

# А.Д.ПОПОВ ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕАТРЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ СПЕКТАКЛЯ

МОСКВА

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО 1979

Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры  
СССР

Центральный государственный архив литературы и искусства СССР  
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Калашников Ю. С. (ответственный редактор),  
Кнебель М. И., Кириленко К. Н., Литвиненко Н. Г., Максимова В. А.,  
Попов А. А., Фролов В. В.

Редактор

В. В. ФРОЛОВ



Экземплярская — 125 Эккерман И. П. — 333 Энгель Я. И. — 159 Энгельс Ф. — 19, 219  
Южин-Сумбатов А. И. — 86, 155 Юрьев Ю. М. — 365 Юткевич С. И. — 192  
Яблоков С. В. — 151, 190 Языков А. А. — 146 Яновский Н. П. — 178 Яншин М. М. —  
170, 178, 506 Яхонтов В. Н. — 98

Сдано в набор 25/ХИ—1979 г. Подписано в печать 18/VI—1979 г. Л86780 Формат  
60х90/16. Печ. л. 32,5. Уч.-изд. л. 33,058. Тираж 15 000 экз. Изд. № 385. Заказ 1271. Цена 2  
руб. 60 коп.

ОТ РЕДАКЦИИ .....	4
Ю. КАЛАШНИКОВ А. Д. ПОПОВ И СОВЕТСКИЙ ТЕАТР .....	5
ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕАТРЕ .....	23
ГЛАВА ПЕРВАЯ .....	23
ГЛАВА ВТОРАЯ .....	67
ГЛАВА ТРЕТЬЯ .....	101
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ .....	120
ГЛАВА ПЯТАЯ .....	140
ГЛАВА ШЕСТАЯ .....	160
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	201
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ СПЕКТАКЛЯ .....	215
ВСТУПЛЕНИЕ .....	215
РЕЖИССЕР .....	218
МИРОВОЗЗРЕНИЕ .....	224
СВЕРХЗАДАЧА И СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ .....	231
ЗАМЫСЕЛ РЕЖИССЕРА .....	239
АТМОСФЕРА .....	249
ХУДОЖНИК .....	258
ПЕРСПЕКТИВА И НЕПРЕРЫВНОСТЬ .....	269
ЦЕЛОСТНОСТЬ АКТЕРСКОГО ОБРАЗА .....	275
НАРОДНАЯ СЦЕНА .....	287
МИЗАНСЦЕНА .....	305
КРАТКОСТЬ — СЕСТРА ТАЛАНТА .....	322
ЧУВСТВО ЦЕЛОГО .....	326
ВЗАИМОСВЯЗЬ ЦЕЛОГО И ДЕТАЛИ .....	334
ЗРИТЕЛЬ ЗАВЕРШАЕТ СПЕКТАКЛЬ .....	338
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ .....	347
ПРИМЕЧАНИЯ .....	353

## ОТ РЕДАКЦИИ

Имя Алексея Дмитриевича Попова — выдающегося режиссера, одного из основателей советского театра, теоретика и педагога — хорошо известно театральной общественности и широким кругам любителей театра в нашей стране и за рубежом. В юности, связав свою судьбу с Художественным театром, он проходил школу мастерства под руководством К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова в Первой студии МХТ.

Годы, проведенные А. Д. Поповым в Художественном театре, стали решающими в формировании его творческой личности. Там были заложены основы его реалистических убеждений, понимание единства этических начал театрального творчества и высоких профессиональных требований. Он прошел строгую и благодарную школу актерского творчества. А участвуя в спектаклях в качестве актера, начал постигать принципы режиссерского искусства, заложенные основателями Художественного театра К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, определившие новый этап в развитии мирового театрального искусства. Поэтому столь ценными являются все свидетельства А. Д. Попова о его пребывании в Художественном театре, о деятельности этого замечательного театрального коллектива и его мастеров.

Кипучая энергия А. Д. Попова, крупный талант и инициатива всесторонне раскрылись в годы Советской власти: А. Д. Попов активно участвует в строительстве нового, социалистического театра. Созданная им в Костроме студия, Театр имени Евг. Вахтангова, Театр Революции, Центральный театр Советской Армии, во главе которого он стоял много лет, — этапы его большого творческого пути. Поповым созданы спектакли, украсившие нашу театральную культуру.

Блестящий теоретик, автор книг, ставших настольными для актеров и режиссеров, всех деятелей театра, создатель своей режиссерской советской школы, воспитавший тысячи учеников и последователей (он много лет отдал руководству режиссерскими кадрами в ГИТИСе), А. Д. Попов оставил после себя богатейшее наследие, которое еще ждет своих исследователей.

Всесознанный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР, Всероссийское театральное общество при участии ЦГАЛИ (Центрального государственного архива литературы и искусства) впервые предпринимают издание творческого наследия А. Д. Попова.

Издание открывается двумя наиболее значительными литературными трудами А. Д. Попова — «Воспоминания и размышления о театре» и «Художественная целостность спектакля», объединенными в одну книгу со вступительной статьей Ю. Калашикова и комментариями.

Следующая книга включает избранные статьи А. Д. Попова, опубликованные в разные годы, а также неопубликованные его статьи, доклады, выступления. Открывает книгу вступительная статья Н. Крымовой, а завершают комментарии.

Последняя книга содержит режиссерские разработки спектаклей, поставленных А. Д. Поповым в разное время, начиная с Костромской студии и до последних дней его жизни (все материалы публикуются впервые).

Книги А. Д. Попова («Воспоминания и размышления о театре» и «Художественная целостность спектакля») давно стали библиографической редкостью, его статьи, помещенные в свое время в периодической печати, были достоянием читателей только тех лет, многие выступления и доклады вообще не опубликованы. А все они так или иначе касаются существенных проблем развития советского театрального искусства. Совсем неизвестными оставались режиссерские разработки А. Д. Попова разных лет, которые он никогда не публиковал. И, конечно, они являются неоценимыми свидетельствами этапов творческого развития художника, конкретным воплощением его эстетических исканий.

Иллюстрации даются в первой книге к работе А. Д. Попова «Размышления и воспоминания о театре», во второй книге — по этапным спектаклям, поставленным А. Д. Поповым, в третьей книге — исключительно режиссерские чертежи, наброски и рисунки А. Д. Попова, сделанные им во время работы над тем или иным спектаклем.

# Ю. КАЛАШНИКОВ А. Д. ПОПОВ И ТЕАТР

## 1

Есть художники, о которых нельзя говорить в прошедшем времени: работают ли они рядом с нами или, к нашей печали, ушли от нас,— все их творчество, вся их жизнь, все их помыслы служат современности и устремлены в будущее. К таким художникам принадлежит и Алексей Дмитриевич Попов. Эпоха огромных исторических социальных переворотов выдвинула в России на рубеже нынешнего века в самых различных областях искусства деятелей исключительного масштаба и разносторонности, способных осуществить новые творческие задачи, поднять искусство на более высокую ступень развития. Это были гиганты мысли и поэтического вдохновения. Чехов и Горький, Станиславский и Рахманинов, Немирович-Данченко и Серов, Шаляпин и Антокольский, Блок и Маяковский.

Россия была накануне великой революции. Крепли силы, стремившиеся вывести ее на новую историческую дорогу. В конечном счете выражением этого великого процесса были и подлинно новые тенденции в русском искусстве предреволюционного двадцатилетия. Дать им жизнь могли не просто большие таланты, а художники, умеющие заглядывать далеко вперед, способные произвести глубокие реформы.

Их эстафету в искусстве и продолжил А. Д. Попов в новых исторических условиях.

Октябрьская социалистическая революция создала благоприятные предпосылки для такой творческой деятельности.

Алексей Дмитриевич Попов, хотя и вышел на самостоятельную дорогу в канун Великого Октября, является создателем нового искусства социалистической эпохи. Театральная деятельность его была на редкость многообразной. Он был интересным, своеобразным актером, крупнейшим режиссером нашего времени, чутким и проницательным воспитателем театральной молодежи, вдумчивым и требовательным теоретиком советского театра, руководителем талантливых театральных коллективов, значительно обогативших современную театральную культуру он был убежденным последователем реалистических традиций русского театра и в неуклонном развитии их в согласии с требованиями революционной эпохи видел смысл своего театрального творчества.

Двадцатилетним юношей Попов поступил в Художественный театр, прошел успешно все ступени трудной и увлекательной учебы, стал признанным артистом Первой студии МХТ, работал рука об руку с Л. А. Сулержицким, Е. Б. Вахтанговым. И уже тогда стало у него созревать неодолимое желание самому утверждать и развивать в театре то громадное и неисчерпаемое, что воспринял он от искусства предреволюционной поры, выразить то, что подсказывало ему время. Ему страстно хотелось попробовать самостоятельно жить в театре.

Когда А. Д. Попов начал работать как режиссер, он твердо определил свое место в современном ему искусстве. Он опирался на традиции, которые сложились еще в Обществе искусства и литературы, руководимом К. С. Станиславским, и в театральном классе Московского филармо-

## 9

нического общества, выпестованном Вл. И. Немировичем-Данченко, то есть на традиции Художественного театра, стремясь поставить их на службу революционной действительности.

Те традиции, которые он принес в молодой советский театр, и те творческие позиции, которые он занял в послеоктябрьское время, помогли ему утвердить себя как художника в новых общественных условиях. А это был далеко не простой процесс.

Через полвека в сборнике, посвященном Вахтангову, А. Д. Попов опубликовал статью «Вахтангов — надежда Станиславского». К сожалению, она не получила должного внимания и осталась малозамеченной. А на самом деле в ней содержится великолепная характеристика творчества Вахтангова и впервые дана точная оценка исторического значения деятельности

Вахтангова для нашего театра, что крайне важно и для понимания пути, пройденного в театре им самим.

Напомним одно место этой во многом примечательной статьи. Алексей Дмитриевич утверждал, что спектакли Вахтангова «...носили экспериментальный характер и не могли заложить основы нового театрального направления в советском театре, ибо не опирались на принципиально новую в идейном смысле советскую драматургию. Весь трагизм столь раннего ухода Вахтангова в полной мере мы еще не осознали до сих пор, ибо Евгений Вахтангов немногими замечательными спектаклями и своим даром к глубокому теоретическому осмысливанию огромного» опыта К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко являлся именно той фигурой, которой нам сегодня так мучительно недостает<sup>\*</sup>. Заканчивается эта статья словами о том, как безудержно был захвачен Вахтангов перспективами, открытыми ему в искусстве театра его учителями, идеями синтеза их традиций и задач, поставленных перед искусством новой эпохой.

Когда стараешься окинуть взглядом творческий путь А. Д. Попова и понять характер его исканий, то убеждаешься в том, что он был воодушевлен идеями служения революционному народу, как и Вахтангов, не успевший их осуществить.

Он настойчиво стремился реализовать многие идеи Вахтангова и прекрасно понимал, что полное торжество этих идей — еще дело будущего.

Вплотную и непосредственно к решению новых задач, стоящих перед театром, А. Д. Попов смог приступить не сразу, лишь в 1918 году, когда ему удалось в Костроме организовать театральную студию, где он начал работать как актер и режиссер. Попов жадно тянулся к истинному искусству, которое учит жить и бороться. Но ему не хватало новой драматургии, способной ответить на запросы революционного народа.

В то время в драматических театрах была очень распространена постановка спектаклей, «созвучных революции». Использовались для этого преимущественно классика и современная зарубежная драма. Отбирались произведения, в которых содержались свободолобивые и гуманистические идеи. Ставились эти спектакли с очень благородными намерениями — создать произведения сцены, близкие по духу революционному народу. Но, как правило, в большинство спектаклей, «созвучных революции», свободолобивые и гуманистические идеи выражались, крайне отвлеченно и расплывчато.

В Костромской театральной студии А. Д. Попов осуществил постановки пьес «Потоп» Бергера, «Ученик дьявола» Шоу, а также организовал «Вечер памяти Парижской коммуны», «Вечер Горького», «Чеховский вечер». Характерным для большинства этих режиссерских работ Алексея Дмитриевича было его стремление применить принципы Худо-

10

жественного театра как при решении спектакля в целом, так и при трактовке отдельных ролей. Вместе с тем он упорно добивался определенного социального звучания спектакля, а от молодых студийцев — четкой классовой оценки персонажей. В этом отношении его деятельность выделяется на общем фоне тогдашней театральной жизни.

Другой отличительной чертой, очень важной для творческого развития А. Д. Попова, было его настойчивое стремление как можно глубже познакомиться с жизнью трудового народа. Для этого применялись самые различные формы: беседы со зрителями на волнующие их темы, обсуждение спектаклей, постоянная связь с театральной самодеятельностью, выезды со спектаклями на предприятия и в глубинные районы области. Все это было для молодого театра подлинной школой жизни.

Истолкование драматургии с современных социальных позиций и органическая связь с народом, по выражению Вахтангова, «творящим революцию», — вот две стороны сложного процесса формирования молодого советского театра, одним из ростков которого и явилась Костромская студия.

2

И все-таки сказать новое слово в театре в годы работы в Костроме Попову не удалось,

<sup>\*</sup> Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 222.  
*репетиторы*

потому что он, как известно, не располагал полноценным современным репертуаром, отражавшим революционные перемены жизни. На третьем году работы в Костроме он высказался на эту тему совершенно определенно: «Если мы попробуем поставить пьесы, не совсем хорошо написанные, но зато отражающие нашу великую победу, героизм и величие жертвы, то получится жалкая, смешная картина. Для отражения в искусстве великой эпохи, великого героизма требуются и художники титанического склада, и если возможен в этой работе компромисс, то только такой, что великая борьба талантливо, художественно отражена в пьесе»<sup>\*</sup>.

Конечно, нельзя забывать и о том, что период костромской студии является только началом его самостоятельного режиссерского творчества. И поэтому, естественно, его замыслы еще не могли быть осуществлены с необходимой полнотой. Для этого нужен был большой творческий опыт, а он накапливался постепенно.

Приобретая определенные навыки режиссуры, А. Д. Попов возвращается в Москву, чтобы здесь установить творческие контакты с писателями, способными дать театру жизненный материал, отображающий революционные сдвиги в действительности. В Москве он начал искать то, чего так не хватало ему, как и Вахтангову. Алексей Дмитриевич стал одним из тех деятелей советского театра, которые содействовали становлению и развитию современной советской драматургии. Роль Попова в этом отношении огромна. Он был настоящим другом и помощником драматургов.

В Москве А. Д. Попов с осени 1923 года стал актером и режиссером Третьей студии Художественного театра, созданной его товарищем по искусству Е. Б. Вахтанговым. Именно здесь Попов ухватился за то звено, которого не было в руках у Вахтангова,— он привлек в театр молодую советскую литературу, в которой героем был революционный народ. По новости Л. Сейфуллиной «Виринея» была сделана по инициативе и под его руководством инсценировка и поставлена им в 1925 году. Спектакль имел огромный и принципиальный успех. А. В. Луначарский приветствовал его как непреходящую победу нового, советского театра.

## 11

А. Д. Попов в содружестве с талантливыми молодыми актерами студии Б. В. Щукиным, Е. Г. Алексеевой, И. М. Толчановым, А. И. Горюновым и другими создал правдивую народно-революционную драму о русской деревне, разбуженной Октябрем, драму, полную острейших столкновений, вольного юмора и большой поэтичности. Только действительное знание народной жизни помогло ему избежать какой-либо фальши или наигрыша даже у бессловесных персонажей массовых сцен. После «Виринеи» состоялось второе рождение Третьей студии — она стала в первые ряды театров страны, идущих по пути социалистического искусства.

Примечательно, что в этом подлинно революционном спектакле молодого театра режиссеру совершенно не пришлось прибегать к приемам агиттеатра, кубо-футуристским условностям, так рьяно пропагандировавшимся тогда представителями так называемых «левых» течений в искусстве.

А. Д. Попов, неукоснительно следуя реалистическим традициям, требовал от актеров создания полнокровных характеров путем перевоплощения; он утверждал принципы школы переживания. В спектакле были ясная активная идейная установка, четкий социальный подход к оценке всех ситуаций и обстоятельств. В центре внимания оказался новый герой действия и борьбы.

После «Виринеи» А. Д. Попов осуществляет в Третьей студии постановку пьесы Б. Лавренева «Разлом» (1927), посвященной участию матросов Балтийского флота в Октябрьском революционном восстании. «Разлом» был примечателен не только тем, что в нем удались центральные образы — вожака матросской массы большевика Годуна (В. Куза) и капитана Берсенева (Б. Щукин), убежденного демократа, перешедшего на сторону революции. В спектакле был живой, активный, мужественный образ революционного народа

<sup>\*</sup> А. П о п о в. По поводу театральных заметок.— «Красный мир», 1920, 2 января (Кострома).  
*репетиторы*

(матросы военного корабля). Массовые сцены оставляли неизгладимое впечатление. Каждый участник их был в достаточной мере индивидуализирован, но все вместе представляли собой также и монолитный коллектив, объединенный общими целями. В этом и заключалось то новое, что внес А. Д. Попов как режиссер в спектакль «Разлом».

«Виринея» и «Разлом» и появившиеся почти одновременно спектакли «Шторм» в Театре имени МГСПС, «Любовь Яровая» в Малом театре, а вслед за ними «Бронепоезд 14-69» в Художественном театре показали всему миру, что на сцену вышел новый герой — народ-преобразователь, что советский театр стал реальным фактом искусства.

Мы знаем, как сложны были процессы, происходившие в театрах, сложившихся в дореволюционную пору, продолжавших и развивавших традиции реализма русской сцены. Однако новое начинало все больше и больше определять жизнь и этих театров.

Крах буржуазно-помещичьей России и первые шаги в построении нового общества — вот что оказывало решающее воздействие на деятелей искусства.

Для старых театров непосредственным выразителем этого всеобщего революционного процесса стал новый зритель — трудовой народ, который принес в театр свое восприятие жизни и искусства. Многие деятели Художественного, Малого и бывшего Александрийского театров неоднократно свидетельствовали, что только с приходом нового зрителя и началось для них строительство советского театра.

В музее МХАТ хранится красноречивый документ — протоколы «понедельников» МХТ 1918—1919 годов. На этих встречах актеры театра обсуждали волновавшие всех вопросы и главный из них — как должен жить Художественный театр в условиях новой действительности. Революционные преобразования воспринимались многими участниками «понедельников с опаской. И вместе с тем руководители театра были

## 12

убеждены, что искусство Художественного театра не может оставаться прежним.

Однажды, когда заговорили о постановке классики, Вл. И. Немирович-Данченко высказался совершенно определенно: «Это восприятие прошлого, великого и прекрасного, через современность, а не через трафарет старого, и есть самое ценное в искусстве. Еврипид, Шекспир дают вечное пламя, но это пламя должно возгореть на новом светильнике»<sup>\*</sup>.

В другой раз К. С. Станиславский, выступая на очередном «понедельнике», дал высокую оценку новой пьесы В. Каменского «Стенька Разин». Из всего виденного Константин Сергеевич нашел крупницу «самого настоящего» в чтении Каменским своей пьесы «Стенька Разин». «Но как читает Каменский — это одно, а как его воплощает Таиров — это совсем другое. У Каменского — ширь, сущность настоящего свободного разгула; у Таирова рафинад и изощренность»<sup>†</sup>.

В эти же годы К. С. Станиславский вел занятия в оперной студии Большого театра. Одной из главных тем его бесед была тема «Искусство» и народ». Он утверждал, что невозможно создать большое искусство, если оно не будет обращено к народу и не будет отражать его жизнь»<sup>‡</sup>.

Мы хорошо знаем, что в 20-е годы было немало режиссеров и актеров, считавших, что реализм в театре отжил свой век. Они искали иных путей в искусстве и нередко попадали в лоно эстетства и формализма.

Нельзя забывать также того, что и в коллективе Третьей студии велись в эти же годы большие споры о дальнейшем пути театра. Почти одновременно с «Виринеей» была поставлена «Женитьба» Гоголя в эстетском истолковании, даже с некоторыми мистическими акцентами. Велись споры о спектаклях «Зойкина квартира» М. Булгакова и «Заговор чувств» Ю. Олеси. Некоторые критики находили, что жизнь молодой Советской страны 20-х годов освещена в них односторонне. Так, преодолевая сложности на своем творческом пути и

<sup>\*</sup> Протокол десятого «понедельника», № 193/68, л. 6. Музей МХАТ.

<sup>†</sup> Протокол девятого «понедельника» № 193/68, л. 1—2. Музей МХАТ.

<sup>‡</sup> См. «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг.», изд. 3-е, испр. и доп. М., «Искусство», 1952.



добиваясь несомненных успехов, художник приобретал зрелость.

Это сравнительно большое отступление необходимо было сделать для того, чтобы показать, в каких условиях начинал А. Д. Попов свою самостоятельную творческую жизнь в Москве.

### 3

В начале 30-х годов А. Д. Попов пришел в качестве художественного руководителя в Театр Революции. Это было началом очень важного этапа в его творческом развитии.

Художник-гражданин не мог не быть захвачен пафосом созидания и он обратился к теме трудового героизма советских людей.

Здесь необходимо напомнить, что к так называемой производственной, рабочей и колхозной теме театры начали обращаться еще в конце 20-х годов. Однако до появления пьес Н. Ф. Погодина в репертуаре театров, в спектаклях на эти темы центр внимания сосредоточивался преимущественно на производственном процессе как таковом, на машине, на происках классовых врагов, а подлинный герой производства и колхозных полей — созидатель нового мира — оказывался в тени либо превращался в унылую риторическую схему.

В поворотные для жизни Советского государства годы первых пятилеток Алексей Дмитриевич заключил творческий союз с Н. Ф. Погоди-

### 13

ным, утвердив его драматургию на сцене нашего театра. Это имело колоссальное значение для всего театрального искусства страны.

Именно А. Д. Попов «открывает» драматургию Н. Ф. Погодина, и первая его пьеса «Темп», об одной из строек первой пятилетки, по рекомендации Попова принимается к постановке в Театре имени Вахтангова.

В Театре Революции А. Д. Попов поставил три пьесы Н. Ф. Погодина: «Поэма о топоре» (1931), «Мой друг» (1932) и «После бала» (1934) и привлек драматурга в качестве литературного руководителя театра.

После погодинских спектаклей А. Д. Попову стали яснее сценические пути воплощения образа героя первых пятилеток.

Поучительно воспоминание Н. Ф. Погодина об этом периоде деятельности А. Д. Попова: «В ту пору молодости работать мне было легко потому главным образом, что пел я новые мотивы как для театра, так и для зрителя. Если тема труда и производства была новой на сцене, то и сама неслыханная индустриализация страны была новой в жизни. В те годы мы и сдружились с моим первым учителем в театре А. Д. Поповым, и сдружились на этом новом, ибо он тогда метался в поисках драматургического материала, в экспериментах режиссерского искусства, чувствовал, что есть в жизни нечто очень отличное от драмы и театра буржуазного общества... Это «нечто», еще не до конца открытое, понятое, далеко не разработанное, мы называем теперь социалистическим реализмом»<sup>\*</sup>.

Представляется, что Н. Ф. Погодин очень точно определил влияние, которое оказали на все театральное искусство созданные А. Д. Поповым спектакли о героях социалистического строительства.

Разительные изменения пережил и Театр Революции, на сцене которого все это осуществлялось.

У Театра Революции была сложная творческая судьба.

Вначале молодым театром руководили Вс. Э. Мейерхольд и его ученики. Они дали много интересного и ценного, но и внесли немало противоречий, ибо увлекались конструктивистскими идеями и экспрессионизмом. В театре часто менялось художественное руководство, что мешало коллективу сложиться в монолитное творческое целое. В качестве «пережитка» первоначального периода в театре оставались приверженность многих актеров к чисто внешнему подходу к образу, стремление к эксцентризму и плакатности.

Под руководством А. Д. Попова коллектив Театра Революции начинает активно

<sup>\*</sup> Н. Погодин. Собрание драматических произведений, т. 1. М., «Искусство», 1960, с. 19.  
репетиторы

усваивать лучшие реалистические традиции советского театра и выходит на передовую линию театров, прославлявших социалистическую действительность.

Вот эта редкая способность А. Д. Попова сплавлять театральный коллектив на основе единых творческих принципов, открывая новые перспективы, приводила к тому, что и его встречи с актерами часто становились важной вехой в их творческом развитии.

Так было с Б. В. Шукиным в спектакле «Виринея» (1925), с Д. Н. Орловым в спектакле «Поэма о топоре» (1931), с М. Ф. Астанговым в спектакле «Мой друг» (1932) или с М. И. Бабановой в «Поэме о топоре» и «После бала» (1934).

После Тартальи в «Принцессе Турандот» и Синичкина в весьма эксцентрически решенном Р. П. Симоновым спектакле «Лев Гурыч Синичкин» Б. В. Шукин создал образ деревенского большевика Павла Сулова. За Д. Н. Орловым первоначально прочно закрепилась репутация превосходного актера-комика, поднимавшегося, правда, до вершин сатиры (Семен Рак в «Воздушном пироге» Б. Ромашова). И тем не менее в его

#### 14

Степане в «Поэме о топоре» не было ни одной искусственной, фальшивой ноты, настолько он был органичен и естествен.

Это было событием огромного значения: на сцену вышел рабочий-сталевар, герой первых пятилеток. При всей внешней простоте и даже заурядности образа Степана в нем ощущались воля и целеустремленность. Он был исключительно одарен, этот преданный своему рабочему делу человек. Режиссер и Д. Н. Орлов сумели передать в образе Степана огромную, несокрушимую энергию строителя нового мира. Д. П. Орлов создал образ глубоко национальный. За плечами Степана стоял опыт Великого Октября, гражданской войны, годов индустриализации, и он шел к своей цели — созданию сплава нержавеющей стали — вдохновенно и настойчиво. Это был образ современного рабочего. Название спектакля «Поэма о топоре» как нельзя лучше выражало его общую атмосферу. Спектакль был действительно поэтическим — в нем воплотилась поэзия трудового подвига. Он был глубоко правдив и целей и увлекал зрителей своим внутренним пафосом, несмотря на несколько аскетическую, условную, в духе конструктивизма 20-х годов декорационную установку.

Образ Гая в спектакле «Мой друг», в следующей постановке пьесы Н. Погодина на сцене Театра Революции, также был неожиданным и для М. Ф. Астангова — до этого артист не выступал в роли положительного героя.

Теперь в спектакле, созданном А. Д. Поповым, центральным героем являлся, как принято тогда было говорить, командир производства — руководитель большой стройки. В этом спектакле воплощались другие масштабы драматической коллизии, что требовало иного подхода к его решению. А. Д. Попов стремился показать огромный размах строительства, передать, как уверенно, не чураясь большого и малого, справляется со всем этим человек сильного характера, казалось бы, безграничных душевных возможностей — инженер Гай.

На почти открытой сцене ставились лишь предметы, необходимые для игры актеров, а задняя стена была отдана фотомонтажам, показывающим перспективу очень большого строительства.

По воле драматурга и режиссера образ Гая вбирал в себя основное содержание спектакля. Создатели спектакля и артист не скрывали того, что Гаю порой было чрезвычайно трудно, но он вместе с коллективом стройки умел находить выход из сложных, казалось бы, непреодолимых положений.

Остальным персонажам драматург отвел немного места в пьесе; они выведены лишь в эпизодах. Особое значение приобретала в спектакле роль Руководящего лица (М. М. Штраух). Прообразом для драматурга послужил Г. К. Орджоникидзе. В двух встречах Руководящего лица с Гаем удалось полномерно и убедительно передать масштабы созидания материальной базы социализма, колоссальный творческий подъем масс, руководимых Коммунистической партией.

Спектакль «Мой друг» стал огромным творческим событием, отразившим с наибольшей глубиной и полнотой исторические процессы, типичные для годов первой пятилетки.

М. И. Бабанова выступала в Театре Революции до встречи с А. Д. Поповым преимущественно в ролях экстравагантного и эксцентрического характера. Режиссер помог раскрыть новые творческие грани ее дарования, которые в ней были заложены.

Сначала это был образ молодой работницы Анки в «Поэме о топоре», характер которой сформировался в советское время. Для нее не было ничего дороже родного завода. Вот это трепетное, чистое отношение к труду и сделала доминантой своего образа актриса.

В спектакле «После бала», не обладающем такой цельностью, как "Мой друг» (впрочем, это свойственно и пьесе Погодина), М. И. Бабанова

15

играла роль Маши, молодой колхозницы. Она стала предметом особых забот режиссера. И А. Д. Попов не ошибся. Благодаря исполнению М. И. Бабановой простой сценический рассказ о том, как Маша волею поверившего в нее коллектива избрана была председателем колхоза, стал гораздо шире взятой темы. Спектакль «После бала» оказался в ряду произведений искусства, глубоко, правдиво и поэтично запечатлевших героя 30-х годов.

Главное, что направляло творческие искания актеров под режиссерским руководством А. Д. Попова, была идейная проблематика спектаклей. Содержание образов в его спектаклях всегда было очень насыщенным. Режиссер умел расшевелить интеллект актеров. Однако это не глушило страстей и эмоций, не приводило к рассудочности и рационализму. Актеры создавали емкие, интересные характеры, их творческая мысль руководила поступками и действиями героев.

Познание действительности, жизни народа было для Попова всегда творческой потребностью. Впоследствии Алексей Дмитриевич сформулировал этот главный для себя принцип: «Связь театра с жизнью — это проблема не только идейная, но и эстетическая»<sup>\*</sup>.

С 1935 года А. Д. Попов становится художественным руководителем Центрального театра Красной Армии; в нем он проработал почти четверть века. На сцене этого театра во всем многообразии и полноте проявилось режиссерское творчество Алексея Дмитриевича. В ЦТКА (в 1934 году переименован в Центральный театр Советской Армии — ЦТСА) он дал новую, неповторимую жизнь современной пьесе, исторической драме и произведениям классики.

А. Д. Попов пришел в ЦТКА, когда коллектив молодого театра был на распутье. В театре собрались талантливые актеры разных поколений. Но так сложилась жизнь театра, что он до прихода А. Д. Попова не имел постоянного художественного руководителя.

Первой заботой А. Д. Попова было спаять коллектив на основе общих идейных позиций, на основе принципов системы Станиславского. Всестороннему воспитанию коллектива Алексей Дмитриевич уделял очень много внимания, и это не замедлило дать свои плоды. На сцене театра были созданы спектакли, обогатившие всю советскую театральную культуру.

Как всегда, много энергии отдал Алексей Дмитриевич на привлечение в театр новых писательских сил для создания современного репертуара. Принципиальность художественного руководителя в формировании современного репертуара не могла остаться незамеченной. Плодотворность такого подхода для развития как театра, так и советской драматургии в целом хорошо охарактеризовал один из ее зачинателей, Б. С. Ромашов:

«Театры, интересующиеся поисками нового, не утратившие свежего чувства жизни, умеют находить и новые интересные пьесы: советский зритель не узнал бы драматургии Ю. Чепурина, Н. Винникова, В. Собко, если бы не увлечение ими Театра Красной Армии. Режиссер А. Попов всегда проявлял интерес ко всему новому и свежему в советской драматургии (вспомним его творческую связь с Н. Погодиным). И это сказалось в работе

<sup>\*</sup> Проблема образа в сценическом творчестве. Творческая лаборатория народного артиста СССР А. Д. Попова. Материалы занятий, вып. 1. М., ВТО, 1959, с. 3.

руководимого им театра. Молодых драматургов в этом театре не побоялись привлечь, потому что полюбили их не столько за мастерство, которого им часто не хватало, сколько за ту свежесть чувства жизни, за живые человеческие образы, которые они принесли с собой. А как это важно для молодых драматургов!\*

16

Отсюда не следует, что в каждом отдельном случае в работе с писателями А. Д. Попов всегда добивался безоговорочного успеха. Появлялись на сцене порой и пьесы схематичные, аморфные, даже при его Участии в их создании. Но это были издержки принципиально новых отношений крупного мастера советской сцены с литературой, с писателями.

Связи, взаимоотношения А. Д. Попова с советской драматургией свидетельствуют о том, сколь активно и действенно помогал он ее посту, направляя драматургов на путь развития реалистического искусства.

А. Д. Попов делал это в непосредственной работе с писателями над их произведениями, и в особенности тогда, когда осуществлял постановки их пьес на сцене. В свою очередь, советская драматургия, говорящая о новых героях жизни, оказалась тем необходимым рычагом, с помощью которого А. Д. Попов развивал творческий метод театра. Созданные усилиями писателей современные пьесы, историко-революционные и исторические, прочно вошли в репертуар театра. Поставив перед собой более широкую творческую программу, чем раньше, А. Д. Попов работал над многими из них сам. К какому бы драматургическому материалу ни обращался Алексей Дмитриевич, он в первую очередь стремился к тому, чтобы выделить в качестве ведущей народную тему спектакля, даже если драматург и не давал для разработки этой темы достаточного простора.

Так со временем выявилась во всей полноте основная тема Попова-художника — тема народа как главной силы исторического развития. Алексей Дмитриевич сказал новое слово в трактовке так называемых народных, или массовых сцен. Он превосходно усвоил уроки своих учителей и был мастером лепки многолюдных сцен в спектакле: каждое лицо в народной сцене имело свою характерность, свою биографию, свои действенные задачи. Статистам не было места в его спектаклях. Развитие народной темы в творчестве А. Д. Попова происходило в двух органически связанных между собой направлениях. С одной стороны, Попов искал пути, чтобы создать убедительный собирательный образ народа как монолитной и многоликой массы (в разные исторические эпохи, конечно, различной по существу), показать народ как жи-вотворящую и неодолимую силу истории. С другой стороны, всячески углублялась и обогащалась индивидуальная характеристика каждого народного персонажа. При этом режиссер старался избегать излишних подробностей внешнего колорита, внешнего рисунка, чем грешил, например, и Художественный театр в первое десятилетие своей жизни.

Внешний рисунок должен был быть всегда оправданным, идти от содержания, выражать внутреннее качество образа, идейный смысл народной сцены. В спектаклях, поставленных А. Д. Поповым, посвященных современной советской действительности, соблюдалось объективно установившееся взаимоотношение между героем и массой: герой всегда органически связан с массой, и все его поступки так или иначе определялись действиями народа.

Разработка народных характеров, образа народа, является, пожалуй, самым драгоценным и принципиальным вкладом Попова в советскую театральную культуру. Его творческое наследие в этом отношении требует к себе самого пристального внимания. Изучая его, мы глубже и конкретнее будем представлять себе, как шло утверждение и развитие принципов социалистического реализма в сценическом искусстве.

От проблемы образа народа в спектакле шел А. Д. Попов к решению другой важнейшей творческой проблемы — проблемы ансамбля. Ансамбль - это огромное завоевание русского реалистического театра XX века, и в первую очередь Художественного театра. А. Д. Попов на сцене ЦТКА — ЦТСА дал блестящие примеры создания редких по своей гармоничности

\* «Театр», 1960, № 8, с. 20.  
*репетиторы*

спектаклей, вместе с тем очень отличавшихся друг от

17

друга по художественному облику, поскольку в их основе были разная драматургия, различный жизненный материал.

Из спектаклей на современные темы, поставленных А. Д. Поповым в этот период, с наибольшей законченностью выявляли результаты его творческих исканий «Падь Серебряная» Н. Погодина (1939), «Сталинградцы» Ю. Чепурина (1944), «Степь широкая» Н. Винникова (1949), «Весенний поток» Ю. Чепурина (1953) и «Поднятая целина» по роману М. Шолохова (1962).

Если попытаться кратко определить главное достоинство этих спектаклей, то следует сказать, что в них удалось воссоздать собирательный образ социалистического коллектива, образ правдивый, убедительный и высокопоэтический. При этом надо подчеркнуть, что Алексей Дмитриевич проявил исключительную чуткость к тому, когда, где, в какой обстановке действуют советские люди, что определяет своеобразие их поступков и размышлений. Вот отчего характеры, образ всего коллектива были неповторимы при общности таких качеств советских людей, как гражданственность, патриотизм, чувство долга, преданность идеям революции.

