б). Пути развития театра. М.‑Л.: Кинопечать, 1927. С. 197). Тогда же Пикель призывал следовать совету Л. Д. Троцкого, сказавшего на том же совещании, что «не нужно упускать из виду» нынешнего «спроса рабочих и крестьян» на «содержательность и художественность», так как агитка уже их не удовлетворяет (Там же. С. 177).

    Вместе с тем Пикель призывал не отталкивать от театра мелкую буржуазию, а перевоспитывать ее, против чего были пролеткультовцы, заботившиеся только о рабочем зрителе.

    Таким образом, Пикель, будучи твердым ленинцем, все-таки позволял себе некоторую широту взглядов.

    В 1936 году он был обвинен в принадлежности к троцкистско-зиновьевскому террористическому центру, в подготовке убийства Сталина и других руководителей партии и правительства. Суд продолжался 19 – 24 августа 1936 года. Все шестнадцать обвиняемых были приговорены к расстрелу.

    Приговор широко публиковался в печати, и даже журнал «Театр и драматургия» № 8 открывался им. Текст сопровождался передовицей «Зорче взгляд, тверже рука!». Р. В. Пикель был назван «зиновьевским выкормышем и бандитом», который «в течение ряда лет безнаказанно орудовал на фронте театра» (С. 455). [↑](#endnote-ref-91)
96. *Каратыгин Василий Андреевич* (1802 – 1853), актер Александринского театра в Петербурге, последователь классицизма. [↑](#endnote-ref-92)
97. *Мочалов Павел Степанович* (1800 – 1848), актер Малого театра в Москве, представитель романтизма.

    {568} Статья «“Гамлет” Шекспира и Мочалов в роли Гамлета» написана В. Г. Белинским в 1838 году. Статья «И мое мнение об игре г. Каратыгина» написана им в 1835 году. [↑](#endnote-ref-93)
98. *Щепкин Михаил Семенович* (1788 – 1863), актер Малого театра. [↑](#endnote-ref-94)
99. *Орленев Павел Николаевич* (1869 – 1932), братья *Адельгейм Рафаил Львович* (1861 – 1938) и *Роберт Львович* (1860 – 1934), *Россов Николай Петрович* (1864 – 1945) — актеры-гастролеры русской сцены. [↑](#endnote-ref-95)
100. Опущена цитата из рецензии Д. Коровякова в «Русском вестнике» «По поводу вторичных гастролей в Петербурге мейнингенской труппы». [↑](#endnote-ref-96)
101. Кронек Людвиг (1837 – 1891), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-97)
102. Опущена цитата из «Моей жизни в искусстве» К. С. Станиславского о влиянии на него мейнингенцев. [↑](#endnote-ref-98)
103. Театр Корша (Русский драматический театр) был основан в 1882 году Ф. А. Коршем и просуществовал до 1918 года, имел традицию показывать каждую пятницу премьеру. [↑](#endnote-ref-99)
104. Новый театр открылся в один год с Художественным (1898) в качестве филиала императорской сцены: Большого и Малого театров. Драматическими спектаклями молодежи руководил А. П. Ленский, пытавшийся проводить реформы, близкие по задачам к исканиям МХТ. Новый театр существовал по 1907 год. [↑](#endnote-ref-100)
105. К этому времени А. П. Чехов еще не написал «Вишневый сад», а к его пьесе «Иванов» МХТ обратился уже после смерти писателя (1904). [↑](#endnote-ref-101)
106. Из пьес Г. Гауптмана в МХТ были поставлены: «Потонувший колокол» (1898), «Геншель» (1899), «Одинокие» (1899), «Микаэль Крамер» (1901). [↑](#endnote-ref-102)
107. Мережковский Д. С. (1865 – 1941), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-103)
108. *Штейгер Эдгар* (1858 – 1919), немецко-швейцарский писатель, критик и литературовед, пропагандировал новые опыты в искусстве и литературе. Главная его книга «Становление новой драмы» (1898) в 2‑х томах. [↑](#endnote-ref-104)
109. Произведения А. Шницлера в Художественном театре не ставились. [↑](#endnote-ref-105)
110. Спектакль (1904) был составлен из трех пьес М. Метерлинка: «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри». [↑](#endnote-ref-106)
111. *Антуан Андре* (1858 – 1943), французский режиссер, актер, теоретик и реформатор искусства театра. Искания Антуана и Станиславского сближало стремление к созданию правды жизни на сцене. [↑](#endnote-ref-107)
112. *Фукс Георг* (1868 – 1949), немецкий режиссер и теоретик театра, драматург. Не меньшее влияние на Мейерхольда оказала и другая книга Фукса — «Революция театра», изданная дважды на русском языке: в 1909 и 1911 годах. [↑](#endnote-ref-108)
113. Опущена цитата из книги Н. Д. Волкова «Мейерхольд» о впечатлении, произведенном на Мейерхольда книгой Фукса. [↑](#endnote-ref-109)
114. Опущена цитата о сути драматического искусства из книги Г. Фукса «Театр будущего». [↑](#endnote-ref-110)
115. Опущены выводы Р. Пикеля о влиянии на Мейерхольда Фукса и Штейгера. [↑](#endnote-ref-111)
116. Опущены цитаты и ссылки на высказывания В. И. Ленина о том, что коммунизму надо учиться, в том числе и узнавая культуру прошлых эпох. [↑](#endnote-ref-112)
117. Опущено определение коммунизма, а также вывод о преемственности культур. [↑](#endnote-ref-113)
118. *Ермилов Владимир Владимирович* (1904 – 1965), критик, литературовед, педагог, профессор. В ранние годы принадлежал к РАПП. Был главным редактором ряда периодических изданий, в том числе в 1946 – 1950 годах — «Литературной газеты».

     {569} Избранные работы Ермилова изданы в 3‑х томах (1955 – 1956). Многие исследования Ермилов посвятил драматургии Чехова и Горького. Специальной темой его литературоведческих интересов был Гоголь, о котором он написал несколько исследований, например, дважды издававшаяся монография «Н. В. Гоголь» (1952, 1953) и книга «Гений Гоголя» (1959).

     Как критик и историк литературы Ермилов отличался традиционностью взглядов. [↑](#endnote-ref-114)
119. Имеется в виду памятник Н. В. Гоголю работы скульптора Н. А. Андреева, установленный на Пречистенском бульваре в 1909 году (позднее Кропоткинском, ныне Гоголевском). В 1952 году перенесен во двор дома на Никитском бульваре, где Гоголь жил и умер. [↑](#endnote-ref-115)
120. *Полевой Николай Алексеевич* (1796 – 1846), журналист, писатель. Издатель «Московского телеграфа», редактор «Сына отечества», «Русского вестника», «Литературной газеты». Автор около сорока пьес, имевших успех на сцене.

     Неоднократно позиции Полевого в истории и литературе подвергались осуждению с разных сторон: то консерваторов, то передовых лиц. Последние возмущались его критикой Гоголя. [↑](#endnote-ref-116)
121. Барон Брамбеус — псевдоним *Осипа Ивановича Сенковского* (1800 – 1858), писателя, критика, редактора «Библиотеки для чтения». [↑](#endnote-ref-117)
122. Топорков В. О. (1889 – 1970), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-118)
123. *Чернышевский Николай Гаврилович* (1828 – 1889), писатель. Сотрудник журналов «Отечественные записки» и «Современник».

     За пропаганду революционных идей и социализма был арестован, заключен в Петропавловскую крепость, подвержен «гражданской казни» и сослан на каторгу. Автор политического романа «Что делать?». [↑](#endnote-ref-119)
124. Обломов и Штольц — действующие лица романа И. А. Гончарова «Обломов»; Кирсанов и Базаров — романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». [↑](#endnote-ref-120)
125. *Булгарин Фаддей Венедиктович* (1789 – 1859), писатель. Литературой занялся, имея за плечами воинскую службу, на которой замарал свою репутацию.

     Получил известность, издавая газету «Северная пчела», где помещал материалы по заказу шефа жандармов А. Г. Бенкендорфа. Автор романа «Иван Выжигин» и других произведений. [↑](#endnote-ref-121)
126. *Покровский Михаил Николаевич* (1868 – 1932), историк, партийный и государственный деятель. Автор пятитомной «Русской истории с древнейших времен» (1910 – 1913), автор «Русской истории в самом сжатом очерке» в двух частях (1920). [↑](#endnote-ref-122)
127. *Александр III* (1845 – 1894), российский император; *Пуришкевич Владимир Митрофанович* (1870 – 1920), лидер крайне правых во II, III, IV Государственных думах, один из руководителей «Союза Михаила Архангела»; Марков-второй — *Марков Николай Евгеньевич* (1866 – 1943), депутат III и IV Государственных дум, один из руководителей черносотенного движения. [↑](#endnote-ref-123)
128. Речь идет о памятнике Александру III работы П. П. Трубецкого (1867 – 1938) в Санкт-Петербурге. [↑](#endnote-ref-124)
129. Шевченко Ф. В. (1893 – 1971), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-125)
130. Соколова В. С. (1896 – 1942), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-126)
131. Станицын В. Я. (1897 – 1976), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-127)
132. Мюнхгаузен — действующее лицо сочинения Г. А. Бюргера и Р. Э. Распе «Удивительные путешествия на суше и море, военные походы и веселые приключения барона фон Мюнхгаузена, о которых он обычно рассказывает за бутылкой в кругу своих друзей» (1785). Нарицательное — враль и фантазер. [↑](#endnote-ref-128)
133. {570} Речь идет о книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». [↑](#endnote-ref-129)
134. 18 января 1933 года отмечалось 70‑летие К. С. Станиславского и 50‑летие его творческой деятельности. [↑](#endnote-ref-130)
135. *Розанов Василий Васильевич* (1856 – 1919), писатель, публицист, философ.

     Считал, что по-настоящему отечественная критика оценила Художественный театр только после того, как «засыпали его венками» в Берлине в 1906 году: «И записали о Художественном театре. Писали столько, что в редкой газете не было. И такая, где “не было” — она считалась уже невежественною.

     О Нобеле никто не писал.

     Станиславский был так красив, что и я загляделся. Он был естественный король во всяком царстве, и всех королевских тронов на него не хватило бы. Немирович же был так умен, что мог у лучшего короля служить в министрах (обоих видел у барона Н. В. Дризена)» (*Розанов В. В*. Уединенное. М.: Изд‑во политической литературы, 1990. С. 439). [↑](#endnote-ref-131)
136. *Херасков Михаил Матвеевич* (1733 – 1807), писатель, поэт. [↑](#endnote-ref-132)
137. Джон Семар — один из псевдонимов Г. Крэга — вымышленный корреспондент журнала «Маска». [↑](#endnote-ref-133)
138. Крэг Г. (1872 – 1966), см.: МХТ. в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-134)
139. Завадский Ю. А. (1894 – 1977), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930.

     *Симонов Рубен Николаевич* (1899 – 1968), актер, режиссер, педагог. Ученик и последователь Е. Б. Вахтангова, руководитель Театра им. Вахтангова с 1939 года и по конец жизни. [↑](#endnote-ref-135)
140. Сальери в «Моцарте и Сальери» А. С. Пушкина Станиславский сыграл 26 марта 1915 года. Оценку его исполнения критикой см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-136)
141. Эфрос Н. Е. (1867 – 1923), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930.

     Монография Эфроса «К. С. Станиславский. (Опыт характеристики)» вышла в 1918 году. [↑](#endnote-ref-137)
142. *Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич)* (1880 – 1934), писатель и поэт.

     Один из представителей литературы Серебряного века, искавший свои пути в символизме и философских течениях этого периода русской интеллектуальной жизни. Идейные сближения и разрывы с семьей Соловьевых, с Мережковскими, с Блоком и Брюсовым, увлечение Р. Штейнером сопутствовали отдельным этапам в творчестве Белого.

     Следуя Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Белый создает свой образ Петербурга в одноименном романе, вышедшем в 1913 году. Революция 1905 года предстает в нем в нервно-обостренном и гротесковом отображении.

     Через «Петербург», поставленный МХАТ Вторым, через Аблеухова, сыгранного М. А. Чеховым, творчество Андрея Белого обрело собственную бессмертную страницу в истории русского театра.

     Теме публикуемой здесь рецензии на «Мертвые души» в Художественном театре отвечает и вышедшая книга Белого «Мастерство Гоголя» (М.‑Л., 1934). [↑](#endnote-ref-138)
143. {571} В. Э. Мейерхольд поставил «Ревизора» в театре своего имени 9 декабря 1926 года. [↑](#endnote-ref-139)
144. *Наполеон I* (1769 – 1821) — французский император династии Бонапартов. [↑](#endnote-ref-140)
145. *Бальзак Оноре де* (1799 – 1850), французский писатель.

     В 1833 году Бальзак задумал серию романов — «Человеческая комедия», в которой персонажи переходили бы из одного произведения в другое. Современная французская жизнь должна была быть рассмотрена со стороны ее нравов и философии.

     К осуществленным романам этого замысла относятся такие общеизвестные вещи Бальзака, как «Шагреневая кожа», «Гобсек», «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Утраченные иллюзии». [↑](#endnote-ref-141)
146. Шармер — согласно языку старой Москвы, «светский очарователь». [↑](#endnote-ref-142)
147. Роль Макдональда Карловича исполнял Н. И. Курочкин. Этот персонаж был объединен с другим, а именно с Сысоем Пафнутьевичем (И. М. Раевский). Оба были отмечены в программе спектакля общей характеристикой людей, «о которых и не слышно было никогда». [↑](#endnote-ref-143)
148. Фра Дьяволо — герой оперы Д. Обера «Фра Дьяволо, или Гостиница в Террачине» по либретто Э. Скриба (1830). [↑](#endnote-ref-144)
149. Речь идет о роли Некто в сером, именуемого Он в пьесе Л. Н. Андреева «Жизнь человека». В постановке МХТ роль эту исполнял И. М. Уралов. [↑](#endnote-ref-145)
150. Вторая часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки» вышла в свет в марте 1833 года. [↑](#endnote-ref-146)
151. Опущены разделы 2, 3 и 4 с анализом постановок: «Интервенция» Л. Славина в Театре им. Вахтангова, «На Западе бой» Вс. Вишневского в Театре Революции и «Укрощение мистера Робинзона» В. Каверина в Камерном театре. [↑](#endnote-ref-147)
152. В первый раз «Хозяйка гостиницы» была показана в постановке К. С. Станиславского и декорациях А. Н. Бенуа 3 февраля 1914 года. [↑](#endnote-ref-148)
153. Кончаловский П. П. (1876 – 1956), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-149)
154. Мордвинов Б. А. (1899 – 1953), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-150)
155. *Вольтер (Аруэ Франсуа Мари)* (1694 – 1778), французский философ и публицист. *Руссо Жан-Жак* (1712 – 1778), французско-швейцарский философ и писатель.

     Свидание с Руссо состоялось в Париже в 1771 году и описано Гольдони в его «Мемуарах». «Я расскажу Вам о моем свидании с женевским гражданином, — писал Гольдони. — Результат нашей беседы мало интересен. Моей пьесы мы коснулись мельком и без особых последствий» (Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. М.‑Л.: Academia, 1933. В 2 т. Т. 2. С. 523).

     Демократичность образа жизни Руссо была воспринята Гольдони с полным разочарованием: «Я стоял глубоко потрясенный. Видеть писателя в роли переписчика нот, видеть его жену в роли служанки — такое зрелище приводило меня в уныние» (Там же. С. 524).

     Вольтера Гольдони посетил 17 февраля 1778 года во время его последнего приезда в Париж. Визит к нему был знаком, которым Гольдони выразил свое почтение и благодарность за оказанное ему покровительство. Он почитал Вольтера «крупнейшим человеком своего века» (Там же. С. 604). [↑](#endnote-ref-151)
156. *Энгельс Фридрих* (1820 – 1895), немецкий философ и теоретик коммунизма. [↑](#endnote-ref-152)
157. Формализм — направление в искусстве, придающее решающее значение в поисках выразительности форме произведения. Осуждалось марксистско-ленинской эстетикой как враждебное народу. [↑](#endnote-ref-153)
158. {572} Вахтангов Е. Б. (1883 – 1922), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-154)
159. Марджанов К. А. (1872 – 1933), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-155)
160. Речь идет о спектакле «Бесприданница» А. Н. Островского, поставленном на сцене Драматического театра (бывший Театр Корша) в 1932 году режиссерами В. Г. Сахновским и Е. С. Телешевой с В. Н. Поповой в роли Ларисы. [↑](#endnote-ref-156)
161. Яншин М. М. (1902 – 1976), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-157)
162. *Тальников (Шпитальников) Давид Лазаревич* (1882 – 1961), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-158)
163. Премьера «У жизни в лапах» состоялась 28 февраля 1911 года. [↑](#endnote-ref-159)
164. Имеется в виду пьеса «Негр» американского драматурга Юджина О’Нила, поставленная в Камерном театре в 1929 году. [↑](#endnote-ref-160)
165. В спектакле прежние исполнители сохранили свои роли: О. Л. Книппер-Чехова — фру Юлиана Гиле, В. И. Качалов — Пер Баст, А. Л. Вишневский — Фредриксен. [↑](#endnote-ref-161)
166. Героиня романа Ги де Мопассана «Сильна, как смерть» г‑жа де Гильруа, сорокалетняя женщина, испытывает ревность к собственной дочери, которой увлекся ее любовник художник Оливье Бартен. Она не исполняет последней просьбы умирающего Оливье проститься с ее дочерью. [↑](#endnote-ref-162)
167. Речь идет о трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра». [↑](#endnote-ref-163)
168. Конкистадоры — испанские завоеватели новых земель в Америке в XV – XVI веках. [↑](#endnote-ref-164)
169. *Кторов Анатолий Петрович* (1898 – 1980), актер.