Богатство и своеобразие образов советских людей А. Д. Попов умел находить и передавать со сцены потому, что оставался верным давно установленному для себя принципу — учиться у жизни и только у жизни. «Пристальный глаз художника,— писал он, работая еще в Театре Революции, — зорко вглядывающийся в новые ткани социалистической действительности, залог верных творческих позиций»\*. Строго следуя этому принципу, А. Д. Попов и осуществлял свои режиссерские замыслы. Вот как он определил те предпосылки, благодаря которым так быстро и органично была написана пьеса и создан спектакль «Падь Серебряная» — драматург, режиссер и актеры сумели постигнуть характеры людей, природу, всю обстановку Дальнего Востока, куда театр выезжал на гастроли, жизнь пограничной заставы, о которой рассказывал спектакль. «И вот, когда мы с этими богатыми и яркими впечатлениями о Дальнем Востоке и его людях приступили к работе над «Падью Серебряной»,— рассказывал Попов — то, конечно, нам легко было органически войти в мир ее героев. Все это было родным и знакомым, и знания наши были не газетными, как это часто бывает, а подлинными, житейскими»†.

Чуткость художника-современника помогла Попову с такой же точностью и убедительностью передать исторический масштаб времени, отделяющий события «Поднятой целины» от событий, происходящих в «Степи широкой». В спектакле 1962 года разворачивались картины начала колхозного строительства, а в спектакле 1949 года люди советской деревни боролись за ликвидацию жестоких потерь и разрушений, принесенных годами Великой Отечественной войны. И особенно примечательно, что приметы времени сказывались в спектаклях и в общей атмосфере, и в трактовке характеров, и в декоративном оформлении, и в цветовой гамме, и в ритмах и темпах.

Спектакль «Сталинградцы» (при некоторых недостатках пьесы — она сбивалась на иллюстративность во второй половине) останется одним из значительных сценических произведений о Великой Отечественной войне. Только художник, всем сердцем переживший трагедию своего парода, подвергшегося варварскому нападению фашизма, смог так передать народное горе, его любовь к Родине, вскрыть и показать природу героизма советского человека. Зрителям, смотревшим спектакль,

18

становилось понятным, какие качества советских людей оказались неодолимой преградой для врага.

Хотя А. Д. Попов часто выезжал на фронт, но для того, чтобы выразить то, что он воплотил в спектакле «Сталинградцы», недостаточно было одних наблюдений очевидца.

\* См. «Московский театр Революции». М., Изд. Мособлесполкома, 1933, с. 26.

† А. Попов. Торжественная клятва.— «Советское искусство», 1939, 23 февраля.

Надо было обладать знанием закономерностей нашей жизни, пониманием нравственных устоев народа, совершившего Октябрьскую революцию, отстаившего ее завоевания от множества врагов, перестраивающего жизнь на социалистических началах.

Алексей Дмитриевич осуществил постановку четырех исторических пьес: «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского (1939), «Полководец» К. Тренева (1945), «Трудные годы» А. Н. Толстого (1946) и «Флаг адмирала» А. Штейна (1951).

Принципы построения спектакля на историческую тему А. Д. Попов всесторонне разработал при постановке «Полководца Суворова».

Прежде всего Алексей Дмитриевич стремился вывести на первый план народ, народную тему. Следуя его режиссерскому замыслу, авторы пьесы несколько дополнили и развили солдатские и деревенские сцены, где Суворов вступает в непосредственное общение с людьми из народа. Благодаря этому сцены Суворова с солдатами перед взятием Измаила и перед штурмом Чертова моста и сцена встречи полководца крестьянами, когда он возвращается после окончания кампании в свое имение, стали центральными в спектакле. Они определили его облик, его смысл, его устремленность. Мастерство А. Д. Попова в разработке массовых народных сцен проявилось здесь во всем блеске.

Сейчас, по прошествии многих лет со времени премьеры спектакля, вспоминается одно его существенное качество, которому раньше не придавалось должного значения. Спектакль «Полководец Суворов» был действительно спектаклем историческим. Эта историческая конкретность спектакля является огромным завоеванием Л. Д. Попова. Вспомним, что к моменту выхода спектакля «Полководец Суворов» в театре и кино появились произведения исторической темы, в которых уже сказывались тенденции волюнтаризма в рассмотрении исторических процессов, идеализировались исторические личности. Все это совершенно отсутствовало в спектакле, показанном на сцене ЦТКА, потому что его создатель шел от подлинной правды жизни.

В истолковании классических произведений А. Д. Попов добивался исторической конкретности и глубокой жизненной правды\*.

Большое значение для воплощения классического наследия имели шекспировские спектакли, осуществленные Алексеем Дмитриевичем. Он вполне по-современному и вполне реалистически раскрыл как трагедию У Шекспира («Ромео и Джульетта», Театр Революции, 1935), так и его комедию («Укрощение строптивой», ЦТКА, 1937). С трагедии он снял накопившиеся штампы, а комедию очистил от условно стилизованных, нарочито облегченных наслоений.

Спектакли эти много раз анализировались, но все же одно их качество следует напомнить. А. Д. Попов и в шекспировских спектаклях стремится передать самый дух, смысл эпохи Возрождения, выдвинуть на первый план народное начало, «плебейский фон», по определению Энгельса. В «Ромео и Джульетте» это слуги Монтекки и Капулетти и народ Вероны, в «Укрощении строптивой» — слуги Петруччио и Катарины.

На сцене ЦТКА—ЦТСА А. Д. Попов поставил следующие произведения классики: «Укрощение строптивой» У. Шекспира (1937), «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира (1939), «Дело» А. Сухово-Кобылина (1940) и «Ревизор» Н. Гоголя (1951).

19

Демократическая стихия произведений Шекспира выразилась в силу этого очень полно и многообразно и заняла в спектакле доминирующее положение. И поэтому трагические коллизии Ромео и Джульетты и комедийные перипетии Петруччио и Катарины приобрели идейную и психологическую масштабность и значительность, а гуманистический смысл их образов прозвучал с большой силой. Они глубоко человечны.

В этом отношении творческое видение А. Д. Попова примыкает непосредственно к традиции, заложенной еще основателями Художественного театра.

Однако до сих пор за рубежом и в нашей критике продолжают раздаваться голоса, что система Станиславского, опыт Художественного театра неприменимы для постановки произведений Шекспира.

А. Д. Попов и многие другие режиссеры и актеры советского театра в 30-е годы неопровержимо показали необоснованность подобного скепсиса.

За отрицанием возможностей передать грандиозные шекспировские замыслы на основе традиций Художественного театра нередко кроется либо желание «вернуть» Шекспира в традиционное русло, либо дать его произведениям условное, отвлеченное освещение, что так распространено теперь в зарубежном театре.

Реформы, предпринятые К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко в области театра, исторически обусловлены и охватывают все его жанры. В этом свете надо оценивать принципиальный смысл истолкования произведений Шекспира в Художественном театре.

Представляется, что к очень правильным выводам пришли современные исследователи шекспировских постановок в Художественном театре Б. И. Ростоцкий и Н. Н. Чушкин: «Общеизвестно, что в каждом из шекспировских спектаклей и Станиславского, и Немировича-Данченко («Венецианский купец», 1898; «Двенадцатая ночь», 1899; «Юлий Цезарь», 1903; «Гамлет», 1917; «Отелло», 1930, МХТ; «Двенадцатая ночь», 1917, Первая студия МХТ) была своя, обусловленная временем создания ограниченность, но, несмотря на это, творческий опыт работы МХТ над Шекспиром поучителен и плодотворен.

Значение проблематики, выдвинутой Станиславским и Немировичем-Данченко в их шекспировских спектаклях, шире и важнее непосредственных практических результатов, ими достигнутых»<sup>\*</sup>.

К этому трудно что-либо прибавить. То, что начали К. С. Станиславский и Вл. Немирович-Данченко, стремился развить А. Д. Попов. Следует лишь напомнить, что творческая практика, да еще удавшаяся, только убедительнее подтвердила значение теорий и замыслов основателей Художественного театра. Такими «подтверждениями» стали спектакли А. Д. Попова «Ромео и Джульетта» и «Укрощение строптивой».

Из идейных установок советского режиссера вытекал еще один важный принцип: строго выдерживать исторически конкретный подход к освещению событий, изображенных в произведениях Шекспира. Характер обстановки действия, образы всех персонажей приобретали отчетливо выраженный социальный смысл. Спектакль «Ромео и Джульетта» начинался большой массовой сценой драки. Затевали ее слуги, а потом в нее вовлекались враждующие Монтекки и Капулетти. Стекались к площади жители города, возмущенные происходящим. И здесь режиссеру удалось показать во всем разнообразии эту многоликую толпу.

## 20

Сцена целиком принадлежит творчеству режиссера. Она вводила в атмосферу спектакля, сразу акцентировала его главный смысл. Зритель видел, какие непреодолимые преграды феодальных, сословных традиции и предрассудков стояли на пути глубоко человеческой, чистой и благородной любви Ромео (М. Астангов) и Джульетты (М. Бабанова). Их любовь, возникшая в атмосфере родовой вражды, могла привести только к трагическому исходу.

Не просто сюжет об укрощении непокорной жены увидел А. Д. Попов в комедии Шекспира «Укрощение строптивой». Обдумывая решение своего спектакля, Алексей Дмитриевич записал: «Под пером величайшего гуманиста Шекспира этот сюжет заблестел другими красками, получил совершенно другое идейное звучание. Гуманист Шекспир привнес в текст и подтекст образов только одно обстоятельство: Катарина и Петруччио полюбили друг друга... Идея пьесы — борьба за человеческое достоинство... Любовь и уважение друг к другу — вот основа счастья. Петруччио не только укрощает Катарину, но и укрощается Катаринкой. Катарина... сама укрощается силой своей любви к

---

<sup>\*</sup> Б. И. Ростоцкий, Н. Н. Чушкин. «Юлий Цезарь» на сцене МХТ.— В кн.: Вл. Немирович-Данченко. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», Московский Художественный театр. 1903. М., «Искусство», 1964, с. 6.

нему»<sup>\*</sup>.

Высокая, благородная идея режиссерского решения нашла действительно адекватное запечатление в спектакле, одновременно неожиданно смелое и даже дерзкое.

Следующий шекспировский спектакль — «Сон в летнюю ночь» (1941)—оказался неудачей режиссера. Он был эклектичен. Сказочно-феерические эпизоды перемежались в спектакле с психологически перегруженными сценами, и зрителю оставался неясным его смысл. Возобновление спектакля в 1948 году не внесло существенных изменений в его идейно-эстетическую концепцию.

А. Д. Попов не так уж часто обращался к постановке классических произведений. Последним спектаклем в этом ряду оказался «Ревизор» Н. Гоголя (1951).

Замысел режиссера был глубок, творчески свеж. Следуя своим общим принципам режиссуры, Алексей Дмитриевич стремился идти от драматурга. Гениальная комедия Н. В. Гоголя во всем правдива и каждой, своей деталью освещает порядки, характерные для старой, николаевской России. Поэтому А. Д. Попов отказался от переноса действия в какой-либо большой губернский город, что делалось некоторыми режиссерами, которые этим приемом хотели подчеркнуть масштабность гоголевской сатиры.

А. Д. Попов вместе с художником (Н. А. Шифрин) старался воспроизвести возможно подробнее обстановку и жизнь заштатного городка, в котором безнаказанно властвуют Городничий и его чиновники. Взятки, всяческие поборы и притеснения стали повседневным бытом старой России. Поэтому необычным происшествием стал приезд Хлестакова. Страх, обуявший Городничего и его окружение, определил все их поведение в отношении мнимого ревизора.

На репетициях А. Д. Попов не раз подчеркивал, что каждый исполнитель должен был добиться полного перевоплощения в образ, быть, правдивым в каждом своем поступке. Но при этом актеры обязаны помнить, что действуют в исключительных для всех персонажей обстоятельствах. Поэтому средства выразительности должны быть заостренными, гиперболизированными и подниматься до обобщающего гротеска.

Существенное значение придавал А. Д. Попов при постановке «Ревизора» динамическому развитию действия. Он добивался стремительных ритмов, указывая, что Гоголь начинает действие комедии как бы с

21

кульминации (приезд Хлестакова), а дальше оно развивается все с большей и большей напряженностью.

Далеко не все участники спектакля сумели должным образом реализовать замысел режиссера. В спектакле по сути дела не было гоголевского Городничего (Б. В. Ситко). Да и чиновники выглядели бедными иллюстрациями к гениальному тексту Гоголя.

Критика в большей своей части признала спектакль неудавшимся. И действительно, замысел А. Д. Попова и его сценическое воплощение находились в явном противоречии.

К успешным исполнителям относили Осипа (П. Константинов) и Марию Антоновну (Л. И. Касаткина). Отмечалось незаурядное решение роли Хлестакова в исполнении Андрея Попова: «Интересную актерскую работу показал А. Попов в Хлестакове. Великолепная артистичность, изящество, очаровательная легкость... Он прежде всего ничтожен»,— писал критик<sup>†</sup>.

А. Д. Попов, не удовлетворенный этой работой, предполагал вернуться к постановке «Ревизора», чтобы добиться полного осуществления своего замысла.

Итак, режиссура А. Д. Попова — главный вклад художника в советскую театральную культуру. Почти каждый спектакль, поставленный им, оказывался значительной вехой в развитии нашего театра. Рассказать о всех его режиссерских работах — это значило бы охарактеризовать весь его творческий путь, день за днем, год за годом, что не является

<sup>\*</sup> А. Д. Попов и П. Урбанович. Режиссерский комментарий к «Укрощению строптивой». М.— Л., «Искусство», 1940, с. 105.

<sup>†</sup> Вл. Сапжаков. Ревизор или Хлестаков? — «Советское искусство», 1952, 9 февраля.



задачей данной статьи.

Подчеркнем еще одну особенность режиссерского творчества Алексея Дмитриевича.

Одним из главных требований к себе в режиссерской работе было для него — ни в коем случае не повторяться. И в самом деле, образный строй, композиция, стиль и внешний облик спектаклей, поставленных им, всегда были в чем-то новыми.

Он, вслед за Вахтанговым, требовал, чтобы режиссер, ставя спектакль, учитывал время, в котором он творит, особенности автора и данной его пьесы, характер жизненного материала, отраженного в пьесе, индивидуальные дарования актеров — участников спектакля, наконец, возможности сценической площадки, где идет спектакль.

Однако Алексей Дмитриевич не просто повторял заветы учителей, а успешно развивал их положения. Он определил общий принцип, прочно соединявший воедино все элементы, из которых складывается своеобразие художественного облика спектакля. Этот принцип или критерий творчества — современная идейная историческая позиция художника. В этом отношении перед нами художник искусства социалистического реализма.

Речь идет, как это понятно, не просто о той или иной точке зрения художника. Она всегда есть у каждого, кто посвящает себя творчеству. А. Д. Попов вырабатывал свои идейные позиции путем глубокого осмысления происходящих общественных процессов, он всегда ясно представлял себе, какие политические задачи нужно решать в искусстве исходя из требований того или иного периода жизни родной страны. Эта высокая принципиальность, идейность творчества помогала ему очень свежо и всегда значительно истолковывать драматургические произведения.

Стремление режиссера своим искусством выразить коренные интересы народа придавало спектаклям А. Д. Попова, когда ему удавалось успешно реализовать свои замыслы, настоящую масштабность. Мы имеем в виду идейную, внутреннюю масштабность сценического действия, а не только масштабы композиционного решения.

22

#### 4

Огромна и роль теоретических обобщений в творческой деятельности А. Д. Попова. Он как передовой деятель социалистической художественной культуры не мог двигаться вперед без того, чтобы не разрабатывать теорию сценического искусства.

Обогащая реалистические традиции русского театра тем, что дает искусству социализм, Попов должен был каждое свое творческое решение готовить и проверять теоретически, а теоретические выводы делать достоянием своей режиссерской и педагогической практики. Они обретали полноту и крепость и входили в плоть искусства. Поэтому склонность к теории не просто одна из граней его разносторонней личности, а самая суть его творчества. Мыслитель и художник в Попове неразсторжимы.

По убеждению А. Д. Попова, театр по в состоянии развиваться без подлинного творческого единения с драматургами, что возможно лишь на основе их идейной близости, идейной принципиальности. Какие-либо компромиссы в этом смысле делают содружество драматурга и театра мнимым, что в конце концов пагубно отражается на росте театра.

Если режиссер не сумеет идейно воспитать коллектив, с которым он работает, то его режиссерские замыслы, как бы интересны и содержательны они ни были, обречены на мелкие и чисто внешние выявления в спектаклях. Поэтому в кругу общеэстетических проблем применительно к театральному искусству Алексея Дмитриевича больше всего занимал вопрос об отношении театрального творчества к современной социалистической действительности. Это для него решало все: содержание творчества, выбор героя, стилистику произведения сцены и даже метод создания спектакля. Словом, героическая жизнь, героический народ, созидаящий новое общество, — таков фундамент искусства театра, искусства режиссера и актера, важнейший источник и критерий истинности их творчества. При этом режиссер никогда не удовлетворялся поверхностными, внешними впечатлениями. «Мотыльковое» знакомство с жизнью он считал делом бесплодным, ничего не дающим художнику.

Он добивался большего, призывая драматургов, режиссеров и актеров к проникновению в подспудные пласты действительности, к постижению ее глубинных, важнейших закономерностей и вместе с тем к передаче в сценических образах жизненных впечатлений в их реальном обличье и реальной полноте, опоэтизированных творческой мыслью создателей спектакля. Сам он давал блистательные образцы таких творческих решений.

Алексей Дмитриевич обращался к драматургии как к тому единственному звену, с помощью которого и через которое реальная жизнь находит свое отражение на сцене. Такой взгляд на место драматургии в театре и определял его конкретные оценки драматурга и отдельных пьес.

Современную пьесу А. Д. Попов оценивал положительно только тогда, когда она содержала в себе подлинную правду о том новом, что проявляется в нашей действительности. Он учил «не придирается» к технологическим формальным несовершенствам произведения, в особенности начинающего драматурга. Он рекомендовал выращивать зерна правды жизни, содержащиеся в пьесе, добиваясь совершенного ее художественного выражения. По его глубокому убеждению, союз театра и драматурга помогает тому, что правда жизни в пьесе дает новые ростки, а они сами прокладывают себе дорогу, подсказывая нужные технологические и формальные решения.

Крайне важным для развития режиссуры и всей современной театральной культуры является учение А. Д. Попова об ансамбле, о худо-

## 23

жественной целостности спектакля. К этим обобщениям он пришел в результате своего богатейшего творческого опыта и опыта всего современного театра.

Сама замена А. Д. Поповым понятия «ансамбль» понятием «художественная целостность спектакля» свидетельствует о том, что ему удалось пойти дальше в разрешении этой проблемы. Он так определил цели своего исследования о художественной целостности спектакля: «...возбудить самостоятельную творческую мысль режиссера и актера, направленную на обобщение опыта работы над целостным сценическим образом. В этой области эмпирика режиссера и актера у нас пока еще гораздо богаче, нежели умение осмыслить и проследить, как достигается художественное целое»<sup>\*</sup>.

Попов рассматривает эту проблему всесторонне. Он глубоко убежден в том, что спектакль как художественно законченное целое способен гораздо полнее и вернее передать идейное содержание драматургии, отразить существенные стороны жизни достаточно убедительно и глубоко и гораздо сильнее воздействовать на зрителя. Для художника-гражданина, творчество которого служит народу, это обстоятельство имеет решающее значение. Ради этого он создает свои произведения и совершенствует свое мастерство. «Когда произведение сценического искусства является плодом усилий целого коллектива совершенно самостоятельных художников, — писал А. Д. Попов, — и когда эти усилия сливаются в единую симфонию, тогда мы перестаем различать труд отдельных создателей спектакля и отдаемся своим жизненным ассоциациям, непосредственно вовлекаемся в сценические события, творческая фантазия наша развивается и обогащает происходящее на сцене»<sup>†</sup>.

Такое понимание художественной целостности сценического произведения означает, что ее нельзя добиться лишь упорным профессиональным тренажем, путем приведения всех участников спектакля к единому технологическому знаменателю. Речь идет не о внешней стилистике, а о глубоком внутреннем единстве спектакля, способного вызвать такие же глубокие мысли и чувства у зрителя. Следовательно, не с технологической, чисто профессиональной выучки надо начинать решение проблемы художественной целостности спектакля, а с более широких и принципиальных идейных предпосылок. И А. Д. Попов

<sup>\*</sup> См. с. 310 настоящей книги.

<sup>†</sup> Там же.

считает, что такой необходимой, решающей предпосылкой является единство мировоззрения и эстетических убеждений театрального коллектива. Без этого никакие профессиональные ухищрения, никакая режиссерская изобретательность не способны помочь добиться настоящих результатов. Воспитание в идейном и эстетическом отношении, причем воспитание систематическое, постоянное, становится жизненной необходимостью для каждого театрального коллектива, который хочет отвечать требованиям, предъявляемым к современному передовому театру.

Но раз художественная целостность спектакля является главной целью и всеобъемлющим принципом театрального творчества, то характер и роль всех других элементов и компонентов театра могут быть правильно определены только исходя из тезиса о художественной целостности сценического произведения. Поэтому А. Д. Попов, характеризуя значение режиссуры, подчеркивает, что в свете принципа художественной целостности спектакля роль режиссера в театре необычайно возрастает, становится гораздо более ответственной.

Заключая свою книгу о художественной целостности спектакля, он писал:

24

«Целью данной работы и явилась задача сосредоточить внимание; молодой режиссуры на некоторых вопросах, ведущих к гармонии всех частей спектакля, к его художественной целостности. Нашей советской режиссурой круг этих вопросов будет, несомненно, расширен, а вопросы углублены и уточнены.

Народ ждет от нас больших произведений сценического искусства,, создавать которые можно только вооружаясь более совершенным мастерством»<sup>\*</sup>.

Для А. Д. Попова важны не просто согласованность всех компонентов спектакля, а создание реалистических произведений сценического искусства, обладающих такой гармонией содержания и формы, когда огромное жизненное наполнение насыщает каждую деталь спектакля и когда нельзя найти грань между этим содержанием и тем, как оно выражается.

Речь шла о подъеме театрального искусства на новую ступень, чтобы оно стало на уровень высокого строя чувств и мыслей людей, созидающих новый мир. Он считал, что существует определенный разрыв между сценой и зрителем. Последний оказывается порой духовно богаче тех людей, которых он видит на сцене. Для появления гармонически цельных спектаклей необходимы условия, наиболее благоприятные для рождения художественно целостных произведений сцены, активно воздействующих на зрителя.

Как уже говорилось, нужно идейное, этическое и профессиональное воспитание всех членов театрального коллектива, чтобы ему было по плечу создание значительных произведений театрального искусства.

И, памятуя об этом, Алексей Дмитриевич обращает внимание на роль режиссера как воспитателя. Режиссер не только объединяет, синтезирует все части спектакля, но и непрестанно заботится об укреплении того фундамента, на котором только и может возникнуть и крепко стоять художественно гармоничное здание спектакля. Значит, воспитательные функции режиссера и его чисто творческие функции неотделимы друг от друга. Воспитательную работу режиссер должен вести на протяжении всего творческого процесса создания спектакля.

Отсюда, естественно, вытекают положения об этических основах театрального творчества. Он прямо следует заветам К. С. Станиславского, учение которого о театре пронизано этическими требованиями и поэтому не уставал напоминать работникам театра об их гражданской ответственности за свое дело. Алексей Дмитриевич ввел понятие художественная совесть. Он справедливо считает, что, обладая ею, актеры и режиссеры всегда будут стремиться создавать на сцене искусство, достойное его общественного назначения. Мысли его о единстве мировоззрения» этики и технологии в искусстве театра являются неопределимым вкладом в теорию советского театра и особенно в

<sup>\*</sup> См. с. 503 настоящей книги.  
*репетиторы*

театральную педагогику.

Учение о художественной целостности спектакля определило главное для А. Д. Попова в подходе к проблемам актерского творчества. В 30-е годы он много внимания уделял вопросам сознательности творчества актера. И это понятно. Если актер не осмыслит идею пьесы и будущего спектакля, то он не сможет верно определить свое место в сценическом решении произведения драматурга, не будет способен помогать выяснению сверхзадачи спектакля и даже может помешать полному и правильному ее донесению до зрительного зала. Сознательность творчества является фундаментом мастерства советского актера. В этом отношении Алексей Дмитриевич строго придерживался тех принципов, на которых основана система его учителя К. С. Станиславского. Ведь именно он поставил своей целью сознательным путем соз-

25

давать условия для творческого вдохновения, пробуждая к действию подсознательную и эмоциональную сферу актера.

В последние годы А. Д. Попов очень много внимания уделял проблемам мастерства актера. Он прекрасно понимал, что успешно выполнить ответственные идейные и эстетические задачи дальнейшего развития искусства театра сумеют только актеры, мастерство которых находится на уровне современных требований.

Его очень тревожили некоторые явления в нашем театре, свидетельствующие о падении мастерства актерского искусства, об утере реалистических принципов сценической игры.

Он призывал сосредоточить все внимание и все усилия на искусстве перевоплощения актера в образ. Он говорил участникам руководимой им творческой лаборатории: «Если пытаться сейчас определить слабое звено в нашей актерской и режиссерской практике, то я бы его определил как безобразия»<sup>\*</sup>.

Актер — мыслитель и мастер перевоплощения, создатель высокохудожественных реалистических образов — таков идеал современного актера реалистического театра.

Алексей Дмитриевич очень много труда положил на разработку проблемы перевоплощения актера в процессе сценического творчества. Сущность этой проблемы он определил на занятиях руководимой им творческой лаборатории ВТО так: «Смыслом наших встреч должна стать борьба за конкретное мышление в творчестве. Возьмем вопрос «воплощения» и «перевоплощения». Вы знаете, что точное определение К. С. Станиславского — «искусство перевоплощения на основе переживания» — есть двусторонняя формула, послужившая основой трудов всей жизни Станиславского и Немировича-Данченко и основой создания Художественного театра. Эта двусторонняя формула, в сущности, включает спор, затеянный на страницах печати, о том, есть ли разница между театром переживания и театром представления... формула «перевоплощения в образ» исключает возможность существования актера вне образа. Мы уже говорили о том, что у Немировича-Данченко есть деление ролей: «роль созданная» и «роль сыгранная»; «роль сыгранная» кренит в сторону театра представления. Перевоплощение в образ предполагает диалектическое слияние замысленного персонажа с психофизическим материалом актера»<sup>†</sup>.

Это очень важное высказывание А. Д. Попова дает исчерпывающую характеристику его понимания проблемы перевоплощения. Оно кладет конец всякого рода кривотолкам по этому поводу, которых немало было в нашей печати.

Выдвижение на первый план проблемы перевоплощения было вызвано серьезными причинами. Алексей Дмитриевич с тревогой наблюдал, как в нашем театре стали появляться на сцене безликие образы, образы-схемы, практиковаться игра актера «от себя». Совершенно естественно, что хорошим противоядием против подобных отрицательных явлений в актерской игре могло быть только последовательное проведение принципов перевоплощения актера в образ. Итак, более углубленное понимание проблемы художественной целостности

<sup>\*</sup> А. Д. Попов. Проблема образа в сценическом творчестве. М., ВТО, 1959, с. 14.

<sup>†</sup> Там же.

спектакля потребовало также дальнейшей разработки принципов перевоплощения в творчестве актера.

На первый план вышло одно очень важное положение: актер, находясь на сцене, большую часть времени молчит. И обычно в эти моменты прекращается процесс перевоплощения и актер выходит из образа. Алексей Дмитриевич назвал это «зонами молчания» и подчеркнул, что

26

«борьба за активную творческую жизнь в зонах молчания — это борьба за органический процесс жизни в роли. В то же время это борьба за непрерывность жизни в роли; это борьба за целостность, сценического образа. Органика, непрерывность и целостность — эти три фактора находятся в самой непосредственной связи между собой. Но с этими-то факторами чаще всего бывает неблагополучно в зонах молчания»\*. Можно себе представить, как значительно увеличатся емкость и сила воздействия сценического характера, создаваемого актером, если процесс перевоплощения, органическая жизнь во время спектакля будут у него непрерывными.

В своей теоретической работе «Художественная целостность спектакля» А. Д. Попов коснулся еще одной существенной проблемы — жизни спектакля, когда он поставлен и его смотрит зритель. Он задался вопросом, как сохранить и укрепить художественную целостность спектакля, вошедшего в репертуар театра.

И в самом деле, можно добиться исключительной гармонии всех элементов спектакля на премьере. Но вот проходит время, и у спектакля начинается самостоятельная жизнь. Здесь уже в силу входит закон зрительского восприятия, который оказывает огромное воздействие на весь ход спектакля. В одних случаях спектакль как бы мужает, крепнет и остается монолитным, цельным. В других — он начинает быстро терять накопленные на репетициях качества и его внутреннее единство разрушается.

Главными причинами ненормальной жизни спектакля является поверхностная, нечеткая работа режиссера в период репетиций, когда идейный замысел плохо продуман и не убеждает актеров. А сценические решения режиссера таковы, что не способны увлечь участников спектакля, творчески утвердить его.

Каждый новый спектакль требует постоянного внимания от поставившего его режиссера. И если режиссер замечает в спектакле какие-то ненужные изменения, он обязан принимать меры к их устранению и даже, в случае необходимости, выводить спектакль из репертуара и дорабатывать его.

Однако соображения о жизни спектакля на зрителе отнюдь не ограничиваются негативной стороной этого сложного процесса. Алексей Дмитриевич выдвигает в качестве центральной другую проблему. А именно: он считает самым важным для театра умение взять из общения со зрителем то, что обогащает спектакль, углубляет его, помогает его росту. При этом, когда режиссер верно и точно улавливает такое позитивное воздействие зрительного зала, он может уверенно и смело пойти на отдельные изменения уже отлившихся сценических форм спектакля.

Именно эти идеи, эти положения А. Д. Попов стремился передать своим ученикам в течение многолетней педагогической деятельности. Он долгое время возглавлял кафедру режиссуры в Государственном театральном институте имени Луначарского. Его занятия с будущими режиссерами всегда отличались своеобразным сочетанием чисто практической работы с актером, изучением технологически сложного процесса создания спектакля, с широкими теоретическими обобщениями явлений современного театрального творчества. Не жалел времени Алексей Дмитриевич и на то, чтобы привить глубокое чувство гражданского Долга своим ученикам, которым предстояло стать самостоятельными Деятелями советской сцены.

Будучи передовым советским художником, А. Д. Попов считал необходимым принимать самое живое участие в общественной жизни, ко-

\* А. Д. Попов. Проблема образа в сценическом творчестве, с. 84.  
*репетиторы*

торая в наших условиях принимала все более широкие и многообразные формы. Общественная жизнь являлась для Алексея Дмитриевича одним из решающих источников его творчества, его теоретических обобщений. Он активно работал в Комитете по Ленинским премиям, в Обществе культурной связи с зарубежными странами, был заместителем председателя Всероссийского театрального общества, часто выступал на творческих конференциях и собраниях. И в этой области своей деятельности он был всегда принципиален и бескомпромиссен, стремился утвердить принципы социалистического искусства и определить его перспективы на будущее, которое, он твердо верил, должно ознаменоваться новыми непреходящими свершениями советского многонационального театра.

А. Д. Попов выполнил поистине историческую миссию в нашем искусстве. Он с необыкновенной полнотой выразил в своем творчестве задачи, стоящие перед социалистическим искусством.

Если мы хотим отдать должное тому, что он сделал для нас, для нашего искусства, для нашей культуры, то нашей обязанностью является сохранить жизнь всему, что он нам оставил, следовать его мудрым советам, и тогда его наследие будет помогать нам создавать великую культуру современности, которая займет достойное место в прекрасном здании коммунизма.

Это и будет соответствовать духу и смыслу жизни и творчества Алексея Дмитриевича Попова.

# ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕАТРЕ

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Говорят, что каждый человек может написать одну интересную книгу, если он правдиво расскажет о своей жизни. Не знаю, насколько это верно, но, несомненно, звучит ободряюще для всякого отваживающегося на такое дело. Я не собираюсь писать «мемуары», воспоминания личной жизни, хотя и буду вынужден иногда касаться своей персоны. В первую очередь меня интересуют размышления о театре, о профессии актера и режиссера, о процессе формирования художника театра начиная с юношеских лет. Такие мысли могут быть полезны нашей молодежи, и только в силу этих соображений я буду говорить о моем стремлении к театру, о моем становлении как режиссера. Все не имеющее прямого отношения к этой задаче я старался опускать.

В воспоминаниях всегда очень трудно сохранить объективность и подлинную истину в освещении фактов и событий. Дело здесь, конечно, не в степени добросовестности и искренности автора, а, как мне кажется, в своеобразном раздвоении автора. Один человек переживал и наблюдал события много-много лет тому назад, а другой человек сегодня вспоминает о давно прошедших днях. Угол зрения и оценки у них, безусловно, не совпадающие. Этот сплав прошлого и настоящего мне представляется закономерным. Сознательно я ничего не хотел ни чернить, ни высветлять.

**Меня выгоняют из Художественного театра.  
Призыв в царскую армию.  
Негоден!**

Пожалуй, за всю свою жизнь я не испытал такого полного счастья и длительного чувства тихой радости, какие переживались мной всю осень 1912 года и зиму 1913-го. По конкурсному экзамену я был принят в сотрудники Московского Художественного театра. Иными словами, я кандидат в актеры этого прославленного театра. Провинциальный юноша, никогда не бывавший в Москве, мечтавший зацепиться за какой-нибудь театр в качестве начинающего актера, вдруг оказывается в белокаменной... и принят в Художественный.

Я попал в театр, руководят которым великие режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Мне можно будет ежедневно видеть и учиться у таких актеров, как Москвин, Качалов, Леонидов... Было от чего обалдеть на целую зиму. И я действительно ходил, как пьяный, от обилия и силы неожиданных впечатлений.

Правда, было одно обстоятельство, тревожившее меня, но мысль об этом призраке я гнал. Когда человек счастлив, он бежит того, что может омрачить его бескрайние горизонты. А призрак был самый реальный и неотвратимый. Он мог порушить все мое настоящее и будущее. Мне шел двадцать первый год, и осенью угрожала царская солдатчина на целых три года. Пробыть в Художественном театре несколько месяцев и потом оторваться от него на столь длительный срок — это равносильно полной потере театра. В таких случаях человек всегда склонен надеяться на авось или, если хотите, на чудо. Так или иначе, я гнал от себя эти мрачнейшие перспективы.

Весной Художественный театр, по традиции, выезжал в Петербург на гастроли. А в этом году предполагалась более длительная поездка: Петербург — Одесса. Значит, мне в довершение ко всему предстояло удовольствие увидеть столицу Санкт-Петербург, а потом спуститься на юг, в легендарную Одессу.

Незаметно пролетела первая московская зима. Все деятельно готовились к предстоящим гастролям — их любили. Они были связаны с весной, с относительным отдыхом актеров, так как в Петербурге репетиций новых пьес не бывало, и, наконец, с красавцем городом, его белыми ночами, спектаклями Федора Ивановича Шаляпина. Наслышавшись рассказов о предстоящих удовольствиях, я и думать не хотел о том, что меня ожидает в октябре.

И вдруг в атмосфере этого благоденствия совершенно неожиданно для себя я получил официальное письмо с «чайкой»

32

на почтовом конверте. Содержание его врезалось в память на всю жизнь:

Уважаемый Алексей Дмитриевич! Дирекция Художественного театра настоящим извещает Вас о том, что Ваша артистическая индивидуальность не отвечает направлению Художественного театра. В связи с этим с *будущего* сезона Вы не числитесь в списках театра. С уважением к Вам директор-распорядитель Вл. Немирович-Данченко.

Письмо было лаконично, исчерпывающе ясно и тем не менее не вмещалось в моей голове. Я его читал, перечитывал, но, понимая слова, никак не мог осознать мысль, которая их связывала.

Я знал и раньше, что первый год работы для всех сотрудников является испытательным. Но я ни разу за всю зиму не чувствовал себя испытуемым и рта не успел раскрыть, участвуя только в массовых сценах.

«Как же так, — мучительно думал я, — с таким трудом попасть в Художественный театр и вдруг оказаться не отвечающим его направлению? Какие причины могли лечь в основу такого решения? Ведь не так давно, на приемном экзамене, мне удалось угадать требования именно этого театра, об этом мне говорили неоднократно».

Вопросы громоздились один на другой, как льдины в половодье. В чем причина такого



удара?

«Буду говорить с Немировичем, — решил я, — должен же он объяснить мне, какая у меня индивидуальность и почему она не отвечает Художественному театру!» У меня даже не возникало мысли обратиться с этими вопросами к К. С. Станиславскому. Ведь он меня знает еще меньше. Несколько опоздав к открытию сезона, Константин Сергеевич не присутствовал на приемных испытаниях и, следовательно, не слушал меня осенью. Нет, только Владимир Иванович может разъяснить, в чем моя неполноценность.

Весь месяц в Петербурге я готовился к этому разговору и сочинял вопросы к Владимиру Ивановичу. Но не так-то легко было в моем положении подойти к руководителю всемирно известного театра и пытаться его по такому мучительному для моего самолюбия делу.

Только в Одессе, и лишь в последний день гастролей, на Малом Фонтане, где был дан Художественному театру банкет, я подошел к Владимиру Ивановичу и за ресторанным столиком, на ходу, состоялся наш разговор. Он был короток. Волнуясь, я спросил:

— По каким данным, Владимир Иванович, вы сделали вывод обо мне как об актере? Ведь я еще ничего не сыграл!

Он не сразу ответил:

— Вы не играли ролей, но участвовали в массовых сценах, а для меня этого достаточно. В свое время я увидел в массовой

33



А. Д. Попов. 1911

сцене Москвина и сказал: это будет актер; в «Юлии Цезаре» увидел танцующую Германову и тоже сказал: это будет актриса, и они действительно стали лучшими актерами нашего театра. А вас я посмотрел в массовых сценах и говорю: нет, он не актер. Эта убийственная логика схватила меня за горло и душила...

— А я уверен, что я актер! — вырвалось у меня. Владимир Иванович как-то даже удивился, пристально посмотрел на меня и рассмеялся:

— Это ваше право — верить в себя. Этого лишит вас я не могу.

Наступила тягостная пауза — все было ясно. Я встал, поблагодарил его за те несколько минут, которые он уделил мне, и отошел.

Так я расстался с одним из руководителей Художественного театра.

Прелести юга, красоты Одессы — все это доходило до моего сознания, но уже не могло волновать меня. Все куда-то отодвинулось и поблекло. Призыв и казарма вдруг стали главными, первостепенными.

По окончании гастролей я вернулся в свой родной Саратов. Плохо помню, как прошло это злополучное для меня лето. Знаю

34

только, что никому из близких я не сказал о моем увольнении из Художественного театра. Было нестерпимо стыдно. Свое плохое настроение, которое был не в силах скрывать, я свалил на призыв.

Наконец наступила осень. В августе начинал свой обычный сезон Художественный театр. Если бы все было благополучно, то к 15 августа я должен был поехать в Москву, а вместо этого мне пришлось сидеть в Саратове и ждать октября, чтобы отправиться к месту своего рождения, где по закону должен был призываться.

Родился я в городе Николаевске Самарской губернии (ныне город Пугачевск Саратовской области), но вывезли меня из Николаевска еще ребенком и города я не помнил.

Наступил октябрь. С утра до вечера, не переставая, лили дожди. Поезд, состоявший из шести-семи вагонов, доставил меня до места.

Как сейчас помню жалкий грязный вокзалишко; к поезду выехали две-три заморенные извозчицьи клячи, утопавшие по брюхо в привокзальной грязи. Один из извозчиков доставил меня в местную гостиницу. Поднявшись по лестнице на второй этаж, я оказался в коридоре, вонючем и темном, несмотря на то, что был день. В конце его горела какая-то керосиновая коптилка. Спросив себе номер и поставив у ног чемодан, я с опаской присел на железную кровать.

Как разительно отличалась эта осень от осени прошлого года, когда, полный радужных надежд и мечтаний, я приехал в Москву, тоже остановился в гостинице на Солянке и тотчас побежал записываться на экзамен в Художественный театр! А теперь сижу в такой дыре, какая под стать Ивану Александровичу Хлестакову. Клопов здесь, наверное, тьма-тьмуца, и «кусаются, как собаки». Здоровенный крюк в потолке, видимо, для керосиновой лампы, наводил на грустные мысли.

Я встал, выше из номера посмотреть коридорного, чтобы заказать чаю. Шагах в пяти от меня в полумраке я разглядел фигуру, которая тоже, по-видимому, жаждала найти администрацию.

Незнакомец подошел ко мне. Это был молодой человек крепкого телосложения, с румянцем во всю щеку, напоминавший купчика из комедии Островского.

— Вы тоже приезжий? — спросил он меня.

— Да.

— Вы не на призыв ли? — допытывался он.

— Да, на призыв.

35

— Ну вот и я на призыв. Может быть, вместе чай будем пить?

— Пожалуй.

— Будем знакомы, — протянув мне руку, сказал он, — Суворов.

— Попов, — ответил я.

— Алеша?

— Да...

— Так ты же мой брат?

— Коля?! — в свою очередь воскликнул я.

— Он самый!

Мы обнялись и расцеловались. Действительно, на призыв приехали двоюродные братья. Мы никогда не виделись, но каждый друг о друге знал из рассказов родителей. Отец Суворова, мелкий торговец скобяным товаром (значит, я не ошибся, что он похож на купчика), часто приезжал в Саратов по делам и всегда останавливался у нас. Это был очень добрый уютный старик, много рассказывавший о своем сыне, моем брательнике и одногодке.

Немедля я перенес к Николаю мой чемодан, и вместе с самоваром был заказан графин водки. Призыва мы ждали три дня, и это были, пожалуй, единственные три дня в моей

жизни, которых я совсем не помню. Проще говоря, мы зверски пили, не приходя в сознание.

Когда через три дня я явился в воинское присутствие, врачи осмотрели меня, смерили рост, объем груди, и председатель приемной комиссии, презрительно посмотрев на меня, процедил: «Негоден». (Оказывается, существовало положение, по которому объем груди у солдата должен был соответствовать росту.) Более музыкального и приятного слова, чем это «негоден», мне не приходилось слышать.

Вечером мы с Николаем Суворовым в последний раз крепко выпили, но уже без того внутреннего единства, какое было накануне: он пил с горя, я — с радости.

Утренний поезд мчал меня в Саратов. Только став свободным от царской службы, я почувствовал полную меру горечи от потери театра. Прошел год с небольшим, как я уехал в Москву, в Художественный театр, и вот я опять у той же черты... В том же городе, и опять не знаю, какими силами проникнуть на сцену.

Сырая холодная осень с морозящим туманом вместо дождя не могла удержать меня дома. Полный тяжелых раздумий, я шел на Лысую гору. Саратов раскинулся лицом к Волге, окруженный подковой невысоких гор. Там, на ветру, в полном безлюдье, я часами бродил в неизбывной тоске, смотрел на реку, уходившую в дымку осеннего дождя, на родной город, ставший мне почти ненавистным, и думал, думал вслух, по привычке, оставшейся на всю жизнь.

Как же это могло случиться? Я так мечтал о театре, столько лет вот в этом городе пытался попасть в него, но безуспешно.

36



А. Д. Попов. 1912

Наконец я прорвался в театр, да еще в какой — один из лучших в мире. Только во сне может присниться такое... И вот через год я действительно проснулся... опять в Саратове. Как будто никуда и не уезжал. Может быть, действительно, не моя это дорога, не мой путь? Надо было иметь великую самонадеянность, чтобы осмелиться сказать Немировичу-Данченко: «А все-таки я думаю, что я актер». Как это докажешь? Где? Здесь, в Саратове? Но это для него не будет убедительно. Мало ли какие здесь бывали актеры.

Выходит, спор мой затеян по большому счету. Доказать свое право быть в театре можно только в Москве или Петербурге. Пойди, попробуй... Что ты успел сделать? Что ты умеешь?

Ничего... И я, взрослый парень, ревел, как ребенок, и ревел не один день. Как на работу, каждое утро уходил я в горы и там без конца перелистывал, день за днем, свою двадцатилетнюю жизнь.

Удивительное дело, я и раньше замечал, что осенью вместе с грустью приходит желание оглянуться назад и поразмыслить о прошедшем. Почему-то весной на это не хватает времени.

37

Но в ту осень, в пору моей первой жизненной неудачи, я почувствовал, что не могу мечтать, заглядывать вперед,— воображению прегражден путь в будущее. И мои мысли, естественно, летели в прошлое, ворошили пережитые годы, там искали опоры, какого-то ответа...

**Детство на улице. Дедушка в крылатке.  
Пасхальные балаганы. «Дворовый» театр.  
Театр «Общества народной трезвости». Я — статист.  
Художественный театр «по слухам».  
Заклинания старого актера.  
Казанская художественная школа. Голодная зима**

Помню себя мальчишкой лет шести в Самаре. Помню наш большой двор и в глубине его — заросший, запущенный фруктовый сад, улицу, мощенную булыжником с проросшей меж камней травой. Весь мой детский мир укладывался в эту улицу и двор... Я не помню нашей квартиры, расположения комнат, но зато могу нарисовать слуховое окно на сеновале или камень-валун на улице, у ворот, наполовину вросший в землю. Отец служил на конфетной фабрике кондитером, мать с раннего утра до позднего вечера была занята домашней работой. Старший брат был приказчиком в оружейном магазине, а сестра, как говорили, «ходила в невестах». Я был младшим в семье и, предоставленный самому себе, проводил все время на улице, в компании таких же босоногих и чумазных уличных ребят.

Неизгладимое впечатление осталось у меня от кондитерской фабрики, где работал отец. Количество сладостей буквально потрясло мое детское воображение. Вдоль стен стояли длинные столы, как в пекарнях, и на них лежали горы цветной конфетной массы. Фабрика делала фруктовую карамель. Мастера забавляли меня тем, что запускали свои сильные руки в гущу цветной, как бы стеклянной массы и быстрым, ловким движением рук загоняли воздух внутрь этого теста. Моментально вздувался огромный шар, наподобие детских воздушных шаров. Мастера били кулаками по вздувшемуся пузырю; он с шумом лопался, и... в воздухе дрожали искорки сладкого стекла. Но еще большее впечатление производил на меня пол этой мастерской: я ходил по кочкам из конфетного теста. Такое расточительство не укладывалось в моей детской голове. Домой я уходил с полными карманами дешевой карамели.

Подлинным крезом в моем представлении был сын карамельного фабриканта. Впервые встретился я с ним на улице, это было весной. Мутные ручьи талой воды с шумом катились в Волгу. Мы, уличные ребята, засучив штаны выше колен, пускали по воде самодельные пароходы. Из ворот фабрики вышел

38

хозяйский сын. Это был мальчик старше нас года на три, чисто одетый, на ногах у него были лаковые сапожки гармошкой, а карманы набиты карамелью. Ему, видимо, захотелось похвастать, пофорсить перед нами. Широким жестом сеятеля он стал разбрасывать конфеты вдоль улицы, мы с криком бросились ловить сладости на лету и выуживать их из воды. Пароходы наши были забыты, они уплыли в Волгу. «Фабрикант», довольный своей «щедростью», скрылся в воротах, а мы делили добычу.

Помню сборы в Саратов. Сестра вышла замуж за токаря по металлу. Брат стал опорой семьи, потому что отец с каждым годом старел и ему все труднее становилось работать. На семейном совете почему-то решено было переехать в Саратов. В Саратове отец еще некоторое время продолжал служить табельщиком на механическом заводе Беринга. Брат поступил на этот же завод чертежником, а муж сестры — токарем.

После Самары Саратов почему-то показался мне большим городом. Жили мы на Царицынской улице, которая кончалась громадной площадью, пустой и пыльной летом. Целые смерчи пыли поднимались столбом к небу.

Помню большущие деревянные баки-кадки на сваях, которые стояли на этой площади. Мы любили прыгать в эти гигантские кадки и играть там, скрытые от постороннего глаза. Сверху нас покрывало синее бездонное небо.

Через много лет я узнал, что кадушки наши предназначались для противопожарных целей и по решению городской управы должны были стоять с водой на случай пожара —

водопровода тогда еще не было. Пожары в Саратове случались частенько, но баки стояли без воды до тех пор, пока не развалились и их не растащили на дрова.

Вскоре по приезде в Саратов мы похоронили отца, и я остался на попечении старшего брата Саши. Матери, перегруженной домашними заботами, было не до меня, брат много работал, и поэтому до поступления в школу я рос без всякого надзора. Улица с ее играми и шалостями по-прежнему увлекала меня. Только голод да темнота приводили домой. Но улица не стала для меня жестокой мачехой, я вспоминаю ее добрым словом. На ней я познал упоительные страсти детских игр, она развила во мне ловкость и смекалку. Она, а не старая царская школа, пробудила во мне жажду к знанию и любовь к искусству. Это очень странно, но это так.

Улица познакомила меня с чрезвычайно интересным человеком — Дмитрием Ивановичем Малеевым. Однажды, играя в лапту, мы обратили внимание на белого, как лунь, старика в серой крылатке занятого покроя и черной шляпе. Такие старомодные крылатки много позднее я видел в театрах. Он подошел к нам, заговорил на понятном нам мальчишеском языке и даже

39

попробовал забить мяч. Потом как-то незаметно для нас усадил всех на лавку и начал рассказывать интересную историю про Солнце, Луну и звезды. Он говорил о том, что звезды — это такие же «камушки», как наша Земля и Луна. Что там кое-где течет жизнь, может быть, похожая на нашу, земную. Говорил он с шуточками и прибаутками, но необычайно просто и конкретно, как будто побывал на Марсе или полазил по застывшим кратерам Луны. Рассказал о далеком прошлом нашей Земли. Тут же, вынув карандаш и бумагу, великолепно нарисовал нам животных доледникового периода. В целом это была увлекательная беседа о мироздании, изложенная для уличных ребят семилетнего возраста. А потом он исчез, пообещав «обязательно еще зайти» на нашу улицу.

В следующий раз мы уже ждали его интересных рассказов, а он вдруг пришел с цветными карандашами, бумагой и заявил, что сегодня мы будем рисовать кто что захочет. Один из нас кричал: «Я хочу нарисовать тигра!» «Очень хорошо,— говорил он, — вот ты и будешь рисовать тигра». Другой вопил: «А я хочу пароход!» «Это замечательно, рисуй пароход». «А я хочу рисовать лес», — заявил третий. «Очень хорошо», — успокаивал его дедушка Митя.

И все мы, сколько нас было, получали от него цветные карандаши, бумагу и, став на колени перед скамейкой или крылечком первого попавшегося дома, начинали рисовать. Потом дедушка Митя отбирал карандаши, забирал с собой наши рисунки и трогался в путь, а мы провожали его несколько кварталов.

В следующий раз мы его ждали с цветными карандашам» и опять ошиблись. Он приходил и, подобно фокуснику, вытаскивал из бездонных карманов своей крылатки громадный подковообразный магнит и показывал чудесные опыты с гвоздями и жестянками или вынимал гребенку, проводил ею несколько раз по волосам, и гребенка притягивала к себе кусочки бумаги. Из тех же карманов появлялся бинокль, и мы по очереди рассматривали галок на церковных крестах и далекий лесок на горах, окружавших Саратов. А все это кончалось занимательным объяснением электричества и законов оптики.

Дружба с дедушкой Митей прошла через все детство, захватила отрочество и перешла в юношескую любовь. Он стал для нас Дмитрием Ивановичем, с которым целыми компаниями мы ходили на Волгу писать этюды акварелью и маслом. Он оказался настоящим художником, профессионально владевшим кистью. От него я заразился любовью к живописи и пронес это увлечение через всю жизнь. Позднее мы посещали его дом, где был прекрасно оборудованный физический кабинет. Он посвящал нас в свои научные опыты с радиом. Теперь мы уже знали о том, что Дмитрий Иванович занимает должность главного бухгалтера в Саратовской городской управе. В управе у него

40

был помощник, а сам он являлся на службу не раньше двенадцати часов дня, из дому же

уходил часов в девять утра. Меня каждый день маршруты, он посещал свои «детские сады».

Когда мы стали уже совсем взрослыми людьми, нам приоткрылась еще одна форма деятельности Дмитрия Ивановича. По воскресным вечерам задерживались тяжелые портьеры на окнах его квартиры и к нему приходили небольшие группы работников железнодорожных мастерских. Он давал им читать нелегальную литературу и беседовал с ними об экономике и политике...

Старик обладал неиссякаемой жизненной энергией. Он объединял вокруг себя массу людей, начиная от уличных ребят и кончая взрослыми рабочими.

Дедушка в крылатке сыграл в моей жизни большую роль. Он первый зажег искру любви к искусству. Увлекаемый и руководимый им, намалевал я свои первые этюды и обрел любопытство к книгам, которые не умел еще читать как следует.

Я думаю, что десятки и даже сотни людей обязаны были Дмитрию Ивановичу тем, что их жизнь круто изменила свое направление, они с жадностью потянулись к знанию, к осмысленной жизни и к искусству.

...Первому моему знакомству с театром предшествовало страстное увлечение балаганами. В наши дни балаган ушел из жизни и слово это приобрело смысл грубого, безвкусного зрелища; но в то далекое время он был единственным доступным массовым представлением. А для нас, уличных ребят, ярмарочные или пасхальные балаганы таили в себе неотразимую прелесть, полную волшебства и красоты. Там выступали сильные, ловкие и веселые люди.

Каждый год великим постом на Московскую площадь перед городской тюрьмой начинали свозить строевой лес. Еще не успевала просохнуть земля после весенней распутицы, как появлялись артели плотников, стучали топоры, визжали пилы и в течение страстной недели вырастал ряд ярких балаганов и кумачовых каруселей. Появление балаганов было связано с праздником пасхи, а пасха — это приход весны. Вскрывалась Волга, подсыхала непролазная грязь, на солнцепеке уже зеленела трава, а на Московской площади кипела работа и пахло свежей сосновой стружкой. Окна саратовской тюрьмы были забиты лицами арестантов, жадно смотревших на всю эту предпраздничную суету.

Наконец наступал первый день пасхи. Мы, мальчишки, как сумасшедшие, мчались на площадь, и балаганы, которые росли у нас на глазах, вставали перед нами дивно преображенными. На них висели громадные полотнища — плакаты с изображением львов, тигров, удавов, красивых укротительниц и смешных клоунов; над полотняными крышами реяли флаги; гремело

41

несколько оркестров, мешавших друг другу, и только барабаны в разных концах площади дружно бухали: бух! бух! бух! Звенели и мчались кони на пестрых каруселях. На тесовый помост выходили фокусники, укротительницы змей с удавами, обвивавшими их руки и шеи. Важно выступали силачи-гиревики. Клоуны-зазывала, превозмогая шум площади, истошно орали: «А ну, подваливай, подваливай, пяточок за вход — небольшой расход!»

Очарование этих пасхальных балаганов держало меня в плену много лет. Учась в школе, классе во втором-третьем, я прятал учебники под куртку, отправлялся на Московскую площадь и пропадал там целые дни. Школа считала меня больным, мои домашние думали, что я хожу в школу, а я действительно заболел на всю жизнь неистребимой любовью к зрелищу, к представлению. Но заболел не бескорыстно, а с тайной надеждой на то, когда-нибудь тоже буду там, на подмостках, и стану таким же ловким, сильным, остроумным, как все эти люди.

От праздничных балаганов воспринял я всю наивную прелесть театра.

Там я увидел впервые, как сметливый балагур надевал личину простофили и дурачил «умного практика», а ловкий сильный клоун обманывал всех, прикидывался неуклюжим увальнем. В балагане я смотрел пантомимы, в которых языком пластической выразительности рассказывались смешные и трогательные истории. Наблюдая акробатов, впервые почувствовал я четкость и ритмичность человеческих движений. Эта музыкальная

согласованность всего происходящего, одетая в яркие праздничные краски, поражала меня.

Много-много лет спустя в самом умном и строгом спектакле я часто видел наивные ухищрения, будто взятые из этих балаганов для детей. Когда в «Гамлете» я смотрел на торжественный выход придворных под звуки труб или слушал балагурство могильщиков, видел молниеносные рассветы и появление приведений за тюлем, то всегда вспоминал мои дорогие балаганы. Ведь про театр говорят, *что он* одновременно глубок и примитивен, искусство его тонко и грубо. Таким всеобъемлющим выступает перед нами и сам «бог театра» — великий Шекспир.

Но «настоящий» театр я познал несколько позднее, уже учась в школе. Объясняется это запоздалое знакомство просто. Жили мы на окраине Саратова, а городской театр помещался далеко, в центре города. Никакого транспорта из нашего района не было, лишь позднее там появилась конка. Поэтому в центр города мы ходили очень редко. Развлечение нашего района составлял сад Сервье, названный именем первого владельца-француза, где по воскресеньям играл духовой оркестр.

В этом саду некогда был деревянный театр, но в один злосчастный день он сгорел дотла, сгорел вместе с афишами, изве-

42

щавшими о вечернем представлении пьесы «Девичий переполох». В народе горестно остряли: «Вместо девичьего получился общий переполох».

На месте сгоревшего начали строить новый каменный театр «Общества народной трезвости», но строили его долго, не хватало денег. Мы, мальчишки, не спускали глаз с постройки. Бегали туда каждый день и мелком отмечали, насколько выросли каменные стены. Время тянулось медленно. Казалось, никогда не откроется этот огромный театр...

Пока строился каменный театр, весь район, прилегавший к нему, был охвачен своеобразной театральной эпидемией. Чуть ли не в каждом квартале был свой «дворовый театр».

В больших сараях силами ребят и подростков сооружались помосты, в амбарах открывались ворота и преображались в сценический портал. Зрители размещались на дворе под открытым небом, а сцена — в амбаре. В таких импровизированных театрах играли инсценировки крыловских басен, декламировали стихи, выступали солисты на гармониках и гитарах и неизвестно под какой текст Сусанин водил за собой по лесу продрогших замерзших поляков, а в финале героически погибал, зарубленный шашками. Дремучий лес изображался тремя свежесрубленными деревцами, воткнутыми в землю. Каждая улица из всех сил старалась перещегоолять соседний театр качеством исполнения и постановочными эффектами.

В один прекрасный день «ренессансу» дворовых театров был положен конец. Это произошло как-то само собой, когда открылся наконец новый каменный театр. Была поздняя осень, а может, начало зимы. Афиши сперва оповестили об открытии сезона и о составе труппы, а потом и о первом спектакле. На открытии шли «Без вины виноватые» А. Н. Островского.

Я уже учился в начальной школе. Мой старший брат Саша повел меня в театр. Возбужден я был до предела, но так как все в этот вечер носило торжественный характер и я был среди взрослых, солидных людей, волнение мое было загнано внутрь. Брат только спросил, почему у меня такие красные уши. Но ответа он не ждал — все понял.

После спектакля шли мы с братом по улицам заснувшего Саратова, оба возбужденные впечатлениями...

— Ну, как тебе понравился спектакль? — спросил Саша.

— Очень хорошо... Очень понравилось!

— Что же ты понял? Вопрос меня удивил:

— Что же здесь понимать?

— Значит, тебе ясно, как могут быть люди «без вины виноватые»?

Я впервые сопоставил название пьесы с тем, что видел на сцене. Оказывается, театр не



только волшебное, увлекательное

43

представление, но он таит в себе большие мысли! Это зрелище надо разгадывать, как ребус. Открытие поразило меня.

Я помню, что со спектакля «Без вины виноватые» началось буквально сумасшествие всего нашего района. На театре помешались взрослые, подростки и дети. Он каждый день был переполнен, благо билеты были недорогие. Особенным успехом пользовались пьесы «Потонувший колокол» Гауптмана, «Гамлет» Шекспира, «Рабочая слободка» Карпова, «Расточитель» Лескова.

Кумиром зрительного зала стал Александр Николаевич Правдин, известный на Волге актер, ученик знаменитого трагика Иванова-Козельского. Правдин сильно копировал своего учителя — говорил в приподнято-декламационной манере, немного нараспев. А мы, мальчишки, «артисты дворовых театров», в свою очередь начали копировать Правдина, и я в этом деле перещеголял других. Но вскоре мой кумир уступил место другому, более тонкому актеру с большим и филигранным мастерством.

Это произошло не сразу, года через три или четыре. В Саратов приехал Дмитрий Михайлович Кармазов, актер более современной школы, глубоко психологического рисунка и более простого тона. Лучшей его ролью был Гамлет.

Эстетические вкусы всегдашних посетителей нашего театра несомненно росли. То, что нравилось вчера, сегодня уже не удовлетворяло. Бывали такие театральные сезоны, например после отъезда из города Кармазова, когда наш любимый театр в буквальном смысле пустовал. Народ переставал ходить туда, потому что его не удовлетворял артистический состав труппы. А ведь наша публика не была избалована. Это было рабочее население окраины Саратова. Механический завод и железнодорожные мастерские определяли состав нашего зрителя. Когда к нам приезжали слабые труппы, то заядлые театралы перекочевывали в городской театр.

Для меня настала пора не только лицемерия театра, но и желания проникнуть на сцену. И это стремление с каждым годом становилось все сильнее и настойчивее.

Я поступил статистом в городской театр, где почти ежевечерне мне клеили различной величины бороды. С трудом и не всегда я понимал, кого должен изображать. Никто нами не занимался, кроме гримера. А его занятие заключалось в том, что он выстраивал всех в затылок, намазывал в порядке очереди лаком наши подбородки, наклеивал бороды, делал растушевкой два-три непонятных для нас штриха, категорически произносил «готов», затем поворачивал за плечи и легонько подталкивал в спину.

Я чувствовал какую-то большую обиду от этого пренебрежительного отношения и довольно скоро перестал пользоваться

44

услугами гримера. Увидев на витрине магазина книгу Лебединского «Грим», я решил овладеть этим неведомым мне искусством. Основательно проштудировав пособие по гриму, снявши гипсовую маску со своего лица и изучив его особенности, я стал гримироваться у себя дома, делая грим самым тщательным образом. Сам наклеивал бороду и усы из треса — крученого волоса, который покупал на собственные деньги, и, выйдя из дому в семь часов в полном гриме, избегая людных перекрестков, пробирался в театр. Там я хоронился от гримера, боясь попасться ему на глаза, и, улучив удобную минуту, незаметно пробирался на сцену, мешаясь в толпе.

В какой-то переводной пьесе мы, статисты, должны были изображать присяжных заседателей в суде. Я сделал грим интеллигента, достал пенсне-велосипед со шнурком, наклеил усы и бороду. Грим вышел до такой степени живым, что я набрался смелости, подошел к полицейскому и спросил, как мне пройти к театру. Он подробно объяснил мне дорогу, а я, довольный тем, что не обнаружен мой грим, явился на сцену, занял место присяжного заседателя и, к своему великому удовольствию, получил похвалу от режиссера, бегло осматривавшего массовку. Режиссер, ткнув в меня пальцем, сказал: «Вот хорошее,

живое лицо. Пересядьте в первый ряд». Это, кажется, была первая похвала в театре.

Летом, несмотря на скудный достаток, которым располагала наша семья, мы старались выезжать куда-нибудь за город. Обычно в складчину с кем-нибудь из знакомых снимали дешевенькую дачу, одну на две семьи. В те времена по дачам процветали любительские спектакли. Вот где я отводил душу! Играли мы все, что попадалось под руку, не брезгуя пьесами из сборника, который так и назывался «Домашний театр». На мне лежали обязанности организатора, декоратора, режиссера и актера. Но должен с грустью отметить, что больший артистический успех имел не я, а мой друг Митя Назаров. Про меня брат однажды сказал, что я очень уж стараюсь на сцене и это мешает.

Было очень горько от таких рецензий, и в то же время жила во мне какая-то сила упорства, ничем не истребимая вера в то, что у меня есть талант, только я не умею его выявить.

Правда, иногда и меня посещал успех. Решили мы играть на одной из дач чеховские миниатюры — «Медведь», «Предложение» и «Юбилей». В «Предложении» я репетировал роль Чубукова, старика-помещика, а мне было лет шестнадцать.

Репетировал я с таким увлечением и темпераментом, что один из наших товарищей, исполнявших обязанность суфлера, оказался неработоспособным: он не мог без смеха смотреть на меня и в конце концов, схватившись за живот и лежа на полу, наотрез отказался подавать текст. «Учи роль наизусть, — кате-

45

горически заявил он, — я заранее говорю: не смогу ничем тебе помочь. Уж очень ты чудной!» То ли суфлер попался смешливый, то ли действительно была во мне какая-то заразительность. Я отлично помню, что в этой пьесе почему-то чувствовал себя необыкновенно свободно и, что называется, купался в роли, несмотря на острую, трудную характерность вспыльчивого старика, взятую мной «с натуры». Мне захотелось скопировать одного из знакомых нашей семьи.

Осень и зиму я опять пропадал в театре, пропуская уроки в школе. Однажды мне дали выкрикнуть одну фразу. Это было в «Смерти Ивана Грозного» А. К. Толстого. Но очень быстро эту фразу отняли: из-за слабого голоса я не мог перекричать толпу бояр. Текст передали одному из актеров, а я жадно наблюдал, как же он выйдет из положения. Ведь перекричать толпу действительно невозможно. Но актер выступил на шаг вперед, слегка поднял руку вверх, шум на мгновение притих, и фраза была сказана. Я был поражен простотой этой «техники» и запомнил этот случай надолго. Удача прошла мимо меня, и я опять выходил в толпе. «Шумел» и «пестрил».

«Шуметь» в театре означало изображать шум, а «пестрить» — бегать по сцене взад и вперед, стараясь изобразить нескольких человек, участников массовой сцены; иногда приходилось переодевать для этой цели головные уборы, верхнее платье и менять походку. Это и называлось на закулисном языке «пестрить» на сцене.

Естественно, такое положение не могло удовлетворить меня, а как изменить его, я не знал. Понял только одно, что мне необходимо учиться. Я писал письма незнакомым актерам в Москву и Петербург с просьбой сообщить условия приема на существующие драматические курсы и в школы. Я мечтал учиться, кончить школу и стать культурным, образованным актером... Но пока все это были бесплодные мечтания.

По окончании четырехклассного училища я поступил чертежником на Рязано-Уральскую железную дорогу. Там уже работал мой старший брат. Работу мне дали по светописи, я печатал чертежи с кальки на синьку. На крыше шестиэтажного дома была оборудована примитивная лаборатория по светопечатанию чертежей. Работа была механическая, не требовавшая никакой особой сосредоточенности. Целыми часами, сидя на крыше, предавался я своим мечтам о будущей жизни в театре, о высоких, благородных чувствах, которые мне хотелось пробуждать в людях — зрителях. На крыше всегда было немного ветрено. Шум города едва доносился до меня, ведь это был чуть ли не самый высокий дом во всем Саратове. Мне нравилось, перекрикивая ветер, декламировать

монологи из любимых, еще не сыгранных ролей. «Кстати, мне необходимо развивать голос», — думал я, вспоминая «Смерть Грозного».

46

Ежедневно бегая на службу, я не без удовольствия глазел на витрины магазинов. Дорога моя проходила через центр города. Однажды у окон лучшей саратовской фотографии, где было вывешено несколько фотографий актеров, остановились две дамы, по виду учительницы, и одна из них в великом изумлении воскликнула: «Ты посмотри — наш Качалов!» Я уже слышал эту фамилию, но никогда не видел этого человека... Выждав, когда уйдут дамы, я впился в фотографию Качалова, увеличенную и повешенную в центре окна. На меня через пенсне ласково смотрели умные, разговаривающие глаза. «Он же совсем не похож на актера! Не кокетничает, не рисуется, а только думает о чем-то интересном. Его можно принять за видного молодого ученого или доктора, но только очень красивого. Ученые редко бывают такими красивыми и одетыми с таким вкусом». Я долго-долго смотрел на благородное, умное и одухотворенное лицо Василия Ивановича и запомнил его на всю жизнь.

Вон они какие, артисты Художественного театра! С этого дня началось заочное изучение всего, что касалось Художественного театра. Я стал собирать журнальные вырезки фотоснимков спектаклей, выискивал в Саратове людей, которым выпало счастье видеть эти постановки. От них я услышал подробные рассказы о «Синей птице», «Братьях Карамазовых», «Дяде Ване». В этих описаниях много было наивного о сверчках, о натуралистических деталях, о «знаменитых паузах» Художественного театра. Освещение всего этого зависело от вкуса рассказчика.

Вглядываясь в фотографии актеров в ролях, я был поражен: на меня смотрели не актерские физиономии, а живые глаза людей, образы которых воплощались в спектаклях. Это произвело во мне целый переворот; через фотооткрытки я как бы ощутил внутреннюю суть этого удивительного театра и теперь уже стал пересматривать и переоценивать своих старых любимцев провинциальной сцены.

Если раньше я собирал портреты известных актеров в различных ролях на предмет пособия по гриму, то теперь, после того как я познал Художественный театр хотя бы по слухам, я стал собирать альбом не актеров, а типов, то есть интересные физиономии крестьян, врачей, военных и т. д.

Понять Художественный театр, не видя его спектаклей, я не мог, но как-то почувствовать сердцем этот театр старался. И мне казалось, что я постиг его внутреннее существо.

После получения первого трудового заработка на железной дороге я сшил себе первую в моей жизни пиджачную тройку и пошел в «Клуб приказчиков», где подвизалась любительская труппа под руководством А. Н. Правдина — моего первого кумира, которого несколько лет назад я видел в «Без вины винов-

47

ватых». Я отрекомендовался и попросился к нему в кружок. В бесплатных любителях нуждались, и мне стали давать маленькие рольки и даже заниматься со мной.

Но, боже мой, как изменился Правдин! Он стал желчным, озлобленным стариком, которому работа с любителями была в тягость. Познакомившись с ним ближе, я стал просить его помочь мне устроиться в настоящий, профессиональный театр. А он, душевно привязавшись ко мне и увидев, как я пишу красками, стал отговаривать меня от этого решения.

— Бегите от театра. Это чума, — говорил Правдин. — Театр искалечит вашу жизнь, сделает несчастным человеком. А ведь вы, такой способный к живописи, можете стать художником!

Правдин так страстно говорил об этом, что я почувствовал всю горечь и боль загубленной жизни. Он говорил, что театральная среда фальшива, что в театре люди с большим самолюбием, с искалеченной психикой и что лично он, даже достигнув первого

положения, прокликает тот день и час, когда пошел на сцену.

Я спорил с ним, возражал, он сердился и переходил почти к заклинаниям. Угрожал, что будет говорить с моими родителями. Наконец обещал, что выгонит меня из любительского кружка, потому что искренне желает мне добра. А я в ответ твердил только свое: «Жить без театра не могу». И все-таки, видимо, эти разговоры как-то запали мне в душу, и, может быть, даже не только сами разговоры, слова, доводы, сколько вид старого, больного и несчастного актера, слава которого некогда гремела по всей Волге. Я не страшился всех тех ужасов, какие сулила сцена, но я боялся, что не пробьюсь.

Тогда я вернулся к мысли, которая и раньше соблазняла меня. Надо войти в театр не просителем, а человеком независимым, работником, в котором будут нуждаться. Из всех моих способностей наиболее «признанной» была способность к живописи. Значит, надо ехать в Казань, поступить в художественное училище, окончить его и прийти на сцену художником-декоратором. А ставши в театре своим человеком, я постепенно начну играть.

Мне показалось, что я нашел путь на сцену — хотя и долгий, но верный. Я заговорил об этом с братом. Саша, зная о моей тяге к театру и скептически относясь к моим сценическим данным, видел в Казанской художественной школе известную страховку в случае артистических неудач. Поэтому в принципе он одобрил мое решение ехать в Казань, но с самого начала предупредил, что более десяти рублей в месяц высылать мне не сможет. Я должен все рассчитать и взвесить.

Когда чего-нибудь сильно хочешь, то всегда подгонишь свои расчеты к нужному тебе выводу. Я решил, что десять рублей—

48

деньги немалые и я проживу. А не проживу, так найду приработок. Итак, решено: еду в Казань!

Казанская художественная школа была средним учебным заведением специального типа. Оттуда выходили в основном Преподаватели для городских училищ и художники-декораторы. Школы такого же типа были в Пензе и Одессе.