     В Художественный театр был приглашен в 1933 году, будучи известным актером театра и кино. В МХАТ проработал до конца своих дней, став одной из неповторимых творческих индивидуальностей его труппы.

     Искусство Кторова отличалось остротой формы, иронией, психологическим знанием, позволяя ему создавать образы самых разных людей. В его персонажах — и авантюризм, и житейская смекалка, и несгибаемые убеждения, и рефлексия. На этих полюсах — блистательные работы Кторова: Сэм Уэллер в «Пиквикском клубе» и Бернард Шоу в «Милом лжеце».

     Блуменшен — первая роль актера в МХАТ. Всего он сыграл тридцать две роли, что, по справедливости говоря, гораздо меньше его возможностей. Особенности формирования труппы МХАТ были тому причиной. Одиноким приглашенным артистам было труднее овладевать творческими правами, чем артистам из студий, окружавших МХАТ. [↑](#endnote-ref-165)
170. «Французик из Бордо» — ставшая «крылатой» цитата из «Горя от ума» А. С. Грибоедова. [↑](#endnote-ref-166)
171. *Вертинский Александр Николаевич* (1889 – 1957), артист эстрады, автор оригинальных песен-романсов. Творческую деятельность начал в 1915 году, сразу уловив некую интонацию распада эпохи. В 1919 году эмигрировал, успешно продолжая свою деятельность за рубежом. Вернулся в СССР в 1943 году, заняв место певца-легенды, пробуждая ностальгические чувства.

     «Лиловый негр» — образ одной из песен Вертинского. [↑](#endnote-ref-167)
172. *Вербицкая А. А*. (1861 – 1928), писательница, *Холодная В. В*. (1893 – 1919), киноактриса. Как и Вертинский, считались носителями пошлости, дурного тона, с влиянием которых велась борьба во времена советской власти. [↑](#endnote-ref-168)
173. Художник спектакля «У жизни в лапах» В. А. Симов. [↑](#endnote-ref-169)
174. {573} Гретхен (Маргарита) — поэтический образ девушки из «Фауста» Гете. [↑](#endnote-ref-170)
175. *Полонская Вероника Витольдовна* (1908 – 1994) актриса МХАТ в 1924 – 1935 и 1938 – 1940 годах. [↑](#endnote-ref-171)
176. *Пилявская Софья Станиславовна* (1911 – 2000), актриса, педагог. В МХАТ поступила в 1931 году и работала на его сцене по конец жизни.

     Актриса четкого рисунка, холодноватых красок, резких интонаций. Обладала сценическим обаянием и элегантностью. В ее репертуаре чередовались роли современной и классической драматургии, зарубежной и отечественной: Маша («Половчанские сады» Леонова), Софья («Горе от ума» Грибоедова), Маша («Кремлевские куранты» Погодина), Миссис Чивли («Идеальный муж» Уайльда), Настя («На дне» Горького) и др.

     В Школе-студии МХАТ Пилявская преподавала до последних своих дней, являясь доцентом кафедры мастерства актера. [↑](#endnote-ref-172)
177. Сац И. А. (1875 – 1912), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-173)
178. *Мокульский Стефан Стефанович* (1896 – 1960), историк театра, критик, педагог, см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-174)
179. Повесть «Дьяволиада» была опубликована в 1924 году. Бессмертная тема маленького человека и враждебной ему бюрократической машины была перенесена Булгаковым в современную советскую действительность. Преследуемый и обезумевший герой бросается с крыши новомодного дома Нирензее в центре Москвы. Известно, что прототип этой истории существовал на самом деле. [↑](#endnote-ref-175)
180. *Нусинов Исаак Маркович* (1889 – 1950), литературовед и лингвист, знаток еврейского языка. Занимался одновременно исследованиями русской и еврейской литературы. Читал курсы в МГУ, преподавал в «Институте красной профессуры» и в других учебных заведениях.

     Активно участвовал в общественной жизни, в частности выступил на обсуждении «Хлеба» Киршона на диспуте в Комакадемии 21, 27 февраля 1931 года. Участвовал в заседаниях Художественного совета Камерного театра.

     В 1949 году в СССР были закрыты периодические издания на еврейском языке и Государственный Еврейский театр (ГОСЕТ). Нусинов оказался в числе арестованных по делу Еврейского антифашистского комитета писателей и поэтов. Умер в заключении во время следствия. [↑](#endnote-ref-176)
181. «Попутничество» — литературно-политический термин, определяющий группу писателей, сотрудничавших с пролетарским направлением литературы, но отчасти колебавшихся в партийном курсе. В 1932 году попутничество отпало вместе с ликвидацией РАПП и созданием единого Союза советских писателей.

     В числе попутчиков одно время считались Л. Леонов, Вс. Иванов, Л. Сейфуллина, К. Федин, И. Бабель и другие. [↑](#endnote-ref-177)
182. Скоропадщина — одно из контрреволюционных движений на Украине (1918). Во главе его стоял гетман Украинской державы Павел Петрович Скоропадский (1873 – 1945). [↑](#endnote-ref-178)
183. *Петлюра Симон Васильевич* (1879 – 1926), один из руководителей контрреволюционного движения на Украине. Убит в эмиграции. [↑](#endnote-ref-179)
184. *Врангель Петр Николаевич* (1878 – 1928), один из главных руководителей контрреволюционного белого движения в Гражданскую войну.

     Деникин А. Н., см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-180)
185. Роль Студзинского исполнял Е. В. Калужский. [↑](#endnote-ref-181)
186. К сожалению, месяц и число этой публикации в архиве не сохранились. [↑](#footnote-ref-7)
187. {574} Литовцева Н. Н. (1871 – 1956), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-182)
188. *Николай I* (1796 – 1855), российский император. [↑](#endnote-ref-183)
189. Кудрявцев И. М. (1898 – 1966), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-184)
190. Печатается в порядке обсуждения. [↑](#footnote-ref-8)
191. Имеется в виду возобновленный 12 июня 1933 года спектакль «У жизни в лапах» К. Гамсуна, вошедший с осени в репертуар сезона 1933/34 года. [↑](#endnote-ref-185)
192. *Добролюбов Николай Александрович* (1836 – 1861), критик и публицист, революционный демократ. Автор статьи «Темное царство» (1859), посвященной творчеству А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-186)
193. Имеются в виду герои — представители новых поколений в пьесах «Доходное место» (Жадов) и «Вишневый сад» (Трофимов). [↑](#endnote-ref-187)
194. Речь идет о поставленной В. Г. Сахновским «Бесприданнице» Островского в Московском драматическом театре (бывший театр Корша) в 1932 году. Карандышева играл А. П. Кторов. [↑](#endnote-ref-188)
195. В спектакле «Наша молодость» С. Карташева (1930) И. М. Кудрявцев играл одну из главных ролей — Матвеева. [↑](#endnote-ref-189)
196. Речь идет о «Доходном месте», поставленном в Театре Революции 15 мая 1923 года с Т. Д. Соловьевым в роли Жадова. [↑](#endnote-ref-190)
197. Роль Громилова исполнял *Шульга Н. А*. (1882 – 1945), актер МХАТ с 1929 года по конец жизни. [↑](#endnote-ref-191)
198. Зуева А. П. (1896 – 1986), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-192)
199. Андровская О. Н. (1898 – 1975), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-193)
200. Набоб Пер Баст — роль В. И. Качалова в спектакле «У жизни в лапах». [↑](#endnote-ref-194)
201. {575} О реакции Вл. И. Немировича-Данченко на критику Д. Л. Тальниковым «Талантов и поклонников» во МХАТ см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. Приложение. С. 604 – 605. [↑](#endnote-ref-195)
202. *Осинский Н. (Оболенский Валерьян Валерьянович)*, (1887 – 1938), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-196)
203. Козьма Прутков — псевдоним братьев А. М. и В. М. Жемчужниковых и А. К. Толстого, писавших от его имени. [↑](#endnote-ref-197)
204. *Сухотин Павел Сергеевич* (1884 – 1935), поэт и прозаик, драматург. В 1910 – 1919 годах участник литературного объединения «Молодая среда», сменившего телешевские «Среды». Ратовал за реалистическое направление в литературе. [↑](#endnote-ref-198)
205. «Тень освободителя», пьеса в 4‑х актах П. С. Сухотина по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина, была сыграна 11 мая 1931 года. В инсценировку вошли сцены из «Господ Головлевых», «Помпадуров и помпадурш», «Губернских очерков», «Невинных рассказов» и «Сказок». [↑](#endnote-ref-199)
206. *Монахова Анна Алексеевна* (1899 – 1943), актриса. В Художественном театре с 1922 года и по конец жизни. Исполняла небольшие характерные роли. [↑](#endnote-ref-200)
207. *Бабель Исаак Эммануилович* (1894 – 1940), писатель. Сила изображения среды, языка, типажей и нравов была одной из сторон литературного таланта Бабеля, проявившегося в книгах «Одесские рассказы» и «Конармия». [↑](#endnote-ref-201)
208. *Тихомирова Нина Васильевна* (1898 – 1976), актриса. Училась в Третьей студии МХАТ. В Художественном театре с 1924 по 1964 год. Играла небольшие роли, создавая образы женщин из народа. Была дублером в ролях: Анна («На дне»), Параша («Горячее сердце»), Варя («Вишневый сад») и др. [↑](#endnote-ref-202)
209. *Скульская Елизавета Феофановна* (1887 – 1955), актриса МХАТ с 1919 года и по конец жизни. Обладая даром перевоплощения, создавала характерные персонажи преимущественно в русских классических пьесах. [↑](#endnote-ref-203)
210. Речь идет о «Растеряевой улице» Г. Успенского, инсценированной и поставленной актером и режиссером М. С. Нароковым (1929). [↑](#endnote-ref-204)
211. Речь идет о романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». [↑](#endnote-ref-205)
212. Здесь и далее вместо фамилии действующего лица пьесы трагика Эраста Громилова, которого играл Н. А. Шульга, О. Литовский по ошибке пишет «Рыкалов». [↑](#endnote-ref-206)
213. Имеется в виду герой пьесы «Старый барин» А. И. Пальма. [↑](#endnote-ref-207)
214. Алеша Карамазов — действующее лицо романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-208)
215. *Моор (Орлов) Дмитрий Стахиевич* (1883 – 1946), график, один из родоначальников советского политического плаката. Автор первой карикатуры, опубликованной на Николая II после его отречения.

     {576} *Дени (Денисов) Виктор Николаевич* (1893 – 1946), график, участник сатирического журнала «Бинокль» (октябрь – ноябрь 1917), посвященного театральной жизни Петрограда и Москвы. Работал в «Окнах РОСТА», писал статьи о политическом плакате. [↑](#endnote-ref-209)
216. Имеется в виду 16 лет советской власти. [↑](#endnote-ref-210)
217. *Оружейников (Колесников) Николай*, литературный и театральный критик, по взглядам принадлежал к РАПП.

     В 1935 году заведовал в газете «Вечерняя Москва» отделом литературы и искусства. В первой половине 30‑х годов печатался в журналах «Рабис», «Советский театр», «Театр и драматургия».

     В 1937 году Н. Оружейников подвергся жесткой «проработке» за сознательную поддержку В. М. Киршона. Это приравнивалось к «участию в троцкистской диверсии», к «искусственному снижению», как писал начальник Репертуарного сектора Всесоюзного Комитета по делам искусств И. И. Чичеров, «потолка советской драматургии» («Рабочий и театр» 1937, № 5).

     Как В. М. Киршон, Р. В. Пикель, Л. Л. Авербах и другие рапповцы, Н. Оружейников, очевидно, был репрессирован. Имя его исчезло со страниц периодической печати. [↑](#endnote-ref-211)
218. Премьера спектакля «Егор Булычов и другие» в Театре им. Вахтангова состоялась 25 сентября 1932 года (режиссер Б. Е. Захава, художник В. В. Дмитриев). [↑](#endnote-ref-212)
219. «Дети Ванюшина» — пьеса С. А. Найденова (1901), в которой, дана среда полупросвещенного купечества. [↑](#endnote-ref-213)
220. *Грибков Владимир Васильевич* (1902 – 1960), актер. Во МХАТ работал с 1924 по 1938 год и с 1944 по конец жизни. Отличался внешней простотой сценического поведения и сложностью внутреннего содержания. Диапазон его ролей простирался от наивного душевного Пиквика в «Пиквикском клубе» до изощренного в мыслях убийцы Смердякова в «Братьях Карамазовых», то есть от Диккенса до Достоевского. Играл он и Л. Толстого — его 3‑го мужика в «Плодах просвещения», раскрывая крестьянскую совестливость тишайшего из мужиков. Грибков умел играть и комедию, и драму жизни. [↑](#endnote-ref-214)
221. *Истрин Владимир Павлович* (1882 – 1957), актер Художественного театра с 1915 по 1930 и с 1932 по 1951 год. Участник народных сцен, исполнитель эпизодов. [↑](#endnote-ref-215)
222. Ксению Булычову играла М. И. Пузырева. [↑](#endnote-ref-216)
223. Степанова А. И. (1905 – 2000), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-217)
224. В Театре им. Вахтангова роль Шуры исполняла Ц. Л. Мансурова. [↑](#endnote-ref-218)
225. *Попова Вера Николаевна* (1889 – 1982), актриса. Училась на «Курсах драмы Адашева», в школе И. Р. Пельтцера. В МХАТ поступила в 1933 году, имея опыт работы в провинциальных театрах и на московских сценах. Под режиссерским руководствам В. Г. Сахновского играла в пьесах Островского — Катерину в «Грозе», Ларису в «Бесприданнице».

     {577} С 1923 по 1933 год была одной из ведущих актрис бывшего театра Корша. В эти годы П. А. Марков писал о ней как об «актрисе современных чувств, острой формы», всегда отмечая индивидуальность ее исполнения, владение образом, которое он порою называл «блестящим» (П. А. Марков. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 339, 519).

     К сожалению, в труппе МХАТ Попова не заняла надлежащего ей места, большей частью исполняя поручаемые ей вводы. Однако все равно она запомнилась своей интонацией. Когда же доводилось получить роль в новой постановке, то поражала смелостью и свободой, как в роли Марго в «Глубокой разведке» А. Крона (1943), за что даже оказалась среди удостоенных Государственной (тогда Сталинской) премии. [↑](#endnote-ref-219)
226. Речь идет о Бородине — роли Л. М. Леонидова в спектакле «Страх». [↑](#endnote-ref-220)
227. *Щукин Борис Васильевич* (1894 – 1939), актер Театра им. Вахтангова, один из наиболее характерных представителей вахтанговской школы сценического искусства, знаменитый Тарталья в «Принцессе Турандот» (1922). Создатель ряда образов в пьесах современных советских драматургов, среди которых образ В. И. Ленина в «Человеке с ружьем» Н. Погодина. [↑](#endnote-ref-221)
228. Упомянутые роли исполняли: Меланьи — Ф. В. Шевченко, Павлина — В. О. Топорков, Варвары — В. С. Соколова, Тятина — И. М. Кудрявцев, Мокея — В. П. Истрин. [↑](#endnote-ref-222)
229. Опущены указания на изменения текста пьесы «Егор Булычов» в Театре им. Вахтангова и во МХАТ — по мнению автора, в обоих случаях принципиального характера не имеющие. [↑](#endnote-ref-223)
230. *Мансурова Цецилия Львовна* (1897 – 1976), актриса. С преобразованием Студии Е. Б. Вахтангова в Театр его имени стала его первой актрисой. Проработала в нем до конца жизни. Первая исполнительница роли Турандот в «Принцессе Турандот».

     Верность вахтанговской театральности на сцене, как и свою исполнительскую манеру, сохраняла во всех ролях. [↑](#endnote-ref-224)
231. Новицкий П. И. (1888 – 1971), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-225)
232. Названная книга, ГИХЛ, М., 1933, стр. 24 – 41. [↑](#footnote-ref-9)
233. Имею в виду «Вечернюю зарю» К. Гамсуна и образ Карено в этой пьесе. [↑](#footnote-ref-10)
234. Так поступает — и совершенно неправильно — И. И. Иоффе в весьма ошибочной книге «Синтетическая теория искусства» (Ленинград, 1933). Автор этой книги, кроме *социалистического реализма*, знает еще только «эмпирический реализм», к которому относит из художников — «малых» голландцев, Гальса, Федотова, Перова, из писателей — Гл. Успенского, Некрасова, Островского, из музыкантов — Даргомыжского. [↑](#footnote-ref-11)
235. Это, между прочим, не есть обязательная характеристика *всякого* натурализма, как иногда у нас полагают. Но, например, у Бабеля мы встречаем именно такой натурализм. [↑](#footnote-ref-12)
236. «Темп» — пьеса Н. Ф. Погодина, поставленная в Театре им. Вахтангова в 1930 году. [↑](#endnote-ref-226)
237. Совершенно приемлемым оказывается «бытовизм» в «Горячем сердце» (мхатовская постановка) именно потому, что он дается на комедийно-сатирической подкладке. [↑](#footnote-ref-13)
238. Мокроусова играл С. А. Бутюгин. [↑](#endnote-ref-227)
239. Имеется в виду пение проходящих за окнами комсомольцев, звучащее контрастно существованию кучки «подпольных» жителей. Прием использован режиссером В. Г. Сахновским в «Унтиловске».