Мы с Митей, моим товарищем, выдержали экзамен в класс так называемых «частей», где рисовали гипсовые руки, ноги, носы и т. д. Преподавательский состав школы был малоинтересен, за исключением художника Фешина, который, несомненно, был крупным самобытным талантом. В школе его звали «бог живописи». У него была широкая манера репинской кисти. До сих пор у меня стоят перед глазами его «Портрет отца» и «Портрет девушки», написанные почти одним мастихином. Ученики толпами собирались около этих работ, рассматривая блестящую, непостижимую технику: как широкими взмахами мастихина можно было написать такой изящный в своем очертании влажный рот девушки! Когда мы подходили к портрету вплотную, чтобы разгадать эту технику, то видели лишь хаос красок. Кадмий и краплак, которыми был написан рот, от широкой небрежности художника оставались даже где-то на подбородке, на щеке; но стоило отойти на несколько шагов от портрета, и, неизвестно, каким образом, появлялось тонкое изящество очертаний девичьего рта. Чудо! Пойди-ка овладей этим чудом...

Были, конечно, среди преподавателей и «службисты», люди малоодаренные. Но в целом все-таки учила школа неплохо, несмотря на несколько сухую, академическую атмосферу. Молодежь увлекалась, любила живопись, без конца спорила и самосовершенствовалась. В учебе сильна была инициатива самого студенчества, жил в школе дух творческого соревнования. На рождество и на пасху устраивались ученические выставки самостоятельных работ, в них участвовала вся школа. Желание к рождеству, а потом к пасхе показать свои работы, догнать одного товарища, перегнать другого, выявить остроту и глубину своего замысла, — это и двигало учащих вперед.

При школе был магазин учебных пособий. Там продавались Дешевые альбомы в холщовых переплетках. Установилась такая неписаная традиция — соревноваться, кто больше исчертит таких альбомов в течение года.

В результате мы нигде ни на одну секунду не расставались с альбомами: в очереди в

столовую или на уроках общеобразовательных дисциплин — всегда в руках альбом, по которому строчит карандаш. И количество исписанных альбомов сказывалось на качестве рисунков: усиленно тренируя руку и глаз, люди, естественно, становились неплохими рисовальщиками.

С ранней весны до поздней осени вся школа слонялась по этюдам. Этюдить ходили на Волгу, на базары ж в «Малую

49

Швейцарию», то есть в загородный парк. Мы садились рядом со старшими товарищами из портретного и натурального классов, смотрели, как они свободно и широко писали этюды, как тонко видели натуру, распознавали цвет, и учились, подражая им. Вообще товарищество было основой в учении и в быту.

В школе, как на каторге, была хорошая традиция: у кого имелись деньги, тот кормил голодных. И все-таки жить на десять рублей в месяц, которые я получал из Саратова, было трудно. Мой друг юности Дмитрий недолго терпел эту полуголодную жизнь и месяца через три вернулся в Саратов. Я остался...

Возникла у меня новая идея — попытаться найти заработок в театре. Я решил отправиться к казанскому антрепренеру и рассказать ему откровенно, что я хотел бы по совместительству работать в качестве капельдинера. Антрепренер жил в лучшей гостинице города, куда я однажды утром и отправился. Пришел я, видимо, рано — антрепренер только что встал, принял меня в пижаме, а из дверей выглядывала его обеспокоенная жена, местная инженеру драматик. Я рассказал о том, что учусь в художественной школе, чтобы проникнуть в театр в качестве художника-декоратора, но настоящая моя мечта быть актером. Видимо, мой бесхитростный и взволнованный рассказ произвел впечатление — я видел остановившиеся на мне добрые и участливые глаза. Но дела практического из этого разговора не вышло: антрепренер с удовольствием мог бы зачислить меня в театр, но это не позволит мне продолжать занятия в школе, ибо, оказалось, у капельдинеров есть и дневные обязанности: штемпелевка билетных книжек, расклейка афиш по городу и т. д.

В поисках решения материального вопроса я попробовал заняться писанием копий с картин Третьяковской галереи. Довольно быстро написал несколько копий с картин Васнецова «Витязь на распутье» и «Аленушка», но увы, продать их не сумел. Зимой умер Л. Н. Толстой, его оплакивала вся Россия. Попробовал я сделать несколько копий с репинского портрета Толстого. Но и это принесло мне очень скудный заработок; за вычетом стоимости холста и красок остались пустяки.

Параллельно с занятиями в школе шла у меня вторая жизнь — любительские спектакли в комнатах, разгороженных одеялами и простынями. Для своих ребят, учеников школы, мы играли «Женитьбу», «Ревизора», причем я играл не то, что мне хотелось, а то, что надо было. Во имя того чтобы состоялся спектакль, готов был делать любую неблагодарную и неинтересную для других работу. Моя неудовлетворенная страсть к театру находила здесь выход: я был режиссером, и декоратором, и актером. Своих товарищей по школе я учил играть и Осипа, и Хлестакова, увлекал их фантазию, учил с голоса — словом, делал все.

50

Незаметно пролетела зима. Закончив за зиму два класса, я перешел в третий — портретный. Но к весне настолько устал и оголодал, что понял: так можно протянуть одну зиму, но две, а тем более три никак нельзя. Митя Назаров прав. Понял и то, что путь на сцену через Казанскую художественную школу — путь очень длинный и непосильный для меня. И я стал думать о том, что, возвратись в Саратов на каникулы, надо будет во что бы то ни стало найти более прямой способ проникновения в то святая святых для меня, что называется «театр».

**Идея актера Щепановского. Фрак с чужого плеча.  
Артист с бородой. Приезд в Москву.  
Актерская биржа. Экзамен, в МХТ. Принят!**

Вернувшись из Казани, я еще деятельнее стал искать путей проникновения на сцену. Но для этого нужно было иметь знакомство, или, как тогда говорили, протезе. В этих поисках я вспомнил о Николае Евгеньевиче Щепановском, актере московского театра Корша. Несколько лет тому назад мы жили на даче под Саратовом, в местечке с поэтическим названием Родничок. Вот в этом самом Родничке я и познакомился со Щепановским.

Николай Евгеньевич Щепановский стоит того, чтобы помянуть его добрым словом. Гимназистом он стрелял в директора своей гимназии. Выстрел был протестом против грубого обращения с учащимися. Юношу сослали в Сибирь, там он начал играть в любительских спектаклях, а впоследствии стал профессиональным актером. Это была натура экспансивная, увлекающаяся и талантливая.

В Москве в артистических кругах Щепановского знали как большого оригинала. Например, в целях гигиены он носил в петлице изящную эмалированную табличку: «Руки не подаю». В сущности же это был очень добрый и хороший человек.

В один прекрасный летний день я решил разыскать Щепановского и отправился в Родничок, где не был уже несколько лет. Щепановский принял меня хорошо. Довольно путано и долго говорил я о своей непреодолимой любви к театру, о том, что не могу без него жить и прошу помочь мне попасть на сцену. Рассказал ему и о своей поездке в Казань.

Щепановский терпеливо выслушал меня и попросил что-нибудь прочитать. Я предварительно выучил модное в то время стихотворение Апухтина «Васильки». Читал я, по-видимому, плохо, хотя, как мне казалось, и темпераментно.

— Плохо читаете, — сказал Щепановский. — Очень плохо. Но есть в вас какая-то трогательная и подкупающая влюблен-

51

ность в театр. Она, эта влюбленность, иногда творит чудеса. Надо будет подумать, как вам помочь. Хотя это довольно трудно — вы совсем еще зеленый, ничего не умеющий юноша.

И Щепановский стал думать вслух, сочиняя планы моего завоевания театра.

— Учиться на драматических курсах у вас нет средств, а идти на сцену без специального образования опасно. Будете невеждой, затеряетесь за кулисами, вас затрут. А драться вы, по-видимому, не очень умеете. Самое лучшее для вас, если бы вы попали в Московский Художественный театр; там принимают ежегодно несколько сотрудников. Они участвуют в массовых сценах, но, что очень важно и интересно для вас, с ними занимаются отрывками, их воспитывают и, кстати говоря, платят небольшое жалованье, кажется, около тридцати рублей в месяц. Вы получите возможность учиться. Правда, в Художественный театр, как я слышал, довольно трудно попасть — там большой конкурсный экзамен. Но мне кажется, что вас, с вашей влюбленностью в театр, могут принять — там таких непосредственных любят.

Я сразу вспомнил все, что знал о Художественном театре, его спектаклях и актерах. До того момента я и помыслить не мог об этом. И вдруг Щепановский так просто и обнадеживающе говорит о МХТ.

— Во всяком случае, мы сделаем так, — закончил Щепановский свои размышления, — запишу вас на предварительный экзамен. А когда вы приедете в Москву, параллельно с экзаменом я поведу вас в театральное бюро (так называлась актерская биржа) и познакомлю с несколькими известными провинциальными антрепренерами. Если вы выдержите в Художественный театр — очень хорошо; если же провалитесь, мы будем думать, как вас устроить в культурную провинцию — Киев, Одессу, Харьков.

— Да, кстати, один существенный вопрос, — забеспокоился вдруг Щепановский, — а гардероб у вас есть?

Я сначала даже не понял вопроса:

— Какой гардероб?

— Ну, фрак у вас есть? Или визитка? Летний белый костюм, шляпа канотье?

Я опешил от этих вопросов и грустно сказал, что ничего не имею, кроме пиджачной пары, которая на мне.

— Ай-ай-ай, как это плохо! Без гардероба в провинцию не возьмут. Ну, ладно, это мы частично поправим. Прежде всего надо научиться врать. Когда спросят: есть ли у вас гардероб, отвечайте: есть. А чтобы вам врать только наполовину, берите мой фрак. Он у меня довольно хороший, малоношенный. Я располнел, и он мне узок. Продавать его нелепо, дадут гроши — приличные люди фраков с чужого плеча не покупают, а отда-

52

ватт, его картузнику на картузы не хочу. Я лучше подарю его вам.

Меня потрясло великодушие Щепановского, ведь, в сущности говоря, я был ему чужим человеком.

Мы условились со Щепановским, что он зайдет в Художественный театр, разузнает все о правилах приема, а если будет возможно, запишет меня на экзамен. А я буду к 15 августа ждать письма — вызова в Москву.

Тревожно было у меня на душе. А вдруг Щепановский забудет обо мне?

Все лето я искал материал для экзамена, чувствуя, что от этого выбора зависит многое, может быть, половина успеха. Этот материал должен быть прежде всего неожиданный и оригинальный. Уж во всяком случае Апухтина я читать не буду. Довольно с меня «Васильков». Я решил вообще ни в коем случае стихи не читать и стал искать поэтическую прозу. Долгие поиски мои наконец увенчались, как мне казалось, успехом.

Я остановился на сказке Федорова-Давыдова из детского журнала «Светлячок». Журнал этот выписывался для моих маленьких племянниц. Сказка, помню, была про старый лесной пень, который доживал свою некогда славную жизнь. Вокруг пенька собралась компания зверей и птиц, по-разному к нему относящихся. Рассказ оказался лирико-драматического характера. А то, что он был фантастичен, неожидан по жанру, безусловно, сыграло потом, на экзамене, положительную роль. Неожиданным было и то, что двадцатилетний юноша почему-то выбрал рассказ о трагической старости всеми забытого могикана. Где-то в подсознании я чувствовал верность выбора.

В один из вечеров, гуляя в городском саду, я случайно узнал потрясающую новость: в Саратове живет «настоящий» артист Художественного театра, и живет он где-то на пыльной Астраханской улице. Нужно было потратить несколько дней на его поиски.

Этим артистом Художественного театра оказался Александр Иванович Чебан, недавно перешедший из вокальной группы при Художественном театре в группу «сотрудников». Кроме того, Чебан учился в Московской консерватории по классу пения.

С громадным волнением отправился я на свидание с ним, но тут меня ждало глубокое разочарование. Лето стояло жаркое, окна в домах были завешены темным, чтобы получить хоть, какую-нибудь прохладу. Шлепая туфлями, ко мне вышел какой-то заспанный человек и, что ужаснее всего, в бороде и усах... Актер с бородой! Я был разочарован вконец. Возникла даже мысль о том, что это не всамделишный артист, а самозванец или какой-нибудь технический работник Художественного театра. Но оказалось все-таки, что передо мной был действительно артист.

53

Я стал объяснять Чебану цель моего визита, спрашивая об условиях приемных экзаменов.

— Хочу поступить статистом в Художественный театр, — волнуясь, сказал я.

Чебан тотчас перебил меня:

— Статистов в Художественном театре нет. Статист происходит от латинского слова «статус», то есть неподвижность. А это противоречит основным принципам Художественного театра — нас учат создавать жизнь, полную богатого многообразия и

действия.

Через две минуты я опять сказал «статист» и Чебан настойчиво прервал меня:

— Если хотите попасть в Художественный театр, навсегда расстаньтесь с этим противным словом.

Ушел я от «настоящего» артиста со смутным чувством. И не понравился он мне, и напугал порядочно.

Я тоже, как впоследствии выяснилось, произвел на Чебана несерьезное впечатление. Он был убежден, что разговор этот зряшный и в Художественный театр я не попаду.

Вместе с подготовкой к экзамену я приступил к теоретическому изучению Москвы — по карте путеводителя. Особенно внимательно был освоен маршрут от Павелецкого вокзала до МХТ.

Иными словами, я наизусть выучил названия всех переулков и улиц на этом пути. А так как Камергерский переулок (ныне проезд Художественного театра) был продолжением Кузнецкого моста, то «мост» являлся для меня важным ориентиром (я не знал тогда анекдота о провинциалах, ищущих Кузнецкий «мост»).

Тянулись мучительные дни ожидания письма от Щепановского с вызовом в Москву. Приближалось 15 августа, а письма все не было. Я не выдержал. С двенадцатью рублями в кармане сел в поезд и поехал в Москву.

Всем своим знакомым девушкам я заявил, что уезжаю в Москву, в Художественный театр, и тем самым сознательно сжег за собой корабли.

Когда меня спрашивали мать и мой друг Дмитрий, что я думаю делать, если не выдержу экзамена, я категорически отвергал эту гипотезу. Если в Художественный театр будет принят хоть один человек, этим человеком должен быть я. И в этой безапелляционности не было нахальства. Это было одновременно и отчаяние, и какая-то глубокая интуитивная вера в то, что я правильно понимаю сущность этого театра.

Вот и Москва. Изучение карты не пропало даром: я действительно очень легко ориентировался в городе, уверенно пошел по переулкам, добрался до Солянки и снял рублевый номер в гостинице. Освободившись от багажа, я побежал прежде всего

54

в Камергерский. Мне хотелось посмотреть, как выглядит прославленный театр. Так вот он какой! В архитектуре нет ничего напоминающего театральное здание, а в нижнем этаже даже размещены какие-то магазинчики. Это было так же нелепо, как борода у Чебана.

Но вход под стеклянным навесом со скульптурным барельефом мне очень понравился. Я не понял этого барельефа, но мне почудились там море и чайка... Медные дверные ручки, скромные афиши, само здание, напоминающее жилой дом, — все производило волнующее впечатление. Я долго стоял против театра. Вот дом, где совершается театральное таинство, дом, куда летели все мои помыслы. И, уходя, я прошептал: «Я буду в этом театре!»

Разве мог я думать в тот миг, что, попав в МХТ, через несколько месяцев буду исключен из него... Тем более не мог я знать, что буду возвращен снова, а через шесть лет вновь покину мой любимый театр уже по доброй воле и — навсегда.

Щепановского я нашел в театре Корша. Шла репетиция какой-то очередной пьесы.

Мимо проходили актеры, оживленные, красивые и, как мне показалось после Саратова, хорошо и модно одетые. Театр Корша — это тоже была вожденная мечта сотен провинциальных актеров, но в этих коридорах я не испытал того волнения, какое только что пережил, стоя против здания Художественного театра.

Наконец вышел Николай Евгеньевич:

— А, вы приехали! Очень хорошо! — он обнял меня за плечи, как своего товарища. — Вы получили мое письмо?

— Нет, а разве вы написали мне?

— Ну разумеется. Ведь я же обещал.

(Оказывается, я разминулся с его письмом, мне его потом переслали из Саратова.)

Мы пошли по Дмитровке в МХТ. Щепановский сказал мне, что он решил замолвить за



меня словечко артисту Художественного театра Н. А. Подгорному.

— Протекция в Художественном театре не поможет. Но на экзаменах много жаждущих и страждущих, и у экзаменаторов будет рябить в глазах. Я только попрошу обратить на вас внимание. Это может помочь, если, конечно, вы будете хорошо читать...

— Ну, а теперь, — продолжал Щепановский, — быстренько познакомьте меня с тем, что вы будете читать на экзамене. Прочтите вашу сказочку.

— Как, сейчас? — поразился я. В это время мы шли по Дмитровке. Нас толкали в бока прохожие, рядом громыхали трамваи. Читать в таких условиях мою интимную лирическую сказку я считал совершенно безнадежным.

55

Но Щепановский категорически настаивал на своем. И вот в грохоте московской улицы, спотыкаясь и забывая текст, я пробормотал мою сказку.

Щепановский был явно расстроен.

— Это плохо, — медленно произнес он. — Экзамена вы не выдержите.

Но я и сам знал, что читал плохо, не так, как умею и собираюсь читать на экзамене. Во мне жило непонятное и неистребимое чувство уверенности.

— Я вас предупреждал, что не могу на улице читать, — упрямо заявил я. — Считайте, что вы не слышали, как я ее читаю.

— Нет, нет, это очень плохо, — возражал Щепановский. — Я же опытный человек. Что я, не понимаю, что ли! Вы даже логические ударения делаете неверно. Это непростительно! — И, замедлив шаг, он сказал: — Знаете что, я не пойду к Подгорному просить за вас, едва ли это поможет. Вы идите на экзамен, сами попытайте счастья, но мы с вами будем страховаться: я все-таки сведу вас в «бюро» — на актерскую биржу, познакомлю с антрепренерами и, если вы не выдержите экзамен, устрою вас в Киев или в Одессу.

Николай Евгеньевич был очень непосредственный человек, он не мог скрыть того, что расстроен моим чтением, и в то же время по доброте своей не хотел отказать мне в помощи.

В Художественный театр мы уже не зашли, а направились в так называемое «бюро», куда съезжались актеры со всей матушки России.

Странное, я сказал бы экзотическое впечатление произвела на меня актерская биржа. Помещалась она тогда на Большой Никитской. По широкой лестнице мы поднялись на второй этаж. Помещение было до отказа набито актерами и актрисами. Стоял стон от разговоров и возгласов. Невероятная смесь одежд и лиц разных эпох. Здесь можно было видеть человека во фраке не первой свежести, а рядом с ним стоял другой, в осеннем пальто с поднятым воротником, и совершенно ясно угадывалось отсутствие верхней одежды под пальто, третий был густо напудрен и в ярких клетчатых брюках времен Островского. Было много народу в бархатных блузах с большими бантами на шее. И очень редко попадались люди в обыкновенных пиджаках. Лица были испытые и бледные, с небритыми или, наоборот, чисто выскобленными подбородками. Много объятий и восклицаний — всюду царило несколько экзальтированное настроение.

Николай Евгеньевич, продираясь через встречные потоки людей, то и дело подводил меня к своим знакомым антрепренерам или актерам «с положением» и рекомендовал:

— Вот познакомьтесь, мой молодой друг — Алеша Попов, очень талантливый актер, кстати, великолепно гримируется,

56

Алеша, покажи свой альбом фотографий. — Я послушно разворачивал заготовленный альбом гримов. — Он имеет неплохой гардероб, во всяком случае фрак у него очень приличный. Прошу иметь в виду.

Эти фразы были повторены раз двадцать в течение двух часов, которые мы провели в «бюро».

Мне было интересно наблюдать актерское общество. Тайной мечтой моей было стать членом этого общества, и в то же время впервые в жизни мне стало страшно, что я потеряюсь, утону в этом людском море, где так шумно, пестро, так много восторженных

восклицаний, объятий и поцелуев.

Позднее я понял, что «бюро» не выражает истинного облика русского актерства, которое было куда более культурно и исполнено чувства человеческого достоинства. Но здесь, на бирже труда, прежде всего бросались в глаза человеческая униженность и нищета. «Нужда пляшет, нужда скачет, нужда песенки поет».

С тревожным и грустным чувством покинул я «бюро» и еще-больше заволновался, думая о предстоящих испытаниях в Художественном театре.

Порядок приема в «сотрудники» был таков: все желающие держать экзамен — а таких в 1912 году нашлось 280 человек — разбивались на пять-шесть групп. Каждая группа поступала в ведение одного-двух экзаменаторов, артистов Художественного театра.

После предварительного отсева нас осталось 40—50 человек. Эти молодые люди были допущены на конкурс, который состоялся через день или два в присутствии всей труппы Художественного театра.

Экзаменационную комиссию возглавлял Вл. И. Немирович-Данченко. К. С. Станиславского на приемном экзамене не было, ему было разрешено несколько опоздать с приездом к сезону. На предварительный экзамен я попал к известной артистке Художественного театра М. Н. Германовой. Прослушивала она меня в своей артистической уборной, очень маленькой комнате. Я сел против нее, буквально в двух шагах, и, зверски волнуясь, прочитал свою сказку. По моим ощущениям я читал как только мог хорошо, и от меня не ускользнуло то, что во время чтения она переживала сказку вместе со мной. Ни разу я не заметил критикующего глаза. Когда кончилось чтение, она долго внимательно смотрела на меня, а потом спросила:

— Ну, а еще что у вас есть?

— Больше ничего, — ответил я.

— То есть как? — удивилась Германова. — Ведь вы же знаете условия экзамена? Необходим кусок прозы, стихотворение и басня. Вашу сказку я отнесу к прозе. Следовательно, вы должны прочитать еще стихотворение и басню.

57

— Нет, я ничего больше не приготовил и думаю, что все же выполнил условия экзамена. Сказка моя содержит элементы басни — там разговаривают пень, звери, птицы, и в то же время она поэтична. А стихов вообще не люблю и не умею читать! — выпалил я.

Германова, по-видимому, колебалась.

— Это очень серьезное препятствие к допущению вас на конкурс. Очень жаль... — как-то раздумчиво проговорила она.

На этом мы расстались. Я вышел из ее комнаты, но твердо решил не уходить из театра до тех пор, пока не узнаю, буду ли допущен к конкурсу. Ждать пришлось часа три, пока длился предварительный экзамен. Я проследил, когда Германова выходила из театра, и остановил ее уже на улице. В быту это была очень гордая и надменная дама. Когда я, извинившись, спросил, допустят ли меня к конкурсу, она остановилась, смерила меня взглядом с ног до головы и недружелюбно сказала, что не обязана и не имеет нрава сообщать мне это решение и что я узнаю его из списка, который вывесят завтра в конторе театра.

Со мной разговаривал совершенно другой человек, и он относился ко мне явно враждебно. Но я решил не отставать ни при каких условиях — не было сил дожить до завтра.

— Простите, — взмолился я, — моя настойчивость объясняется тем, что я приехал на экзамен из Саратова и денег у меня осталось только на обратную дорогу (это было истинной правдой). Поэтому мне нужно во что бы то ни стало знать результаты предварительного испытания: если я не выдержал, то мне сегодня же вечером необходимо уехать из Москвы; если же меня допустили к конкурсу, то я перебыюсь как угодно, но останусь.

Видимо, мои доводы показались убедительными. Германова замедлила шаг и переменяла тон:

— Ну хорошо, я допускаю вас к конкурсному испытанию, хотя по условиям экзамена с одной вещью я не имею на это права. Прошу вас читать так, как вы читали мне, не форсируя

голоса и не обращая внимания на то, что экзаменоваться вы будете в большом помещении, где будет много народу. Читайте так же тихо, как читали мне, — повторила она еще раз.

Сияющий, я поблагодарил ее и почти бегом бросился к себе в гостиницу на Солянку. Конкурсный экзамен должен был состояться через день, а жить мне было действительно не на что. Сосчитав свои капиталы, я пришел к выводу, что держать за собой рублевый номер на Солянке в течение двух дней я не могу. Но перед экзаменом я безусловно должен выспаться. Следовательно, уж если не спать и бродяжить целую ночь, то это надо делать сегодня, а не накануне экзамена. Решено: сегодня выпишусь из гостиницы, а завтра вернусь в тот же самый номер и отдохну.

58

В итоге всей этой сложной операции сэкономлю один рубль, а рубль для меня целый капитал.

Взяв чемодан, я пешочком отнес его на Павелецкий вокзал, в камеру хранения и отправился гулять по Москве. Поминутно заглядывая в карту, я нашел Лаврушинский переулок и оказался в Третьяковской галерее. Времени на обстоятельный и подробный осмотр было мало, поэтому, сгорая от нетерпения я прошел, не останавливаясь, прямо к Серову и Левитану. Я удивился, что «Над вечным покоем» и «У омота» произвели на меня меньшее впечатление, нежели «Околица». А Серов каждой своей вещью покорял, и покорял навсегда... С тех пор прошло сорок с лишним лет, и я остаюсь верен своей первой любви к этому потрясающему художнику...

Ночь наступила без предупреждения. Куда деваться? Я решил переночевать на Тверском бульваре, пристроившись на лавочке. Но мне не дали сомкнуть глаза проститутки и городовые. Первые, не учитывая моего безденежья, предлагали свои услуги, а вторые категорически и настойчиво заявляли, что на бульваре спать нельзя.

Полный радужных надежд и великолепных мечтаний о будущем, я прогулял до восьми часов утра по Тверскому бульвару, беседуя с Пушкиным. В восемь часов утра, не торопясь, я двинулся к Павелецкому вокзалу. Ноги были как чугунные, в голове шумело от голода и бессонницы. Забравши чемодан, я явился в ту же гостиницу на Солянке, к тому же портю, и крепко заснул сном уставшего и счастливого человека.

На другой день я опять отнес чемодан на вокзал и отправился в театр на экзамен. Испытания проходили в верхнем фойе театра. За столом сидели Книппер, Москвин, Качалов, Лужский, Германова. Председательствовал Вл. И. Немирович-Данченко. А сзади экзаменаторов расположилась вся труппа Художественного театра. Видимо, приемные испытания возбуждали интерес всего артистического состава.

Читать мы выходили по одному, ожидая очереди в соседней комнате. Естественно, что каждый старался подслушать, как читают другие.

Помню, я сразу обратил внимание на то, что к конкурсу было допущено несколько опытных актеров с хорошими внешними данными и звучными голосами.

Меня, с моей нескладной фигурой и слабым голосом, это обеспокоило. Вдруг до моего слуха донеслось: «...Что, самоварники, аршинники, жаловаться? Архиплуты, протобести, надувалы мирские! Жаловаться? Что, много взяли...»

Какой-то экзаменующийся актер кричал на поставленном голосе монолог городничего. Этот «белый» звук сразу меня успокоил. Чудак, он не понимает, что так читать в Художественном театре нельзя! Я, не видавший ни одного спектакля

59

в этом театре, твердо знал, что здесь любят и что терпеть не могут. Знал «по слухам», изучил театр со слов «очевидцев».

— Попов Алексей — это вы? Приготовьтесь, следующая очередь ваша, — обратился ко мне улыбающийся молодой актер, помогавший проведению экзамена. — Я Владимир Попов, ваш однофамилец, — он протянул мне руку. — Если вас примут, в театре будет два Попова — Владимир и Алексей. Ну, идите, пора.

Верхнее фойе, где происходил экзамен, показалось мне очень большим. В какой-то

момент я растерялся и тут же увидел ободряющие глаза Германовой. Я оперся на этот благожелательный взгляд, выдержал большую, как мне казалось, паузу, и тихо начал. Видимо, у меня действительно был простой и искренний тон, потому что с первых же фраз мне удалось овладеть вниманием слушателей, и я даже, как мне показалось, несколько злоупотребил этим, так как читал очень тихо.

У меня было удивительно приятное ощущение от сознания того, что, очень волнуясь, я тем не менее владею собой и чувствую, как внимательно слушает эта требовательная аудитория. Я видел вытянувшиеся лица, приоткрытые рты, любопытные глаза, сосредоточившиеся на мне. Откуда появился тогда у меня, неопытного юноши, творческий покой, я до сих пор понять не могу.

Приближался драматический момент сказки, я почувствовал подступившие к горлу слезы, и какой-то внутренний голос сказал: удержись. Я удержал слезы и едва закончил.

Наступила пауза, и мне казалось, что она длилась долго. Потом Вл. И. Немирович-Данченко спросил, что я могу еще прочитать. Я ответил, что у меня больше ничего нет. Германова наклонилась к Владимиру Ивановичу и что-то стала ему объяснять. Вл. И. Немирович-Данченко был явно недоволен. Я заволновался. После паузы меня пригласили к столу, и Владимир Иванович спросил:

— Кто из актеров Художественного театра с вами занимался?

— Никто, — ответил я.

— А какие спектакли вы видели в Художественном театре?

— Я ничего не видел в Художественном театре.

— Почему же вы тогда пришли экзаменоваться в Художественный театр? — все настойчивее пытал меня Владимир Иванович.

— Я не видел никаких спектаклей не потому, что не интересовался Художественным театром, а потому, что вырос в Саратове и никогда не был в Москве. (Я чувствовал, что мои ответы повышали успех моего чтения.)

— Ну хорошо, ступайте, — отпустил меня Вл. И. Немирович-Данченко.

60

Наступил перерыв в экзаменах, ко мне подходили незнакомые актеры Художественного театра, я потом узнал их — это были Н. Александров, П. Бакшеев, поздравляли и успокаивали заверениями, что я буду принят.

Еще до официального объявления результатов экзамена поздравляли меня с поступлением мой однофамилец Володя Попов и мой земляк Александр Чебан.

Радости не было границ. Тем не менее я никуда не ушел до конца экзаменов. Мы, несколько человек, сидели в полутемном углу нижнего фойе и ожидали результатов заседания экзаменационной комиссии. Среди ожидавших своей участи были Бакланова, Дурасова, Крестовоздвиженская и я.

Случайно или нет, но все, кто томительно ждал результатов экзамена, оказались в числе принятых.

Таким образом, по конкурсному экзамену принято было четыре человека. Вне конкурса зачислено было еще четыре человека из окончивших частные драматические школы артистов Художественного театра А. Адашева и С. Халютиной. Из этих школ ежегодно три-четыре лучших ученика зачислялись в сотрудники без экзамена, так как их знали в театре.

На другой день в газете «Русское слово» была напечатана маленькая заметка об экзаменах с перечислением фамилий новых сотрудников Художественного театра. Газета эта дошла до Саратова, доставив немалую радость моей матери и брату.

Мечта моя осуществилась — я попал в театр. Н. Е. Щепановский искренне радовался моей удаче.

— Я же говорил, что художественники любят таких непосредственных. Зато уже нашему брату, тронутому театральной молью, туда и нос совать нечего — близко не подпустят. Поздравляю! — вместо рукопожатия он поднял руку и исчез.

**Первый год в Художественном театре.  
Театр или университет! Знакомство с В. И. Качаловым.  
Участие в массовых сценах. В. В. Лужский.  
И все-таки меня выгнали...**

Мой рассказ о первом году пребывания в Художественном театре, возможно, будет носить характер несколько импрессионистский. Но он в общем соответствует первым пестрым и сумбурным впечатлениям, нахлынувшим на меня тогда, в 1912 году. Я только оглядывался вокруг, рассматривал новую для меня жизнь и людей, часто не успевая серьезно осмыслить увиденное.

Молодежь Художественного театра в первый год работы получала скромное содержание в тридцать рублей ежемесячно. Московские комнаты были дороги, поэтому «сотрудники» сели-

61



*«Провинциалка» И. С. Тургенева. МХТ. 1912.  
Мальчик Ступендьев — В. А. Попов.  
Дарственная надпись А. Д. Попову*

лись обычно парами. Александр Иванович Чебан, скоро ставший для меня просто Сашей, предложил мне снять комнату вместе с ним. Мы нашли на Никитской у какого-то зубного врача недорогую комнату, и жизнь, ограниченная интересами театра, целиком захватила меня. Можно сказать, что первую зиму я почти не видал Москвы. Днем репетиции, а вечером спектакли: нас, новых сотрудников, спешно вводили в массовые сцены. Когда же шли спектакли без массовок, мы отправлялись за контрамарками к инспектору театра, полковнику фон Фессингу (к этой довольно колоритной фигуре мне еще придется вернуться). Со ступенек в бельэтаже я просмотрел весь текущий репертуар театра.

Никогда не забуду внутренней дрожи, с которой я смотрел первый спектакль в МХТ. Это был «Вишневый сад». Вот сейчас, через минуту, я увижу, как играют в Художественном театре... Погасили свет, в темноте бесшумно раскрылся занавес.

Раннее утро. Полумрак... гасят свечу... прислушиваются... Где-то далеко слышались голоса приехавших. В открытые окна ворвались цветущие вишни... Хлынула в комнату весна - Люди обнимались, сустились, плакали от радостной встречи.

62

Долго, долго не могли успокоиться, опять вскакивали, вглядывались в сад за окнами,

подходили к вещам, трогали их руками и опять смеялись, смахивая слезу...

Да где же тут актеры? Где же игра? Где театр? Как этому можно научиться?

Со спектакля я ушел и взволнованный, и радостный, и смятенный. Я оставался таким долго, пока не привык, не пригляделся к этому совершенно новому для меня искусству. Но всегда носил в душе первое потрясающее ощущение, захватившее меня тогда, в темноте, на ступеньках бельэтажа Художественного театра. Там, на этих ступеньках, впервые я заплакал в театре и — испугался. Стыдно взрослому человеку плакать, да еще в публичном месте. Я с опаской оглянулся и тотчас успокоился: окружавшие меня люди были целиком захвачены тем, что происходило на сцене, по лицам многих тоже текли слезы, их не замечали и не вытирали.

Многие зрители, и я в том числе, были до глубины души захвачены еще и особым чисто эстетическим чувством, взволнованы радостью и гордостью за человека, художника, артиста, способного создавать такие спектакли. Чуть ли не самая большая ложь о Художественном театре заключается в том, что зритель будто бы забывал, что он в театре. Действительно, здесь к зрителю не приставали каждую минуту с напоминанием: не забудь, что ты в театре, не забудь, что смотришь спектакль. Но он сам в силу естественного чувства реальности понимал, что он на спектакле, и ощущал всю прелесть искусства таких актеров, как Станиславский, Качалов, Книппер, Лилина, Леонидов, Москвин, Массалитинов и другие.

Когда находятся умники, говорящие, что спектакли Художественного театра тех лет повергали зрителей в уныние и тоску, хочется без конца повторять, что это досужая выдумка или глубоко субъективное пристрастие человека к слезам и нытью по любому поводу. Как А. П. Чехов не был нытиком, так и Художественный театр не грешил этим. Иначе не вызывал бы этот театр восторга у такого человека, как молодой Горький, не любили бы его такой беззаветной любовью прогрессивная, революционно настроенная интеллигенция и молодежь. Мне никогда не приходилось видеть на спектаклях МХТ людей убитых, придавленных впечатлениями. А вот людей взволнованных, окрыленных я видел часто. Вообще воздействие Художественного театра на зрителя было огромно.

Помню, как мой старший брат Саша, взяв отпуск на несколько дней, впервые приехал в Москву, чтобы навестить меня и побывать в Художественном театре. Я устроил его на «Вишневый сад». На спектакле он сидел в буквальном смысле зачарованный, в антрактах был глубоко сосредоточен и молчалив и до трех часов ночи бродил по московским улицам, переживая

63

впечатление от «Вишневого сада». На другой день он сказал мне, что больше не сможет в Саратове смотреть чеховские пьесы. И действительно, все последующие годы он не мог заставить себя пойти в саратовский театр на «Вишневый сад» или на «Три сестры».

Учителя и земские врачи далекой Сибири годами копили деньги, для того чтобы поехать в Москву посмотреть спектакли Художественного театра и потом жить этими впечатлениями пять—восемь лет, до следующей поездки. Театр своими спектаклями внедрялся в их жизнь и иногда даже заставлял ломать ее, то есть ехать учиться, менять нелюбимую профессию на другую, которая по душе, или — бывало и так — разводиться с женой, вылитой Наташей из «Трех сестер». Впечатлениям от спектаклей сопутствовало влияние общей необычной атмосферы театра. Я замечал, что в антрактах, несмотря на огромное количество людей, в фойе тихо, как в читальне. Свет в зале гаснет не резко, а постепенно и мягко. Зрители почти не аплодируют и не потому, что путают театр с жизнью, а потому что мастерство этого театра вызывает какие-то особенные, более глубокие и серьезные чувства, чем обычные театральные представления.

Ведь не аплодируем же мы Льву Толстому за «Войну и мир», Левитану за его пейзажи или Серову за его «Девочку с персиками»!

В то же время, кажется, если бы у своих картин стояли такие художники, как Айвазовский или Куинджи, то им можно было бы с удовольствием поаплодировать за их

эффектные картины, эффективное мастерство.

Художественный театр и его труппа меньше всего напоминали театр и актеров. Скорее все это ассоциировалось с библиотекой, университетом. Актеры были своеобразными сектантами, не принимавшими искусства других театров, — не из чванливой гордости, а оттого, что знали нечто более глубокое и значительное.

Я часто задавал себе вопрос: каким образом К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко удалось собрать такую завидную семью интересных и по-человечески хороших людей? Ведь для этого не существует проверочных испытаний. Думаю, что сила этого театра была в том, что он устанавливал неписанные, но незыблемые законы высокой требовательности к себе.

Были и тут, конечно, неполноценные в этическом смысле люди, но только в этих стенах они вынуждены были оставлять все скверное за порогом. Изо дня в день, из месяца в месяц, проводя в театре по десять часов, я не помню, чтобы хоть раз кто-нибудь распоясался и публично нагрубил своим товарищам или тем более костюмерам, гримерам, помощникам режиссера. Чувство самокритики, отличающее создателей Художественно-

64

го театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, было привито всему коллективу в целом и создавало атмосферу этого театра.

Может быть, то, что я пишу сейчас о Художественном театре, о его атмосфере, слишком идилично и не совсем отвечает действительности 1912 года, что все это так выглядело в глазах провинциального юноши. Весьма возможно.

Должен, однако, заметить, что это впечатления не только первых дней и недель, а, пожалуй, первых лет.

И удивительно то, что о многих теневых сторонах в жизни театра, тяжелых переживаниях и кровоточащих ранах в сердцах обоих руководителей театра я узнал через много-много лет из опубликованной переписки и воспоминаний старших товарищей. Разве это само по себе не характеризует атмосферу Художественного театра, не говорит о великолепной выдержке характеров Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, о их способности ставить интересы дела выше личного самолюбия?

Позднее я понял, что разным этапам творческой жизни Художественного театра соответствовала различная степень этической атмосферы. Были годы, когда Станиславский вынужден был «ухаживать» за актерами, боялся их «уходов», тратил огромный труд на их обучение и воспитание. Но когда театр шатался в материальном отношении, то и люди подтягивались. В год моего прихода в театре была великолепная творческая дисциплина. Если и шла какая-либо борьба вокруг репертуарной линии, то до молодежи она не всегда доходила, мы о ней узнавали позднее, на общей атмосфере это не отражалось.

После провинциального театра и беглых, но ярких впечатлений от закулисной атмосферы театра Корша, наконец, после того, что я увидел в актерском «бюро», Художественный театр буквально покорила меня интеллигентностью, каким-то покоем, достоинством и отсутствием суеты.

Помню, как поразил меня в этом отношении Василий Иванович Качалов. Однажды, видимо, в первую неделю своего пребывания в Художественном театре, я сидел один в буфете, притулился за столиком, и пил чай. У меня еще не установились товарищеские связи, и чувствовал я себя стесненно. Неожиданно вошел Качалов. Оглядевши пустой буфет, он пошел было дальше, но внезапно остановился, поправил пенсне и пошел на меня. Я встал и замер от страха.

— Вы, кажется, наш новый сотрудник?

— Да, — пробормотал я.

— Ваша фамилия Попов? Будем знакомы — Качалов! — Он улыбнулся, пожал мне руку и вышел из буфета. Знаменитый актер, премьер театра, убил меня наповал. Сразил просто-

65

той и вежливостью. Через год, освоившись, я напомнил Василию Ивановичу этот случай.

— Видите ли, я очень хорошо помню свои первые годы в Художественном театре и то удивительно паршивое чувство стеснительности, которое у меня тоже когда-то было. С тех пор, как увижу молодого человека, забившегося в угол, мне хочется подойти и подбодрить его.

Душевное движение Качалова было бескорыстным. Меньше всего он думал о своей популярности. Его и без того молодежь обожала. В этом маленьком факте для меня раскрылось многое. Надо сказать, что актеры Художественного театра не были святошами или ханжами. Им, как и всем людям, может быть, и были свойственны слабости, но они умели достойно держать себя, знали цену дурного и хорошего в себе и не путали одно с другим.

Отсутствие пошлости, человечность и чистота, шедшие от этих актеров со сцены, — все это было в значительной мере следствием той культуры человеческих взаимоотношений, какая утверждалась и соблюдалась в стенах театра.

Неписанные нормы поведения и серьезного отношения к искусству как будто и не декларировались, но вся повседневная практика, вся жизнь в театре утверждали эти принципы. То, как были оборудованы артистические уборные, даже для молодых, начинающих актеров, чистота, порядок и отсутствие суматохи — все это диктовало нормы поведения работников театра.

Меня вначале поразила, а потом доставила огромное удовольствие работа над массовыми сценами. Каждый из нас, сотрудников, участвуя в той или иной массовой сцене, чувствовал себя важным винтиком огромного художественного механизма. С нами занимались так же, как с актерами, исполнявшими большие роли, — обсуждали биографии изображаемых лиц, решали линию их сценического поведения, искали, браковали и вновь находили для них костюмы и гримы. Когда ко мне, бессловесному участнику массовой сцены, вызывали портного, сапожника и гримера и каждый из них внимательнейшим образом снимал с меня мерку для костюма, обуви, парика и все это делалось и шилось по эскизам А. Н. Бенуа, то я невольно вспоминал Саратов и под сценой трюм с земляным полом, где меня приклеивали к бороде.

Никакие речи о важном значении моего участия в массовой сцене не могли произвести и десятой доли того впечатления, какое произвел солидный портной, ползавший по полу вокруг меня на примерке первого костюма, сшитого мне в театре.

Массовыми сценами занимался с нами Василий Васильевич Лужский, один из прекрасных актеров Художественного театра. Он же был и заведующим труппой, то есть непосредственным начальником всего артистического персонала и в особенности

66

молодежи театра. Совмещение в руках Лужского административных функций с художественно-воспитательными было глубоко продуманным и чрезвычайно целесообразным. Василий Васильевич воспитывал нас, увлекал нашу фантазию и в то же время административно решал судьбу каждого из нас. Он следил за формированием каждого молодого актера и влиял на этот процесс в полную силу.

В. В. Лужский был интереснейшим характерным актером, обладавшим богатейшим чувством юмора. Последнее выражалось в блестящих имитационных способностях. В театре не было работника, которого не изображал бы Василий Васильевич, начиная со Станиславского и кончая курьером. Этот свой талант он великолепно использовал, работая над массовыми сценами, щедро разбрасывая краски человеческой характерности. Каждому исполнителю он что-либо подсказывал: одному — походку, другому — манеру говорить или постав всей фигуры. Но все это он делал, руководствуясь общим замыслом картины и субъективными данными каждого исполнителя.

Он как бы рожден был для режиссуры массовых, народных сцен. Изнурительную для всех и трудоемкую работу Василий Васильевич проводил так увлеченно, что люди не чувствовали времени и усталости.



Именно он, Лужский, был «виновником» высокого художественного исполнения массовых сцен в «На дне» и «Живом труп» и многих других, если не во всех спектаклях Художественного театра. Василий Васильевич показывал результаты своей работы Станиславскому и Немировичу, и, надо сказать, ему почти не приходилось что-либо менять в своих заготовках.

Руководителей Художественного театра мы, сотрудники, в первый год видели редко, только на этих сдачах массовых сцен. Первое впечатление от Станиславского и Немировича было неравноценным. Не только в моих глазах, но и в глазах всех моих товарищей Константин Сергеевич заслонял собой Владимира Ивановича. То же можно сказать не только о работниках театра, но и о широкой публике. Станиславский был человеком огромного обаяния и красоты. Когда он шел по улице, красавец, огромного роста, с белоснежной головой, люди, даже не знавшие его как актера, останавливались и долго провожали взглядом удивленного восхищения. А у видевших Станиславского на сцене к этому впечатлению прибавлялась влюбленность в него как в блистательного актера.

Во внешнем облике Владимира Ивановича не было ничего примечательного и артистичного. Он был невысок, с несколько крупной, не по росту, головой. Только когда человек знакомился с ним ближе, он познавал тонкий ум, редкие человеческие качества его натуры и, наконец, огромный художественный талант. Тогда и внешний облик Владимира Ивановича освещал-

67

ся иным светом. Его огромная работа в театре, охватывавшая буквально все звенья театрального механизма — от режиссуры до хозяйственных мелочей, — была скрыта от взоров не только зрителей театра, но иногда и от нас, актеров.

И наоборот, вся работа Константина Сергеевича была на виду. Станиславский занимался педагогикой, режиссировал и играл как актер почти ежедневно. Сегодня это был босяк-хитрованец Сатин, а завтра — аристократ до мозга костей князь Абрезков в «Живом труп», потом — красавец полковник Вершинин или старый беспомощный ребенок Гаев.

Если Константин Сергеевич обрушивался на актера за какую-либо провинность или неэтичный поступок, то голос его гремел по всему театру. Если внушение актеру делал Владимир Иванович, то виновника приглашали в кабинет, за ним закрывали дверь, и оттуда никогда не долетало ни одного слова. Да, они были совсем не похожи друг на друга, эти удивительные люди — Станиславский и Немирович-Данченко. И не сразу, а с годами мне стала до конца ясна та внутренняя духовная общность, что связала их судьбы в искусстве...

Из текущего репертуара нас, новых сотрудников, вводили в спектакли «На дне», «Гамлет» (в постановке знаменитого английского режиссера Гордона Крэга), «Братья Карамазовы», «Живой труп», «Царь Федор», «Синяя птица».

Кроме того, мы были заняты и в готовившихся постановках: в «Пер Гюнте» и мольеровском спектакле, состоявшем из двух пьес — «Брак поневоле» и «Мнимый больной».

Уже из этого перечисления видно, какая огромная работа сваливалась на нас по утрам на репетициях и по вечерам на спектаклях. Первую зиму в Москве я почти лишен был возможности ходить в театры.

«Пер Гюнта» ставили Вл. И. Немирович-Данченко, К. А. Марджанов и Г. С. Бурджалов. Художником спектакля был приглашен Н. К. Рерих, а музыку взяли Эдварда Грига. Но, несмотря на такое блестящее созвездие имен, интересного спектакля не получилось. Владимир Иванович репетировал почему-то редко. Всю работу над спектаклем вел, тогда еще молодой, К. А. Марджанов. Он увлекался замыслом постановки, великолепными эскизами Рериха и изумительной музыкой Грига, но все это существовало самостоятельно, отдельно, не сливаясь с актерами и не согревая их. Мы, молодые актеры, изображали каких-то «водоплавающих» существ с перепончатыми лапами на руках и ногах. Костюмы были неудобные и тяжелые. Задачи давались режиссером для всех одинаковые — сцена решалась на музыке. В итоге каждый из нас выполнял физически трудную работу и, не

имея индивидуального задания, скучал... Спектакль не ладился и у главных исполнителей. Лучшей картиной была «Смерть Озе», согретая теплом челове-

68

ческого сердца. В ней радовали всех нас Л. М. Леонидов (Пер Гюнт) и С. В. Халютин (матушка Озе).

В «Мнимом больном» участвовать было гораздо интереснее. Мы заняты были в интермедии посвящения Аргана в доктора. Занимался интермедией известный в то время балетмейстер Большого театра М. М. Мордкин. Но особый интерес для нас представляла встреча на сцене с Константином Сергеевичем, который репетировал роль Аргана. Текста у нас, сотрудников, не было никакого, но каждый танцующей походкой двигался к Константину Сергеевичу и пугал его тем или иным медицинским инструментом. У меня в руках был огромный клистир. «Общаясь» со Станиславским несколько секунд, я впервые на сцене ощутил «зондирующие» глаза Константина Сергеевича. За эти короткие секунды общения он заглядывал каждому из нас в душу, и если чувствовал, что мы не пускаем его к себе или врем, наигрываем, то не скрывал своего актерского неудовольствия. Позднее, играя мальчишку Аполлона в «Провинциалке», я уже не боялся этих глаз, искал их.

Всем нам, новым сотрудникам, казалась увлекательной любая работа в театре, но от меня не ускользнуло, что многих моих старших товарищей, молодых актеров, уже тяготит участие только в массовых сценах, они относятся к работе в значительной мере формально. Не случайно как раз в это время начались разговоры об организации студии для молодежи Художественного театра, где в следующем году Станиславский начал пробовать на практике свою систему воспитания актера.

К концу первого сезона я стал привыкать к товарищам и только-только начинал чувствовать себя, что называется, своим человеком в театре, как вдруг неожиданно меня постиг удар, с которого я начал свои воспоминания, — письмо с «чайкой» на конверте, где меня извещали об увольнении из Художественного театра...

Так я был отброшен «на исходные рубежи», выражаясь военным языком. И опять в своем Саратове в дождливую осень я бродил по окрестным горам в неизбывной тоске по театру.

## Возвращение в театр вопреки воле Немировича. Актер я или нет. Проверка жестокого приговора

Какими бы мучительными ни были мои раздумья, выхода найти я не мог. Он пришел неожиданно, сам собой. Я получил письмо от моих товарищей по театру. Сезон уже начался. В письме описывались повседневные театральные новости. Одна из них ошеломила меня и породила в сердце смутную надежду. Мои друзья сообщили мне, что

69

К. С. Станиславский выразил неудовольствие по поводу моего исключения из состава театра. Он будто бы сказал: «Алексей Попов — способный молодой человек. В «Мнимом больном» у него были живые глаза, когда он пугал меня клистиром».

Такого письма было достаточно, для того чтобы попытаться вернуться в Художественный театр. Я немедленно написал Станиславскому письмо, где горестно недоумевал по поводу моего исключения из театра и изъявлял страстное желание учиться.

Потекли дни томительного ожидания...

Приблизительно через неделю, вернувшись как-то домой, я нашел у себя на столе письмо все с той же «чайкой» на конверте. У меня от страха забило сердце. Письмо писал мне Михаил Ликиордопуло — официальный его пост был, кажется, ученый секретарь дирекции и личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко. Ликиордопуло был известен как переводчик с английского и использовался для сношений театра с зарубежными авторами. Содержание письма Ликиордопуло было приблизительно таково: «По поручению К. С. Станиславского отвечаю на Ваше письмо. Настоящим сообщаю, что Вы продолжаете числиться в списках сотрудников Художественного театра. С получением сего письма Вам надлежит прибыть в театр. С почтением Михаил Ликиордопуло».

Не берусь определить свои чувства. Это было скорее смятение, нежели радость. Я возвращаюсь в Художественный театр и даже как будто не исключался оттуда... Это ошеломило меня. Но ведь кроме письма, полученного весной, у меня был исчерпывающий разговор с Владимиром Ивановичем в Одессе. Этот разговор не вызывал никаких сомнений! Следовательно, я возвращаюсь в театр вопреки желанию и воле одного из руководителей театра — директора-распорядителя. Положение не из приятных. Самый способ этого возвращения вдруг взволновал меня до крайности. «Почему мне пишет Ликиордопуло? — раздумывал я. — Потому, что Станиславский хочет, чтобы я получил официальное письмо. Он хочет, чтобы я и не считался уволенным, отсюда фраза: «...Продолжаете числиться в списках сотрудников...». Личный секретарь Немировича никогда не рискнет выполнить указание Станиславского, касающееся штатов театра, не поставив в известность Владимира Ивановича. Следовательно, Немирович конфликтовать со Станиславским из-за какого-то сотрудника не захотел, но изменить обо мне как об актере свое мнение он тоже не мог...»

Так я размышлял, читая и перечитывая письмо. Что меня ждет, как я встречу с Владимиром Ивановичем?..

Как бы там ни было, но на следующий день я выехал в Москву. Встретили меня так, как будто я и не уходил из театра, а только немного опоздал к началу сезона. В бухгалтерии

70

мне выдали жалованье за два месяца. Это было для меня целым капиталом.

Не помню, через сколько дней по возвращении я впервые встретил Владимира Ивановича — он шел по коридору к себе в кабинет. «Здравствуйте, Владимир Иванович!» — сказал я с ощущением человека, идущего ко дну. Немирович-Данченко, не шелохнув бровью, пребывая в глубокой задумчивости, проследовал мимо меня... Значит, положение мое действительно тяжелое: не желая конфликтовать со Станиславским, Владимир Иванович решил считать меня как бы не существующим в природе. Через два или три дня, встретив Немировича вторично, я опять поздоровался. Результат был прежним: в той же задумчивости он прошел мимо.

После нескольких таких попыток, или, вернее сказать, пыток, я стал просто бегать от него. Как только завижу, что идет он по коридору, немедленно поворачиваю обратно. А может, он действительно меня не замечал, кто знает?

Так продолжалось месяца три. В декабре театр принял к постановке новую пьесу Леонида Андреева «Мысль». Ставил пьесу Немирович. Вскоре было вывешено распределение ролей. В списке исполнителей дублеров не было, но против слуги Василия стояло две фамилии — моя и актера Бакшеева. По театральному возрасту Бакшеев был гораздо старше меня, он сыграл уже ряд ролей, причем таких значительных, как, например, Васька Пепел в «На дне». Мне сразу стало ясно, что Владимир Иванович решил выяснить, актер я или нет. На всякий случай, если я не справлюсь с ролью, он страховался Бакшеевым.

Пьеса Л. Андреева принадлежала к числу его последних, упадочных произведений. Драматург как бы брал под сомнение нормы человеческого мышления. Неизвестно, кто болен: те ли, что в смиренных рубашках, или лечащие их профессора? Центральный образ доктора Керженцева был явно патологичен. Играл его замечательный актер Леонид Миронович Леонидов, но и его талант не спас надуманного замысла драматурга. Пьеса успеха не имела и прошла всего девятнадцать раз. Но в моей небольшой рольке никакой неврастении и патологии не было. Василий был выходец из деревни, парень нормальный, здоровый.

По сценической ситуации роль была интересная, но трудная. В первом акте Василий без слов выносит вино, но в третьем — его роль сложнее. Василий вылетает на сцену в панике. Только что, встретив в передней доктора Керженцева и снимая с него шубу, он увидел окровавленные руки хозяина и понял, что произошло какое-то страшное событие, вероятно, убийство. В таком взволнованном состоянии я должен был выбежать на сцену и все рассказать экономке, которую играла Ф. В. Шевчен-

71

ко. Таким образом я начинал последний акт, начинал хоть и небольшим, но эмоциональным монологом.

Ставил пьесу Владимир Иванович один, без помощника. Больше месяца я ходил на репетиции первого акта, по звонку выносил вино и с волнением ожидал, когда начнутся репетиции третьего акта. Успехом и переменной для меня было только то, что Владимир Иванович стал отвечать на мои приветствия.

Наконец, работа подошла к третьему акту. На первую репетицию Владимир Иванович вызвал только двоих исполнителей — Ф. В. Шевченко и меня.

Я уже знал роль наизусть. Сочинил биографию Василия, несколько раз репетировал в одиночку свой монолог, пытаюсь овладеть самочувствием, в котором мне придется вести рассказ. Я уже понимал, что наживать необходимое по роли волнение надо не на сцене, а еще до выхода на нее, раскрывая в себе природу нужного самочувствия. Одним словом, я приготовился к репетиции как к ответственному спектаклю-экзамену. Я чувствовал, что в тех условиях, в какие я попал, это был единственный выход. Но на первой репетиции третьего акта очередь да меня так и не дошла.

Обсуждались биографии Дарьи Васильевны, экономки доктора Керженцева, ее взаимоотношения с доктором, со слугой Василием. Потом репетировали песню, которую она поет до моего выбега. Наконец дошла очередь и до меня. Нашу сцену с Ф. В. Шевченко Владимир Иванович повторил без замечаний три раза подряд. Потом начались подробный разбор и уточнения того, что делает Дарья Васильевна. Мне никаких замечаний, как будто бы дело совсем не во мне, хотя я прекрасно понимал, что именно от меня зависит тревожное и действенное начало акта. И я опять погрузился в мучительные размышления: если Владимир Иванович не верит в то, что я справлюсь с ролью, то почему же не вызывают на репетиции Бакшеева, моего старшего товарища? А если я в основном верно угадал тон роли, то почему же режиссер не помогает мне, не делает замечаний? При следующей попытке повторить еще раз без замечаний нашу сцену я набрался смелости и запротестовал:

— Что же повторять, Владимир Иванович, мне надо знать, в верном направлении я

пробую или нет?

Только здесь я понял, что репетирую верно, но что Немировичу трудно признать за мной право быть в театре вопреки его мнению.

Наступила пауза, после которой Владимир Иванович сказал:

— Роль у вас пойдет, а вот что делать с руками? Они у вас напряженные, мешают вам. — Опять пауза. — А что если вы, пока бежали, где-то по дороге схватили полотенце, схватили бессознательно, даже не заметили, как схватили, и оно осталось.

72

у вас в руках... Так с ним и выбежали... Снимая с барина шубу, вы тянули ее за рукава, а обшлага, наверное, были в крови... Руки стали липкие, вы схватили полотенце. Попробуйте с полотенцем...

Я уже и без пробы знал, что он подбросил мне такое приспособление, какого мне только и не хватало для того, чтобы мой нерв «пошел» через голос, через глаза...

Мне дали полотенце, от него я сразу почувствовал липкие ладони и в то же время обмякшие руки.

Сцену повторили еще два раза. Немирович дал указание, чтобы на следующую репетицию вызвали Л. М. Леонидова. «Пойдем дальше», — сказал он и впервые улыбнулся в мою сторону. Я почувствовал, что мои муки кончились.

Но только значительно позднее я смог оценить беспристрастность и принципиальность моего учителя, посчитавшего нужным проверить свой приговор, вынесенный мне в Одессе.

**Труппа Художественного театра.  
«Сотрудники». За кулисами.**  
**Люди МХТ: Грибунин, Артем, Москвин, Качалов, Леонидов**

В те далекие годы (1912—1914) труппа Художественного театра состояла как бы из трех напластований. Пласт первый — это основное ядро труппы, которое почти не изменилось со дня основания театра. В него входили актеры, уже получившие к этому времени большую славу и известность. Это были К. С. Станиславский, М. П. Лилина, О. Л. Книппер, Л. М. Коренева, В. Ф. Грибунин, А. Л. Вишневский, Н. С. Бутова, О. В. Гзовская, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, А. Р. Артем, Н. О. Массалитинов, В. В. Лужский, В. И. Качалов и много других чудесных актеров. Следующим пластом являлось так называемое «филиальное отделение», состоявшее из кандидатов в основное ядро театра: В. В. Готовцев, Б. М. Сушкевич, М. А. Чехов, Г. М. Хмара, П. А. Бакшеев, А. П. Бондарев, Ф. В. Шевченко, Л. И. Дейкун, В. В. Соловьева, С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтова, Л. И. Дмитриевская. И, наконец, последним пластом были сотрудники театра, такие впоследствии известные актеры, как А. И. Чебан, К. В. Эггерт, Н. М. Церетели, В. С. Смышляев, М. А. Дурасова, О. И. Пыжова, В. А. Попов и другие.

Творческий голод и безработица острее всего чувствовались актерами филиального отделения. Они уже накопили достаточно сил для самостоятельной творческой работы. Участие в массовых сценах и даже эпизодических ролях не могло удовлетворить их. Сотрудники — мои сверстники — во многом питались процессом созерцания репетиций. Присутствие на репетициях,

73

в которых мы не были заняты, никак не вменялось нам в обязанность. Но мы ходили на них, как на ежедневную работу, подчиняясь существовавшему строгому распорядку театра: репетиции начинались точно, минута в минуту; двери в зрительный зал закрывались, и перед ними стоял дежурный капельдинер, никого не пропускавший в зал. Тишина в коридорах театра и даже в буфете была абсолютная.

Ходили мы на репетиции, как на лотерею: могли просидеть три часа, ничего не подсмотрев из «кухни» актерского мастерства. Но зато можно было попасть и на такую репетицию, когда, как на фотопластинке, у актеров начинали проявляться те черты сценического образа, которые впоследствии составляли самую суть характера, то, что называлось на нашем языке «зерном».

Впервые в жизни на репетициях «Мнимого больного» я увидел, как острые, прищуренные, непрестанно наблюдавшие глаза Константина Сергеевича Станиславского постепенно становились то доверчиво-глуповатыми, то капризно-испуганными. Помню, меня поразило, как без грима и без костюма Станиславский вынашивает в себе самом черты какого-то другого человека.

Здесь, на этих репетициях, мы впервые наблюдали моменты удивительного наслаждения актеров самим процессом поисков и находок. Мы видели страдания и муки неудач, вызывавшие слезы бессилия и неудовлетворенности собой; здесь мы чувствовали огромное напряжение режиссерской воли Станиславского и Немировича-Данченко, направленное на то, чтобы увлечь актера общим замыслом спектакля, зажечь его фантазию, помочь ему преодолеть зажим, стеснение или творческую инертность.

А по ту сторону рампы актеры, занятые в данной пьесе, ждущие начала репетиции своей картины или акта, не теряя времени, в разных углах — в артистических уборных или закулисном артистическом фойе — работали над ролью самостоятельно. Думали, фантазировали и даже пробовали самостоятельно репетировать — искали характерность для роли, нужную походку, манеру держать голову, сидеть, манеру говорить и т. д. и т. п.

Почему-то первым чувством, которое овладело мной при виде всего этого, было сострадание и обида за провинциальный театр. Мне было досадно, почему у нас, в Саратове,

нельзя работать так же серьезно, вдумчиво. Ведь в театр идут люди, глубоко и страстно его любящие! Пусть у нас не было таких талантов, как Леонидов, Качалов, но ведь серьезность, сосредоточенность в работе, любовь к искусству доступны и рядовым актерам... Надо сказать, что подобные мысли посещают меня и сегодня. Разве сейчас в наших столичных театрах в ожидании

74

репетиций не теряется уйма времени понапрасну, в бесполезной, обывательской болтовне?

Закулисная атмосфера во время репетиций и спектаклей Художественного театра тех лет значительно отличалась от того, что бытует и сейчас во многих театрах. Достаточно сказать, что в закулисном артистическом фойе МХТ была своя библиотека для актеров и сотрудников. Там мы брали книги по интересующим нас вопросам. Выдавал и записывал их за нами В. В. Готовцев — один из актеров филиального отделения, которому было поручено наблюдение за библиотекой, ее сохранностью и порядком. Порядок за кулисами, дисциплина обслуживающего персонала, чистота помещений — все это вместе взятое, как я уже говорил, воспитывало вновь пришедших в театр людей.

Спектакли начинались в восемь часов вечера, а ровно в семь часов тридцать минут к нам в артистическую уборную сотрудников входил инспектор театра полковник в отставке фон Фессинг и всегда с одинаковой интонацией торжественно провозглашал: «Добрый вечер, господа!» Потом шел к термометру, проверял комнатную температуру, смотрел, исправно ли работает вентилятор в окне, и проходил в следующие служебные помещения. Так ежевечерне от семи тридцати до семи сорока обходил он все здание театра и возвращался к себе в контору выдавать контрамарки на спектакли. По обходам Фессинга мы проверяли и ставили свои часы, а у кого их еще не было — по нему садились гримироваться, настолько это был точный человек.

Фессинг являлся неотъемлемой фигурой и важным винтиком в большом механизме театра. Он был образцом выдержки и анекдотической пунктуальности. Каждый день про него рассказывали свежий анекдот. Обращаясь к студентам, приезжим врачам, учителям, до отказа набившим его контору, он торжественно объявлял: «Господа! Контрамарок больше нет. Воздух достаточно испорчен — прошу очистить контору». На последующие мольбы учащейся молодежи он неумолимо отвечал: «Все, что могу вам предложить, — это ни-че-го».

Дамы-благотворительницы во время первой империалистической войны продавали по Москве «в пользу раненых солдатиков» маленькие цветные яйца на ленточках. Дело происходило на пасху. И вот однажды несколько светских дам явилось к Фессингу за разрешением торговать яйцами в фойе театра. Потирая руки, полковник торжественно отрапортовал: «Насколько мне известно, яичная торговля в Художественном театре не разрешается». На мольбы дам последовало неумолимое: «Все, что я могу вам предложить, — это ни-че-го».

К полковнику Фессингу, несмотря на его сухую официальность, все относились нежно, ценя в нем огромную преданность

75

театру, но много смеялись над полным отсутствием юмора у инспектора театра.

Помимо участия в массовых сценах, нас, молодых сотрудников, постепенно вводили дублерами на эпизодические роли. Так, я был введен в тургеневский спектакль. В «Провинциалке» выходил Аполлоном, мальчиком Ступендьева, а в «Нахлебнике» изображал казачка и истошно кричал: «Едут, едут!». Дублерство даже в таких маленьких ролях было обставлено самым тщательным образом. Крик бегущего издали казачка, возникавший за двумя плотно закрытыми дверями, повторялся без конца. То звук голоса начинался слишком резко, то его совсем не было слышно, то в характере звука «не было бескрайнего простора полей», то слышен был топот сапог при пробеге. Все эти требования заставляли работать мое воображение, воспитывали чувство художественной правды, начиная с самых незначительных мелочей. На пробе гримов мне делали замечание о несоответствии общего

тона лица с цветом волос.

А какие дивные парики готовил нам несравненный мастер своего дела Яков Иванович Гремиславский! Когда в «Нахлебнике» я впервые надел соломенного цвета паричок, стриженный «под горшок», лихо потрянул головой и волосы, взметнувшись вверх, свободно и живо упали мне на лоб, как мои собственные, я вдруг почувствовал, как искренне и правильно надо бегать, кричать, слушать, прислуживать за обедом, если ты так хорошо и правдиво выглядишь.

А когда в «Провинциалке» я облачился в домотканую ливрею Аполлона, с медными пуговицами, обвисшими карманами, ливрею, сшитую не по фигуре, но претендующую на «фасон», то мне стало смешно от этой старомодной провинциальной претензии моей хозяйки Дарьи Ивановны. Смешно, весело и радостно от таланта великолепного художника спектакля М. В. Добужинского.

Но главный интерес тургеневского спектакля для нас составляло то, что мы близко наблюдали искусство таких велико лепных мастеров, как Л. М. Коренева, О. В. Гзовская, М. П. Лилина, А. Р. Артем, В. Ф. Грибунин, В. И. Качалов, К. С. Станиславский. Это было не только мастерство отдельных актеров, но и тончайшее искусство режиссуры, многосторонне раскрывшее авторское лицо Тургенева-драматурга.

Все три пьесы были тургеневские и в то же время отличные одна от другой. «Нахлебник» хотя и называется комедией, но, по существу, является глубокой драмой. Эту драму с огромной силой передавал А. Р. Артем, игравший Кузовкина. «Где тонко, там и рвется» несла в себе всю прелесть и аромат тургеневской поэзии. Диалоги О. В. Гзовской (Веры) в В. И. Качалова (Горского) по изяществу и кружевной тонкости принадлежат к вершинам сценического мастерства Худо-

76

явственного театра. Вера — Гзовская вызывала в воображении многие любимые образы тургеневских женщин, а когда В. И. Качалов держал в руках чудесную алую розу, то едва ли в зрительном зале был хоть один человек, мысленно не повторявший: «Как хороши, как свежи были розы...».

Третья вещь, «Провинциалка», и написана и исполнялась в совершенно отличной от первых двух пьес манере, несколько приближавшейся к бытовому водевилю, хотя и с сохранением изящества тургеневского стиля. На меня в «Провинциалке» самое сильное впечатление производил Владимир Федорович Грибунин, несмотря на то, что партнерами его были такие артисты, как Станиславский и Лилина. Вообще как актер Грибунин в полную силу раскрылся значительно позднее, в «Смерти Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина, где он великолепно играл Фурначева, и в «Ревизоре» Н. В. Гоголя — Осип. В последние годы совершенно потрясающим созданием его таланта был Курослепов в «Горячем сердце». Но в «Провинциалке» Грибунин поражал всех импровизационной свежестью, неожиданностью красок, от которых терялась даже такая непосредственная актриса, как Лилина. Его Ступендьев обладал удивительно многообразным и емким характером. Он был мямля и вспылчив, наивен и подозрителен, одновременно казался и сановитым и жалким. Переходы его из одного состояния в другое бывали молниеносны и неуловимы.

Для Станиславского Грибунин всегда был примером предельной простоты и органичности. В годы формирования «системы» Константин Сергеевич часто повторял нам: «Из опыта великих мастеров театра, какими являются Щепкин, Ермолова, Федотова, я хочу вывести основные законы творчества, которыми сознательно, а в большинстве случаев бессознательно владели эти великие артисты и которыми в нашем театре бессознательно владеет Грибунин. Грибунина учить системе не надо — он сам система».

И действительно, Грибунин своей творческой сутью утверждал небывалую еще в театре простоту. Грибунинская простота и искренность во всех ролях — в Ферапонте («Три сестры»), в Медведеве («На дне») и в Симеонове-Пишике («Вишневый сад») были исключительного, особо заразительного качества. Исполнение его всегда было ровно и точно по рисунку, а впечатление производило удивительно свежее, как будто он каждый раз



импровизировал и говорил роль своими словами.

Другой актер, которого мы наблюдали, затаив дыхание, был Александр Родионович Артем. В созвездии мхатовских актеров, создавших славу Художественному театру, он занимает особое место. Как известно, А. Р. Артем пришел в театр уже немолодым человеком — учителем рисования, окончившим Академию художеств в Петербурге. Внешность у него была

77

исключительно несценичная в общепринятом понятии. Он был мал ростом, с большой головой, рябым лицом и слабым, прерывающимся от одышки голосом. И тем не менее в его таланте, а главное в его «человеческом материале» ряд чеховских образов нашел свое живое воплощение: Телегин («Дядя Ваня»), доктор Чебутыкин («Три сестры»), Фирс («Вишневый сад»).

Характер творчества этого актера можно сравнивать только с какими-то музыкальными впечатлениями. Каждая созданная им роль — это своеобразная законченная элегия. Я не встречал такой потрясающей силы воздействия на зрительный зал, какую владел Артем. Но это воздействие было своеобразно: его вид и голос вызывали в душе волну нежности, которую можно было бы назвать чувством тихого умиления. Да и в жизни была в нем такая сила обаяния, что, когда он шел по коридору МХТ, как-то слабо и немощно ступая по полу, невозможно было не пойти ему навстречу и не взять его под руку. Так, собственно, Артем и стоит у меня в глазах: его всегда водили под руки, как архиерея. Не потому, что он был так стар, что не мог ходить без посторонней помощи, нет, желание пойти ему навстречу и бережно вести его было какой-то потребностью. Он был большим и тонким художником, филигранно отделявавшим свои сценические образы. И несмотря на то что ему изменить голос и фигуру было невозможно, он на сцене был многообразен и в каждой роли отличен. Великолепно играя Актера в «На дне», он ни на одну минуту не был похож на Фирса из «Вишневого сада».

Вместе с тем А. Р. Артем был блистательным художником эпизодической роли. Богдан Курюков в «Царе Федоре», Петрушка в «Горе от ума», пристав в «Годунове», купец Абдулин в «Ревизоре» — вот галерея тонких и глубоких образов, решенных необычайно скупыми, лаконичными и в то же время яркими средствами, как того требуют эпизодические роли. В МХТ Артем был первым актером, который так высоко поднял художественное значение маленькой роли. Станиславский часто вспоминал его, когда кто-нибудь бывал неудовлетворен величиной своей роли: «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры. Посмотрите на Артема, и вам станет ясно то, что я хочу сказать. Его Петрушка стал как бы классической цитатой из «Горя от ума!»»

Когда Артем выходил на сцену Художественного театра, воцарялась удивительная тишина и сотни людей боялись пропустить дыхание этого человека. Больше всего, может быть, этому артисту подходит определение — благоухающий талант.

Константин Сергеевич Станиславский в «Провинциалке» произвел на меня значительно меньшее впечатление, нежели в «Трех сестрах», «Дяде Ване» и «Вишневом саде».