     Отзвуки жизни революционной улицы были также применены им в постановке «Егора Булычова». [↑](#endnote-ref-228)
240. Между прочим «Егор Булычов» этим отличается от «Василия Достигаева», где преобладают два последних элемента. И в то же время театр играет «Достигаева» с меньшим нажимом на комедийно-сатирическую педаль, в последних двух актах особенно. [↑](#footnote-ref-14)
241. {578} *Залесский Виктор Феофанович* (1901 – 1963), критик, театровед.

     Печатался с 1921 года, руководил отдельными учреждениями периодической печати, будучи заместителем редактора «Литературной газеты» (1931 – 1932), журнала «Театр» (1937 – 1941, 1946 – 1951).

     В 1932 – 1936 годах — заместитель директора МХАТ Второго.

     Издал монографии об А. К. Тарасовой, С. В. Гиацинтовой, И. М. Толчанове, С. А. Кочаряне. [↑](#endnote-ref-229)
242. «Катерина Измайлова» — опера Д. Д. Шостаковича. [↑](#endnote-ref-230)
243. «Смерть Иоанна Грозного» — пьеса А. К. Толстого. [↑](#endnote-ref-231)
244. *Вишневский Всеволод Витальевич* (1900 – 1951), драматург. Участник Первой мировой и Гражданской войн. События этих лет показывал в своих пьесах с эпической и героической сторон, поднимая их революционный накал до трагического напряжения. О характере его творчества красноречиво говорит название одной из его прославленных пьес — «Оптимистическая трагедия». В центре ее стояла женщина Комиссар.

     Непреклонность полемической борьбы Вишневского за героизацию советского искусства Залесский сравнивает с религиозной одержимостью «кальвинистов» — последователей философии пуританства Кальвина (1509 – 1564). [↑](#endnote-ref-232)
245. «Чужой ребенок» — комедия В. В. Шкваркина (1894 – 1967). В 1933 году поставлена в Ленинградском театре Комедии и в Московском театре Сатиры. Затем прошла по всей стране. [↑](#endnote-ref-233)
246. Дорохин Н. И. (1905 – 1953), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-234)
247. Титова М. А. (1901 – 1994), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-235)
248. Кугель А. Р. (1864 – 1928), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-236)
249. {579} *Левидов Михаил Юльевич* (1892 – 1942), см.: МХТ в рус. театр. критике, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-237)
250. *Венкстерн Наталья Алексеевна* (1891 или 1893 – 1957), литератор, автор нескольких инсценировок, из которых в МХАТ шли: «Пиквикский клуб» (1934) и «Домби и сын» (1949) по Ч. Диккенсу; «Вторая любовь» по Е. Мальцеву (1950). [↑](#endnote-ref-238)
251. Вильямс П. В. (1902 – 1947), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-239)
252. Дон Кихот Ламанчский — герой одноименного романа М. Сервантеса. [↑](#endnote-ref-240)
253. Санчо Панса — слуга Дон Кихота. [↑](#endnote-ref-241)
254. Додсона играл А. М. Карев, Фогга — М. П. Болдуман. [↑](#endnote-ref-242)
255. *Ситвелл Осберт* (1892 – 1969), английский писатель, поэт. [↑](#endnote-ref-243)
256. *Алперс Борис Владимирович* (1894 – 1974), историк театра, театральный критик, педагог, профессор. Окончил юридический факультет Петроградского университета (1918). Печататься начал в 1919 году.

     Художественный вкус и взгляды Алперса сложились под влиянием А. А. Блока и В. Э. Мейерхольда, с которыми он познакомился в юности. Мейерхольдовский театр того времени определил выбор им профессиональных занятий. Так с 1913 по 1916 год Алперс был секретарем в Студии Мейерхольда на Бородинской и в его журнале «Любовь к трем апельсинам».

     Затем в 1921 – 1924 годах он был руководителем петроградского театра Новой драмы, а в 1924 – 1927 годах заведовал художественно-литературной частью Театра Революции в Москве, где и проходила его дальнейшая деятельность.

     В 20 – 30‑е годы входил в число постоянно писавших о современном театре советских критиков.

     С 1939 по 1967 год преподавал в ГИТИС, ведя семинары по театральной критике, читая спецкурсы.

     {580} В последние годы жизни Алперс продолжал изучение театрального процесса в России разных эпох и советского времени. Он представил в расширенной редакции некоторые прежние свои работы принципиального характера, написал ряд новых. Его труды, вышедшие посмертно, составили два тома «Театральных очерков» (1977) и отдельные книги: «Театр Мочалова и Щепкина» (1979), «Искания новой сцены» (1985), «Дневник кинокритика» (1995).

     «Судьба театральных течений» была не только заголовком одной из статей Алперса, но и основной темой его критических работ. Его театроведческие концепции удивляли своей конструктивностью, часто идущей вразрез с бытующими взглядами. Повседневный театр открывался ему с точки зрения неумолимости идущих в нем процессов, и он откровенно писал о конце театральных эпох и судеб.

     В монографии «Театр социальной маски», опубликованной в 1931 году, он писал об исчерпанности направления Мейерхольда и его театра. О закате МХАТ Второго («Советский театр», 1931, № 5 – 6), М. Чехова или неудаче булгаковского «Мольера» в МХАТ («Литературная газета», 1936, 10 марта) он судил по праву ученого, изучающего эволюцию творческой жизни художественного организма, будь то отдельное лицо, спектакль или целый театральный коллектив.

     Художественный театр и «система» Станиславского всегда находились в поле наблюдений Алперса, невзирая на его приверженность к театру Мейерхольда. Не столько в рецензиях, сколько в развернутых статьях, не столько в молодые, сколько в последующие годы искусство МХАТ все больше получало в нем исследователя и сторонника.

     Для него «соревнование двух эстетических систем за неограниченное главенство в театре XX века» стало неактуальным. Напоследок он писал: «Все яснее становится, что современный театр не может обойтись ни без Станиславского, ни без Мейерхольда» (Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. М.: Искусство, 1977. С. 465). [↑](#endnote-ref-244)
257. *Бескин Эммануил Мартынович* (1877 – 1940), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-245)
258. Сборник «Вахтангов. Записки. Письма. Статьи» вышел в издательстве «Искусство» через пять лет — в 1939 году. [↑](#endnote-ref-246)
259. *Блюм Владимир Иванович* (1877 – 1941), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-247)
260. *Писарев Дмитрий Иванович* (1840 – 1868), публицист и литературный критик.

     В статье «Мотивы русской драмы» (1864) Писарев изложил свое толкование образа Катерины в «Грозе». Для него она не была героиней и всего лишь олицетворяла своей судьбой драму семейно-бытовых отношений. Самоубийство Катерины он трактовал как «последнюю и величайшую нелепость» (*Писарев Д. И*. Сочинения: В 4 т. М.: Гос. изд‑во художественной литературы, 1955. Т. 2. С. 394). [↑](#endnote-ref-248)
261. Еланская К. Н. (1898 – 1972), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-249)
262. {581} *Григорьев Аполлон Александрович* (1822 – 1864), литературный и театральный критик. Печатался во многих периодических изданиях, будучи в 40 – 60‑е годы XIX века одним из крупных и влиятельных талантливых критиков.

     Кроме рецензий, обзорных статей и актерских портретов писал о самой критике, пытаясь обосновать ее теоретически. Одним из главных механизмов ее считал интуицию, которая лежит в основе всякого творчества. Григорьев не признавал никаких систематизирующих творчество методов. Свой личный способ писать он называл «органической критикой».

     Наиболее близким Григорьеву было творчество А. Н. Островского, его театр, олицетворяющий патриархальность, поэзию и неповторимость прежних идей социологии и политики.

     Свои взгляды и несогласие с Н. А. Добролюбовым по поводу толкования «Грозы» Григорьев изложил в статье «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» («Русский мир», 1860, 16, 20 и 30 января, 6 февраля). [↑](#endnote-ref-250)
263. *Ермолова М. Н*. (1853 – 1928), *Федотова Т. Н*. (1846 – 1925) — исполнительницы роли Катерины в Малом театре, *Стрепетова П. А*. (1850 – 1903) — в Казанском театре. [↑](#endnote-ref-251)
264. *Рощина-Инсарова Е. Н*. (1883 – 1970) играла Катерину в Александринском театре в постановке В. Э. Мейерхольда (1916), *Полевицкая Е. А*. (1881 – 1973) — на провинциальной сцене. [↑](#endnote-ref-252)
265. Имелось в виду предстоящее завершение строительства канала им. Москвы, соединяющего реки Москва и Волга (1937). [↑](#endnote-ref-253)
266. *Васильев С. В*. (1827 – 1862) сыграл Тихона на сцене Малого театра (1859); *Мартынов А. Е*. (1816 – 1860) — на сцене Александринского театра (1859). [↑](#endnote-ref-254)
267. Речь идет о французских драматургах *Александре Дюма-сыне* (1824 – 1895) и *Эмиле Ожье* (1820 – 1889). [↑](#endnote-ref-255)
268. *Яров Сергей Григорьевич* (1901 – 1976), актер, в труппе МХТ с 1925 по 1959 год. Играл в горьковских спектаклях: Алексея («В людях»), Якова Лаптева в «Егоре Булычове и других» и в «Достигаеве и других», играл Синцова и Рябцева во «Врагах». [↑](#endnote-ref-256)
269. В. Э. Мейерхольд поставил «Грозу» в Александринском театре в 1916 году, А. Я. Таиров в Камерном театре — в 1924‑м. [↑](#endnote-ref-257)
270. Ярославна — персонаж оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». [↑](#endnote-ref-258)
271. Карманьола — французский революционный танец. [↑](#endnote-ref-259)
272. В спектакле «У царских врат» К. Н. Еланская исполняла роль Элины. [↑](#endnote-ref-260)
273. Рабинович И. М. (1894 – 1961), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-261)
274. Тит Титыч Брусков — персонаж комедии Островского «В чужом пиру похмелье». Кнуров — персонаж драмы Островского «Бесприданница». [↑](#endnote-ref-262)
275. {582} *Бачелис Илья Израилевич* (1902 – 1951), писатель, кинодраматург-документалист, критик.

     Учился в Киевском университете на филологическом факультете.

     В 1935 – 1938 годах заведовал отделом литературы и искусства газеты «Комсомольская правда». [↑](#endnote-ref-263)
276. *Корнейчук Александр Евдокимович* (1905 – 1972), украинский драматург, писатель. Входил в руководящие партийные и правительственные органы Украины, был депутатом Верховного Совета СССР.

     В МХАТ также были поставлены его пьесы «Фронт» (1942) и «Над Днепром» (1961). [↑](#endnote-ref-264)
277. Артем А. Р. (1842 – 1914), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-265)
278. *Малолетков Борис Сергеевич* (1900 – 1941), актер МХАТ с 1922 по 1941 год. [↑](#endnote-ref-266)
279. *Якубовская Ольга Александровна* (1903 – 1957), актриса МХАТ в 1932 – 1947 годах. [↑](#endnote-ref-267)
280. Михаловская Н. В. (1901 – 1982), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-268)
281. *Березарк Илья Борисович* (1897 – 1981), театральный критик. В 30‑е годы печатался в ленинградских периодических изданиях: преимущественно в журнале «Рабочий и театр», а также в «Литературном современнике», «Звезде», в газете «Ленинградская правда».

     Рецензировал текущие премьеры, смело отвергая однодневки, штампованные постановки, указывая на примитивные представления автора о жизни или его неспособность решать поставленные проблемы, как это было в пьесе «Бегство» на Малой сцене Госдрамы у молодого тогда драматурга Д. А. Щеглова.

     Деятельность МХАТ интересовала Березарка не только по части премьер, привезенных на гастроли в Ленинград, но и с исторической точки зрения. В ряде статей он писал о сотрудничестве Художественного театра с М. Горьким: «Горький и театр в эпоху революции 1905 года» (1935), «Разоблачение утешительства» (о спектакле «На дне» и Москвине в роли Луки, 1937), «Горький и Художественный театр» (1938).

     Историческое место опытов МХАТ в развитии сценического искусства он рассматривал в статье «Слово и движение в театре Мейерхольда» («Рабочий и театр», 1934, № 26). {583} Он высказывал столь нестандартные взгляды, что статью опубликовали «в порядке обсуждения». Наблюдая за развитием роли слова в сменяющихся театральных этапах, Березарк писал, что с возникновением Художественного театра пришло «некоторое невольное снижение слова как основного материала спектакля и повышение роли движения, музыки, действия. В сложном комплексе мхатовских “настроений” слово уже является не ведущим элементом спектакля, а только одним из важнейших элементов».

     Далее, по мнению Березарка, из театра «настроения» «выросла условно-эстетическая школа русского театра», а за ней — Мейерхольд «выступил своеобразным “словоборцем”», увлекшись зрелищностью.

     Однако Мейерхольд, обратившись к пьесам поэтов (Маяковский, Безыменский, Сельвинский), оказался перед задачей «воспитать своего драматического поэта», который сплавит воедино идею, зрелище и эмоцию слова.

     К отмечавшемуся по всей стране 100‑летию со дня гибели А. С. Пушкина Березарк написал статью «В годы творческого безвременья» («Рабочий и театр», 1937, № 2). Обзор пушкинских спектаклей за это время привел его к выводу, что «историко-археологический метод трактовки пушкинских пьес был доведен до абсурда» на драматической сцене, что Пушкин стал «исключительно достоянием оперного театра». Воплощение Пушкина в драме Березарк ставил задачей современного советского театра.

     Одной из самых значительных работ Березарка в театроведении стала его монография «“Гамлет” в Театре имени Ленинградского совета» (Л.‑М.: Издание ленинградского отдела ВТО, 1940). Знаменитый спектакль, поставленный С. Э. Радловым с двумя разными Гамлетами — Д. Дудниковым и Б. Смирновым — сохранился в театральной истории благодаря этому анализу и описанию. [↑](#endnote-ref-269)
282. Роль Президента суда играл поступивший в штат Художественного театра на должность режиссера-ассистента М. А. Булгаков. [↑](#endnote-ref-270)
283. Комиссаров А. М. (1904 – 1975), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-271)
284. Сведения об авторе установить не удалось. [↑](#endnote-ref-272)
285. Спектакль «Воскресение» был передан по радио 7 февраля 1935 года. [↑](#endnote-ref-273)
286. Книппер-Чехова О. Л. (1868 – 1959), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-274)
287. Подгорный Н. А. (1879 – 1947), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-275)
288. Халютина С. В. (1875 – 1960) см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-276)
289. {584} Иван Карамазов — роль В. И. Качалова в спектакле «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-277)
290. Ивар Карено — роль Качалова в спектакле «У царских врат» К. Гамсуна. [↑](#endnote-ref-278)
291. Упомянуты роли, сыгранные Качаловым в спектаклях: «На всякого мудреца довольно простоты» (Глумов), «У жизни в лапах» (Пер Баст) «На дне» (Барон). [↑](#endnote-ref-279)
292. Впервые роль Тригорина в «Чайке» Качалов сыграл 23 октября 1901 года. Как и Вершинина в «Трех сестрах», он дублировал в этой роли К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-280)
293. Речь идет о работах Качалова в спектаклях «Николай I и декабристы» А. Кугеля и «Юлий Цезарь» У. Шекспира. [↑](#endnote-ref-281)
294. Биограф Качалова А. В. Агапитова писала, что в сезоне 1935/36 года в его творческих планах появились возрастные роли Несчастливцева и Фамусова. И все же, когда МХАТ в 1937 году приступил к постановке «Горя от ума», Качалов взялся за Фамусова без особого желания. Над ролью Чацкого работал тогда Б. Н. Ливанов, но серьезно заболел, и его сначала заменил М. И. Прудкин. Однако перед необходимостью сыграть премьеру «Горя от ума» в качестве юбилейного спектакля к 40‑летию МХАТ роль Чацкого с 22 сентября стал репетировать Качалов, который и сыграл премьеру 30 октября 1938 года. [↑](#endnote-ref-282)
295. До МХАТ «Враги» были поставлены в 1933 году в Театре им. МОСПС и в Малом. [↑](#endnote-ref-283)
296. *Болдуман Михаил Пантелеймонович* (1898 – 1983), актер. В МХАТ пришел в 1933 году сложившимся актером из бывшего Театра Корша и оставался здесь до конца жизни.

     Обладал сценическими данными, способствовавшими ему как в ролях героев, так и острохарактерных персонажей. С проникновением во внутренний мир играл Синцова во «Врагах», Вершинина в «Трех сестрах», Платона в «Платоне Кречете», Майорова в «Глубокой разведке». Прибегая к гротеску, создал Людовика XIV в «Мольере», Фогга в «Пиквикском клубе» — фигуры, замеченные театральными критиками. [↑](#endnote-ref-284)
297. *Кольцов Юрий (Георгий) Эрнестович* (1909 – 1970), актер. Поступил в МХАТ в 1933 году {585} и обратил на себя внимание в роли молодого рабочего Рябцева во «Врагах». В 1935 – 1937 годах репетировал роль Федора Годунова в «Борисе Годунове» Пушкина — незавершенной постановке Вл. И. Немировича-Данченко, С. Э. Радлова и В. Г. Сахновского.