78

Ожидая выхода на сцену, я, Аполлошка, панически боялся этого важного графа Любина, который всех рассматривал в монокль и здоровался кончиками трех пальцев, сложенных в «щепоть», как будто он собирался креститься. Я до конца не мог разобраться в себе: где я боюсь Станиславского, а где — графа Любина. Он производил в роли Любина достоверное впечатление, но все-таки где-то я разграничивал замысел артиста от выполнения. Именно этой разобщенности замысленного и осуществляемого я никогда не чувствовал у Станиславского в Гаеве («Вишневый сад») или в князе Абрезкове («Живой труп»). Может быть, его полному творческому покою мешал большой успех, какой имела «Провинциалка» в Петербурге, в Александринском театре, в исполнении Далматова и Савиной.

Вспоминая актеров Художественного театра тех давних лет, я, естественно, не могу ограничиться только первыми впечатлениями и касаться только одной какой-либо роли. Передо мной вырастает актерская фигура на протяжении всей ее творческой жизни. Я не рецензент, чтобы писать о ролях и спектаклях, да и не могу помнить всей последовательности кружевного рисунка отдельной роли. Мне хочется немногими штрихами схватить основные черты художественной и человеческой индивидуальности моих учителей.

Я говорю «учителей», но часто они меня и не учили, просто я, глядя, как они работают, сам учился у них. Теперь об этом говорят не без иронии, называя такое наблюдение «созерцательной практикой», а в годы моей сценической юности это была одна из самых действенных форм освоения сценического мастерства. Она целиком отвечала формуле К. С. Станиславского: «Научить актерскому искусству нельзя, а научиться — можно».

Мы участвовали в массовых сценах «Живого трупа» и ощущали атмосферу духоты у Карениных, наблюдая, как стягивается петля на шее Феде Протасова, как все труднее и труднее становится ему дышать. Я помню, как глубоко, почти со стоном, вздыхал Федя — И. М. Москвин после спетой цыганами «Невечерней» и как вздохнул он второй и последний раз, когда отлялся — выстрелил в себя. А на следующий день мы смеялись до слез над его конторщиком Епиходовым в «Вишневом саде». Позднее Иван Михайлович стал играть Епиходова, как мне кажется, хуже, больше нажимая, или, как в театре выражаются, педалируя. А в те далекие годы роль ему еще не успела надоесть, он играл ее с аппетитом и играл удивительно всеобъемлюще. Мне кажется, в Епиходове он воплотил всю российскую бестолковщину, несуразицу, бездарность и самодовольную мещанскую глупость того времени. Это действительно был человек-цитата: «Двадцать два несчастья».

79

Очень смешным он был не только в том, как говорил или двигался, но и в том, как молчал.

Только значительно позднее я понял, что это один из труднейших моментов органического освоения образа: нужно овладеть его «зерном», его мысленными действиями, накопить багаж и т. д. и т. д.

Москвин, пожалуй, как никто, разорвал узкие рамки пресловутого актерского амплуа. Художественный диапазон его таланта был действительно огромен. Царь Федор и Епиходов, Снегирев из «Братьев Карамазовых» и Загорецкий из «Горя от ума» — дистанции, редко доступные одному актеру.

Наряду с образами потрясающей драматической силы Москвин создал целую галерею комедийных образов. Говорят, художественные впечатления молодости остаются на всю жизнь, формируют характер и вкус человека. Если это так, то сущность комического в театре, раз я щ и х а р а к т е р *смеха* восприняты мной через творчество И. М. Москвина.

Несколько позднее я имел возможность наблюдать весь процесс зарождения и формирования сценического образа Фомы Опискина. На простое приветливое лицо актера от репетиции к репетиции наносились черты холодного бессердечия и тупости. Зримые черты образа наметились у Москвина на тех репетициях, когда он стал находить для этой роли особые глаза и необычный оклад губ. Это были глаза и рот жабы.

На таких удачных репетициях я смотрел на него, и мне начинало казаться, что у Фомы должны быть холодные и влажные руки. И вот однажды появился в руках знаменитый платок, с которым Фома — Москвин впоследствии уже не расставался.

Образ российского Тартюфа шел к своему художественному завершению. Но бывали репетиции, когда процесс перевоплощения актера в образ мучительно не давался. И взгляд был Москвина, а не Фомы, и текст Достоевского звучал как чужой для Ивана Михайловича. Словом, тайна преобразования актера не возникала.

Зато когда муки творчества сменялись радостью преодоления, я искренне жалел театральную публику, что она никогда не видит вот этого чудодейственного процесса проникновения актера в образ, а смотрит уже заверченный акт — актера в образе.

Необходимо сказать, что с течением времени юмор И. М. Москвина становился острее

и, я сказал бы, злее. Страстное желание художника сделать людей лучше усилило сатирические краски в его творчестве. Юмор гневный и разящий в его творчестве, насколько мне помнится, начал особо проявляться в суровые, жестокие годы первой мировой войны. Добродушию и мягкости все меньше оставалось места в жизни и творчестве.

80

Вот Загорецкий — Москвин из «Горя от ума». Доносчик и клеветник.

Нет-с, книги книгам рознь. А если б, между нами,  
Был цензором назначен я,  
На басни бы налег; ох! басни смерть моя...

И. М. Москвин с таким аппетитом мечтал о должности цензора и такой он становился налитой и жаждущий «деятельности», что розги сами просились к нему в руки. А когда он с сожалением кончал:

...Насмешки вечные над львами! над орлами!  
Кто что ни говори:  
Хотя животные, а все-таки цари...—

то перед нами вырастал непревзойденный образ стопроцентного холуя.

Москвинский Голутвин («На всякого мудреца довольно простоты») был законченным типом шантажиста-прохвоста, настолько живого, что иногда казалось: не намек ли это на какую-нибудь околотитературную фигуру тогдашней Москвы?

Но «жизненность» этих типов у Москвина шла от угадывания сути, от разоблачения вопиющего порока, а не от «простоты тона». Загорецкий, Голутвин, Хлынов в исполнении Москвина подлинно театральны в самом высоком смысле слова.

Москвинский Хлынов («Горячее сердце») — фигура назидательная для купеческой России времен распада. Хлынов у Москвина одержим бесполезной энергией, и в этом он смешон до трагического. У него собачья тоска в глазах от незнания, куда себя деть, куда направить свои силы. Он силен и, может быть, талантлив, но бесполезен.

И все-таки, когда воскресают в памяти комедийные образы актера, становится ясным основной характер москвинского юмора. Этот юмор гневен. Он уничтожает человека, зараженного общественным пороком. На молодое поколение — студенчество предреволюционных лет — комедийный талант Москвина действовал возбуждающе и революционно.

Фома Опискин в горячем сознании молодежи вырастал в символ какого-то зоологического паразита. Люди добрые и по-чеховски деликатные теряли волю и силу под остановившимся и убивающим взглядом Фомы. Поэтому Фома Опискин в сценическом воплощении Москвина вызывал прилив сил для борьбы со всяческим паразитизмом.

Нахал, сплетник и подлиза Загорецкий из «Горя от ума», хладнокровный шантажист и негодяй Голутвин из «Мудреца» силой особо острого таланта были раскрыты как люди аморальные и тоже вызывали у молодежи, бурно реагировавшей, чувство негодования. Но острая тенденциозность актера ощущалась в замысле, а не в процессе выполнения.

81

В тембре и в мелодике комедийного таланта Москвина совершенно отсутствовали те добродушные интонации осторожного упрека или отеческого выговора, которые были так знакомы нам по мягкому юмору целой плеяды комиков щепкинского характера.

Москвин работал в искусстве, как хирург, вырезая порок, как вырезают язву или рак. Природу этого сатирического юмора мы хорошо знаем, она очень национальна и выросла на русской почве. В литературе этот разящий юмор великого гнева мы видим у Достоевского, Салтыкова-Щедрина и Сухова-Кобылина.

В драме, допустим, в «Царе Федоре» или в «Живом трупе», Москвин пробуждал

добрые чувства через раскрытые красоты человеческого сердца и был гуманистом. В комедии он следовал путями великих русских сатириков, боровшихся за человеческое в человеке.

Эту особую черту комедийного таланта Ивана Михайловича Москвина я почувствовал на первых же спектаклях и репетициях. И потом, когда стал глубже разбираться в актерском мастерстве и вообще ближе узнал этого замечательного актера, у меня не изменилось это первое впечатление. Видимо, оно верное.

Среди замечательных артистов МХТ был один, который на меня, как и на многих других, оказал огромное художественное влияние. Лично у меня с этим артистом связались первые, еще саратовские представления о новом, необыкновенном театре. А позже каждая встреча с ним — в жизни и на сцене — была своего рода праздником. Я говорю о Василии Ивановиче Качалове.

Природа редко так щедро награждает человека своими дарами, как одарила она Качалова. Все было отпущено ему — талант, обаяние, ум, необыкновенная способность гореть и не сгорать в искусстве. И все эти высокие качества человека и художника природа вложила в великолепную оправу. Качалов был благородно красив, у него было лицо мыслителя и удивительный голос, о котором так много говорили и писали.

В Качалове гармонически слились художник и человек. Качалов-человек просвечивает через все его сценические образы. Как товарищ он являлся высоким образцом, на котором воспитывалась театральная молодежь. У него мы учились товарищескому такту, чуткости, деликатности — всему, что в условиях коллективного искусства обеспечивает творческую атмосферу, вне которой невозможно произрастание никакого художественного произведения. Никто из нас не видел В. И. Качалова грубым или раздраженным до такой степени, чтобы он кого-нибудь оскорбил. Это был удивительно ровный, спокойный человек. Но это спокойствие отнюдь не являлось следствием безразличной и равнодушной натуры.

82

В характере В. И. Качалова была какая-то потребность облегчать людям неловкости жизни. На склоне лет, когда он не мог по возрасту играть одну из своих ролей в чеховском репертуаре, Вл. И. Немирович-Данченко вынужден был назначить на эту роль более молодого актера. В. И. Качалову, естественно, было очень тяжело расставаться с ролью, но он нашел в себе силы и мужество прийти в театр на первую же репетицию, для того чтобы помочь молодому актеру.

Мне кажется, что учение К. С. Станиславского об *этике* актера именно в личности Качалова нашло свое живое и конкретное воплощение. С ним было легко репетировать, ибо он распространял вокруг себя атмосферу взаимного товарищеского доброжелательства. Ободряющий и поддерживающий взгляд глаз Качалова на репетициях делал работающих с ним смелыми в поисках, в пробе и предельно талантливыми — в меру своих возможностей.

Театр растет и развивается только в коллективном труде, спаянном большой идеей, едиными принципами, доверием и железной дисциплиной. И за десятки лет огромной работы и борьбы у МХАТ были поражения, неудачи и сомнения. В такие минуты руководителям особенно необходима поддержка членов коллектива. Кто сможет подсчитать, сколько творческих и жизненных сил сохранил К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко замечательный человек и товарищ В. И. Качалов?

Анализ актерского творчества В. И. Качалова — богатейший материал для наших искусствоведов. Мне хотелось бы только зафиксировать отдельные черты его творческой индивидуальности, которые меня особо поразили. Выражаясь старым языком театра, у В. И. Качалова было чрезвычайно редкое амплуа, сочетавшее в себе «любовника» и «характерного» актера. Он с одинаковым блеском играл шекспировского Юлия Цезаря и студента Петю Трофимова в «Вишневом саде», причем играл примерно в один отрезок времени. Огромен перечень сыгранных Качаловым ролей. Тузенбах в «Трех сестрах», Барон в «На дне», Юлий Цезарь, Иванов, Чацкий, Бранд, Глумов, Иван Карамазов, Гамлет, Горский в «Где тонко, там и рвется» Тургенева, партизан Вершинин в «Бронепоезде 14-69», Николай

И в пьесе «Николай I и декабристы», Захар Бардин во «Врагах» Горького — такая богатая и разнообразная галерея человеческих характеров под силу только превосходному художнику.

Особой, отличительной чертой Качалова-актера было умение вести *богатую* мысль. Интеллектуальный, мыслящий на сцене Качалов — это была неотразимая сила, воздействующая на зрительный зал. Невозможно было оторваться от красоты и изящества ума, которые исходили от него. Вот уж кто поистине являл собой антипод тому оскорбительному определению актера, которое существовало в старом театре: «актер — это человек,

83

говорящий со сцены чужие мысли». В. И. Качалов на сцене — это прежде всего человек, несущий в зрительный зал свои мысли. Он как никто умел сделать мысли автора своими, развить их, обогатить, углубить, осветить их светом своего собственного опыта.

Когда Качалов играл Тузенбаха, нас не покидало чувство огромной досады, потому что этот человек как никто имел право быть счастливым и тем не менее был трагически несчастен. Несчастье вообще непереносимо и возбуждает сочувствие, но если оно преследует богато одаренного и умного человека, то вызывает чувство протеста и гнева. Когда я увидел В. И. Качалова в «Трех сестрах» и пережил бессмысленную, жестокую гибель Тузенбаха, не оплакивать его мне хотелось, а протестовать и драться.

Вспоминая великолепную галерею сценических образов, воплощенных Качаловым, прежде всего думаешь об огромном диапазоне приемов и средств, которыми работал этот художник.

Имея огромное артистическое обаяние, удивительный голос и великолепную внешность, Качалов как истинный художник никогда не прятался за свой богатейший материал. Он всегда рассматривал его только как средство для выражения больших идей. С одинаковым увлечением он создавал образ Чацкого, человека острого ума и пылкого сердца, и Захара Бардина — трусливого и ограниченного субъекта с явными признаками вырождения.

Позже Качалов много выступал в качестве художника слова, на таких вечерах он один создавал богатые галереи образов. Он любил поэзию, много и замечательно читал Пушкина, Есенина, Багрицкого, Маяковского. Мы знали его в качестве чтеца в «Воскресении», где он, как тонкий живописец, передавал атмосферу толстовского творения. И на сцене в некоторых ролях — Юлии Цезаре, Чацком, Бранде, Гамлете — мастерство его речи было блестящим и, пожалуй, главным. Сколько актеров, владея и половиной качаловского богатства, почитает свою задачу выполненной!

А я до сих пор не могу решить, какого Качалова больше люблю, какой Качалов меня больше волновал и заставлял думать о жизни: Качалов — словесный кудесник и «трибун» или немногословный и «косноязычный» Качалов — Тузенбах, Барон, Карено, Гаев.

И, наконец, еще одно, что определяло Качалова как художника и что стало мне понятным не в первые годы пребывания в Художественном театре, а значительно позднее. Вся творческая жизнь этого артиста — огромный непрерывный труд самосовершенствования.

Несмотря на большой талант и богатейшие сценические данные, он всю свою жизнь не прекращал работы над собой. Соз-

84

давая новую роль или готовя новую программу для концертных выступлений, общепризнанный мастер театра увлекался и волновался так, как будто ему предстояло первый раз выйти на сцену. Эта черта непрерывного горения в искусстве роднила его с К. С. Станиславским и Ф. И. Шаляпиным.

Я никогда не замечал, чтобы для В. И. Качалова его творчество хоть на минуту стало тяжелым, надоевшим бременем, утомлявшей его «профессией».

Есть такие редкие певцы, которые не утрачивают способность петь для себя. Мне рассказывали, как Ф. И. Шаляпин, вернувшись однажды из триумфальной заграничной

поездки, поехал на Волгу, в Плѣс. Там он отдыхал — рано вставал, ловил рыбу и, гуляя тихими волжскими вечерами, иногда пел. Человек, случайно подслушавший его, говорил мне, что такого пения он не слышал ни на одном шаляпинском концерте: художник пел для себя!

Вот так же и В. И. Качалов в зените славы, во всеоружии мастерства не уставал от своей профессии, не терял вкуса к творчеству.

Окруженный молодыми актерами, он до рассвета мог читать Пушкина, Багрицкого, и читать с упоением, а потом пытаться нас, какие стихи у него звучат лучше и почему.

Непрестанное горение тоже входит в понятие таланта. В. И. Качалов в этом смысле был замечательным образцом высокого служения искусству.

Совсем иное и, надо сказать, совсем особое впечатление на меня произвел другой артист Художественного театра — Леонид Миронович Леонидов.

Кто не читал вдохновенных высказываний В. Г. Белинского о Мочалове? И я должен покаяться, что всякий раз, когда читал описание игры Мочалова в Гамлете, мне казалось, что во всем этом известная доля преувеличения — следствие влюбленности Белинского в актера, результат великолепной фантазии великого критика. Эта мысль о преувеличении, видимо, появляется оттого, что нам редко приходится видеть артистов такого огромного вдохновенного таланта и гигантского темперамента, каким был Мочалов.

И вот когда мне выпало счастье находиться на сцене Художественного театра во время спектакля «Братья Карамазовы» и ощущать всем своим существом Леонидова — Митю в сценах «Мокрое» и «Суд», я поверил в реальность таких актеров, как Мочалов.

Я впервые понял и поверил, что Мочалов — это не домысел фантазии нашего гениального критика. Есть, существует в природе такая потрясающая сила актерского темперамента, актерской заразительности, когда зрители, и не только зрители, но и товарищи-актеры, теряют способность анализировать игру,

85

когда все захвачены огромным темпераментом актера, взяты им в плен, истерзаны, потрясены!

Я еще застал на провинциальной сцене нескольких талантливых актеров, являвшихся учениками и поклонниками гремевшего по России знаменитого трагика Иванова-Козельского. А этот артист, в свою очередь, был подражателем великого русского трагика Мочалова. Если верить тому, что написано об Иванове-Козельском, и судить по его ученикам, которые ему, несомненно, подражали, то он был актером так называемого «русского нутра» и огромной поэтической взволнованности.

Л. М. Леонидов в своей ранней молодости тоже находился под обаянием и влиянием этого замечательного актера. Он сам позже рассказал об этом в своих воспоминаниях. Юный, молодой актер был заражен и увлечен пафосом, патетикой и полнотой чувств Иванова-Козельского, и если бы Л. М. Леонидов, влюбленный в Козельского, попал в Малый театр, где в то время возвышенно звучали голоса Ермоловой, Правдива, Ленского, Южина, то это было бы вполне естественно.

Приход Л. М. Леонидова в Московский Художественный театр в известной мере парадоксален. Но этот парадокс в конечном счете стал новой закономерностью творческого роста Художественного театра. Я думаю, что раскрытие своеобразного и могучего дарования Л. М. Леонидова в МХТ — это победа творческого метода театра, системы его творчества, ибо Л. М. Леонидов стал новым явлением Художественного театра. В этом приходе Л. М. Леонидова к Станиславскому и Немировичу-Данченко выразилась идея нового поступательного движения в сценическом искусстве и дальнейшего взлета творческих возможностей Художественного театра.

В исканиях большой суровой правды в искусстве Художественному театру на отдельных этапах его творческого пути часто угрожали и натурализм и внешнее правдоподобие в передаче жизненных явлений. Простота ради самой простоты, простецкая манера речи, разговор на сцене, «как в жизни», — все это породило «штампы»

Художественного театра. К. С. Станиславский называл такую простоту простотой, которая хуже воровства.

Сколько у нас было и есть актеров, разговаривающих на сцене просто, но во имя этой простоты бегущих от сильных, больших страстей, ярких красок!

Дерзновенное новаторство Л. М. Леонидова в том и заключалось, что он мыслил искусство актера как вдохновенную поэтическую взволнованность. Он любил на сцене большую, подчас жестокую правду жизни. И в то же время в Художественном театре не было еще такого актера, который, как Л. М. Леонидов, со всей страстностью, присущей ему как человеку, так ненавидел бы маленькую правденку. Под правденкой он разу-

86

мел всякое сюсюканье на сцене и внешнюю имитацию простоты ради простоты.

Безукоризненно верное воплощение правды в своих переживаниях, интонациях и движениях Л. М. Леонидов искал и обретал на самых высоких в эмоциональном смысле нотах своей роли. Он не признавал правдивого тона на сцене за счет ухода от образа, за счет снижения эмоциональной температуры спектакля. Леонидов не боялся пафоса как в переживаниях, так и в голосе, но он стремился находить в нем жизненную правду. Это был, по очень удачному определению П. А. Маркова, «трагический актер в современном пиджаке». И он не боялся крика на сцене, но у него это был буквально вопль сердца. Как страшно кричал он в «Карамазовых»: «В смерти отца я не виновен!». В этом вопле не было ни одной фальшивой ноты — от театра, от штампа, — это был крик и стон смертельно раненного человека.

Для Л. М. Леонидова выйти на сцену не наполненным, не зараженным сверхзадачей артиста было делом невозможным и невыносимым.

Он яростно ненавидел актеров, которые «делали одолжение» зрителю тем, что выходили на сцену и «рассказывали свои рольки». Он считал труд актера подвигом, который требует жертв, пожирает силы, здоровье. Только тогда, когда творчество — подвиг, актер и может испытывать минуты подлинной радости и глубокого удовлетворения. Эта черта вдохновенного растрачивания своих духовных сил в сочетании с идеалом глубокой жизненной правды, с моей точки зрения, и является сутью леонидовского таланта.

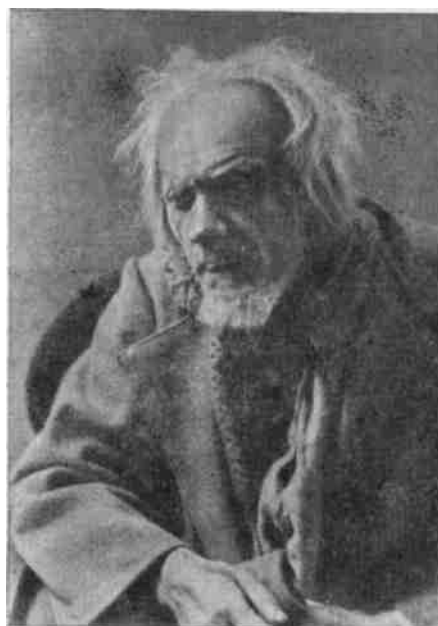
За такую жертвенную отдачу себя театру Леонидов нередко жестоко расплачивался. Он не щадил своей жизни. Несколько отчужденный, трудно сходящийся с людьми, он иногда бывал колючим и нелегким. Он часто говорил: «Легкий характер хорош у соседей в поезде или в каком-нибудь санатории, а в жизни и в искусстве идет драка, и «легкий» характер чаще всего бывает у людей беспринципных и обтекаемых».

В жизни и в быту больше всего ему претило угодничество. В прежнее время обычно такие индивидуальности, каким по складу своего характера был Л. М. Леонидов, к старости оказывались нелюдимыми и одинокими. Но с Л. М. Леонидовым этого не произошло. И не произошло потому, что вывела его из круга замкнутости молодежь.

Я вспоминаю об этом с некоторой гордостью, как о факте большой человеческой солидарности людей Художественного театра всех его поколений.

В годы организации Первой студии при Художественном театре<sup>1</sup>, после огромной работы над Митей Карамазовым и в особенности после неблагодарной работы над «Мыслью» Леонида Андреева Л. М. Леонидов серьезно заболел. В числе про-

87



*«Гибель «Надежды» Г. Гейерманса.  
Первая студия МХТ. Постановка Р. Болеславского. 1913.  
Дантье — А. Д. Попов*

чих проявлений болезни была боязнь пространства. Он не мог играть в театре, и ему был предоставлен длительный отпуск. После лечения, когда врачи сказали, что он вновь может вернуться к творческой работе, Леонидову пришлось снова «привыкать» к сцене. И тогда К. С. Станиславский предложил Первой студии «поставить Леонидова на ноги», как он выразился, «спасать Леонидова» — так поняли мы задачу.

В студии были маленький зал и крошечная сцена. Там легче было осуществить постепенное возвращение Леонидова к творчеству.

Студия в то время выпустила новый спектакль чеховских миниатюр («Ведьма», «Юбилей», «Предложение»). Л. М. Леонидов выбрал для своего «дебюта» «Калхаса» А. П. Чехова. Он репетировал трагика, а Н. Ф. Колин — суфлера. По окончании спектакля мы часто задерживались в студии и иногда видели Л. М. Леонидова, приходившего ночью, когда никого в студии не было, репетировать с Н. Ф. Колиным «Калхаса». Было немного жутко слушать, как по темным и пустым залам студии гремел и метался леонидовский голос.

88

А однажды, спускаясь сверху по узкой железной лестнице в темноте, я услышал леонидовский шепот. Это был монолог еще не сыгранной роли Отелло:

Прости, покой, прости, мое довольство!  
Простите вы, пернатые войска  
И гордые сражения, в которых  
Считается за доблесть честолюбье,—  
Все, все, прости...

Леонидов говорил шепотом, видимо, боясь преждевременного голосового размаха, но зато я услышал такую беспредельную широту охвата всего, с чем прощается Отелло, что у меня захватило дух.

Все понимали, что самым трудным будет момент первого выхода Л. М. Леонидова на сцену после окончания работы над «Калхасом».

Больше всех это понимал К. С. Станиславский.

И тут А. И. Чебану вместе со мной пришлось сыграть роль своеобразной «карыты скорой помощи».



Когда по тем или иным причинам в студии не могла идти одна из объявленных чеховских вещей, мы с А. И. Чебаном в порядке срочной замены играли инсценированный рассказ Глеба Успенского «Неизлечимый».

К. С. Станиславский и здесь решил использовать «Неизлечимого».

Он вызвал меня и Чебана к себе и дал такой наказ: «Первое представление «Калхаса» в афише значиться не будет, чтобы не волновать Л. М. Леонидова. Пусть он сам определит несколько чисел. А вы со своим «Неизлечимым» будьте наготове».

К. С. Станиславский приказал нам в дни условного назначения «Калхаса» являться в студию за полтора часа и тайком от Леонидова одеваться и гримироваться. Если Л. М. Леонидов в последнюю минуту не сможет выйти на сцену, то тогда нам надо играть «Неизлечимого», и страховку эту продолжать до тех пор, пока Л. М. Леонидов не заиграет.

И действительно мы с А. И. Чебаном все это добросовестно выполняли, до тех пор пока Леонид Миронович не вышел на сцену в «Калхасе».

У меня не осталось впечатлений от публичных выступлений Л. М. Леонидова в «Калхасе» — их, наверное, было немного, — но отдельные моменты репетиций глубоко запали в сердце. Он был удивительно трогательным и проникновенным стариком в этой маленькой роли. Это и понятно: Леонид Миронович помнил многих могикан старого театра, некогда гремевших, а на склоне лет всеми забытых, помнил и нес на сцену их мятежный и угасающий дух. Но надо сказать, что это «угасание» в те годы ему не очень удавалось. Несмотря на болезнь, в нем еще бурлили могучие силы.

89

После «Калхаса» Е. Б. Вахтангов стал репетировать с Л. М. Леонидовым в студии ибсеновского «Росмерсхольма», а вскоре Леонид Миронович вернулся к работе на большой сцене Художественного театра.

Непосредственное живое участие, какое приняла Первая студия в тяжелый для Леонида Мироновича период, радость общения молодежи с замечательным актером, который заставил всех нас волноваться как зрителей и забывать про сцену, — все это смягчило нелюдимый характер Л. М. Леонидова. Молодежь перестала его бояться и пошла к нему за советом и помощью.

Потом, через много лет, таким его узнала и наша советская театральная молодежь. В последние годы жизни, став художественным руководителем Государственного института театрального искусства, Леонидов вновь обрел возможность щедрого, темпераментного растрачивания себя во имя тех идеалов в сценическом искусстве, какие он воспринял от К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и которым он без остатка отдал свое пламенное сердце...

Возвращаясь к своим впечатлениям о творческой жизни театра первых лет пребывания в нем. Когда думаешь теперь о том духовном вкладе, какой сделал Художественный театр в каждого из нас, прошедших его школу, то не так-то легко охватить приобретенное богатство.

Прежде всего хочется сказать о том, что этическое и эстетическое воспитание молодежи совершалось не в устных беседах или лекциях, которых вообще нам специально не читали, а в повседневной творческой атмосфере, тщательно оберегаемой всеми, начиная от руководителей театра и кончая дежурным капельдинером, следившим за тишиной и порядком в коридорах театра, реквизитором, приносящим необходимую вещь на сцену и ходившим «на цыпочках».

Сколько было вложено труда, сил и времени, чтобы воспитать людей, привить им чувство ответственности и значимости самого, казалось бы, незначительного дела.

Театр — до прихода в МХТ и после ухода из него — воспринимался мною всегда как «сумасшедший дом», где все бегают, торопятся, психуют, опаздывают, нервничают, плачут и т. д. и т. д., и кажется, что без этого невозможен театр.

Ничего этого в Художественном театре я не наблюдал, хотя работа была напряженной и репертуарный план сезона выполнялся.

Позднее, когда театр потерял творческую интенсивность, стал выпускать только одну-

две пьесы в сезон, этот покой, неторопливость, отсутствие суеты перестали быть удивительным явлением для театра и уже говорили совсем о другом: о равнодушии и пассивности.

90

Известное положение о том, что искусство не терпит суеты, находило свое великолепное реальное выражение в Художественном театре тех лет. Оно ощущалось как в работе отдельного актера, когда сочетание физической свободы, покоя с предельной психической активностью порождало творческое самочувствие, так и в жизни целого художественного коллектива. Создавалась настоящая творческая атмосфера. Эта творческая атмосфера пронизывала повседневную жизнь Художественного театра.

Только в такой атмосфере и возможно было зарождение совершенно нового качества сценического искусства, именуемого ансамблем.

Вот оно, это понятие, автором которого стал Художественный театр. Станиславскому и Немировичу подражали все театры. Это подражание в первое время дальше чирикающих сверчков, поющих птиц, солнечного луча, бьющего через окошко, не шло. Внешние признаки легче схватываются. Но Художественный театр был силен умением раскрывать идею, или, как теперь выражаются, сверхзадачу спектакля всеми средствами: актерским ансамблем, единством творческого метода, единой манерой исполнения, единым тоном спектакля, декорационным оформлением, шумами, светом, цветовым колоритом и т. д. и т. д. Это искусство направлять в «точку общего схода», эти выразительные средства театра и отличали МХТ от всех других театров того времени.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### Организация Первой студии МХТ. Л. Сулержицкий — душа студии. Первая студия — творческая лаборатория Станиславского. Воспитание на высоких образцах. «Гибель «Надежды»». Ф. Шаляпин

Художественный театр своим углубленным и тонким искусством не мог не оказать известного влияния на все театры не только столиц, но и крупных периферийных городов. За чисто внешним подражательством постановкам Художественного театра постепенно шел подъем общей культуры спектаклей как в области художественного оформления, так и в самой манере актерского исполнения. Естественно, что К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко стремились к сохранению этой авангардной позиции. Это диктовалось прежде всего неумным творческим темпераментом руководителей, с одной стороны, и тягой к успокоению некоторой части актеров — с другой.

В тревожные периоды жизни театра Константин Сергеевич всегда бил в набат.

«Нас начинают путать с Незлобиным!» — восклицал он, сознательно преувеличивая опасность. Микроб равнодушия и ремесла, хотя бы в самом зародыше, всегда вызывал тревогу у Станиславского.

92

Стремление к еще большей простоте, к углублению внутреннего рисунка роли сказалось очень сильно в ряде спектаклей Художественного театра («Месяц в деревне» Тургенева, «Братья Карамазовы» Достоевского). Этот период творческого беспокойства у Станиславского был связан с теоретическим осмысливанием процесса актерского творчества. Много лет гениальный режиссер ведет записи, наблюдения, изучает опыт и традиции великих мастеров русской и мировой сцены. Здесь зарождаются идеи о гармоническом единстве художественного и человеческого облика артиста в самом акте творчества. В этом смысле интересно наблюдение Александра Блока над самим Станиславским. Посмотрев «Живой труп» в 1912 году, Блок записал в своем дневнике: «...Все — актеры, единственные и прекрасные, но актеры. Один Станиславский — опять и актер и человек, чудесное соединение жизни и искусства»<sup>\*</sup>.

Константин Сергеевич все острее и острее ощущает необходимость борьбы с «игрой напоказ».

Он читает актерам первые наброски «системы». Но актеры вначале воспринимали ее головой, это настораживало и беспокоило Станиславского. Так родилась мысль о необходимости проверки «системы» через экспериментальные опыты в студии.

Возникновение Первой студии МХТ<sup>1</sup> было актом глубоко закономерным. К. С. Станиславский нуждался в проверке своей творческой «системы», а молодежи Художественного театра нужна была живая практика под наблюдением и руководством режиссеров. Студия замышлялась как творческая лаборатория для дальнейшего развития и углубления искусства Художественного театра. Театр под бременем мировой славы постепенно стал приобретать солидную и тяжеловесную поступь. Ему, как всякому живому организму, угрожали «преклонный возраст», естественная потеря молодого задора, некоторая успокоенность и склонность к уже испытанным и проверенным приемам работы.

Эти тенденции творческого успокоения не могли не чувствовать оба создателя театра, Станиславский и Немирович-Данченко, хотя каждый ощущал их по-своему. Константина Сергеевича волновали прежде всего проверка накопленных им наблюдений за творческим процессом, определение и утверждение законов актерского искусства. А Владимир

<sup>\*</sup> А. Блок. Дневник (1911—1913). Л., Изд-во писателей, 1928, с. 92.  
репетиторы

Иванович, понимая эти стремления Станиславского, волновался за будущее Художественного театра. К студии с самых первых ее шагов он относился хотя и благосклонно, но настороженно и даже, может быть, несколько ревниво. Только по прошествии нескольких лет, когда в студии обнаружались тенденции к известной

93



*Чеховский вечер («Ведьма»). 1914.  
Первая студия МХТ. Дьячок — Н. Ф. Колин.  
Дарственная надпись А. Д. Попову*

самостийности, мне стала понятна эта настороженность Владимира Ивановича.

Помещение для студии было снято на Тверской улице (ныне улица Горького), в бывшем кино «Люкс». Там было три-четыре комнаты, одна из них довольно большая. Но если учесть, что в этой большой комнате помещались зрительный зал, сцена и все «закулисные помещения», то легко можно представить себе масштабы студии.

Сцена и зрительный зал находились на уровне паркетного пола, вместимость зрительного зала исчислялась максимально сотней мест.

Интимный характер студии, слияние сцены и зрительного зала толкали молодых актеров к еще более простому тону, нежели даже на сцене Художественного театра. Малейшая фальшь, наигрыш или даже просто «пустые глаза» актера были видны не только педагогу-режиссеру, но и зрителю, сидевшему почти на самой сцене. Для Станиславского, боровшегося за органическую жизнь актера на сцене, это было немаловажным обстоятельством.

94

Чувство правды и чувство меры стали непреложным законом сцены. Но это не влекло актера, как мы увидим в дальнейшем, к психологическому натурализму и не лишало театр присущей ему условности в оформлении (оформление было предельно условно и состояло из холщовых ширм).

Творческая дисциплина и закулисная атмосфера во многом тоже диктовались масштабами помещения. Актеры не могли не только шептаться, но громко дышать за кулисами. Тишина и сосредоточенность перед выходом были исключительными. И, конечно, у актеров, прошедших такую «школу тишины», на всю жизнь оставалась привычка говорить за кулисами шепотом и ходить на цыпочках.

Для большого и сложного дела, какое наметил Станиславский, ему нужны были помощники, и он их нашел в театре. Это был Л. А. Сулержицкий, Е. Б. Вахтангов, Б. М. Сушкевич, В. В. Готовцев, Н. Ф. Колин, С. И. Хачатуров и другие. Каждый имел свою сферу

деятельности — от режиссерско-педагогических до административно-хозяйственных обязанностей.

Душой студии являлся Л. А. Сулержицкий. Круг обязанностей этого человека определить было очень трудно. Это был и директор студии, и «классный наставник», и администратор, и электромонтер (если портился свет), и автор бесконечного ряда сценариев для упражнений, импровизаций, и художник-плакатист, если нужно было вывесить в студии какой-нибудь плакат.