     В 1938 году Кольцов был репрессирован и пробыл в заключении по 1948 год. Работал в Магаданском театре и других периферийных труппах. В 1955 году был реабилитирован и с 1956 по 1964 год вновь работал в МХАТ, создав ряд образов большой глубины и человеческого обаяния. [↑](#endnote-ref-285)
298. Премьера «Блокады» с И. М. Кудрявцевым в роли Дениски состоялась 26 февраля 1929 года. [↑](#endnote-ref-286)
299. *Милюков Павел Николаевич* (1859 – 1943), один из создателей партии кадетов, редактор газеты «Речь», публицист, историк. [↑](#endnote-ref-287)
300. *Ларгин Петр Сергеевич* (1893 – 1946), актер МХАТ с 1924 года и по конец жизни, исполнитель эпизодических ролей, режиссер-ассистент. [↑](#endnote-ref-288)
301. *Жильцов Алексей Васильевич* (1895 – 1972), актер. В Художественный театр поступил в 1924 году из школы его Третьей студии и оставался там по конец жизни. Его сценические образы отличались яркостью нравов и могучей силой. Особенно колоритны были его Клещ («На дне»), Наркис («Горячее сердце»), Тетерев («Мещане»), 2‑й мужик («Плоды просвещения»).

     Жильцов руководил коллективами художественной самодеятельности, в том числе создал студию Народно-героического театра (1927). Писал инсценировки. [↑](#endnote-ref-289)
302. *Реньяр Жан Франсуа* (1655 – 1709), французский драматург, преемник Мольера. [↑](#endnote-ref-290)
303. *Дурылин Сергей Николаевич* (1877 – 1954), литературовед и театральный критик, педагог, профессор.

     Литературную деятельность начал в 1902 году. Приверженец реализма в театре. Автор многочисленных публикаций по истории отечественного театра, в том числе обширной монографии о М. Н. Ермоловой. Регулярно писал о повседневном театре. [↑](#endnote-ref-291)
304. «Человек с портфелем» — пьеса А. М. Файко. [↑](#endnote-ref-292)
305. Здесь и в дальнейшем имеются в виду только дети в пьесах и в театре для *взрослых*. Дети в пьесах на сцене театров *для детей* настоящей статьей не затрагиваются: это совсем особая тема. [↑](#footnote-ref-15)
306. Педолог — в 20 – 30‑е годы специалист в области детской психологии и педагогики. В 1936 году педология в качестве науки была в СССР ликвидирована. [↑](#endnote-ref-293)
307. {586} Локаут — закрытие предприятия и увольнение работников с целью экономического давления на них. [↑](#endnote-ref-294)
308. *Малеев Александр Семенович* (1908 – 1941), артист вспомогательного состава МХАТ с 1931 по 1937 год. [↑](#endnote-ref-295)
309. *Заостровский Юрий Александрович* (1902 – ?), актер МХАТ с 1933 по 1936 и с 1940 по 1941 годы. [↑](#endnote-ref-296)
310. *Аркадьевский Дмитрий Алексеевич* (1899 – 1942), актер. В МХАТ работал с 1933 года и до конца жизни. [↑](#endnote-ref-297)
311. Булгаков М. А. (1891 – 1940), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-298)
312. Речь идет о книге «Мольер» датского актера и театроведа Карла Манциуса (1860 – 1921). [↑](#endnote-ref-299)
313. Ульянов Н. П. (1875 – 1949), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-300)
314. Коренева Л. М. (1885 – 1982), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-301)
315. *Соснин Николай Николаевич* (1884 – 1962), актер. В МХАТ пришел в 1933 году из бывшего Театра Корша и работал здесь по 1959 год.

     На сцене отличался сдержанностью и графической точностью рисунка, что придавало его персонажам некоторую сухость. Особенно проявились эти качества в роли Каренина («Анна Каренина»), которую он исполнял после Хмелева.

     Некий трагизм нес в себе образ его Берсенева в «Разломе» Лавренева. Груз прошлого придавал весомость загадочной личности его Пыляева в «Половчанских садах» Леонова. [↑](#endnote-ref-302)
316. Горчаков Н. М. (1898 – 1958), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1918 – 1930. [↑](#endnote-ref-303)
317. *Рокотов Т. А*. — рецензент «Вечерней Москвы», печатался в журнале «Театр». [↑](#endnote-ref-304)
318. *Аристотель* (384 – 322 до н. э.), древнегреческий философ. [↑](#endnote-ref-305)
319. «Тартюф» был написан в 1664 – 1665 годах. [↑](#endnote-ref-306)
320. В 1922, 1923 и 1925 годах во Франции были опубликованы работы Г. Мишо: «Молодость Мольера», «Дебюты Мольера в Париже», «Борьба Мольера». [↑](#endnote-ref-307)
321. *Лафарг Поль* (1842 – 1911), французский социалист, соратник К. Маркса. [↑](#endnote-ref-308)
322. {587} Первая репетиция «Мольера» состоялась 31 марта 1932 года. [↑](#endnote-ref-309)
323. Имеются в виду французские драматурги *Александр Дюма* (1802 – 1870) и *Огюст Эжен Скриб* (1791 – 1861). [↑](#endnote-ref-310)
324. *Гейрот Александр Александрович* (1882 – 1947), актер, педагог, художник. С 1913 года и по конец жизни работал в Художественном театре с перерывом, проведенным в труппе МХАТ Второго с 1924 по 1935 год.

     Был занят в небольшом числе ролей, но очень разных по характеру: от Моцарта в «Моцарте и Сальери» Пушкина до Барона в «На дне» Горького и Клеанта в «Тартюфе» Мольера.

     Автор одного из немногочисленных живописных портретов К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-311)
325. Печатаются вступление и раздел речи, посвященный Художественному театру. [↑](#endnote-ref-312)
326. «В течение шести дней театральная Москва обсуждала статьи “Правды” по вопросам искусства.

     Театр Сатиры, где происходила дискуссия, давно, вероятно, не видел в своих стенах такого огромного наплыва высококвалифицированной художественной интеллигенции», — описывала атмосферу «Театральная декада» (1936, № 11).

     От МХАТ выступали Л. М. Леонидов и В. О. Топорков. Более всех был осужден официальными лицами В. Э. Мейерхольд, вызвавший, как пишет «Театральная декада», «в аудитории полнейшее недоумение», так как «широко защищал “право на здоровый эксперимент” — как будто кто-то думает отнять это право у любого советского театра» (Там же).

     «Дискуссия закончилась 1 апреля большим выступлением председателя Всесоюзного Комитета по делам искусств т. П. М. Керженцева. В своей двухчасовой речи тов. Керженцев говорил о тех выводах, какие должны сделать из статей “Правды” и из дискуссии отдельные московские театры <…>.

     Художественный театр им. М. Горького должен углубить идейное содержание своих постановок, в которых за последнее время заметно снижение идейной насыщенности пьес (“Пиквикский клуб”, “Гроза”, “Мертвые души”)» (Там же).

     «Все театры должны пересмотреть свои спектакли, устранить формалистические и натуралистические постановки и встретить новый театральный сезон полноценными спектаклями. {588} Самокритика должна стать постоянным элементом повседневной творческой работы каждого театра» (Там же). [↑](#endnote-ref-313)
327. *Розенталь Семен Дмитриевич*, критик, писал для журналов «Театр и драматургия», «Театр». [↑](#endnote-ref-314)
328. Автор допускает неточность. Общество искусства и литературы в деятельности К. С. Станиславского в течение десяти лет предшествовало созданию Художественного театра. Его открытие состоялось 3 ноября 1888 года.

     Решение о создании театра было принято К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко 22 июня 1897 года во время встречи в ресторане «Славянский базар». [↑](#endnote-ref-315)
329. Опущены описания политических событий в стране и положения внутри РСДРП. [↑](#endnote-ref-316)
330. Суворин А. С. (1834 – 1912), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-317)
331. Канатчикова дача — психиатрическая лечебница в Москве. [↑](#endnote-ref-318)
332. Опущен четвертый раздел статьи, где говорится о примиряющем искусстве В. Ф. Комиссаржевской и о том, что «свое бессилие интеллигенция выдавала за бессилие народа». [↑](#endnote-ref-319)
333. О первых исполнителях ролей в спектакле Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-320)
334. *Вс. Э. Мейерхольд* (1874 – 1940) состоял в труппе Художественного театра с 1898 по 1902 и в 1905 годах. [↑](#endnote-ref-321)
335. *М. Л. Роксанова* (1874 – 1958) состояла в труппе Художественного театра с 1898 по 1902 год. [↑](#endnote-ref-322)
336. О. Литовский имеет в виду Театр-Студию на Поварской (1905). [↑](#endnote-ref-323)
337. Чебан А. И. (1886 – 1954), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-324)
338. Лентовский М. В. (1843 – 1906), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-325)
339. Журнал «Гамбургская драматургия» издавался с 1767 по 1769 год немецким писателем и театральным критиком *Готхольдом Эфраимом Лессингом* (1729 – 1781) в Гамбурге. Издание стало манифестом театра Просвещения в Германии. [↑](#endnote-ref-326)
340. {589} Цитируемое объявление было вывешено в Художественном театре к премьере «Бориса Годунова» 10 октября 1907 года. [↑](#endnote-ref-327)
341. *Малиновская Зинаида Александровна* (1857 – ?), актриса, антрепренер. Держала антрепризы во многих провинциальных городах, организовывала гастроли по Средней Азии. После 1917 года продолжала свою театральную административную деятельность. [↑](#endnote-ref-328)
342. *Корш Федор Адамович* (1852 – 1923), один из виднейших русских антрепренеров, создатель частного театра в Москве (1882), носившего название Театр Корша. [↑](#endnote-ref-329)
343. Опущено перечисление ролей из репертуара Москвина. [↑](#endnote-ref-330)
344. *Катаев Валентин Петрович* (1897 – 1986), писатель. Биография Катаева отражает типичный ход жизни его поколения: участие в Первой мировой и Гражданской войнах. С 1922 года поселяется в Москве, работая журналистом, постепенно становясь писателем и драматургом.

     Темы произведений Катаева — революция, Гражданская война, охваченные ими южные российские города. Затем современная советская жизнь с ее бытовой и романтической сторонами, с ее передовой молодежью и уходящими лицами недавнего прошлого.

     Под конец жизни эти картины еще раз возродились в мемуарных повестях Катаева, из которых наибольшую популярность получила «Алмазный мой венец» (1978).

     В 1955 – 1961 годах был главным редактором журнала «Юность». Кроме «Растратчиков» и «Квадратуры круга» на сцене МХАТ была поставлена инсценировка его романа «За власть Советов» (1954). [↑](#endnote-ref-331)
345. Князь Мышкин Лев Николаевич — главный герой романа Ф. М. Достоевского «Идиот». [↑](#endnote-ref-332)
346. Имеются в виду начавшиеся год назад, 5 сентября 1935 года, репетиции «Анны Карениной» Л. Н. Толстого. [↑](#endnote-ref-333)
347. {590} *Победоносцев Константин Петрович* (1827 – 1907), *Сперанский Михаил Михайлович* (1772 – 1839), государственные деятели императорской России консервативного (Победоносцев) и либерального (Сперанский) направлений. [↑](#endnote-ref-334)
348. Описываемый эпизод происходил во Второй студии, где Л. М. Леонидов готовил с Хмелевым отрывок из «Братьев Карамазовых». [↑](#endnote-ref-335)
349. *Николаев К*., печатался в газетах «Правда» и «Советское искусство». [↑](#endnote-ref-336)
350. *Роден Огюст* (1840 – 1917), французский скульптор. [↑](#endnote-ref-337)
351. Указанные роли исполняли: Малинина — Б. Я. Петкер, Кутова — А. А. Андерс, Закатова — А. Н. Грибов. [↑](#endnote-ref-338)
352. *Бер Б*., печатался в газетах «За индустриализацию», «Советское искусство». [↑](#endnote-ref-339)
353. *Мишле Жюль* (1798 – 1874), французский историк романтического направления. [↑](#endnote-ref-340)
354. Речь идет о репетируемом в 1935 – 1937 годах, но не осуществленном спектакле «Борис Годунов» Пушкина. [↑](#endnote-ref-341)
355. *Роллан Ромэн* (1866 – 1944), французский писатель и общественный деятель. Интересовался русской литературой, особенно Л. Н. Толстым, под влиянием которого находился.

     В 1935 году по приглашению М. Горького побывал в СССР, где встречался с советскими писателями и был принят Сталиным. [↑](#endnote-ref-342)
356. Необычное толкование работы Н. П. Хмелева дал в своей рецензии В. Б. Шкловский: «Каренин превосходно сыгран Хмелевым. Каренин на сцене не совсем Каренин, он одновременно и Каренин, и Аблеухов из “Петербурга” Андрея Белого. Это не нужно считать виною или ошибкой. Сам Аблеухов у Белого и возвращение матери к сыну дано было писателем под решающим влиянием “Анны Карениной”. Мне об этом говорил сам Белый. Это не ошибка и не модернизация, — это знак того, что образ продолжал жить, и часть его жизни для нас понятна. Мы знаем о Каренине больше, чем знал о нем Толстой, но в образе Каренина меньше противоречий, Каренин у Толстого, как Вронский, — человек условной жизни.

     {591} Но в то же время у Каренина есть что-то такое, что позволило Анне верить в него, — колебаться между ним и Вронским.

     Мы понимаем, как Каренин завтра вернется к старым отношениям, как он сомнет и исказит свой порыв, найдет для него привычные формулы, но настоящую нравственность Каренина, его сложность спектакль не подготовил, он упростил игру превосходного актера» («Советское искусство», 1937, 29 апреля). [↑](#endnote-ref-343)
357. Тот же В. Б. Шкловский считал, что Степанова в роли Бетси превзошла требования к исполнению этого эпизода: «Есть в спектакле эпизодическое лицо, игра которого получается равной по силе игре Тарасовой и Хмелева. Это Бетси — Степанова.

     Бетси в МХАТ — это порок, это та условная грань допустимой измены, за которую не осудили бы Каренину. Другая возможность жизни, условность порока — дана Степановой, и ей есть что делать в отрывистых кадрах инсценировки» (Там же). [↑](#endnote-ref-344)
358. *Петкер Борис Яковлевич* (1902 – 1983), актер. Во МХАТ пришел в 1933 году из ликвидированного Театра Корша. Характерный актер, привносивший в свои сценические создания массу наблюдательности и остроумия. Умел показать образ как с помощью реалистических деталей, так и в манере гротеска.

     Умел сыграть эпизод, раскрыв через него судьбу человека, так что небольшая роль в его исполнении порой выходила на первый план, достаточно вспомнить его скитающегося фокусника Рахуму или «Марка Семеновича из Индии», чья семья погибла в Бабьем Яру («Золотая карета», 1957).

     Оставил книги воспоминаний «Это мой мир» (1968) и «По дальним странам» (1976). [↑](#endnote-ref-345)
359. *Алеева Евдокия Андреевна* (1898 – 1973), актриса. Выступала в МХАТ с 1920 года, будучи еще артисткой Второй его студии; в труппе МХАТ с 1924 и по 1959 год.

     Вл. И. Немирович-Данченко писал, что «Алеева мастерски делает роли», но образа он в ее работах «не улавливает» (Письма‑4. Т. 3. С. 434).

     Алееву занимали в разных ролях: от детей — Тильтиль («Синяя птица»), мальчик («Воскресение») до искушенных женщин вроде Смельской («Таланты и поклонники»). Она была введена на роли: Пановой («Любовь Яровая»), Татьяны («Враги»), Лизы («Горе от ума»), но в ряд первых актрис МХАТ не вышла. Одной из заметных ее работ была Долли («Анна Каренина»). [↑](#endnote-ref-346)
360. Сведения об авторе установить не удалось. [↑](#endnote-ref-347)
361. Лилина М. П. (1866 – 1943), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-348)
362. Попов В. А. (1889 – 1968), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-349)
363. Опущен рассказ о противоречиях взгляда Л. Н. Толстого на образ Анны и о параллельно ее судьбе выведенной им в романе истории Левина и Кити. [↑](#endnote-ref-350)
364. Роль Лидии Ивановны играла М. А. Дурасова. [↑](#endnote-ref-351)
365. {592} *Иванов Всеволод Вячеславович* (1895 – 1963), писатель, драматург.

     Печататься начал в 1915 году. Наблюдал жизнь в самых ее низах, бродяжничая по Сибири, Средней Азии, Уралу. Обратил на себя внимание в 1921 – 1922 годах своими «Партизанскими повестями», из которых в 1927 году им была сделана для МХАТ пьеса «Бронепоезд 14‑69».

     Принадлежал к литературному объединению «Серапионовы братья», стоял на позициях писателей-попутчиков.

     Кроме «Бронепоезда 14 – 69» Гражданской войне был посвящен и его роман «Пархоменко», написанный методом социалистического реализма (1938 – 1939). Пробовал писать в жанре фантастики.

     В МХАТ были поставлены и другие пьесы Иванова: «Блокада» (1929) и «Ломоносов» (1953). [↑](#endnote-ref-352)
366. *Вильдрак (Мессаже) Шарль* (1882 – 1971), французский поэт, драматург. Здесь, очевидно, идет речь о его пьесе «Ссора», поставленной в 1930 году в «Комеди Франсез».

     В 1929 году приезжал в СССР. В 1937 году выпустил сборник очерков «Новая Россия». [↑](#endnote-ref-353)
367. *Барбюс Анри* (1873 – 1935), писатель и общественный деятель, член компартии Франции; *Мальро Андре* (1901 – 1976), писатель, искусствовед, политический деятель; *Вайян-Кутюрье Поль* (1892 – 1937), писатель и общественный деятель. [↑](#endnote-ref-354)
368. *Марат Жан-Поль* (1743 – 1793), один из вождей якобинцев; *Сен-Жюст Луи* (1767 – 1794), якобинец, член Конвента общественного спасения. [↑](#endnote-ref-355)
369. Имеются в виду артисты братья *Коклены: Бенуа Констан* (старший) (1841 – 1909) и *Эрнест Александр Оноре* (младший) (1848 – 1909). [↑](#endnote-ref-356)
370. *Сухово-Кобылин Александр Васильевич* (1817 – 1903), драматург. Окончил физико-математическое отделение Московского университета, изучал философию и право в Германии. Дружил с А. И. Герценом и Н. П. Огаревым. Автор сатирической трилогии: «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина». [↑](#endnote-ref-357)
371. *Банг Герман* (1857 – 1912), датский писатель, критик и театральный деятель. [↑](#endnote-ref-358)
372. *Тухачевский Михаил Николаевич* (1893 – 1937), маршал Советского Союза, участник Гражданской войны, с 1936 года — 1‑й заместитель наркома обороны СССР. Арестован 22 мая 1937 года. Обвинен в принадлежности к «военно-фашистскому заговору». Расстрелян 12 июня 1937 года вместе с другими военачальниками Красной Армии. Реабилитирован. [↑](#endnote-ref-359)
373. *Леонов Леонид Максимович* (1889 – 1994), писатель, драматург. Автор романов: «Барсуки» (1926), «Вор» (1927), «Скутаревский» (1932), «Дорога на Океан» (1936), «Русский лес» (1953) и др.

     Характер его творчества сформировался под влиянием произведений Ф. М. Достоевского и общения с М. Горьким. Герои его романов и пьес весьма неординарные личности, имеющие свою жизненную философию. Вокруг подобных лиц, часто представляющих собой человека-загадку, человека с тайным прошлым, развиваются сюжеты леоновских произведений, решаются идеологические конфликты современности.

     Эти литературные качества позволяли Леонову с особой сценичностью развивать интригу пьесы, сохраняя при этом всю глубину философского ее содержания.

     Высоко ценивший Леонова П. А. Марков писал в 1935 году: «Если уж пытаться искать определений, которые могли бы наиболее точно охватить сложную леоновскую драматургию, {593} то уместно будет назвать ее символическим реализмом» (*Марков П. А*. О театре: В 4 т. М.: Искусство. Т. 4. С. 94).

     Марков писал и об особенностях языка пьес Леонова, «полного мощных сравнений, метафор и всегда несущего в себе тот подтекст, который помогает актеру понять сущность образа и его задачи» (Там же. С. 99).

     Во МХАТ кроме «Унтиловска» (1928) из пьес Леонова еще шли «Половчанские сады» (1939) и «Золотая карета» (1957). [↑](#endnote-ref-360)
374. {594} *Ильинский Игорь Владимирович* (1901 – 1987), актер и режиссер. Актерскую деятельность начал под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского. До сотрудничества с В. Э. Мейерхольдом работал в ряде новых современных театров Москвы. С 1920 по 1935 год — в Театре РСФСР Первом, преобразованном в Театр им. Мейерхольда. С 1938 года и по конец жизни актер Малого театра. [↑](#endnote-ref-361)
375. *Мартинсон Сергей Александрович* (1899 – 1984), актер.

     С 1922 года работал в театрах Ленинграда. В Театр им. Мейерхольда поступил в 1924 году, одновременно играл в Театре Революции. С 1945 года — в Театре-студии киноактера. В то же время выступал в Московском мюзик-холле, на эстраде, на радио, затем на телевидении. Снимался в кино. [↑](#endnote-ref-362)
376. Гиацинтова С. В. (1891 – 1982), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-363)
377. *Бабанова Мария Ивановна* (1900 – 1983), актриса. Окончила студию под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского в 1920 году. Играла в спектаклях Мейерхольда в Театре РСФСР Первом и Театре Революции в 20 – 30‑х годах. Работала в Театре им. Маяковского (бывший Театр Революции).

     В 1979 году сыграла Жену в пьесе Э. Олби «Все кончено» на сцене МХАТ. [↑](#endnote-ref-364)
378. *Садовский Пров Михайлович* (1874 – 1947), *Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна* (1859 – 1938), *Яблочкина Александра Александровна* (1866 – 1964), *Климов Михаил Михайлович* (1880 – 1942), *Рыжова Варвара Николаевна* (1871 – 1963) — в 30‑е годы играли в Малом театре, составляя там группу корифеев. [↑](#endnote-ref-365)
379. *Остужев Александр Алексеевич* (1874 – 1953), в 1898 – 1947 состоял в труппе Малого театра. [↑](#endnote-ref-366)
380. *Росси Эрнесто* (1827 – 1896) и *Сальвини Томмазо* (1829 – 1915), итальянские актеры, *Олдридж Аира* (ок. 1805 – 1867), американский актер — знаменитые исполнители роли Отелло. [↑](#endnote-ref-367)
381. {595} *Мацкин Александр Петрович* (1906 – 1996), театровед и литературный критик. Профессиональную деятельность начал в 1923 году. В 30‑е годы не только регулярно писал о современном театре, но и работал в редакциях газеты «Советское искусство» и журнала «Театр», одним из основателей которого был. С первых дней Великой Отечественной войны стал военным корреспондентом журнала «Знамя» и «Литературной газеты».

     В послевоенные годы и до конца жизни Мацкин пишет историю советского театра, слагая ее из монографий на отдельные темы. Он пишет как историк, современник и очевидец одновременно. Его герои, начав свой путь до революции, не прерывают поисков и в советские годы. Это Станиславский как личность со своей реформой театра. Это Немирович-Данченко и его режиссерские опыты. Это Мейерхольд и его путь к революции. Наконец, это Вахтангов со своей «Принцессой Турандот» и Михаил Чехов со своим Хлестаковым. Им посвящены свидетельские исследования Мацкина, проведенные в книгах «Портреты и наблюдения» (1973) и «На темы Гоголя» (1984). [↑](#endnote-ref-368)
382. *Вирта Николай Евгеньевич* (1906 – 1976), прозаик и драматург.

     В основе успеха творческой биографии Вирты лежит его роман «Одиночество» (1935) о мятеже кулаков и эсеров на Тамбовщине, где он сам родился. По мотивам данного романа были сделаны пьеса «Земля» (1937) и опера Т. Н. Хренникова «В бурю» (1939).

     В МХАТ также были поставлены пьесы Вирты «Хлеб наш насущный» (1948) и «Заговор обреченных» (1949), отвечающие идеологическим запросам дня. [↑](#endnote-ref-369)
383. Платон Каратаев в «Войне и мире» Л. Толстого и Лука в «На дне» М. Горького — народные философы-праведники, идейный смысл образов которых подвергался переосмыслению в советском литературоведении. [↑](#endnote-ref-370)
384. Антонов А. С. — главарь антисоветского мятежа. [↑](#endnote-ref-371)
385. «Поднятая целина» — роман М. А. Шолохова (1932). [↑](#endnote-ref-372)
386. *Белокуров Владимир Вячеславович* (1904 – 1973), актер, педагог, профессор. Во МХАТ пришел в 1936 году из Театра Революции и оставался там до конца жизни. На сцене обладал темпераментом, яркой характерностью, так называемым отрицательным обаянием. Представил ряд комедийных и сатирических фигур. Удачен был его ввод на роль Чичикова в «Мертвые души», которого он играл долгие годы. К шедеврам актерского мастерства принадлежал его Григорий в «Плодах просвещения» Л. Толстого.

     В кино Белокуров создал популярный образ летчика Чкалова в фильме «Валерий Чкалов» (1941).

     В 1934 – 1948 годах преподавал в ГИТИСе, а с 1946 года — во ВГИКе. [↑](#endnote-ref-373)
387. Имеется в виду спектакль, приготовленный к 20‑летию советской власти. [↑](#endnote-ref-374)
388. *Варшавский Яков Львович* (1911 – 2000), театральный критик. [↑](#endnote-ref-375)
389. Иван Шадрин — герой пьесы Н. Ф. Погодина «Человек с ружьем». [↑](#endnote-ref-376)
390. *Рындин Вадим Федорович* (1902 – 1974), театральный художник. Работал во многих {596} московских театрах: особенно часто в Камерном, им. Вахтангова, им. Маяковского, Большом. Его художественное направление отличали романтизм и трагическая театральность.

     Во МХАТ кроме «Земли» оформил «Достигаев и другие» М. Горького (1938), «Зимнюю сказку» У. Шекспира (1958) и «Нахлебник» И. С. Тургенева (1969). [↑](#endnote-ref-377)
391. Статья написана к 75‑летию К. С. Станиславского (18 января 1938). [↑](#endnote-ref-378)
392. *Гуревич Любовь Яковлевна* (1866 – 1940), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-379)
393. *Музиль Николай Игнатьевич* (1839 – 1906), актер Малого театра с 1866 года и по конец жизни. [↑](#endnote-ref-380)
394. Под названием «Художественные записи» впервые опубликованы отдельным изданием (1939), а также включены в собрания сочинений Станиславского. [↑](#endnote-ref-381)
395. *Ростоцкий Болеслав Норберт Иосифович* (1912 – 1981), театровед, театральный критик, педагог.

     Окончил ГИТИС в 1932 году. Занимался историей и теорией отечественного и зарубежного театров.

     МХАТ посвящены две его книги: «“Царь Федор Иоаннович” на сцене МХАТ» (совместно с Н. Н. Чушкиным, 1940) и «Ольга Леонардовна Книппер-Чехова» (1946), а также статьи в «Ежегодниках МХАТ» и др.

     В 1960 году выпустил первое после реабилитации В. Э. Мейерхольда исследование: «О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда». [↑](#endnote-ref-382)
396. Кедров впервые сыграл роль Каренина 27 февраля 1938 года. [↑](#endnote-ref-383)
397. В конце сезона неумеренные похвалы МХАТ подверглись пересмотру. Тот же журнал «Театр» в редакционной статье «О повышенных эстетических критериях и дурном вкусе» писал: «Странно вели себя наши критики, когда перед ними стал факт — сорокалетие Московского Художественного театра. Что являлось тогда основной задачей критики: проанализировать весь путь этого бесспорно замечательного, выдающегося в истории мировой культуры театра.

     В этом анализе надо было сказать о сильных и слабых сторонах МХАТ, о его дальнейших путях и задачах, о трудностях и сложностях этих путей и задач. Но что сделала наша критика? Она настроилась на один лад славословия и восхваления, растеряла все свои критерии. И в дни очередных премьер этого театра полилась сладкая водичка всеобщего умиления и восхваления. Но далеко не все в этих спектаклях заслуживало подобных восторгов, было за что и критиковать. Но таких критических суждений почти не было. Они терялись в дружном хоре славословий» («Театр», 1939, № 5). [↑](#footnote-ref-16)
398. {597} Премьера «Кармен» в Оперном театре им. К. С. Станиславского состоялась 4 апреля 1935 года. [↑](#endnote-ref-384)
399. Имеется в виду руководство Станиславского репетициями М. Н. Кедрова: «Тартюф» Мольера и «Три сестры» Чехова. [↑](#endnote-ref-385)
400. Оперно-драматическая студия учреждена Наркомпросом РСФСР 16 марта 1935 года. В студии было два отделения: для подготовки оперных и драматических артистов по системе Станиславского. Занятия проходили в доме, где жил Станиславский (Леонтьевский пер., 6). [↑](#endnote-ref-386)
401. Речь идет о первом издании книги Станиславского «Работа актера над собой» (1938), вышедшем посмертно. [↑](#endnote-ref-387)
402. К. С. Станиславский родился 5 (18) января 1863 года, М. С. Щепкин умер 11 (23) августа 1863 года. [↑](#endnote-ref-388)
403. *Шумский Сергей Васильевич* (Чесноков) (1820 – 1878), окончил Московское театральное училище. С 1841 по 1847 год и с 1850 по конец жизни — актер Малого театра. [↑](#endnote-ref-389)
404. *Дидро Дени* (1713 – 1784), французский философ, писатель и драматург, автор теоретического труда «Парадокс об актере». [↑](#endnote-ref-390)
405. *Дузе Элеонора* (1858 – 1924), итальянская актриса. [↑](#endnote-ref-391)
406. *Анненков Павел Васильевич* (1812 или 1813 – 1887), литературный критик, автор мемуаров. [↑](#endnote-ref-392)
407. *Самарин Иван Васильевич* (1817 – 1885), актер. Всю творческую жизнь провел в труппе Малого театра. Чацкого сыграл впервые в 1839 году. [↑](#endnote-ref-393)
408. *Гнедич Петр Петрович* (1855 – 1925), писатель, драматург, автор трехтомной «Истории искусств». [↑](#endnote-ref-394)
409. *Дюси Жан Франсуа* (1733 – 1816), французский драматург. Приспособлял тексты пьес Шекспира для «Комеди Франсез», подчиняя их законам классицизма. [↑](#endnote-ref-395)
410. {598} *Ходасевич Владислав Фелицианович* (1886 – 1939), поэт, прозаик, литературный критик. С 1922 года жил в эмиграции. Вел литературный отдел умеренно консервативной газеты «Возрождение». [↑](#endnote-ref-396)
411. *Андреева Мария Федоровна* (1868 – 1953), актриса и общественный деятель. В МХТ работала с 1898 по 1906 годы, исключая сезон 1904/05 года. [↑](#endnote-ref-397)
412. «Снегурочка» была поставлена А. П. Ленским в Новом театре в 1900 году, а «Сон в летнюю ночь» — в 1899 году.

     «Снегурочку» в Художественном театре поставил Станиславский (премьера 24 сентября 1900 года). [↑](#endnote-ref-398)
413. *Германова Мария Николаевна* (1884 – 1940), актриса, режиссер, педагог. Окончила школу МХТ. В труппе Художественного театра состояла с 1902 по 1922 год. Ее дальнейшая артистическая жизнь проходила в эмиграции. [↑](#endnote-ref-399)
414. «Моцарт и Сальери» Пушкина был поставлен 26 марта 1915 года Станиславским и А. Н. Бенуа. Станиславским же исполнена роль Сальери.

     В имеющихся в Музее МХАТ текстах «Моцарта и Сальери», по которым Станиславский работал над ролью, факт замены слова «музыка» не подтверждается.

     Сам Станиславский считал, что провалился в роли Сальери. Он писал: «Я слышал своим внутренним слухом такую музыкальную стихотворную речь и не мог уловить ее основ» (КС‑9. Т. 1. С. 453). [↑](#endnote-ref-400)
415. Статью о первой встрече МХАТ с Горьким см. в журнале «Театр» № 6 за 1937 г. [↑](#footnote-ref-17)
416. Имя Максима Горького было присвоено МХАТ 17 сентября 1932 года. [↑](#endnote-ref-401)
417. «Правда» от 28 октября 1933 г. [↑](#footnote-ref-18)
418. *Захава Борис Евгеньевич* (1896 – 1976), актер, режиссер, педагог. Театральную деятельность начал под руководством Е. Б. Вахтангова в 1913 году. Работал в Театре им. Вахтангова до конца жизни. [↑](#endnote-ref-402)
419. Б. Захава. Работа с Горьким. «Советское искусство», № 40 за 1938 г. [↑](#footnote-ref-19)
420. В. Г. Сахновский. Работа над спектаклем «Егор Булычов». Сборник к постановке «Егора Булычова», стр. 32, 1934 г. [↑](#footnote-ref-20)
421. *Б. Захава*. Работа с Горьким. «Советское искусство», № 40 за 1938 г. [↑](#footnote-ref-21)
422. Сборник «К постановке “Егора Булычова”», стр. 32 – 33, М., 1934 г. [↑](#footnote-ref-22)
423. *Боровский Вацлав Вацлавович* (1871 – 1923), литературный и театральный критик, государственный и партийный деятель, дипломат. О драматургии Горького написал несколько статей (1910 – 1911). [↑](#endnote-ref-403)
424. *Хохлов Константин Павлович* (1885 – 1956), актер и режиссер. Работал в МХТ с 1908 по 1920 год. Сыграл пятнадцать ролей. Среди них: Время («Синяя птица»), Люнум («У жизни в лапах»), Горацио («Гамлет»), Елецкий («Нахлебник») и др.