Друг Толстого, Андреева, Горького, Станиславского, Сулержицкий был чрезвычайно одаренной личностью, интереснейшим человеком. Своеобразна судьба этого талантливого дилетанта: он отказался служить в царской армии, за что отбывал ссылку где-то в Средней Азии. Учился живописи и обещал быть интересным художником; наконец, увлекся Художественным театром и стал режиссером, принимал участие вместе со Станиславским в постановке «Синей птицы» и работал над «Гамлетом» с Гордоном Крэгом. Это был чрезвычайно жизнерадостный, веселый, остроумный человек, талантливый во всем, чего касались его руки. Трудно себе представить такой музыкальный инструмент, на котором он не умел бы играть. Казалось, нет границ его таланту. Но, может быть, в этом и заключалась его беда — он растратил свою короткую жизнь на множество дел.

Одной из замечательных черт характера Сулержицкого была предельная отдача всего себя очередному увлечению. В годы, о которых идет рассказ, он увлекся организацией студии и принял на себя обязанности ближайшего помощника Константина Сергеевича. Для него кончилась вся остальная жизнь, причем настолько, что к семье, которую он очень любил, он приезжал раз в неделю, как в гости или в однодневный санаторий. Все остальные дни недели он жил в студии, где у него был кабинет, одновременно являвшийся и спальней.

95

Хотя сам Сулержицкий был чужд какого бы то ни было пуританизма, он понимал студию как некий этический монастырь, несколько оторванный от окружающей жизни. Отдавая себя целиком делу студии, он требовал такого же горения от всех студийцев.

Так же как для Станиславского, для Сулержицкого морально-этический облик человека неразрывно связывался с его артистическим обликом. Поэтому он в самом настоящем и глубоком смысле этого слова воспитывал студийцев. Грубость в быту и в повседневной работе он ненавидел со всей присущей ему страстью. Один неэтичный поступок студийца он мог возвести в событие первостепенного значения, от которого, как ему казалось, зависела судьба всей студии. Так и было однажды: один из студийцев позволил себе грубо разговаривать с нашим единственным капельдинером. Сулержицкий отменил все репетиции, собрал весь состав студии, и весь день был посвящен разбору этого печального инцидента. Он воспользовался этим случаем и выложил большой запас наблюдений над каждым студийцем в быту, ставил вопрос о взаимоотношениях молодых актеров не только в стенах студии, но и вне ее, и т. д. и т. п. Морально-этическое воспитание студийцев всецело было в руках Л. А. Сулержицкого, и это накладывало определенную печать на каждого члена студии и на всю атмосферу в целом.

Константин Сергеевич вел регулярные занятия с молодежью. Они состояли из отдельных бесед на определенные темы, из занятий по системе и просмотров самостоятельно подготовленных отрывков с подробным разбором и анализом работы актеров-исполнителей и режиссеров-педагогов. В моей тетради тех лет подробно записана беседа Станиславского «О трех видах театра»: о театре представления, театре переживания и театре ремесла<sup>2</sup>. Эти направления в искусстве волновали Константина Сергеевича всю жизнь. Он неоднократно вновь и вновь возвращался к ним.

Я не случайно называю занятия Станиславского беседами. Представить себе Станиславского читающим лекцию невозможно. Его занятия тех лет были насыщены массой живых примеров, рассказов, ассоциаций и часто носили характер перекрестного разговора.

У молодежи было много вопросов практического характера. Нам хотелось проникнуть в тайны творческого процесса, и Константин Сергеевич с радостью шел нам навстречу. Кто-

то из студийцев сокрушался по поводу трудностей рождения подлинного чувства на сцене, и Станиславский, не обещая легких путей, все же утешал нас. «Ведь по глубокому снегу тоже тяжело и трудно ходить, — говорил он, — но если вы пройдете, допустим, к колодцу несколько раз, то образуется тропка и ноги уже не вязнут».

96

Он привел тогда один замечательный пример: — Вас интересует возможность возвращения к актеру одних и тех же переживаний в связи с многократным повторением спектаклей. Но дело в том, что два или три раза возникшее у актера переживание потом уже легко посещает его каждый раз. Дорога к чувству проложена. Вы все знаете, что Ольга Леонардовна Книппер в третьем акте «Вишневого сада», когда Лопухин — Н. О. Массалитинов сообщает о продаже вишневого сада, плачет настоящими слезами, плачет легко и свободно на каждом спектакле. Но вы обратите внимание на то, что это переживание сопровождается рядом одних и тех же фактов. Актриса всегда в одном и том же платье, всегда слышит слова партнера: «Вишневый сад теперь мой...», и всегда в этом месте звучит вальс «Дунайские волны». И я вам по секрету скажу, — добавил Константин Сергеевич, — что она в «Вишневом саду» всегда душится одними духами, которые ей подарил Антон Павлович Чехов. И вот, когда она попадает в плен всех этих сценических условий, — она уже не может не плакать. Но был однажды случай на гастролях, когда оркестр заиграл другой вальс, потому что забыли взять ноты, и, вы знаете, Книппер на этом спектакле не заплакала. Вот какова сила окружающей сценической атмосферы и окружающих факторов.

В 1913 году, когда я слышал этот рассказ К. С. Станиславского, я, конечно, не мог постичь всей гениальности открытий, сделанных им в те годы. Но сейчас, в свете учения И. П. Павлова, они очевидны для всякого человека, даже неискушенного в творческих теориях.

Широко понимая задачи воспитания актера, К. С. Станиславский старался сделать студию подлинным домом творчества, где мы могли бы воспитывать свой художественный вкус на высоких образцах, на общении с выдающимися художниками. Гостями студии бывали М. Горький, Л. Андреев, Ф. Шаляпин. У нас часто устраивались вечера, на которых выступали лучшие актеры, певцы, музыканты.

В Москву приехала замечательная японская актриса Ганако; Константин Сергеевич спешит пригласить ее в студию. Мы смотрим ее изумительное по пластической выразительности искусство и воочию понимаем, что подлинное мастерство, покоящееся на законах органической жизни актера, интернационально в самом глубоком смысле слова: оно понятно всем народам, независимо от языковых барьеров. Для нас в студии танцевала Айседора Дункан, родоначальница целой школы свободного танца «босоножек», или, как их называли, «дунканисток», отказавшихся от классических приемов традиционного балета.

По Москве пошла молва, что артист театра В. Ф. Комиссаржевской Александр Яковлевич Закушняк делает какие-то новые и интересные опыты в области художественного чтения:

97

он устраивает вечера рассказов Джека Лондона, Марка Твена, Антона Павловича Чехова и даже пробует читать такие крупные вещи, как «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева. Все современные чтецы, включая и великолепного Владимира Яхонтова, в той или иной мере выросли из опытов А. Я. Закушняка.

К. С. Станиславский приглашает Закушняка в студию, и мы слушаем рассказы Марка Твена и А. П. Чехова. Мы не только получаем эстетическое удовольствие от искусства Закушняка, но на всю дальнейшую жизнь постигаем, пусть пока сердцем, что такое целостность литературного произведения — по стилю, по жанру, по чувству автора, по атмосфере и, наконец, по единому темпо-ритмическому потоку, как оно льется из уст Закушняка. Он в жизни говорил с чуть-чуть южным акцентом, был экспансивен в разговоре, много жестикулировал. Но в чтении в зависимости от автора и вещи, которую исполнял, он бывал то щедр, то скуп на жесты. А главное он обладал драгоценным даром не заслонять своей актерской индивидуальностью фигуру автора, которого исполнял. Он как бы говорил:

«Я тут ни при чем, но вы послушайте, какая здесь у Чехова музыка!» Или: «Послушайте, какая прелесть этот Мопассан!» Пожалуй, именно это качество Закушняка — передавать, вскрывать художественную ткань автора, не заслоняя ее своей персоной, меньше всего удастся последователям замечательного мастера слова.

Первой самостоятельной работой студии, показанной сначала актерам, а потом друзьям Художественного театра, была «Гибель «Надежды» Г. Гейрманса. Пьеса не блистала особыми художественными достоинствами, но написана была горячим, страстным языком. Рассказывала она о нужде и борьбе норвежских рыбаков. Гибло судно «Надежда» вместе с рыбаками, и гибла надежда людей на счастье и справедливость для бедных тружеников моря.

В первом спектакле студии были заняты в основных ролях М. Чехов, А. Дикий, Л. Дейкун, В. Соловьева, Г. Хмара, С. Гиацинтова, Б. Сушкевич, С. Бирман, И. Лазарев, Н. Колин. Я тоже получил несколько фраз в этом первом спектакле студии. В режиссуре пробовал себя Р. Болеславский, один из молодых и талантливых актеров Художественного театра. Нелегко определить существо того нового, что было в этом спектакле и что отличало его от прославленных спектаклей Художественного театра.

Спектакль выявил ряд глубокоодаренных натур и в первую очередь Михаила Чехова, Алексея Дикого, Софью Владимировну Гиацинтову, Анну Игнатьевну Попову. Они несли на сцену такую правду и заразительность, что подкупали даже самых требовательных зрителей, какими были актеры МХТ.

Причиной большого художественного успеха студии были не только талант и молодость исполнителей, но и дальнейшее

98

углубление актерского творчества в самой своей основе, даже по отношению к искусству Художественного театра. Идеи перевоплощения актера в образ через органическую жизнь на сцене не были углублены в спектакле «Гибель «Надежды». Еще жизненнее и достовернее были все эти обветренные непогодой, просоленные морем рыбаки, их дети и жены. Со сцены веяло непосредственностью и импровизацией, хотя и была строго разработанная режиссерская партитура спектакля. Большая практика работы над этюдами при освоении элементов системы принесла свои плоды. Кроме того, студийная сцена все возлагала на актера. Некрашенный холст вместо строенных декораций колыхался, когда проходили мимо него, и как бы разрушал иллюзию. Но вот являлись актеры и приносили с собой страшную непогодь, щемящую тревогу за близких людей. Их переживания выражались через глаза, фигуры, они не полагались на режиссерские ухищрения и шумовые эффекты. Техника шла вглубь: минимум внешнего, максимум внутреннего. Этому способствовали новые открытия в сценической педагогике, сделанные и сформулированные Станиславским.

И все-таки студия не стала знаменитой на следующий день после своего первого спектакля. Это случилось позднее.

Вторым спектаклем, показанным публике, был «Праздник мира» Г. Гауптмана — первая режиссерская работа Е. Б. Вахтангова.

Выбор пьесы оказался неудачным — она не заинтересовала зрителя. Актеры увлекались частными и узкотехнологическими задачами. Если в «Гибели «Надежды» это сочеталось с волнующим содержанием пьесы, переживаниями людей, то в «Празднике мира», наоборот, люди, их психика, атмосфера — все отталкивало зрителя своей патологической болезненностью и рассудочностью.

Спектакль, показав некоторых актеров в новом и неожиданном качестве, в репертуаре студии, однако, не удержался.

Настоящая слава пришла в студию позже, когда она переехала в новое, несколько большее помещение на Скобелевскую площадь (ныне Советскую) и когда были поставлены «Сверчок на печи» Диккенса, «Потоп» Бергера и Чеховский вечер («Предложение», «Ведьма», «Юбилей», «Лекция о вреде табака»).

Но надо сказать, что среди спектаклей студии были и такие, участие в которых причиняло нам, актерам, истинное творческое мучение. К ним я отношу, например, «Калики

перехожие» В. Волькенштейна. Пьеса была далека от мыслей, чувств современного зрителя и актеров, которым надлежало увлекаться своими ролями. Образы калек переходящих и их вожяков не находили отзвукa в сердцах исполнителей. На всем лежала печать литературных ассоциаций, лишенных крови и темперамента.

99



*«Сверчок на печи» Ч. Диккенса.  
Калеб — А. Д. Попов. Поиски грима*

С постановок «Сверчка на печи» и «Потопа» началась огромная популярность студии. Эти спектакли принесли успех их молодым режиссерам. «Сверчка» ставил Б. М. Сушкевич, а «Потоп» — Е. Б. Вахтангов. Сулержицкий активно помогал молодым режиссерам, но, надо сказать, они уже внутренне сопротивлялись этой помощи, хотели полной самостоятельности.

Е. Б. Вахтангов расстраивался от вмешательства Леопольда Антоновича, но зато прошел великолепную режиссерскую школу при постановке «Потопа». В этой работе уже начал вырисовываться его режиссерский профиль.

В «Сверчке» и «Потопе» с еще большей силой сказались новые достижения в области творческой методологии. В целом — и в режиссерской разработке и в актерском мастерстве — оба эти спектакля были большим шагом вперед по сравнению с «Гибелью «Надежды».

М. А. Дурасова, М. А. Чехов, Е. Б. Вахтангов в «Сверчке» показали себя не только талантливыми актерами, заражавшими зрителя темпераментом молодости, но и художниками, обла-

100

давшими тончайшей техникой перевоплощения. А в спектакле «Потоп» впервые в студии с огромной силой была раскрыта жизненная атмосфера. И реализовывалась она опять-таки не через оформление, не через звуки или свет, а через всю систему сценических образов, ибо в каждом из них угадывался национальный характер (действие происходило в американском баре). Главное, что ошеломляло в этом спектакле, это точно раскрытый актерами темпо-ритм их внутренней и внешней жизни, темпо-ритм американской жизни, от которого обалдевают, тупеют и черствеют люди.

«Потоп» Бергера — довольно средняя пьеса, но вот прошло более сорока лет с момента ее постановки, и она выдержала испытание временем... Американский образ жизни с судорожной погоней за долларами, потеря человеческого облика — все это было в пьесе и всем этим был насыщен вахтанговский спектакль.

Сулержицкий же, побывавший в Америке, привнес в спектакль массу живых наблюдений и ярких характерных красок. Спектакль, стремительно развиваясь, все время



балансирует на грани комического и трагического. Люди в этом «новом ковчеге» одновременно были жалки и смешны. Такого психологического заострения образов в спектаклях студии еще не было.

Для меня несомненно, что «Потоп» для Е. Б. Вахтангова явился первой ступенью к «Чуду святого Антония» Метерлинка, осуществленному им позднее.

В спектаклях студии каждый актер с его психологическим багажом, если можно так сказать, «просматривался насквозь». Врать нельзя было, а подчеркивать внешний рисунок — бессмысленно и вредно.

В таких условиях психологическая техника актера поднималась к совершенству, а тренировка выразительных средств (голос, речь) оказывалась в известном пренебрежении.

Последнее обстоятельство не преминуло сказаться. В этом смысле забываемы наши творческие страдания, когда впервые мы вынуждены были перенести «Потоп» из студийного помещения в оперный театр Зимина (потом филиал ГАБТ). «Потоп» потерял все свое обаяние и выглядел даже как-то полупрофессионально. Понадобились годы работы, чтобы ликвидировать разрыв, существовавший между внешней и внутренней техникой актеров. Правда чувств, логика и последовательность их смены оставались для нас незыблемыми. Но мы боялись какого бы то ни было преувеличения, масштабности, ошибочно связывая это с театральной выпендренностью, декламационностью и другими врагами нашей школы. Мы не понимали тогда, что волнующая правда может быть выражена как в художественной миниатюре, так и во фресковой живописи. Естественно, что каждое из этих искусств требует своей техники.

101

Почувствовать и понять истинное богатство форм органической жизни в образе нам помог Федор Иванович Шалапин.

С ростом художественного успеха и популярности студия одновременно с Художественным театром начала свои самостоятельные гастроли в тогдашнем Петербурге, где и произошла одна из памятных встреч студийцев с Шалапиным. Он уже успел повидать несколько спектаклей студии и после одного из таких посещений пришел за кулисы и долго беседовал с нами. Сдержанно похвалил спектакль, а потом с увлечением стал рассказывать о том, как работал над образом Олоферна. «Очень уж опошлена в опере Ассирия. Трудно было выискивать материал». Он рассказал, что нашел этот материал среди фотографий памятников древнего искусства Ассирии. Изучая барельефы, каменные изображения царей и полководцев, он «лепил» образ Олоферна.

Я работал запоем, как пьяница, днем и ночью, видел Олоферна во сне, искал его позы, вывернутые ладони, подносящие чашу ко рту, — Федор Иванович неожиданно раскатисто засмеялся. — Однажды так увлекся, что, сидя на извозчицкой пролетке, стал примериваться к Олоферну. Вдруг вижу: прохожие останавливаются, глазают на меня, — пришлось прервать репетицию...

В этот вечер он говорил о нелепости механического перенесения принципов Художественного театра в оперу. Каждое искусство требует присущих ему форм выразительности, меры условности.

— Вот ваши спектакли, они волнуют; я был растроган и потерял глаз профессионала. Вы заставили меня быть наивным зрителем, настолько все это искренне и просто. Но вы знаете, что ремесленники и спекулянты всюду проникают. Говорят, сейчас мода на Художественный театр, как же не спекулировать? И спекулянт принес это «влияние» Художественного театра в оперу. Послушайте, как оно выразилось. Как-то пою я Бориса и в финальной труднейшей сцене смерти вдруг вижу — ко мне пытается подползти какой-то хорист с глиняным горшком в руках. Я цыкнул на него, чтобы он не мешал мне. Но он упорно продолжает лезть и протягивает мне горшок. Тогда я отделался от него пинком. До сих пор не понимаю, как не рассмеялась публика. Упал занавес. Я бросился к этому хористу и спрашиваю: «Что тебе нужно от меня и почему ты мне мешал на сцене?» И представьте, он в растерянности заявил, что всю эту игру с горшком подсказал ему режиссер! Он, видите ли,

изображает знахаря, а в горшке у него целебные травы, которыми он хотел спасти Бориса!

Мы все долго смеялись, а Федор Иванович, хитро улыбаясь, закончил:

— Вот как вы дурно влияете на оперу.

102

В ответ на наш спектакль Федор Иванович пригласил всю студию в Народный дом, где он выступал в «Дон-Кихоте». Многие из нас впервые слушали и видели его в этой опере. Мы были потрясены могучим талантом. Поразил он нас и как величайший драматический артист. Может быть, это произошло потому, что в опере было много драматических пауз, речитативов.

Прошло много, много лет с тех пор, а я вижу его Дон-Кихота, умирающего стоя. Слышу его рыдающий голос...

Опера имеет свои законы, свою технику. Шаляпин владел этой техникой великолепно и в то же время он целиком отвечал тому идеалу актера, о котором мечтал Станиславский. Мы поняли тогда, почему Константин Сергеевич так высоко ценил Шаляпина.

В его игре были те правда и глубина, какие искал Художественный театр, но одновременно Шаляпин был огромен и масштабен. В Дон-Кихоте он раскрывал подлинное величие человеческого духа.

Тайна перевоплощения этого артиста была почти невероятной. Накануне мы видели огромного человека, великолепно сложенного и хорошо упитанного; на сцене же перед нами был худой, изможденный, но сильный духом старик, старик грациозный, с юношески стройными ногами.

В антракте мы пошли к Федору Ивановичу за кулисы. Гримировался он в огромном закулисном артистическом фойе, где было несколько трюмо. Смелость и четкость грима говорили о таланте Шаляпина в скульптуре и живописи.

По окончании спектакля мы, восторженные зрители, примкнули к тем овациям, которые бушевали в зале.

Позднее я видел и слышал Шаляпина в Борисе, Мефистофеле, в «Хованщине», слушал в концерте и в полной мере почувствовал его могучий талант перевоплощения. У него менялся тембр голоса в зависимости от музыкально-драматического образа, который он создавал, менялся даже цвет глаз, пластика; кажется, каждая клеточка его физического существа менялась от тех художественных задач, какие он ставил себе. Но и это до конца не определяло существа его великого таланта.

В те годы я мог только восторгаться Шаляпиным. Сейчас не хочу ограничивать себя впечатлениями далеких лет, а смотрю на него с позиций сегодняшнего моего разума. На всю жизнь поселился в моем сердце Шаляпин, и всю жизнь мысль возвращалась к нему как к загадке в мире искусства.

О певце и артисте Шаляпине написано много, и все же необходимо, чтобы каждый, кому выпало счастье слышать и видеть этого непревзойденного художника, хоть немногими словами, и по-своему дополнил его творческий облик. В этом наш долг перед грядущими поколениями.

Что же это за явление в искусстве?

103

Может ли вызывать такой единодушный восторг самое совершенное художественное мастерство?

Наблюдая триумф Шаляпина, читая о нем, я отвечаю себе: «Нет, не может. Здесь присутствовало нечто большее, чем обаяние и мастерство».

А. В. Луначарский в одном из своих всегда блестящих докладов, характеризуя гения в политике, науке, искусстве, высказал такую мысль. Гениален не тот, кто дьявольски талантлив и способен создавать гениальные вещи вне связи с эпохой и своим народом (о такой потенциальной гениальности мы можем и не узнать), — нет, гениален тот, кого выхлестнули время и народ на самый высокий гребень волны и через кого выразились все лучшие устремления эпохи и народа.

Это определение Луначарского, мне думается, относится к Шаляпину. Он творил в эпоху переломную, когда сумерки чередовались с грозowymi вспышками молний, волны общественного подъема сменялись спадом и новым подъемом.

В одно и то же время богато расцветал талант Чехова и Горького. Тогда лирика легко переходила в жалобу и уныние, а без душевных мук и лирики немислимо искусство. Оркестровая медь Рихарда Вагнера могла сотрясать и греметь, но она не трогала слушателя. Полоса упадочничества и вырождения захлестнула целые области искусства, литературы, живописи, музыки и театра. Вместе с тем каждый нормальный, здоровый человек на пороге XX века мучительно искал бодрости и силы для жизни. Шаляпин и Горький, выйдя из недр народных, в своем мироощущении (а Горький и в мировоззрении), в своей психике, в своих эстетических идеалах, со своим здоровым взглядом на человека, с верой в его разум и силу оба властно заявили о себе — один в литературе, а другой в музыкальном театре.

Разумеется, нельзя сравнивать Горького и Шаляпина, и все же их творческое рождение вызвало одинаковое чувство изумления и восторга — так неожидан был их голос.

Мужество и волю нес во всех своих образах Шаляпин. Он никогда не пел об уходящем, никогда ничего не хоронил. Пафос его идейных и эстетических утверждений был в преодолении человеческого страдания, обиды, отчаяния. И ему всегда было что преодолевать. Он всегда сеял бурю в человеке, а потом пожинал ее.

Размышляя о Федоре Шаляпине, думаешь не только о великой одаренности и высочайшем мастерстве, но еще и о том, что земля во время породила на свет такое чудо, как им был Шаляпин. Великого лирика она наградила басовым инструментом, а мужественного, могучего человека — нежнейшей лирической душой. На памяти многих поколений природа не создавала еще такого контрастного сочетания. А уж

104

на этот «фундамент» был положен огромный талант и не менее великий труд. В этом, как мне кажется, и есть неповторимый Шаляпин.

И величайшей трагедией был отрыв Шаляпина от родной почвы, от своего народа.

Шаляпин без российских просторов, рек и лесов, без пушистого снега и без всего, что вмещается в понятие РОДИНА, — это поистине великая мука.

В этой смертной муке и кончил свои дни могучий русский художник.

**Пробуждение сознания. Актерские «вводы».**  
**Михаил Чехов. Алексей Дикий. Евгений Вахтангов**

Первые два-три сезона студия, давая публичные спектакли, все же сохраняла экспериментально-лабораторный характер занятий. К. С. Станиславский просматривал отрывки молодых актеров, сделанные самостоятельно или с помощью старших товарищей, тяготевших к режиссуре и сценической педагогике. Самое простое вмешательство Константина Сергеевича в репетиции очередного студийного спектакля превращалось обычно в блестящие уроки актерского и режиссерского мастерства. Станиславский не был стеснен в студии жесткими сроками выпуска спектакля, и это обстоятельство располагало его к творческому покою. И все-таки с каждым последующим сезоном студия все более и более превращалась в регулярно действующий интимный театр.

Первые годы существования студии были годами творческого расцвета многих актерских и режиссерских дарований. Даже мы, первогодние и второгодние сотрудники Художественного театра, еще не получавшие в студийных спектаклях больших ролей, ухитрялись познавать тайны творческого процесса и росли на самостоятельных отрывках.

Наверное, у каждого актера бывает роль, на которой он постигает многое и в искусстве и в себе самом. Для меня дьякон в рассказе Глеба Успенского «Неизлечимый» стал такой ролью.

Мне уже приходилось, говоря о Л. М. Леонидове, касаться того, как «Неизлечимый» стал в студии «карьерой скорой помощи». Но если говорить о моей личной судьбе, то этому рассказу суждено было сыграть значительную роль в моем творческом становлении.

Как-то, разговаривая со мной и А. И. Чебаном, Алексей Дикий сказал, что хорошо бы инсценировать рассказ Глеба Успенского «Неизлечимый» и что он, Дикий, с удовольствием нам поможет в работе над отрывком, так как влюблен в этот

105



*«Неизлечимый» Г. А. Успенского.  
Первая студия МХТ, постановка А. Д. Попова и А. И. Чебана. 1916.  
Дьякон — А. Д. Попов*

рассказ. Мы прочли Успенского, и работа закипела. Работали мы самостоятельно, так как Дикий вскоре отбыл в действующую армию — уже гремела первая мировая война. Я на всю жизнь благодарен моему товарищу А. Д. Дикому, который натолкнул меня на этот замечательный рассказ.

Несколько слов о содержании вещи. В захолустье живет и работает земский врач. К нему ходит и мучает его разговорами местный дьякон, опустившийся пьяница. Является он к врачу как пациент, ибо не находит себе покоя. Он требует, чтобы доктор лечил не его тело, а душу. Иначе говоря, в дьяконе пробуждается желание осмыслить жизнь, он бьется в тенетах старой российской провинции и ненавидит ее. А доктор лечит его от запоя и вынужден предлагать порошки от малокровия, потому что сам не знает, как помочь человеку, у которого пробудилось сознание, — это выше возможностей земского врача.

На «Неизлечимом» я понял на всю жизнь, что такое подлинный сценический серьез, «общение» — живой процесс взаимодействия партнеров. Понял я, что такое внутренняя активность в роли. Практически понял и освоил сценическую ха-

106

актерность. Теоретическое понимание сквозного действия («хочу вылечиться») перешло в конкретный действенный процесс и сочеталось с тем сквозным психофизическим самочувствием в роли, что позднее стали называть «зерном». А самое главное, пожалуй, заключалось в ощущении плодотворного конфликта сквозного действия и психофизического самочувствия: неизлечимый стремится вылечиться. Работали мы с А. И. Чебаном долго и мучительно, то теряя веру в себя, то вновь обретая увлечение и радость творческого подъема. Наконец, работа наша была показана К. С. Станиславскому и получила его большое одобрение<sup>3</sup>.

Исполняя «Неизлечимого» в концертах и спектаклях, я освоил еще одну чрезвычайно важную вещь для актера — идейно-художественную тенденцию как основной момент творчества и конкретного выявления замысла.

Играя дьякона, я очень обижался на то, что смех зрителя возникал иногда в местах, с моей точки зрения, недопустимых. Неизлечимого я ощущал как образ трагикомический. Баланс трагического и комического в образе для меня был моментом чрезвычайно важным и принципиальным. Напряженно следя за этим балансом, я даже резко изменил грим. Если вначале внешний облик дьякона был смешным, то теперь в нем появилось что-то мрачное, даже немного сумасшедшее.

Когда я чувствовал, что зрительный зал своим смехом поворачивает всю вещь Глеба Успенского не в ту сторону, я обижался на свой сценический образ и вступал в борьбу со зрителем. Ведь у актера такая возможность всегда имеется. Если этих коррективов к собственному замыслу нет, то актер идет на поводу у зрительного зала: он за смеховую реакцию (как за чечевичную похлебку) готов продать любой свой замысел.

Ввиду определенного успеха «Неизлечимого» он был включен в репертуар студии на довольно своеобразных началах. В репертуаре был спектакль, состоявший из одноактных вещей А. П. Чехова: «Ведьма», «Предложение», «Юбилей», «Лекция о вреде табака». И вот когда из спектакля выпадала та или иная чеховская миниатюра, потому что актеры были в этот вечер заняты в основном спектакле Художественного театра, то анонсировалась замена выпавшей вещи инсценировкой «Неизлечимого» Глеба Успенского. Таким образом нам удалось сыграть ее не один десяток раз. Работа над «Неизлечимым» приобрела для меня в каком-то смысле символическое значение. У меня, актера, так же как у дьякона, впервые стали пробуждаться самостоятельные творческие мысли. И я на всю жизнь остался неизлечимо пытливым к творческому процессу. Отсюда мое увлечение режиссурой, педагогикой и теорией.

107

На втором и третьем году существования студии мне стали давать ответственные роли в текущем репертуаре. Я уже играл Дантье, старого богадельщика в «Гибели «Надежды» (первый исполнитель — Н. Ф. Колин).

Однажды я получил от Л. А. Сулержицкого записку «Алексей Дмитриевич, сговоритесь, пожалуйста, о времени и месте с М. А. Чеховым — он должен вас ввести в Калебе. Будьте точны в часах, когда сговоритесь, и не пропускайте репетиций. Когда вам нужно будет что-либо выяснить сверх того, что вам даст Чехов, — обратитесь ко мне. Л.

Сулержицкий».

Записка примечательна пунктуальным вниманием Сулержицкого к вводам новых, молодых исполнителей, а также «техникой вводов» — без режиссера, только с помощью одних актеров. Излишне говорить о том, что Михаил Чехов отнюдь не старался ввести меня в свой, чеховский рисунок. Наоборот, он делал все для того, чтобы поставить меня в Калебе на самостоятельные рельсы. Но это все же было дьявольски трудно.

Меня гипнотизировал образ Калеба, великолепно созданный Чеховым. К тому же в Калебе я был очень похож на Чехова складом лица, глухим голосом, и меня иногда после спектакля, когда я был еще в гриме, почетные гости студии награждали комплиментами, принимая за М. А. Чехова. Мне было стыдно, я краснел под гримом, и, несмотря на то что Чехов был замечательным актером, я не испытывал удовольствия от таких похвал. Кроме того, мне было двадцать три года, а я играл уже второго древнего старика и по-прежнему не знал, куда спрятать свой высокий рост. Я складывался почти пополам, за что и получил от Сулержицкого прозвище «перочинный нож».

Вскоре меня ввели в «Потоп» вместо И. В. Лазарева, на роль изобретателя Норлинга.

Теперь уже пожаловаться на безработицу я не мог, играя каждый день значительные роли, но чувства полного удовлетворения у меня тоже не могло быть, так как все это были довольно спешные вводы. В этом начала сказываться деловая машина маленького театра, каковым постепенно становилась студия. Но о пороках студии говорить еще рано, они сказались позднее. Пока что студия была все еще на подъеме, формируя, воспитывая талантливых актеров и режиссеров, много сил отдавших впоследствии нашему театру. Я имею в виду Вахтангова, Дикого, Дурасову, Чебана, Шевченко, Гиацинтову, Бирман, Готовцева, Вл. Попова и многих других.

Исключительной одаренностью отличался Михаил Чехов. Приехал он в Художественный театр из Петербурга, по окончании Суворинской школы. Природа как бы посмеялась над ним: наградила великолепным талантом и необычайно невзрач-

108

ной внешностью, почти противопоказанной театру. Чехов был мал ростом, ходил приседая на жидких и неустойчивых ногах, разговаривал глухим и слабым голосом. При таких данных он, будучи молодым человеком, выглядел стариком. Но когда Чехов выходил на сцену, происходило чудо: зрительный зал не мог оторвать глаз именно от этого невзрачного человека. И всегда создавалось такое впечатление, что вокруг Чехова на сцене никого нет, хотя в действительности его окружали талантливые партнеры. Очень трудно понять и определить природу чеховской заразительности, она не лежала на поверхности и не выражалась во внешних, осязаемых сценических данных.

Первые его роли — Кобуса в «Гибели «Надежды», Фрибе в «Празднике мира», Фрезера в «Потопе» и Калеба в «Сверчке» — создали ему блестящее артистическое имя. А дальнейшие сценические образы — Хлестаков в «Ревизоре», Аблеухов в «Петербурге» А. Белого, Муромский в «Деле» Сухова-Кобылина — завершили его артистический диапазон.

Если попытаться определить, что в Чехове-актере было неповторимым и глубоко индивидуальным, то, пожалуй, это беспредельная искренность исполнения, непосредственность и импровизационность актерских приспособлений. То, что он делал на сцене, было результатом огромной, иногда мучительной работы, но никогда не производило впечатления вымученности, заштампованности, а выглядело как найденное только что, здесь, на глазах у зрительного зала. Вот эта способность «снять» огромный мучительный труд, сделать свое искусство легким и часто как будто шаловливым, даже в драме, производило ошеломляющее впечатление на зрительный зал.

Эту способность — «снимать» в искусстве напряженный труд — мы видим только у больших художников. Творчество Льва Толстого тоже производит такое впечатление. Читатель начинает думать: «Если бы я записывал каждый день своей жизни, то у меня получилось бы нечто вроде «Смерти Ивана Ильича», — до такой степени это производит впечатление чего-то простого и легкого. А на самом деле в этом простом и легком скрыта

бездна таланта, тяжелого труда и творческого одоления.

Чехов и верил в себя, и сомневался, был самолюбив и горд, но глубоко прятал все это.

Как же такому человеку работать на людях? Он иногда говорил: «Если не переломить свое самолюбие и не разрешить себе иногда безответственно репетировать, а иногда быть просто бездарным, то далеко не уедешь в искусстве». Бездарным я Чехова не видел на репетициях, но безрезультатные репетиции у него были. Он сознательно боролся с тем, чтобы рядовая рабочая репетиция была показом.

109

Чехов владел способностью изумительного внутреннего перевоплощения, несмотря на то что по внешним признакам, то есть по голосу, по фигуре, его легко было узнать. Но глаза, темпо-ритм, внутренний багаж всегда были различными. Приспособления и краски его сценических образов были поразительно смелые и острые, подчас вскрывавшие не только образ, в который он перевоплощался, но и «зерно» всей пьесы. Происходило это иногда интуитивно, но дары этой творческой интуиции всегда были результатом проникновения в автора, в сущность произведения.

Так было у него во Фрезере из «Потопа». Сценический образ Фрезера на протяжении огромного количества сыгранных спектаклей видоизменялся. Одно время Чехов увлекся походкой и стал ходить, как цапля по болоту, высоко взбрасывая ноги и погружая их как бы в трясину. Это было очень смешно. Но однажды, глядя на него, я подумал: а ведь эта походка характеризует не только Фрезера, но, пожалуй, и всю атмосферу биржевого американского притона, где люди погрязли, утонули в болоте лжи, подлости и жадности.

Едва ли до такого обобщения походки додумывался зритель, да и сам артист, но это и не так важно. Ведь искусство часто воздействует на зрителя через чувство, даже ощущения и ассоциации.

Творческий диапазон Чехова простирался от гоголевского Хлестакова до Аبلехова, в котором Андреем Белым был изображен известный реакционер Победоносцев — глава святейшего синода.

По поводу умения Чехова импровизировать в области характерности мне хочется рассказать случай, свидетелем которого я был на одном спектакле, играя с ним Дантье в «Гибели «Надежды». Уже более сотни раз сыграл Чехов Кобуса. Играл замечательно, таким, каким нашел его на репетициях. Это был добрейший старик из богадельни, с совершенно лысой головой, в мягкой суконной курточке казенного образца, на ногах — шерстяные чулки и деревянные сабо, а в руках тоже мягкая суконная зюйдвестка — рыбацкая шапка. И вот на одном из спектаклей он совершенно неожиданно сделал другой грим, надел другой костюм. Вышел на сцену старик весь в коже — кожаная зюйдвестка на голове, кожаная куртка и тяжелые рыбацкие сапоги вместо шерстяных чулок. Сам — корявый, кряжистый. Казалось, что он сейчас сошел с шаланды — он еще иногда ловит рыбу и полон промыслового азарта.

Это был человек с другим мироощущением, с другим «зерном», жадный до жизни, еще пристающий на пирушке к молодым рыбацкам — с ног до головы другой Кобус. И все это было сделано без репетиций, у нас на глазах.

110

Нужно признаться, что спектакль этот носил скандальный характер, потому что все партнеры Чехова почти не могли играть от душившего их смеха. Не знаю, заметила ли публика, но актеры веселились не в меру на этом спектакле. А Чехов искренне не понимал, почему это так смешно: ему просто надоел старый, уже омертвевший рисунок роли. Этот случай абсолютной перестройки сценического образа на спектакле был единственным, и привожу я его только для того, чтобы подчеркнуть способность Чехова к импровизации. Характеризует же его как раз богатейшее многообразие красок при сохранении установленного совместно с режиссером рисунка роли и всего спектакля.