     Участвовал в спектаклях Первой и Второй студий. Дублировал А. А. Стаховича в роли дяди Мики в «Зеленом кольце». [↑](#endnote-ref-404)
425. «Правда» от 9 октября 1933 г. [↑](#footnote-ref-23)
426. Руководителем театра МОСПС (Театр им. Моссовета) с 1925 по 1940 год был Е. О. Любимов-Ланской. «Враги» на сцене этого театра в 1933 году поставил А. С. Рубин. [↑](#endnote-ref-405)
427. «Литературная газета» от 23 сентября 1933 г. [↑](#footnote-ref-24)
428. «Дети солнца» впервые были показаны Художественным театром 24 октября 1905 года, в разгар революционных волнений. [↑](#endnote-ref-406)
429. *В. И Ленин*. Памяти графа Гейдена. Соч., т. XII, стр. 10, изд. 3‑е. [↑](#footnote-ref-25)
430. *Васильев Георгий Михайлович* (1892 – 1949), актер периферийных театров. С 1941 года — в труппе Центрального театра Советской Армии. «Враги» поставил в 1936 году. [↑](#endnote-ref-407)
431. «Коммуна» № 294 от 23 декабря 1935 г. [↑](#footnote-ref-26)
432. *Ю. Завадский*, Почетная задача, «Молот» от 18 марта 1937 г. [↑](#footnote-ref-27)
433. {599} *Южин (Сумбатов) Александр Иванович* (1857 – 1927), актер, режиссер, драматург, театральный деятель. Весь творческий путь Южина с 1882 года и по конец жизни прошел в Малом театре. [↑](#endnote-ref-408)
434. Собр. соч., т. 1, стр. 42, изд. Сойкина. [↑](#footnote-ref-28)
435. Гедда Габлер — героиня одноименной пьесы Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-409)
436. Речь идет о Катерине и Ларисе — героинях пьес Островского «Гроза» и «Бесприданница», а также героине романа Г. Флобера «Госпожа Бовари». [↑](#endnote-ref-410)
437. *Флобер Гюстав* (1821 – 1880), французский писатель. Роман «Госпожа Бовари» написан им в 1856 году. [↑](#endnote-ref-411)
438. *Франс Анатоль* (1844 – 1924), французский писатель. [↑](#endnote-ref-412)
439. Федра, Медея, Мария Стюарт — героини одноименных трагедий Расина (1677), Еврипида (431 до н. э.) и Шиллера (1800) — роли мирового репертуара. Из них А. К. Тарасова сыграла лишь Марию Стюарт в 1957 году, когда ей было 59 лет. [↑](#endnote-ref-413)
440. *Соболев Юрий Васильевич* (1887 – 1940), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-414)
441. Указанное Ю. В. Соболевым количество постановок за 40 лет отражает число спектаклей в репертуаре, а не число поставленных пьес, которых больше. Существовали спектакли, составленные из разных пьес одного или разных авторов. Например, сыгранные 28 января 1905 года «Блудный сын» С. Найденова и «Иван Мироныч» Е. Чирикова, или сыгранные 5 марта 1912 года три пьесы И. Тургенева: «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка». Всего на сцене МХАТ за 40 лет было поставлено 111 произведений. [↑](#endnote-ref-415)
442. Имеется в виду «Дело» — одна из пьес трилогии, поставленная в Малом театре (1882) под названием «Отжитое время». [↑](#endnote-ref-416)
443. *Гзовская Ольга Владимировна* (1884 или 1889 – 1962), актриса. В МХТ работала в 1910 – 1914 и в 1915 – 1917 годах.

     В сентябре-ноябре 1920 года участвовала в спектаклях МХТ «Хозяйка гостиницы», но 9 ноября 1920 года — эмигрировала.

     Оставила мемуары «Пути и перепутья» (Ольга Владимировна Гзовская. Сборник. М.: ВТО, 1976). [↑](#endnote-ref-417)
444. Добужинский М. В. (1875 – 1957), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-418)
445. *Незлобии Константин Николаевич* (1857 – 1930), актер, режиссер, антрепренер. [↑](#endnote-ref-419)
446. Имеются в виду Дневники репетиций, которые велись по каждой пьесе, начиная с первой репетиции и кончая генеральными. [↑](#endnote-ref-420)
447. {600} Ю. А. Завадский сыграл Чацкого 27 января 1925 года в возобновленном спектакле Художественного театра. [↑](#endnote-ref-421)
448. Э. П. Гарин сыграл Чацкого в спектакле В. Э. Мейерхольда «Горе уму» 12 марта 1928 года. [↑](#endnote-ref-422)
449. В. И. Качалову было 63 года. [↑](#endnote-ref-423)
450. Имеется в виду Художественный театр, открывшийся 40 лет назад: 14 (26) октября 1898 года. [↑](#endnote-ref-424)
451. Телешева Е. С. (1892 – 1943), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-425)
452. Дорина — служанка, персонаж комедии Мольера «Тартюф». [↑](#endnote-ref-426)
453. Речь идет о постановке «Горя от ума» на сцене МХТ 26 октября 1906 года. [↑](#endnote-ref-427)
454. *Кони Анатолий Федорович* (1844 – 1927), юрист, литератор. [↑](#endnote-ref-428)
455. *Балухатый Сергей Дмитриевич* (1893 – 1946), литературовед. [↑](#endnote-ref-429)
456. *Урусов Александр Иванович* (1843 – 1900), адвокат, литературный критик. [↑](#endnote-ref-430)
457. Мейерхольд В. Э. (1874 – 1940), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-431)
458. Премьера «Гедды Габлер» в Художественно-Общедоступном театре состоялась 19 февраля 1899 года. Спектакль назывался «Эдда Габлер». [↑](#endnote-ref-432)
459. Вероятно, Тальников имеет в виду спектакль 24 января 1925 года, являвшийся возобновлением постановки 1906 года. Для него были приготовлены два состава молодых исполнителей на роли Чацкого, Софьи, Лизы и Молчалина. [↑](#endnote-ref-433)
460. Речь идет о «Хозяйке гостиницы», премьеру которой сыграли 25 апреля 1933 года, с Б. Н. Ливановым в роли кавалера ди Риппафрата. [↑](#endnote-ref-434)
461. Имеется в виду издание: Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 3 т. Т. 1. М.: Кооп. изд‑во «Мир», 1934. Т. 2. М.: Гос. изд‑во «Художественная литература», 1936. [↑](#endnote-ref-435)
462. Спектакль был сыгран 28 раз и больше не исполнялся из-за серьезной болезни Л. М. Леонидова. Хотели передать роль Булычова И. М. Москвину, но это намерение не осуществилось по причине неопределенного отношения к надобности постановки «Егора Булычова» вообще.

     {601} Внутри театра помнили о втором месте этого спектакля по сравнению с вахтанговским, который и вышел раньше, и успех имел больший. Особенно огорчала эта конкуренция не в пользу МХАТ Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-436)
463. Речь идет о режиссере «Достигаева и других» — Л. М. Леонидове. [↑](#endnote-ref-437)
464. «Жизнь Клима Самгина» — роман М. Горького, который он писал с 1925 по 1936 год. Пьесы «Егор Булычов и другие» и особенно по стилю «Достигаев и другие» могли бы быть его эпизодами. [↑](#endnote-ref-438)
465. *Людвигов Павел Людвигович* (1906 – 1953), актер МХАТ с 1931 и по конец жизни. Участник народных сцен и эпизодов. [↑](#endnote-ref-439)
466. *Алексеева Елизавета Георгиевна* (1901 – 1972), актриса, педагог. Училась в школе МХТ и в Студии Е. Б. Вахтангова. С 1926 года — в труппе Театра им. Вахтангова. Создательница образов русских женщин, героинь и комедийных персонажей: Виринея («Виринея»), Катерина («Гроза»), Сваха («Женитьба»), Анна Андреевна («Ревизор») и другие. [↑](#endnote-ref-440)
467. *Лабзина Ольга Николаевна* (1905 – 1971), актриса. Поступила в МХАТ из Второй студии в 1923 году и проработала в нем по конец жизни. Умела в яркой форме передавать характерные черты образа, играть мещанок и разбитных женщин. [↑](#endnote-ref-441)
468. Опущены высказывания Л. Фейхтвангера и К. Чуковского о «перенаселении» произведений Горького персонажами. [↑](#endnote-ref-442)
469. Дурасова Мария Александровна (1891 – 1974), см. МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-443)
470. *Андерс Александр Александрович* (1898 – ?), актер МХАТ с 1922 по 1958 год. Исполнитель небольших ролей. [↑](#endnote-ref-444)
471. *Гаррель Софья Николаевна* (1904 – 1991), актриса. С 1922 года — ученица школы Второй студии, с 1924 — в труппе МХАТ. Актриса, сочетающая в сценических образах изысканность стиля и характерные черты. Среди ее ролей княгиня Бетси Тверская в «Анне Карениной» и губернаторша в «Мертвых душах», а также типические фигуры в народных сценах, например, в «Кремлевских курантах». [↑](#endnote-ref-445)
472. *Пузырева Мария Ивановна* (1897 – ?), актриса. С 1916 года — студийка Второй студии, с 1924 по 1957 — в труппе МХАТ. Исполняла характерные возрастные роли: Анфиса в «Трех сестрах», Бабушка в «Синей птице» и др. [↑](#endnote-ref-446)
473. *Георгиевская Анастасия Павловна* (1914 – 1990), актриса. В МХАТ с 1936 года и по конец жизни. Обладала сценическим темпераментом и умением передавать характерные черты образа.

     *Комолова Анна Михайловна* (1911 – 2001), актриса. В МХАТ с 1933 по 1979 год. Исполняла характерные роли и роли детей. Отличалась большой сценической искренностью. Педагог Школы-студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-447)
474. Лебедева Нина Сергеевна, актриса МХАТ с 1935 по 1949 год. Была занята в народных сценах. [↑](#endnote-ref-448)
475. {602} Опущены темы: о нелюбви сценических деятелей и драматургов разных эпох к критике, о правах поэта в театре и его противоречиях с постановщиками. [↑](#endnote-ref-449)
476. Флеров (Васильев) Сергей Васильевич (1841 – 1901), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-450)
477. Ленский А. П. (1847 – 1908), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-451)
478. Далее — дефект оригинала текста. — *Сост*. [↑](#footnote-ref-29)
479. Залесский ссылается на «Художественные записи» К. С. Станиславского (М.‑Л.: Искусство, 1939). [↑](#endnote-ref-452)
480. Маркиз Поза — действующее лицо пьесы Шиллера «Дон Карлос». [↑](#endnote-ref-453)
481. Опущено заключение статьи о скромных задачах, взятых на себя автором данной рецензии. [↑](#endnote-ref-454)
482. Опущен рассказ об обстоятельствах написания пьесы и ее сценической истории. [↑](#endnote-ref-455)
483. Кустодиев Б. М. (1878 – 1927), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1906 – 1918, 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-456)
484. *Готовцев В. В*. (1885 – 1976). Вернувшись в Художественный театр после ликвидации МХАТ Второго в 1936 году, Готовцев успел сыграть к выходу данной рецензии лишь Медведева («На дне»), Елисатова («Любовь Яровая»), Симеонова-Пищика («Вишневый сад») и г. N («Горе от ума»). [↑](#endnote-ref-457)
485. *Бояджиев Григорий Нерсесович* (1909 – 1974), театральный критик, историк театра, педагог, профессор.

     Главной специальностью Бояджиева как ученого был западноевропейский театр, а особым пристрастием — период Ренессанса. Бояджиев так и назвал одну из своих последних, итоговых книг — «Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения» (1973).

     Гуманизм, свободолюбивый дух и темперамент этой эпохи повлияли на вкусы Бояджиева как театрального критика. В этом смысле символичны опоэтизированные темы его работ: «Театральность и правда» (1945), «Поэзия театра» (1960), «Душа театра» (1974). На сцене он всегда хотел видеть праздник искусства.

     История театра была связана для Бояджиева с современностью ее восприятия, о чем говорит его книга «От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров» (1967). Характер этой книги, по определению самого Бояджиева, есть «исторический фестиваль», на котором пьесы авторов разных эпох поставлены и сыграны нашими современниками. Особая артистичность отличала Бояджиева от театроведов и критиков его поколения. [↑](#endnote-ref-458)
486. {603} Статья Д. Тальникова посвящена постановке «Волка» в Малом театре. [↑](#endnote-ref-459)
487. *Боголюбов Николай Иванович* (1899 – 1980), актер. В МХАТ работал с 1938 по 1958 год.

     Призванный в армию, участвовал в красноармейской самодеятельности. В 1926 году, окончив студию Гектемас при Театре РСФСР, поступил в труппу этого театра, где работал под руководством Мейерхольда. Играл героические роли.

     В МХАТ пытался продолжать создавать образы современных так называемых положительных героев. Сыграл Рыбакова в «Кремлевских курантах» Погодина. Однако уровень драматургии таких пьес, как «Чужая тень» Симонова, «Зеленая улица» Сурова, «Победители» Чирскова, препятствовал исполнению задачи.

     Работал в кинематографе. Наиболее популярная его работа там — большевик Шахов в двухсерийном фильме «Великий гражданин». [↑](#endnote-ref-460)
488. *Свободин Николай Капитонович* (1898 – 1965), актер. В МХАТ пришел в 1938 году из студии Малого театра и проработал в нем по конец жизни.

     На сцене отличался точностью интонаций и психологии образа. Пример — его Каренин в «Анне Карениной» (1963). [↑](#endnote-ref-461)
489. *Розенцвейг Борис Исаакович* (1901 – ?), литературовед, критик. Работал в «Литературной газете», в журнале «Иностранная литература».

     В мае 1939 года публикуемая статья обсуждалась на диспуте в клубе писателей: «М. Левидов заметил, что полное непонимание пьесы “Половчанские сады” проявил в своей рецензии в “Комсомольской правде” Б. Розенцвейг. Вместо того чтобы проанализировать пьесу, он вульгарно и примитивно высмеял ее» («Литературная газета», 1939, 30 мая).

     В ответном слове Леонов заявил, что «критики вольны как угодно относиться к его произведению, но автор вправе требовать от них более высокого уровня, чем тот, на котором до сих пор шел спор о “Половчанских садах” и “Волке”» (Там же). [↑](#endnote-ref-462)
490. *Каутская Минна* (1837 – 1912), немецкая писательница, автор романов из жизни бедноты. [↑](#endnote-ref-463)
491. *Гегель Георг Вильгельм Фридрих* (1770 – 1830), немецкий философ. [↑](#endnote-ref-464)
492. Полежаев — герой пьесы Л. Рахманова «Беспокойная старость» («Депутат Балтики»). [↑](#endnote-ref-465)
493. «Половчанские сады» были показаны 36 раз. Последний спектакль — 29 апреля 1940 года. [↑](#endnote-ref-466)
494. {604} *Новицкий Павел Иванович* (1888 – 1971), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-467)
495. Баталов Н. П. (1899 – 1937), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1919 – 1930. [↑](#endnote-ref-468)
496. Речь идет о Драматических курсах (1888 – 1909), где преподавали актеры Малого театра, в том числе и А. П. Ленский. [↑](#endnote-ref-469)
497. Имеется в виду Музыкально-драматическое училище Московского Филармонического общества (1883 – 1917), где Немирович-Данченко преподавал на драматическом отделении. [↑](#endnote-ref-470)
498. *Волькенштейн Владимир Михайлович* (1883 – 1974), драматург, автор исследовательских работ по теории драмы.

     В 1911 – 1921 годах сотрудник Художественного театра по литературной части. Работал с Немировичем-Данченко над созданием инсценировки «Села Степанчикова» Достоевского для МХТ (1917). Его пьеса «Калики перехожие» (1914) шла в Первой студии МХТ. [↑](#endnote-ref-471)
499. Волькенштейн имел в виду тот факт, что по окончании постановки «Горя от ума» в 1906 году Станиславский и Немирович-Данченко больше не ставили спектаклей вместе. Режиссерские задачи их разошлись, что было сразу видно по сделанным ими следующим спектаклям: «Бранд» Немировича-Данченко и «Драма жизни» Станиславского. [↑](#endnote-ref-472)
500. Грибоедовская премия была присуждена Немировичу-Данченко за пьесу «Новое дело» в январе 1892 года. От грибоедовской премии за «Цену жизни» (декабрь 1896 года) он отказался в пользу «Чайки» Чехова. [↑](#endnote-ref-473)
501. *Кичеев Николай Петрович* (1848 – 1890), журналист. [↑](#endnote-ref-474)
502. В 1925 году к гастролям МХАТ по СССР была издана брошюра: «Московский Художественный академический театр. Краткий исторический очерк. Литературная, художественная и техническая редакция Александра Бродского. Л., Гос. типогр. им. Ивана Федорова». [↑](#endnote-ref-475)
503. {605} *Дейч Александр Иосифович* (1893 – 1972), писатель, литературовед, театровед. Основная его деятельность была сосредоточена на изучении западноевропейского театра, а также на переводах. [↑](#endnote-ref-476)
504. Опущено краткое изложение «темы разоблачения религиозного лицемерия» в пьесе Мольера «Тартюф». [↑](#endnote-ref-477)
505. *Го Эдмонд Франсуа Жюль* (1822 – 1901), французский актер. [↑](#endnote-ref-478)
506. *Богоявленская Наталия Ивановна* (1904 – ?), актриса МХАТ в 1933 – 1964 годах. Исполняла роли простых женщин в пьесах русского репертуара. [↑](#endnote-ref-479)
507. *Брейгель Питер Старший* (между 1525 и 1530 – 1569), нидерландский художник, один из основоположников голландской и фламандской живописи. [↑](#endnote-ref-480)
508. *Рабле Франсуа* (1494 – 1553), французский писатель и философ. Автор пятитомного романа «Гаргантюа и Пантагрюэль». [↑](#endnote-ref-481)
509. Фальстаф — персонаж хроники Шекспира «Генрих IV», Санчо Панса — романа Сервантеса «Дон Кихот». [↑](#endnote-ref-482)
510. Опущен текст о присущих персонажам Мольера характерных чертах людей эпохи Возрождения. [↑](#endnote-ref-483)
511. Перечислены действующие лица комедий Мольера: Журден («Мещанин во дворянстве»), Гарпагон («Скупой»), Дон Жуан («Дон Жуан, или Каменный гость»). [↑](#endnote-ref-484)
512. *Михеева Тамара Емельяновна* (1909 – 1981), актриса. В МХАТ работала с 1935 по 1974 год.

     Немирович-Данченко отзывался о ней как актрисе с обаянием и считал, что в Марианне она неверно «направлена» режиссурой (Письма‑4. Т. 4. С. 146). [↑](#endnote-ref-485)
513. *Веревкин Михаил Михайлович* (1910 – ?), актер. В МХАТ работал с 1933 по 1941 год. Исполнитель эпизодических ролей: защитник («Воскресение»), квартальный («Мертвые души»), Тушкевич («Анна Каренина») и др. [↑](#endnote-ref-486)
514. *Варзер Любовь Арнольдовна* (1907 – 1956), актриса. С 1928 года и по конец жизни, с перерывом в 1935 году, работала во МХАТ. Играла роли светских дам, в том числе Бетси («Анна Каренина»), леди Базилдон («Идеальный муж»). [↑](#endnote-ref-487)
515. {606} *Санаев Всеволод Васильевич* (1912 – 1996), актер. В МХАТ играл в 1937 – 1943, 1952 – 1956 годах, будучи занятым во вводах и эпизодах. Настоящей известности достиг, работая в кино. [↑](#endnote-ref-488)
516. *Курочкин Николай Иванович* (1903 – ?), актер. В МХАТ работал с 1930 по 1956 год. Играл небольшие характерные роли, эпизоды. [↑](#endnote-ref-489)
517. Фрагмент рецензии, в котором описывается игра Цильмана в роли Потрохова, не сохранился.

     *Цильман (Тобольцев) Залман Григорьевич* (1911 – ?), актер. В МХАТ работал в 1930 – 1951 и в 1955 – 1980 годах. Был занят в «рекордном количестве характерных ролей» — 77, начиная от первой: Просперо («Три толстяка», 1930), и до последней: председатель палаты («Мертвые души», 1980). [↑](#endnote-ref-490)
518. *Петрова (Кузнецова) Евгения Васильевна* (1918 – ?), актриса. В МХАТ работала с 1935 по 1964 год. Бокшанская писала о Петровой, что она «бесспорно всеми признается очень способной и обаятельной» актрисой. Репертуар Петровой состоял из эпизодических ролей, преимущественно вводов. [↑](#endnote-ref-491)
519. *Баташов Михаил Николаевич* (1900 – 1991), актер. В труппе МХАТ был в 1933 – 1956 годах. Участвовал в народных сценах, исполнял эпизодические роли разного характера. [↑](#endnote-ref-492)
520. *Баталова Зинаида Петровна* (1912 – 1978), актриса. В МХАТ работала в 1935 – 1964 годах. Характерная актриса, создательница ярких фигур в эпизодах и народных сценах, среди них: падчерица («Двенадцать месяцев»), Тильтиль и Митиль («Синяя птица»), официантка в штабе («Победители»), беспризорница («Кремлевские куранты») и др. [↑](#endnote-ref-493)
521. *Дементьева Валерия Алексеевна* (1907 – 1990), актриса. В Художественный театр пришла из МХАТ Второго в 1936 году и оставалась в нем по конец жизни.

     Вкус к характерности позволял ей создавать разные типы женщин из народа, от робких до агрессивных: Фетинья («Мертвые души»), нищая («Кремлевские куранты»), Шаблова («Поздняя любовь»), теща («Старый Новый год») и др. [↑](#endnote-ref-494)
522. Катерину В. Н. Попова сыграла в 1922 году в постановке «Грозы» В. Г. Сахновского (Московский драматический театр). [↑](#endnote-ref-495)
523. На роль Любови Яровой Попова была введена 23 февраля 1937 года. [↑](#endnote-ref-496)
524. На роль Насти Попова была введена 24 февраля 1934 года. [↑](#endnote-ref-497)
525. В спектаклях МХАТ «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие» Попова была первой исполнительницей роли Глафиры. [↑](#endnote-ref-498)
526. Первый спектакль «Синей птицы» в новом молодежном составе состоялся 12 апреля 1940 года. [↑](#endnote-ref-499)
527. *Конский Григорий Григорьевич* (1911 – 1972), актер, педагог. В МХАТ работал с 1930 года и по конец жизни. Преподавал в ГИТИС.

     {607} Острый характерный актер с большим чувством юмора, которое умел претворять в художественных образах. В его репертуаре были: Базиль («Безумный день, или Женитьба Фигаро») и свирепый извозчик («Пиквикский клуб»), барин с усами («Горячее сердце») и несколько членов «Академии злословия» («Школа злословия»), учитель королевы («Двенадцать месяцев») и Дулебов («Таланты и поклонники»). Всего шестьдесят один персонаж; некоторые из них смотрели на мир весьма скептически. [↑](#endnote-ref-500)
528. *Шостко Галина Петровна* (1911 – 1997), актриса. В МХАТ работала с 1934 и по 1982 год. Была занята во множестве постановок в самых разных эпизодах и народных сценах. Играла Лидию Ивановну в «Анне Карениной» и старуху с ребенком в «Кремлевских курантах», и других лиц в толпе «У Иверской» в той же пьесе Погодина. [↑](#endnote-ref-501)
529. *Эзов Лазарь Давидович* (1901 – 1945), актер. В МХАТ работал в 1936 – 1945 годах. Участвовал в эпизодах, был занят в небольших ролях и вводах в старые спектакли: Пес в «Синей птице», Татарин в «На дне» и др. В «Глубокой разведке» А. Крона создал характерную фигуру молодого нефтяника Гулама. [↑](#endnote-ref-502)
530. *Алексеев Константин Васильевич* (1905 – ?), актер МХАТ с 1937 по 1945 год. Был занят во вводах в текущий репертуар. [↑](#endnote-ref-503)
531. *Ауэрбах Елизавета Борисовна* (1912 – 1995), актриса. В труппе МХАТ с 1934 по 1960‑е годы. Исполняла эпизодические роли, увлекалась резкой характерностью красок. Приобрела известность в качестве эстрадной исполнительницы собственных устных рассказов и чтицы. [↑](#endnote-ref-504)
532. *Пятецкая Маргарита Александровна* (1910 – ?) актриса МХАТ с 1933 по 1964 год. Исполняла роли детей, участвовала в народных сценах. Играла Майю («Платон Кречет»), Митиль и Насморк («Синяя птица») и др. [↑](#endnote-ref-505)
533. *Роскин Александр Иосифович* (1898 – 1941), литературовед, театровед, критик.

     Печатался с 1920 года, театральной критикой занимался с 1930‑го. Темой его исследований преимущественно было творчество А. П. Чехова.

     Погиб на фронте во время Великой Отечественной войны.

     В 1946 году под редакцией Ю. Юзовского посмертно вышла монография Роскина «“Три сестры” на сцене Художественного театра», являющаяся наиболее полным воссозданием этого спектакля и касавшаяся широкого круга поставленных им проблем. [↑](#endnote-ref-506)
534. *Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836 – 1921), беллетрист, драматург, театральный критик. [↑](#endnote-ref-507)
535. *Чайковский Петр Ильич* (1840 – 1893), композитор.

     В феврале 1886 года Станиславский, будучи избранным директором Русского музыкального общества, встречался с Чайковским на заседаниях и разных музыкальных вечерах. На страницах «Моей жизни в искусстве» он вспоминал, как Чайковский говорил, что напишет для него оперу о молодом Петре I. [↑](#endnote-ref-508)
536. *Раевский Иосиф Моисеевич* (1900 – 1972), актер, режиссер, педагог, профессор. В МХАТ работал с 1922 года и по конец жизни. Был занят в небольших характерных ролях и постепенно переходил к режиссуре и педагогике.

     Наибольшей его удачей стала постановка пьесы Д. Килти «Милый лжец» (1962) с участием А. И. Степановой и А. П. Кторова. По тонкости воссоздания сложных психологических образов и настроений постановка напоминала лучшие спектакли МХАТ. [↑](#endnote-ref-509)
537. М. Горький и А. Чехов. Переписка. Изд‑во Академии Наук СССР. 1937. С. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-30)
538. Там же. С. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-31)
539. См. его книгу «Из прошлого». М., 1936. С. 215. [↑](#footnote-ref-32)
540. {608} Имеется в виду отрывок из письма, которое городничий читает чиновникам в первом действии «Ревизора»: «Ну тут уж пошли дела семейные: “… сестра Анна Кириловна приехала к нам с своим мужем; Иван Кирилович очень потолстел и все играет на скрыпке…” — и прочее, и прочее». [↑](#endnote-ref-510)
541. М. Горький и А. Чехов. Переписка. Изд‑во Академии Наук СССР. 1937. С. 15. [↑](#footnote-ref-33)
542. *Альтман Иоганн Львович* (1900 – 1955), литературовед и театральный критик.

     В 30‑е годы — редактор газеты «Советское искусство» и журнала «Театр». [↑](#endnote-ref-511)
543. Опущена преамбула о традициях, новаторстве и «советском восприятии дореволюционной действительности, советском восприятии старой жизни». [↑](#endnote-ref-512)
544. *Громов Павел Петрович* (1914 – 1982), литературовед, знаток творчества Л. Н. Толстого и А. А. Блока.

     Современный театр наблюдал с 30‑х годов. Выступал как театральный критик. В книге «Написанное и ненаписанное» (М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994), вышедшей посмертно, многие страницы посвящены театру Мейерхольда и сцене 70‑х годов XX века.

     *Костелянец Борис Осипович* (1912 – 1999), литературовед, театральный и литературный критик, педагог, профессор. Окончил в 1937 году филологический факультет Ленинградского университета. Участник Великой Отечественной войны.

     Занимался историей русской литературы, сопровождая вступительными статьями и комментариями издания сочинений Ю. Н. Тынянова, Ап. А. Григорьева, И. А. Бунина, М. Горького, О. Форш и других.

     С искусством театра Костелянца связывала не только журналистско-критическая деятельность, но и изучение теории драмы, ее пересечения с проблемами философии. Писал о драматургии Софокла, Шекспира, Мольера, Грибоедова, Островского, Чехова, Горького, Вампилова.

     Ему принадлежали работы: «Драматическая активность» (1979), «Мир поэзии драматической…» (1992), «Свобода и зло: самоочищение и пресечение зла силой. Опыт прочтения величайшей трагедии Шекспира» (1999). Посмертно были опубликованы: «Между Призраком, Клавдием и Гертрудой» (2003), «Драма и действие. Лекции по теории драмы» (2007). [↑](#endnote-ref-513)
545. {609} *Томашевский К. Б*., театральный критик. Печатался с 20‑х годов по 1941 год. Один из авторов журнала «Театр». [↑](#endnote-ref-514)
546. Савицкая М. Г. (1868 – 1911), см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, 1906 – 1918. [↑](#endnote-ref-515)
547. Андреева М. Ф. (1868 – 1953) сыграла Ирину в сезоне 1900/01 года. [↑](#endnote-ref-516)
548. Бутова Н. С. (1878 – 1921) роль Ирины не играла. Вероятно, речь идет об Ирине — В. В. Барановской, вступившей в спектакль в сезоне 1908/09 года. [↑](#endnote-ref-517)
549. Первым исполнителем роли Тузенбаха был В. Э. Мейерхольд. [↑](#endnote-ref-518)
550. {610} *Бурский М*., театральный критик, один из авторов журнала «Театр». [↑](#endnote-ref-519)
551. Б. Н. Ливанов был введен на роль Чацкого 24 февраля 1940 года. [↑](#endnote-ref-520)
552. Чайльд Гарольд — герой поэмы Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» (1812). [↑](#endnote-ref-521)
553. К слову сказать, Ливанов читает эту фразу очень хорошо, несколько нараспев, как читают стихи. Это доходит. В стихотворном грибоедовском тексте «дым отечества…» действительно стихи другого автора. [↑](#footnote-ref-34)
554. Ливанов удачно использовал тут точную грибоедовскую пунктуацию. Обычно на театре не разделяют восклицательным знаком последних двух слов. [↑](#footnote-ref-35)
555. В монологе первого акта Ливанов выделяет эти слова, в особенности мягкое произношение «е», явно копируя Хлестову. Но к третьему акту Хлестова, очевидно, забывает об этой неучтивости Чацкого, и усилия Ливанова, не поддержанные произношением Хлестовой, пропадают втуне. [↑](#footnote-ref-36)
556. К. Н. Еланская была введена на роль Анны Карениной 10 ноября 1940 года. [↑](#endnote-ref-522)
557. П. В. Массальский первый раз сыграл Вронского 10 ноября 1940 года. [↑](#endnote-ref-523)
558. Б. Г. Добронравов был введен на роль царя Федора 20 ноября 1940 года.

     Впервые роль царя Федора исполнили: А. И. Адашев — в сезоне 1899/900 года, В. И. Качалов — 17 ноября 1922 года, Н. П. Хмелев — 15 декабря 1935 года. [↑](#endnote-ref-524)
559. Перечисленные роли Еланская впервые сыграла: Парашу — 23 января 1926 года, Катерину — 2 декабря 1934 года, Катюшу Маслову — 30 января 1930 года. [↑](#endnote-ref-525)
560. {611} Годы жизни английских писателей: *Джонатана Свифта* (1667 – 1745), *Чарльза Диккенса* (1812 – 1870), *Ричарда Бринсли Шеридана* (1751 – 1816). [↑](#endnote-ref-526)
561. Театр Друри Лейн был построен в Лондоне в 1663 году. В 1780 году Шеридан стал полным владельцем всех акций и руководителем этого театра. [↑](#endnote-ref-527)
562. *Акимов Николай Павлович* (1901 – 1968), театральный художник. С 1929 года — режиссер. В 1935 – 1949 и с 1955 по конец жизни — руководитель Ленинградского театра Комедии.

     Преподавал в Ленинградском театральном институте, профессор. В МХАТ кроме «Школы злословия» оформил «Любовь Яровую» (1936). [↑](#endnote-ref-528)
563. Следует отметить прекрасное выполнение декораций под руководством Гремиславского и Шверубовича. [↑](#footnote-ref-37)
564. Г. Г. Конский играл роль члена «Академии злословия» мистера Крэбтри. [↑](#endnote-ref-529)
565. Упомянутые актеры исполняли роли: М. М. Яншин — сэр Питер Тизл, О. Н. Андровская — леди Тизл, П. В. Массальский — Чарльз Сэрфес, А. М. Комиссаров — Кэйрлесс, З. Г. Цильман — Вильям. [↑](#endnote-ref-530)
566. *Гурвич Абрам Соломонович* (1897 – 1962), театральный критик, печатался в журнале «Театр». [↑](#endnote-ref-531)
567. Стряпчего Снэйка играл Б. С. Малолетков. [↑](#endnote-ref-532)
568. Сэра Бенджамена Бэкбайта играл В. А. Попов. [↑](#endnote-ref-533)
569. Речь идет о дуэте «Голубок и горлица», который пели Андровская и Яншин, аккомпанируя себе на арфе и флейте. Музыку к спектаклю написал Д. Б. Кабалевский. [↑](#endnote-ref-534)
570. Автор вспоминает одну из лучших ролей молодого М. М. Яншина — Лариосика в «Днях Турбиных» (1926). [↑](#endnote-ref-535)
571. *Боровой Леонид Яковлевич* (? – 1970), театральный критик, печатался в журнале «Театр». [↑](#endnote-ref-536)
572. В Ленинградском театре Комедии Н. П. Акимов поставил «Школу злословия» в 1937 году. [↑](#endnote-ref-537)
573. *Вениаминов Александр Давидович* (1903 – 1991), артист Ленинградского театра Комедии с 1937 года. В период Великой Отечественной войны возглавлял Фронтовой театр миниатюр.

     Виртуозно владел актерской техникой от приемов гротеска до трагедии.

     В 1978 году эмигрировал. [↑](#endnote-ref-538)
574. Маленький лорд Фаунтлерой — герой одноименного романа (1886) американской писательницы Элизы Фрэнсис Бернетт. Отличался внешней красотой и добродетелями, из которых главной была доброта к людям. [↑](#endnote-ref-539)
575. {612} *Карев Александр Михайлович* (1899 – 1975), актер, режиссер, педагог. В МХАТ работал с 1928 по 1971 год. [↑](#endnote-ref-540)
576. *Гельфанд Марк*, театральный критик, писал для журнала «Театр». [↑](#endnote-ref-541)
577. «Школа злословия» в филиале МХАТ им. Горького. [↑](#footnote-ref-38)
578. К сожалению, такой же силы характера не обнаружили некоторые из рецензентов спектакля. С разными оговорками они все-таки занесли Шеридана в список великих сатириков прошлого. На это наивное и вместе с тем педантское по своему характеру заблуждение указал уже мимоходом А. Гурвич на страницах «Советского искусства». Остается только порадоваться, что никому не пришло в голову потревожить по этому случаю также и тень Теккерея. Впрочем, за Теккерея пострадал почему-то Диккенс, и милейший сэр Питер из «Школы злословия» был объявлен чем-то вроде двоюродного предка добрейшего мистера Пиквика из «Записок Пиквикского клуба» — открытие столь же поразительное, как и то, что Джозеф Сэрфес является английским изданием Тартюфа! О, каталогизаторы… [↑](#footnote-ref-39)
579. Ковент Гарден — английский оперный театр. Основан в 1732 году. [↑](#endnote-ref-542)
580. Опущено изложение позиций Р. Шеридана в качестве общественного деятеля и парламентского оратора. [↑](#endnote-ref-543)
581. *Конгрив Уильям* (1670 – 1729), *Уичерли Уильям* (1640 – 1716) — английские драматурги, комедиографы. [↑](#endnote-ref-544)
582. Имеется в виду пьеса Шеридана «День святого Патрика, или Предприимчивый лейтенант». [↑](#endnote-ref-545)
583. *Браммелл Джордж Брайан* (1778 – 1840), основатель дендизма. Противопоставил обывательскому укладу буржуазной жизни культ своеобразия личности. Создал свой стиль в моде, манерах, поведении и т. д. Оказал влияние на литературные и аристократические круги общества, превратил дендизм в традицию. [↑](#endnote-ref-546)
584. Дориан Грей — герой романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890). [↑](#endnote-ref-547)
585. {613} С 1935 года Л. М. Леонидов преподавал в ГИТИС, в 1939 – 1941 годах был его художественным руководителем. [↑](#endnote-ref-548)
586. В 1937 году в ВТО были организованы беседы Л. М. Леонидова с театральной молодежью. В марте 1938 года стенограммы бесед были изданы. [↑](#endnote-ref-549)
587. Л. М. Леонидов поставил на сцене МХАТ спектакли: «Земля» Н. Вирты (совместно с Н. М. Горчаковым) и «Достигаев и другие» Горького (совместно с И. М. Раевским). [↑](#endnote-ref-550)
588. Городулин — персонаж комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Ляпкин-Тяпкин — «Ревизора» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-551)
589. Роль Мити Карамазова Леонидов сыграл в спектакле «Братья Карамазовы» в 1910 году. [↑](#endnote-ref-552)
590. Речь идет о сгоревших в Минске в первые дни войны декорациях и костюмерном имуществе МХАТ. [↑](#endnote-ref-553)
591. *Гремиславский Иван Яковлевич* (1886 – 1954), художник МХТ с 1912 года и по конец жизни. С 1926 года заведовал постановочной частью. [↑](#endnote-ref-554)
592. *Готтих Николай Николаевич* (1899 – 1990), старший машинист сцены, заведующий постановочной частью. В МХАТ работал с 1932 года.

     *Мартынов Поликарп Васильевич*, электроосветитель. Поступил в МХАТ в 1924 году.

     *Гудков Иван Иванович* (1887 – 1962), заведовал монтировочной и постановочной частями, помощник режиссера. Работник МХАТ с 1898 и по 1955 год. [↑](#endnote-ref-555)
593. {614} Спектакли МХАТ в Саратове шли с 11 ноября 1941 года по 15 июля 1942 года. [↑](#endnote-ref-556)
594. К этому времени Художественным театром были поставлены пьесы В. П. Катаева: «Растратчики» (1928), «Квадратура круга» (1928). [↑](#endnote-ref-557)
595. Работа над «Гамлетом» велась с середины мая 1940 года и была прервана сначала Великой Отечественной войной, а потом, в 1943 году, смертью Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-558)
596. *Трощенко Е*., критик саратовской газеты «Коммунист». [↑](#endnote-ref-559)
597. Имеется в виду мещанская жизнь, описанная М. Горьким в повести «Городок Окуров» (1909). [↑](#endnote-ref-560)
598. В. Л. Ершов впервые сыграл роль Сатина 8 июня 1930 года. [↑](#endnote-ref-561)
599. *Дмоховская Анна Михайловна* (1892 – 1955), актриса Художественного театра с 1914 по 1955 год. Играла характерные роли: Квашня и Василиса в «На дне», мать в «Синей птице», Меланья в «Достигаеве и других», Пивокурова в «Последней жертве» и др. [↑](#endnote-ref-562)
600. *Жак Л*., критик саратовской газеты «Коммунист». [↑](#endnote-ref-563)
601. *Погодин Николай Федорович* (1900 – 1962), драматург. Кроме «Кремлевских курантов» в МХАТ впоследствии были поставлены его пьесы: «Третья патетическая» (1958) и «Цветы живые» (1961). [↑](#endnote-ref-564)
602. *Кнебель Мария Иосифовна* (1898 – 1985), актриса, режиссер, педагог, профессор, работала в МХАТ в 1922 – 1950 годах. С резкой характерностью играла такие роли, как Карпухина в «Дядюшкином сне» по Ф. М. Достоевскому или миссис Уордль в «Пиквикском клубе» по Ч. Диккенсу.

     Больших успехов Кнебель добилась в режиссуре, сотрудничая с Н. П. Хмелевым и А. Д. Поповым.

     Уйдя из МХАТ, Кнебель работала в Центральном детском театре (с 1955 года — главный режиссер), в Центральном театре Советской Армии, ставила спектакли в других театрах.

     С 1948 года преподавала на режиссерском факультете ГИТИС, пользуясь особым педагогическим авторитетом.

     Кнебель написала несколько книг, в том числе мемуары «Вся жизнь» (1967). [↑](#endnote-ref-565)
603. {615} *Марков Василий Петрович* (1907 – 1997), актер, педагог. В МХАТ работал с 1930 по 1979 год. Сыграл огромное количество эпизодов, маленьких ролей, персонажей народных сцен. Был незаменим в роли Дзержинского в спектакле «Кремлевские куранты». Участвовал во всех сценических редакциях этой постановки, сыграв в ней также роли Глаголева и иностранного писателя. Дзержинского играл и в спектакле «Залп “Авроры”» М. Большинцова и М. Чиаурели (1952).

     В качестве сорежиссера В. П. Марков участвовал в создании нескольких постановок МХАТ. Это и «Безымянная звезда» (1957), и «Братья Карамазовы» (1960). Самостоятельно поставил на мхатовской сцене инсценировку романа Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей» (1964).

     С годами все больше посвящал себя педагогической деятельности в Школе-студии МХАТ. [↑](#endnote-ref-566)
604. *Гедике Иван Иванович* (1875 – 1942), актер и театральный деятель.

     В МХАТ поступил в 1924 году после службы в различных провинциальных театрах, исполнял актерские и административные обязанности. [↑](#endnote-ref-567)
605. *Готлиб (Медведев) Михаил Ефимович* (1910 – 1990), актер. В МХАТ работал с 1933 по 1988 год. Характерный актер, участник эпизодов и народных сцен. Был одним из самых надежных дублеров, по праву становясь вторым исполнителем таких ролей, как Перчихин в «Мещанах», Ферапонт в «Трех сестрах», Левшин во «Врагах». [↑](#endnote-ref-568)
606. Очевидно, имеется в виду роль женщины с платком, первой исполнительницей которой была Н. С. Лебедева. [↑](#endnote-ref-569)
607. {616} Премьера «Фронта» А. Е. Корнейчука состоялась в Московском театре драмы 3 ноября 1942 года, в Малом театре — 5 ноября, в Художественном — 7 ноября. [↑](#endnote-ref-570)
608. Опущено изложение сюжета пьесы и характеристики ее действующих лиц. [↑](#endnote-ref-571)
609. *Истомин (Тетерин) Александр Иванович* (1884 – 1971), *Владиславский Владимир Александрович* (1891 – 1970), *Царев Михаил Иванович* (1903 – 1997), *Рыбников Николай Николаевич* (1879 – 1956), ведущие актеры Малого театра. [↑](#endnote-ref-572)
610. *Шамин Николай Николаевич* (1886 – 1966), артист Малого театра с 1922 до 1957 года. [↑](#endnote-ref-573)
611. *Любимов Владимир Александрович* (1897 – 1971), актер. В Московский театр драмы поступил в 1941 году. [↑](#endnote-ref-574)
612. *Страдомская Елена Ивановна* (1900 – 1959), актриса, режиссер, педагог. В Московском театре драмы работала в 1937 – 1948 годах. [↑](#endnote-ref-575)
613. *Арский Николай Николаевич* (1903 – 1974), актер Московского театра драмы. [↑](#endnote-ref-576)
614. *Орлов Дмитрий Николаевич* (1892 – 1955), актер. Получив театральное образование в Харькове, играл с 1916 года в провинциальных театрах. В 1922 году поступил в Высшие театральные мастерские под руководством В. Э. Мейерхольда. Создал ряд сценических образов в известных постановках 20 – 30‑х годов: Юсов («Доходное место» Островского), Степан («Поэма о топоре» Погодина), Умка («Умка — Белый медведь» Сельвинского) и др.

     Актер МХАТ в 1944 – 1954 годах. [↑](#endnote-ref-577)
615. *Зубов Константин Александрович* (1888 – 1956), актер, режиссер, педагог. Получил техническое и филологическое образование. Затем учился в Школе сценического искусства А. А. Санина и А. П. Петровского. Служил в разных театрах.

     В Малом театре — с 1936 года и по конец жизни. С 1947 года — главный режиссер Малого театра. Актерские и режиссерские работы Зубова в Малом театре соответствовали академическому стилю и традициям этой старейшей русской сцены. [↑](#endnote-ref-578)
616. Опущено упоминание удачного исполнения роли Сережи студентом театрального училища им. Щепкина. [↑](#endnote-ref-579)
617. {617} *Никулин Лев Вениаминович* (1891 – 1967), писатель, поэт, драматург, журналист, дипломат. Работал в разных жанрах литературы: от исторических романов до мемуаров. Наиболее популярны были его пьеса «Порт-Артур» (1938) и роман «России верные сыны» (1952). [↑](#endnote-ref-580)
618. *Хощанов Николай Васильевич* (1906 – ?), актер МХАТ в 1938 – 1952 годах. Участник народных сцен, исполнитель эпизодов. [↑](#endnote-ref-581)
619. Премьера спектакля «Кремлевские куранты» состоялась в Саратове 22 января 1942 года. Спектакль прошел в сезоне 55 раз.

     Имеющаяся в виду генеральная репетиция «Кремлевских курантов» состоялась еще в мирное время — 8 мая 1941 года в Москве. Она считалась черновой, хотя была в гримах и костюмах. Ее зрителями были бойцы подшефной воинской части. [↑](#endnote-ref-582)
620. *Геловани Михаил Георгиевич* (1893 – 1956), грузинский актер. Работал в МХАТ в 1942 – 1948 годах. Был рекомендован Художественному театру на роль Сталина председателем Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко вместо игравшего эту роль в Саратове ее первого исполнителя Г. А. Герасимова. [↑](#endnote-ref-583)
621. *Заславский Давид Осипович* (1880 – 1965), театральный критик. [↑](#endnote-ref-584)
622. Сталинская премия была присуждена Вл. И. Немировичу-Данченко и старейшим актерам МХАТ: И. М. Москвину, О. Л. Книппер-Чеховой, В. И. Качалову, М. М. Тарханову, Ф. В. Шевченко 20 марта 1943 года. [↑](#endnote-ref-585)
623. {618} *Дантес Жорж (Георг) Карлович* (1812 – 1895), поручик кавалергардского полка, смертельно ранивший на дуэли А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-586)
624. *Кукольник Нестор Васильевич* (1809 – 1868), поэт и драматург. [↑](#endnote-ref-587)
625. *Салтыков Сергей Васильевич* (1777 – 1846), библиофил. Известен своими чудачествами. В 1833 – 1836 годах Пушкин бывал на его «вторниках» в Петербурге, на Малой Морской улице. [↑](#endnote-ref-588)
626. *Бенкендорф Александр Христофорович* (1783 – 1844), граф, член следственной комиссии по делу декабристов, главный начальник III отделения собственной его императорского величества канцелярии, шеф жандармов; *Дубельт Леонтий Васильевич* (1792 – 1862), жандарм, руководитель тайной полиции. [↑](#endnote-ref-589)
627. Далее в этом же номере «Литературы и искусства» были опубликованы статьи: Конст. Федин. В поисках Пушкина; *Илья Груздев*. Без Пушкина; *Наталья Соколова*. Спектакль и его художник. [↑](#endnote-ref-590)
628. *Федин Константин Александрович* (1892 – 1977), писатель.

     Печатался с 1920‑х годов. Входил в объединение писателей «Серапионовы братья» (1921). Его члены увлекались Э. Т. А. Гофманом и ставили своей целью испытание свободных литературных форм. Позднее, с 1934 года, примкнул к курсу литературы социалистического реализма и занял влиятельное место в Союзе писателей СССР.

     Автор романа «Города и годы» (1924).

     Согласно записи Е. С. Булгаковой, К. А. Федин посетил М. А. Булгакова во время его болезни, но искренности отношений между ними не возникло. [↑](#endnote-ref-591)
629. Речь идет об императоре Николае I, а также Александре Николаевне и Екатерине Николаевне, урожденных Гончаровых — старших сестрах Н. Н. Пушкиной, проживавших в доме Пушкина. Е. Н. Гончарова вышла замуж за Дантеса 10 января 1937 года. Дуэль между ним и Пушкиным состоялась 27 января. [↑](#endnote-ref-592)
630. *Щеголев Павел Елисеевич* (1877 – 1931), литературовед, историк. До 1917 года подвергался гонениям за работы о революционных движениях в России и журнально-издательскую деятельность.

     Известным трудом Щеголева стала его книга «Дуэль и смерть Пушкина» (1916), много раз переиздававшаяся.

     Писал сценарии к кинофильмам на исторические темы и пьесы. [↑](#endnote-ref-593)
631. *Долгоруков Петр Владимирович* (1816 – 1868), князь. Публицист, издатель, историк. Был вхож в петербургские светские салоны.

     Не только П. Е. Щеголев, но и другие пушкинисты не сомневались в причастности Долгорукова к изготовлению и распространению клеветнического письма, послужившего {619} окончательным толчком к дуэли Пушкина. Однако прямых доказательств этому не найдено, о чем свидетельствуют современные исследования (*Абрамович С. Л*. Пушкин в 1936 году. Л., 1984). [↑](#endnote-ref-594)
632. *Геккерен Луи ван‑де* (1791 – 1884), нидерландский посланник, приемный отец Ж. Дантеса. [↑](#endnote-ref-595)
633. *Данзас Константин Карлович* (1800 – 1870), армейский офицер, генерал-майор в отставке. Товарищ А. С. Пушкина со времен лицея и его секундант на дуэли с Дантесом. [↑](#endnote-ref-596)
634. *Жуковский Василий Андреевич* (1783 – 1852), поэт. [↑](#endnote-ref-597)
635. *Соколова Наталья Ивановна* (1897 – 1980), искусствовед. [↑](#endnote-ref-598)
636. *Соболевский Сергей Александрович* (1803 – 1870), библиограф. Служил в Московском архиве иностранных дел. Друг А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-599)
637. *Тропинин Василий Андреевич* (1776 – 1857), живописец. Портрет А. С. Пушкина написал в 1827 году. [↑](#endnote-ref-600)
638. «Солнце нашей поэзии закатилось!» — первая фраза некролога Пушкина, помещенного А. А. Краевским в газете «Литературные прибавления к “Русскому Инвалиду”» (1837, № 5). На следующий день Краевский получил замечание министра народного просвещения С. С. Уварова, переданное ему попечителем санкт-петербургского учебного округа князем М. А. Дундуковым-Корсаковым, о неуместности этой публикации. [↑](#endnote-ref-601)
639. Имеется в виду памятник Петру I работы *Этьена Мориса Фальконе* (1716 – 1791), открытый на Сенатской площади в Петербурге в 1782 году. [↑](#endnote-ref-602)
640. *Кипренский Орест Адамович* (1783 – 1836), живописец и рисовальщик. Портрет А. С. Пушкина создан им в 1827 году. [↑](#endnote-ref-603)
641. Кифаред — в Древней Греции играющий на кифаре и поющий музыкант. [↑](#endnote-ref-604)
642. Речь идет о живописном стиле художника и поэта *Павла Андреевича Федотова* (1815 – 1852). [↑](#endnote-ref-605)
643. *Тургенев Александр Иванович* (1784 – 1845), археограф и литератор. Старший товарищ Пушкина, присутствовал при его кончине. [↑](#endnote-ref-606)
644. Намек на пьесу бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862 – 1949) «Слепые». [↑](#endnote-ref-607)
645. *Богомазов Иван Варфоломеевич* — вымышленное лицо, имевшее, однако, прототип: Варфоломея Филипповича Боголюбова, состоявшего секретным сотрудником у министра С. С. Уварова. Был он известным сплетником и даже нечистым на руку человеком. [↑](#endnote-ref-608)
646. М. М. Тарханов играл Богомазова, А. П. Кторов — Долгорукова. [↑](#endnote-ref-609)
647. Упомянутые роли исполняли: В. В. Готовцев — Салтыкова, А. В. Звенигорский и В. В. Кириллин — 1‑го и 2‑го преображенцев. [↑](#endnote-ref-610)
648. Перечислены зодчие Петербурга: *Воронихин Андрей Никифорович* (1759 – 1814), *Росси Карл Иванович* (1775 – 1849), *Растрелли Франческо Бартоломео* (1700 – 1771). [↑](#endnote-ref-611)
649. *Глинка Михаил Иванович* (1804 – 1857), композитор, автор оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»); *Мусоргский Модест Петрович* (1839 – 1881), композитор, автор оперы «Хованщина»; *Суриков Василий Иванович* (1848 – 1916), живописец, автор полотен «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни». [↑](#endnote-ref-612)
650. {620} *Арцыбашев Михаил Петрович* (1878 – 1927), писатель, автор в то время скандального романа «Санин». *Рышков Виктор Александрович* (1863 – 1926), драматург и писатель, чьи пьесы на темы современной жизни пользовались успехом у публики. [↑](#endnote-ref-613)
651. Музыкальная студия МХТ («Комическая опера») была основана в 1920 году. [↑](#endnote-ref-614)
652. «Тихий Дон» — опера И. Дзержинского, была поставлена в Музыкальном театре им. Немировича-Данченко в 1936 году. «В бурю» — опера Т. Хренникова — в 1939 году. [↑](#endnote-ref-615)
653. Имеется в виду поставленная Немировичем-Данченко в 1934 году опера Д. Шостаковича «Катерина Измайлова». [↑](#endnote-ref-616)
654. Речь идет о поставленных под руководством Немировича-Данченко в МХАТ пьесах: К. Тренева «Любовь Яровая» (1936) и Вс. Иванова «Блокада» (1929). [↑](#endnote-ref-617)