Творческая свобода его была поистине безграничной и в то же время строго ограниченной множеством условий: текстом автора, мизансценами, партнерами и, наконец, собственным замыслом.

Своим огромным талантом Чехов широко раздвинул границы сценического реализма. На примере чеховского творчества можно понять, что такое сценический гротеск в самом глубоком его значении. О гротеске в театре много говорят и спорят, путаются в его определениях и не всегда знают, в какую связь его можно поставить с реализмом. Для одних гротеск — синоним яркости, остроты и талантливости в театре. И если он конфликтует с понятием реализма, то говорят: «Тем хуже для реализма!» Для других сценический гротеск — понятие негативное, нечто формалистическое, то, что несет внешне чрезвычайно острую форму, не оправданную внутренним содержанием. Для этих людей гротеск несовместим с реалистическим отображением жизни. И если гротеск не укладывается в понятие реализма, тем хуже для гротеска.

Михаил Чехов опрокидывает и то и другое понимание гротеска. Будучи реалистическим актером, находившим в каждом образе его основную страсть, Чехов доводил эту страсть до крайней степени напряжения и являл своим искусством высокие образы сценического гротеска. В «Ревизоре» Чехов был по-гоголевски фантазмагоричен. Когда я читал гоголевские замечания о том, каким должен быть Хлестаков и чего не хватало первому исполнителю этой роли Дюру, то мне всегда казалось, что Гоголь порадовался бы, глядя на Чехова, несмотря на то что точному описанию Гоголя Чехов не отвечал.

Чеховский Хлестаков искренне верил, что к нему все чудесно относятся, и мало придавал значения тому, что его принимают за кого-то другого. Ему казалось, что все городничие и городничихи, их дочери и чиновники с их кошельками существуют для того, чтобы доставлять ему, Хлестакову, разного рода удовольствия. Он влюбляется в дочь и в мать настолько молниеносно, что они двоятся у него в глазах. Когда входит

111

городничий, а Чехов — Хлестаков, сползая на пол, оказывается у ног городничихи, то он от страха прячется и за юбку и под юбку к городничихе...

Чехову все было дозволено на сцене. Неприлично, некрасиво, грубо — не распространялось на этого актера, до такой степени он был одержим внутренним темпераментом. Он устанавливал для себя новые эстетические нормы качества и количества, и поэтому в смелости ему нельзя было подражать. Для этого надо было иметь такую веру в предлагаемые обстоятельства, такую наивность, заразительность и такую одержимость «сквозным действием», какие были у Михаила Чехова во всех ролях.

К глубочайшему сожалению, Хлестаков, Муромский в «Деле» Сухово-Кобылина и Аблеухов из «Петербурга» А. Белого были последними работами замечательного актера.

Постепенно обозначившийся отход Чехова от реализма к мистицизму привел его к серьезной катастрофе. Чехов захотел играть Гамлета. Художника как будто подменили. Ему изменило чувство самокритики, знание своего материала.

Чехов-реалист никогда бы не увидел себя в «Гамлете», потому что для этой роли у него не было никаких данных. Для Чехова-мистика разговор о данных для Гамлета был смешон.

В «Гамлете» мне было больно на него смотреть, потому что терпел поражение талантливейший актер, у которого не было для этой роли необходимого темперамента, недоставало голоса и, наконец, просто не хватало физических сил на такую роль. А главное, отказ от неиссякаемых красок жизни, переход к мистицизму превратил Чехова в схоласта и проповедника.

Конец Чехова отдаленно напомнил конец автора «Ревизора» и «Мертвых душ» — конец Гоголя.

Эмиграция, отрыв от родины, от народа завершили творческую гибель замечательного актера...

Очень интересной и талантливой фигурой в студии был Алексей Денисович Дикий. В Художественный театр он поступил в 1910 году, то есть на два года раньше, чем я, а до поступления в сотрудники Дикий кончил школу С. В. Халютиной, где преподавали И. М. Москвин, В. Л. Мchedлов, К. А. Марджанов.

Следовательно, к открытию студии Дикий имел пяти-шестилетнюю подготовку и



достаточный творческий голод. Дикий первых лет студии мало похож на того Алексея Дикого, какой известен современному поколению. Первые десять-двенадцать лет он не прикасался к режиссуре, увлекаясь лишь актерской работой.

Первая же роль в студийном спектакле «Гибель «Надежды» принесла ему настоящий большой успех. Сущность его исполнения заключалась в неожиданном и смелом решении образа.

### 112

Баренд — младший сын в рыбацкой семье, обреченный на гибель. Такие роли в те годы уже имели особую традицию исполнения, шедшую от актерского амплуа «неврастеника». Баренда почти силой посылают в море. Мать своими руками отправляет сына на смерть, движимая безысходностью и нуждой. В театре Корша несколько позднее тоже играли «Гибель «Надежды», и, пожалуй, самым слабым было исполнение роли Баренда именно в силу мелодраматической неврастеничности.

Дикий — Баренд был совершенно неожидан. Он выглядел потомственным молодым рыбаком — сильный, широкоплечий, загорелый, обветренный морскими штормами. Он был достойным братом Герда, которого хорошо играл Григорий Хмара. Таков же был и темперамент у Дикого — Баренда, мужественного, сильного, не жалующегося и молящего, а протестующего и гневного. Это неожиданно и сильно прозвучало в спектакле, снимая всякий налет мелодраматизма и болезненности. Мужественный характер диковского дарования оказался его творческой сущностью на все последующие годы как актерского, так и режиссерского творчества.

Но, несмотря на шумный успех, актерскую судьбу Дикого в студии никак нельзя назвать удачной. В следующих трех постановках студии ему не нашлось работы. Он не был занят ни в «Празднике мира», ни в «Потопе», ни в «Сверчке» (много позднее он, правда, дублировал Джона Пирибингля). Следующая роль после «Гибели «Надежды» была у Дикого в «Каликах перехожих», но и пьеса и роль не принесли творческого удовлетворения актеру.

Эта незадачливая и, безусловно, несправедливая актерская судьба первых лет ожесточила, обострила и без того строптивый, занозистый характер Дикого.

Много позднее он переключился на режиссерскую деятельность, отойдя на многие годы от актерской работы, что, безусловно, явилось большой потерей для театра.

Масштабы дарования и непрекращающийся творческий рост его как актера были понятны для всех, кто видел его в казаке Платове («Левша»), в «Расточителе» Н. Лескова и, наконец, через много, много лет в Горлове («Фронт» А. Корнейчука).

В режиссуре Дикого с такой же ясностью, как и в актерском творчестве, проступали основные черты его художественной индивидуальности — воля, активное отношение к жизни, здоровое, оптимистическое мироощущение и едкий юмор. Грани этого жизнелюбивого таланта со всей силой сказались в его лучших режиссерских работах. «Блоха» Н. Лескова, «Первая конная» Вс. Вишневского, «Человек с портфелем» А. Файко, «Глубокая провинция» М. Светлова, «Матросы из Катарро» Ф. Вольфа, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лес-

### 113

кова — все эти талантливые режиссерские работы отмечены печатью его буйного темперамента и острым чувством авторского стиля, выявленного в яркой, образной форме.

Но путь его с юношеских лет до поры зрелого мастерства был далеко не легкий и отнюдь не гладкий. На протяжении всей нашей жизни мы с Алексеем Диким дружили, часто общались и переписывались, хотя после Первой студии в работе не встречались. Вглядываясь в долину прожитых лет, размышляя о судьбах многих моих товарищей, я не знаю другой фигуры, помимо Дикого, на которой наша эпоха так разительно отпечаталась бы и так подвинула бы художника к идейно-философскому самосознанию.

Первую половину своей творческой жизни Алексей Дикий был стихийным бунтарем, «свободным художником», часто влекомым вперед своим «земнородным» биологизмом. Он часто дружески посмеивался надо мной. Ему казалось, что я страдаю излишним

рационализмом и сугубой «сознательностью» в работе.

Может быть, в какой-то мере он был прав. А я видел, как с каждой новой работой росла и крепла мудрая мысль моего товарища. Его книга «Повесть о театральной юности» — плод долгих и глубоких размышлений о судьбах нашего искусства, и она во многом выражает Алексея Дикого зрелой поры. В ней, как и во всех его высказываниях, есть большая доля полемического задора и парадоксальности. Но это уже свойство его натуры, буйного темперамента и острого, язвительного ума...

Среди молодой режиссуры студии самым интересным и богато одаренным оказался Евгений Багратионович Вахтангов, но режиссерский талант его определился не сразу и не так уж быстро. Свою творческую жизнь начал он в Художественном театре в качестве актера, но с первых лет пребывания в театре и даже в школе Адашева, в которой он учился, Вахтангов обнаружил склонность к режиссуре. Второй спектакль студии «Праздник мира» Г. Гауптмана, как я уже говорил, был поставлен Вахтанговым.

В первые годы жизни студии Вахтангов стремился к актерской работе и довольно много играл как в театре, так и в студии. В Вахтангове-актере очень сильно сказывалась режиссерская позиция. Это была одновременно и слабая и сильная сторона его творчества. Если я говорю об относительной слабости, то лишь сравнивая его с таким актером, как Михаил Чехов. Я все же думаю, что к актерской работе Вахтангов стремился и любил ее из эгоистических режиссерских соображений. Он стремился постичь актерское творчество изнутри, а не извне. Этого так часто не хватает нашим современным молодым режиссерам!

114

Лучшей ролью актера Вахтангова, пожалуй, был Текльтон в диккенсовском «Сверчке на печи». Хозяин игрушечной мастерской в исполнении Вахтангова всеми своими чертами, остротой характеристики был сродни тем игрушкам, какие делал мастер Калеп. Его речь и движения были прерывисты. Тембр голоса скрипучий, спотыкающийся, с какими-то посторонними призвуками и шумами, точь-в-точь как старые полуиспорченные «говорящие механизмы». И такую резко очерченную гротескную фигуру Вахтангов приводил к человеческому подобию. Задача острого сценического рисунка и его органического воплощения решалась Вахтанговым блестяще. В «Потопе», играя Фрезера в очередь с Михаилом Чеховым, Вахтангов создавал жалкую трагикомическую фигуру мелкого биржевика, издерганного жаждой удачи.

Отличительными качествами сценических образов, созданных Вахтанговым, всегда были острая характеристика их внутренней сущности во внешних чертах и одновременно целостность и глубокая органичность внутреннего и внешнего рисунка роли. В Вахтангове-актере мы всегда ощущали режиссера, взволнованного и захваченного сверхзадачей спектакля.

В первых своих режиссерских работах («Праздник мира», «Потоп») Вахтангов в значительной мере осваивал грамоту своих учителей и одновременно испытывал творческий зуд к самостоятельности. Молодому талантливому режиссеру очень скоро стало скучновато в русле строго психологического реализма и в силу азарта молодости до зарезу захотелось поспорить и «разойтись» со своими учителями. Но, во-первых, для этого не было серьезной принципиальной основы, а во-вторых, творчески спорить с такими авторитетами, как К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, было не так легко. Как минимум для этого нужен молодой театральный коллектив, беззаветно увлеченный своим молодым руководителем. Спорить с учителями было трудно не потому, что мешал авторитет или деспотизм Станиславского или Сулержицкого. Нет, в составе студии Вахтангов был Женей, товарищем, который соревновался с другими, такими же режиссерами. А что он не такой, что он через два-три года на десять голов перерастет всех режиссеров студии, этого товарищам не дано было знать.

Видел ли это Константин Сергеевич? Конечно, видел лучше других, но, думаю, после «Потопа» Константин Сергеевич уже почувствовал, что Вахтангов растет «в сторону», что

мечты его направлены не на то, чтобы вливать свою молодую кровь в стареющий организм Художественного театра, а на то, чтобы «отпочковаться». Такое подозрение и разочарование появились у Станиславского очень скоро и относились не только к Вахтангову, а ко всей «головке» студии.

115

Несмотря на то что студия была организмом молодым и создавалась для раскрытия молодых талантов, Вахтангов очень быстро почувствовал себя здесь несвободно. А кроме того, в студии были люди более напористые и энергичные в смысле обеспечения себе прав на самостоятельность. В искусстве частенько наблюдается такое явление: чем меньше человек одарен, тем больше у него накапливается административно-организаторской энергии. Вахтангов отнюдь не был плохим организатором, но он был прежде всего талантлив и считал, что талант является его правом на первенство и авторитет. Так или иначе, процесс творческого созревания Вахтангова был более интенсивен, нежели рост его авторитета.

Все это толкало Вахтангова на организацию своей студии, что вскоре и случилось: у Вахтангова появилась сначала одна, потом две, а было время, когда были и три студии. Там он был самостоятельным художественным руководителем и, совершенно естественно, ощущал себя творчески более свободным. Из нескольких студий Вахтангов отобрал способных людей и объединил их в так называемой Мансуровской студии, впоследствии переименованной в Третью студию Художественного театра. Режиссерский талант Вахтангова взвился на театральном небосводе, как яркая комета, но так же непродолжителен был ослепительный путь его. Мне не хочется прерывать свои мысли о Вахтангове в угоду последовательности воспоминаний о студии. Я хочу разговор о Вахтангове перевести в сегодняшний день.

Первая студия для Вахтангова довольно скоро потеряла первоначальный притягательный смысл и стала необходима скорее для внешнего «престижа»; душу свою он понес в другое место — к молодежи, которая восторженно его приняла. Вскоре появляются совершенно самостоятельные работы Вахтангова: «Чудо святого Антония» Метерлинка в двух редакциях, чеховский спектакль со «Свадьбой», имевший тоже две редакции, и наконец очаровательная «Принцесса Турандот» Гоцци — лебединая песня Вахтангова.

Варианты «Антония» и «Свадьбы», следующие один за другим, говорят о чрезвычайно интенсивном и быстром росте мастерства режиссера. Почти одновременно Вахтангов ставит «Эрика XIV» Стриндберга в Первой студии и «Гадибук» в студии Габима. Вот и все режиссерские работы Вахтангова. Все, что он сделал до «Чуда святого Антония» (второй вариант), до «Гадибука» и «Турандот», в сущности, было накоплением сил для сильного рывка вперед, который он совершил. Но уже не в Первой студии и после огромных исторических потрясений, пережитых страной. Сначала завьюжила Февральская революция, покончившая с царизмом, а потом загрохотали пушки Великого Октября, возвестившие челове-

116

честву новую эру и вызвавшие переоценку ценностей во всех областях культуры и искусства.

Грандиозные исторические события, развернувшиеся в стране, активизировали идейно-творческое становление как отдельных художников, так и целых театральных коллективов. Но темпы революционного, общественного самосознания у актеров и режиссеров были различными.

То, что сделал Вахтангов как режиссер, исчисляется несколькими спектаклями. И пусть это не звучит как неуважение к нему, но получилось так, что значение этих спектаклей критикой и его учениками в известной мере переоценено (спектакли отзвучали и ушли в историю), а накопленные потенциальные силы, его взгляд в будущее, его мысли и творческие высказывания в свете нашей современной театральной обстановки остались далеко не использованными и недооцененными. Его талантливые спектакли

носили экспериментальный характер, но они тем не менее не могли заложить основы нового театрального направления в советском театре, ибо не опирались на принципиально новую в идейном смысле драматургию. При жизни Вахтангова ее еще не было. Весь трагизм столь раннего ухода Вахтангова в полной мере мы еще не осознали до сих пор, ибо Евгений Вахтангов немногими замечательными спектаклями и своим даром к глубокому теоретическому осмыслению огромного опыта К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко являлся именно той фигурой, которой все последующие годы так мучительно не доставало советскому театру.

Испытывая подлинные муки безрепертуарья, Вахтангов, естественно, начал мечтать о пьесах. Здесь мы как бы заглядываем в несостоявшееся будущее Вахтангова. В своем дневнике он пишет: «Надо взметнуть, а нечем. Надо ставить «Каина» (у меня есть смелый план, пусть он нелепый). Надо ставить «Зори», надо инсценировать библию. Надо сыграть мятежный дух народа.

Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа... Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы. Какое проклятье, что сам ничего не можешь. И заказать некому: что талантливо — то мелко, что охотно возьмут — то бездарно»<sup>4</sup>.

И надо сказать, что многое Вахтангов предугадал: «Зори» были поставлены Вс. Э. Мейерхольдом, пьесы с одной толпой без ролей писал Вс. Вишневский. Многие из того, о чем мечтал Вахтангов, прозвучало мощно. Но не только в этом суть несовершенных дел Вахтангова.

Я всегда видел в Вахтангове личность, синтетически завершающую театральные идеи. Он не был бы в настоящее

117

время одним из многих популяризаторов «системы» или, еще хуже, одним из талмудистов, «развивающих» только лишь предпосылки творчества.

Вахтангов созрел для совершенно самостоятельного практического развития и реализации идей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко на театре. Он как никто другой мог талантливо и темпераментно реализовать в спектаклях и в школе все те богатейшие и разнообразные изыскания и разведки, которыми обеспечили отечественный театр великие реформаторы сцены, но в то же время раскрывал свою собственную индивидуальность, как раскрывался, например, Немирович-Данченко, не расходясь в главном со Станиславским.

Многие до сих пор не могут понять, что Вахтангов великолепно мог творчески расти, развивая и двигая вперед идеи своих учителей.

Наша молодежь проявляет огромный интерес к Вахтангову, и надо сказать, ей нелегко дается понимание этого интереснейшего художника. Молодые режиссеры и актеры представляют себе Вахтангова в театре приблизительно так же, как Маяковского в поэзии. Он для них — ниспровергатель кумиров, разведчик новых недр в театре, а самое главное, он бард «праздничной театральности», которому тесно в рамках психологического реализма. Будто бы он лелеял «расхождение» со своими великими учителями, и только ранняя смерть пресекла эти дерзкие мысли.

Вахтангов, несомненно, был дерзновенным художником, имевшим свою поступь в театре. Но он не собирался порывать со Станиславским, ибо не испытал глубокой горечи разочарования в идеалах своего учителя. Мы знаем, как непримиримо относился Вахтангов к тогдашнему Камерному театру, с каким любопытством наблюдал он за творчеством Вс. Э. Мейерхольда, желая обогатиться, но не помышляя об измене Станиславскому в «символе веры». Вахтангов много лет был болен и ясно чувствовал, что не проживет долго. В таких случаях трудно сохранить покой. Человек, не желая того, начинает преждевременно «попытывать» себя, смотреть на себя немного со стороны. Отсюда некоторая склонность к парадоксам и афористичности мышления. Трагически осознавая преждевременную гибель,

Евгений Багратионович Вахтангов не мог не прибавлять шаг в своем последнем беге.

В спектаклях Вахтангова были элементы модернизма («Эрик XIV»), театрального экспрессионизма («Гадибук»), эстетского любования обнаженной театральностью («Турандот»), но ведь все эти элементы были пережиты в свое время и его великими учителями. С. М. Михоэлс часто говорил о том, что родители всегда настаивают на изучении азбуки жизни с той буквы, на которой остановились они, а дети почти никог-

118

да не внемлют заветам родителей и начинают изучать азбуку сначала.

Теперь активизировалась борьба различных теоретических направлений в нашем театре. И это хорошо. Пусть практические успехи разных театров и режиссеров радуют нашего зрителя. И пусть разные деятели театра защищают свои творческие платформы. Евгений Вахтангов в этих спорах, естественно, привлекает к себе многих современных режиссеров, и желание оторвать Вахтангова от его учителей иногда проявляется довольно настойчиво. Но надо прямо сказать, что *эти тенденции выгодны в первую очередь людям, активно борющимся с творческими идеями Станиславского и Немировича-Данченко.*

Вахтангов никогда при жизни не соблюдал нейтралитета и никогда не стоял в стороне от той идейно-творческой и принципиальной борьбы, какую вел Станиславский, защищая принципы сценического реализма, органического искусства, принципы перевоплощения актера в образ на основе переживания. В этой страстной борьбе Вахтангов всегда был со Станиславским. Видеть в Вахтангове только поборника театральности и борца с унылым натурализмом — это значит мельчить, вульгаризировать Вахтангова и механически переносить его эксперименты в сегодняшний день.

Чтобы глубже и точнее понять Вахтангова, надо *посмотреть на него в конкретной исторической обстановке и в процессе его движения.*

Вахтангов в первые годы с увлечением и серьезностью усваивал науку отцов — Станиславского и Немировича-Данченко.

Реализм Художественного театра, поиски новых форм сценического воплощения пьесы развивались на основе высокой *идейности и человечности искусства, его общественной сути.* Это Вахтангов воспринял прежде всего, конечно, в пределах своего времени. Для кануна Великого Октября и для первых лет жизни советского театра это было очень важно. Хотя и теперь приходится, к стыду нашему, слышать о том, что театр-де не школа жизни и его искусство *особенно* не т е р п и т поучений.

От тенденций учителя жизни реалистической театр никогда не отказывается. Беда в грубом обнажении этих тенденций, а не в факте присутствия их в искусстве. Театр перестает быть искусством тогда, когда теряет о б р а з н о е х у д о ж е с т в е н н о е н а ч а л о , а не тогда, когда хочет учить народ. Потеря мастерства в искусстве всегда вызывала упреки в тенденциозности его. Второй вариант «Антония» у Вахтангова был куда более тенденциозен, нежели первый. Но одновременно с этим он был и более заостренным и более художественно совершенным.

119

Понимание сценического искусства как искусства образного и человеческого, безграничная преданность реализму всегда, всю жизнь удерживали Станиславского и Немировича-Данченко от эстетской «игры в театр». Нельзя же подозревать великих реформаторов сцены в том, что они недоучитывали специфики своего искусства. Это наивно и смешно. Для них театральность многолика и существо ее всегда диктуется творчеством поэта. Художественный театр при жизни его создателей иногда отходил от реализма к символизму, натурализму, условному театру, но театральность как средство прикрытия убогой режиссерской мысли никогда не была присуща ему за всю историю его существования.

Раскрытие жизни человеческого духа, органическое человеческое существование актера на сцене — вместо обезьянства и бездумной игры — навсегда останутся тем художественным меридианом, который отделяет искусство К. С. Станиславского и Вл. И.

Немировича-Данченко от любого другого искусства. И этот «символ веры» своих отцов глубоко понимал Вахтангов.

Но он быстро перерос «пересказчиков» «системы» и стал особенно пытливно вглядываться в неудачи МХТ, в споры и творческую полемику между Станиславским и Немировичем, в причины раскола между Мейерхольдом и Станиславским. Вахтангова в первую очередь интересовало индивидуальное отличие и своеобразие метода работы над пьесой, наблюдавшиеся у его учителей. Он каждый день в студиях МХТ видел работу молодых режиссеров, учеников Станиславского и Немировича-Данченко, тщетно ищущих, но чрезвычайно редко находящих баланс между органикой и образом. Это органично, но безобразно, а это образно, но не органично.

Эти противоречия в творчестве актера всю жизнь волновали великих учителей. Могли ли они не стать главной задачей для талантливейшего их ученика — Евгения Вахтангова?

Разве опыт последующих лет не доказал со всей очевидностью, что полную победу одерживают далеко не все талантливые ученики «системы», а только те, что пытливо и мучительно ищут этот синтез в сценическом искусстве?

Но за последнее время раздаются голоса уже не только против эпигонов Станиславского, вульгаризирующих великого режиссера, но и против него самого. Нельзя-де думать, что театр начался со Станиславского. Были, мол, блестящие актеры и до него. В этих высказываниях воскрешаются теории театра *представления*, которые и противопоставляются идеалам Станиславского.

Людам, для которых имя Вахтангова звучит как движение вперед, следует более серьезно и глубоко задуматься над тем, как бы отнесся сейчас Вахтангов к лозунгу: вперед, от Ста-

120

ниславского — к театру представления! Зная хорошо Вахтангова, я вижу его смеющимся: слишком уже стар и невежествен этот лозунг.

Вахтангов глубоко и взволнованно принимал пути развития нашего искусства, так блестяще синтезированные Станиславским и Немировичем-Данченко.

С моей точки зрения, сила Евгения Вахтангова заключалась не в том, что он был «ниспровергателем» отживших форм. Эту задачу в те далекие дни выполняли многие режиссеры, и главным ниспровергателем был Вс. Э. Мейерхольд.

Миссия Евгения Вахтангова в другом. Он был глубоко захвачен теми безграничными перспективами, какие раскрыли перед ним великие учителя. Его темперамент художника порождался отнюдь не кризисом творческой мысли славных учителей, а наоборот, *идеями синтеза, жаждой гармонии в художественных устремлениях К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и их страстного оппонента Вс. Э. Мейерхольда*. К этой задаче Вахтангов блестяще подготовил себя всем предшествовавшим опытом, он уже начал утверждать этот синтез. В этом — особый трагизм его ранней смерти.

Думаю, что некоторые мои мысли о Е. Б. Вахтангове разойдутся с общепринятым тоном. Но, может быть, именно поэтому выиграет в правдивом отображении его живой портрет.

## **Моя актерская работа в кино. Неожиданное открытие. Предложение Вахтангова**

Шел пятый год моего пребывания в Художественном театре. Кроме актерской работы в студии и в театре я начал сниматься в кинематографе и даже подписал договор с фирмой Ханжонкова на шесть картин в год: таковы были тогда темпы работы в частных фирмах. Правда, из шести картин меня успели снять только в четырех. Названий всех этих фильмов не помню, но о некоторых напомнили мне старые фото. Играл я с Зоей Баранцевич в «Аннушкином деле», с балериной Коралли — в «Волшебной сказке», с Рахмановой — в «Тайне исповеди». Играл Смердякова в первой попытке экранизировать «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского. Делал этот фильм режиссер Туржанский, мой товарищ по Художественному театру, у некоего Перского, который даже съемочного ателье своего не имел, арендуя для этих целей подмосковные дачи с большими застекленными террасами — в них он строил декорации.

С точки зрения современной, это была, конечно, крайне примитивная кинематография. Но для меня актерская работа

121

над Смердяковым могла быть полезным эскизом, так как вскоре Вл. И. Немирович-Данченко поручил мне эту роль в предполагавшемся возобновлении «Карамазовых». Я даже несколько раз встречался с В. И. Качаловым — Иваном Карамазовым, но возобновление спектакля отпало и киноэскиз мне не пригодился.

Мой интерес к кинематографу даже в те далекие годы не ограничивался только тягой к актерской работе и лишнему заработку. Новая форма искусства, ее еще не определившиеся, но уже заманчивые возможности интриговали меня. И не случайно за первым знакомством с кино через восемь-девять лет последовало второе, в стенах той же самой фабрики — бывшей Ханжонкова, но уже под фирмой «Совкино». Я пришел туда ставить одну из ранних советских кинокомедий — «Два друга, модель и подруга». Эта новая встреча с кинематографом была для меня уже более серьезной. Но об этом речь впереди.

А сейчас должен остановиться на открытии, которое я сделал в то время в себе самом. Где и когда зародилась во мне мысль о режиссуре, точно сказать не могу. Но ясно только, что это стремление подспудно жило во мне давно, может быть, еще до поступления в Художественный театр.

Видимо, я очень любил свой саратовский театр, любил и страдал за него, когда приезжала в наш город плохая труппа. И мои юношеские мечтания были связаны с этим театром. Вероятно, и моя поездка в Москву, и поступление в Художественный театр, где-то глубоко, в подсознании, рассматривались мной как длительная командировка, после которой, творчески обогащенный и «знаменитым», я обязательно вернусь в свой родной город и создам лучший театр в Поволжье. В этом театре такие же юноши и девушки, как я, будут получать неизъяснимое наслаждение от спектаклей «Потонувший колокол», «Вишневый сад», «Гамлет» и т. п.

Эти и подобные мысли жили во мне, но никогда, ни разу не выливались в такие слова... до 1916 года. А на пятом году работы в театре и в студии я заметил, что актер постепенно вытесняется во мне режиссером.

Это сказывалось в остром любопытстве к процессу репетиций, даже когда я был свободен как актер, в записях отдельных режиссерских приемов, наблюдаемых у К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича, наконец в зарисовках мизансцен и декораций, которые я делал все эти годы. Естественно, мне как актеру все это было не нужно, а как режиссеру казалось совершенно необходимым.

В годы тогдашней колоссальной популярности МХТ для провинциального режиссера считалось выражением театральной культуры, если он копировал МХТ и умел перенести в

122

свои спектакли хотя бы долю того очарования Чехова, которое публика знала по Художественному театру. И у меня где-то тайно жила мысль, что наблюдения за режиссерской практикой великих мастеров Художественного театра мне рано или поздно пригодятся.

Так, мною были зарисованы декорации к «На дне» Горького, в частности пустырь с углом костылевского дома. «Вишневый сад» Чехова, второй акт — около старой часовни, и последний акт «Трех сестер». Кроме зарисовок я вел записки бесед К. С. Станиславского. У меня было записано сообщение Константина Сергеевича «о трех видах театра» (театр ремесла, театр представления и театр переживания). Эта работа Станиславского давно напечатана в более развернутом виде, но тем не менее собственноручная запись беседы Константина Сергеевича в Первой студии нужна была мне неоднократно.

И вот уже на исходе пятого года пребывания в театре я ясно ощутил потребность попробовать свои силы в области режиссуры. Но, естественно, мне и в голову не приходила мысль сделать это в стенах Художественного театра или даже в Первой студии, где я был самым молодым из молодых. Мне казалось, что в Москве, из моего стремления к самостоятельной режиссерской работе практически ничего путного выйти не может. И у меня все настойчивее складывалось желание уехать в провинцию. Я пытался говорить с руководством студии о предоставлении мне годового творческого отпуска, советовался с товарищами, но все они убеждали меня не делать этого. Особенно сердился Саша Чебан. На правах друга он ругал меня последними словами:

— Потратить столько времени и настойчивости, чтобы попасть в Художественный театр, выйти наконец на светлую дорогу, и вдруг — втемяшилось в башку ехать в провинцию! Ты или с ума сошел, или слишком стал о себе воображать.

Под таким нажимом я снял вопрос об уходе до следующего года, чтобы проверить себя. Летом я поехал в Кострому. Это была родина моей жены Анны Александровны Поповой, и на время летнего отпуска мы часто ездили туда.

В эту поездку я не удержался и позондировал почву относительно организации в Костроме драматической студии. Меня интересовали театральная молодежь города, наличие подходящего помещения и возможность найти в городе культурного «мецената», который согласился бы первое время поддерживать студию материально. Как ни наивны были мои планы, однако помещение я наметил и даже присмотрел на горизонте одного «мецената».

Но решение о годовой отсрочке ухода мной было принято, и его надо было выполнять. Осенью я вернулся в Москву.

123

Через некоторое время произошло в моей жизни еще одно событие, приблизившее и укрепившее мое решение стать самостоятельным.

Однажды, по окончании спектакля «Потоп», Евгений Багратионович Вахтангов попросил меня подождать, пока он разгримируется, чтобы вместе идти домой.

Обычно Вахтангов после спектакля очень уставал, медленно снимал грим и часто бывал грустен. Сотрет вазелином нарисованную бровь или разгримирует половину лица и долго смотрит в зеркало, как будто прощаясь с Текльтоном или Фрезером. Для него всегда было как-то грустно расставание с тем образом, в котором он жил целый вечер. Через несколько лет, когда я смотрел лебединую песню Вахтангова, очаровательную «Турандот» и видел в финале спектакля, как актеры, по-вахтанговски грустные, взявшись за руки, уходили в черноту кулис, только глазами прощаясь со зрительным залом, я всегда вспоминал задумчиво разгримировавшегося Вахтангова, который так трудно расставался с миром пьесы, с образом и со зрительным залом... Когда мы вышли на улицу, он заговорил:

— Алеша, я давно замечаю ваш интерес к режиссуре и знаю, что вы собрались уходить в провинцию. Разговор этот пусть пока будет между нами. Вы знаете, что у меня есть молодая студия в Мансуровском переулке. Я осторожно привлекаю туда людей из Первой студии, и, мне кажется, вы там будете, что называется, «ко двору». Но мы бедны, как блохи, и, разумеется, платить вам пока ничего не сможем. Если мое предложение вас



заинтересовало, то могу сказать, над чем мне хотелось, чтобы вы работали.

Разговор этот был для меня совершенно неожиданным и в известном смысле предугадывавшим мои желания.

Я немедленно согласился, но спросил, почему же при столь осторожном привлечении людей в Мансуровскую студию он выбирает именно меня, ведь я совершенно неопытен. Вахтангов почему-то грустно улыбнулся:

— Нет, вы будете не один из Первой студии. А что касается опыта, то мне, Алеша, нужны ищущие, а не опытные. Вы умеете увлекаться и заражать других. Вы беспокойный и неудовлетворенный. Мне такие нужны. Если согласны, то я хотел бы, чтобы вы начали работу над «Незнакомкой» Блока. Я ничего не буду вам навязывать и ни о чем вас не буду спрашивать, «экзаменовывать». Начинайте без предварительных разговоров, «Незнакомка» увлечет и вас и студийцев. Но, я думаю, вы понимаете, что спектакля вы не поставите. На это ни у вас, ни у студийцев не хватит того самого опыта, о котором вы беспокоитесь, а у студии, кроме того, не хватит и материальных ресурсов. Сам же процесс раскрытия

124

блоковской поэзии и образов, безусловно, обогатит и вас и студийцев.

Я понял предложение Е. Б. Вахтангова так. Он много занят, часто болеет, у него не одна только Мансуровская студия, а часов в сутках очень мало. Ему нужны энтузиасты, которые не давали бы молодой студии застаиваться и киснуть, в особенности в те периоды, когда он, Вахтангов, вынужден отвлекаться на другие работы. Конечно, я с радостью пошел к нему в студию.

Работа над «Незнакомкой» действительно увлекла меня и студийную молодежь. Среди этой молодежи были ныне широко известные театральные деятели: Ю. А. Завадский, Л. А. Волков, Б. Е. Захава, поэт П. Г. Антокольский и другие. Роль Незнакомки репетировала талантливая студийка Экземплярская, к сожалению, рано умершая.

Все знали, что в небольшой комнате, где помещались зрительный зал и сцена, нельзя реализовать «Незнакомку», это поэтическое и фантастическое произведение. Но нас это не останавливало. Мы верили, что найдем способ выразить и внутренний строй пьесы, и поэзию блоковских образов, которые волновали нас своим загадочным романтизмом и красотой.

Очарование блоковской поэзии, наша молодость и горение создали вокруг репетиций хорошую творческую атмосферу, хотя работать было нелегко. Днем все были заняты — кто в театре, кто в университете; репетировали часто по ночам, расходясь иногда в предрассветные сумерки, когда дворники выходили подметать булыжные мостовые московских переулков.

С наступлением летнего перерыва и гастролей, а также в связи с моим отъездом в Кострому работа над «Незнакомкой» не возобновилась.

Процесс работы доставил всем нам удовольствие и, вероятно, принес пользу, в этом Вахтангов был прав. Но мои режиссерско-педагогические пробы никак не рассеивали стремления уехать из Москвы и начать новую жизнь.

Перечитывая недавно «Записки, письма, статьи» Вахтангова, я нашел забытую мною запись Евгения Багратионовича. «3 октября 1916 г. О «Незнакомке». — Он писал студийцам Мансуровской студии:

«Я давно ждал такого момента, когда Студия возьмет такую пьесу. Вспомните наши разговоры о романтизме. Но сам я не могу предложить этого. Как мать не может подарить своему ребенку дорогую игрушку: пусть дядя подарит, я буду очень рада, но сама не могу. Я чувствовал, что вы не имеете права на это: за что вам такой сюрприз? Это не потому, что вы не сыграете такую пьесу, что вы не доросли до нее как актеры.

125

Если же возьмет Алексей Дмитриевич (Попов), я ничего не буду иметь против. Буду иногда приходить на репетиции и говорить с вами о пьесе. Очень хотел бы, чтобы Алексей Дмитриевич рассказывал мне о ваших достижениях и неудачах. Я буду помогать.

Я могу доверить эту пьесу Алексею Дмитриевичу. Он обладает способностью долго

гореть. Если нет горения — над этой пьесой работать нельзя. Нужно приходить на репетиции «Незнакомки» наполненными, с горящими глазами. Нужно перед репетицией спросить у каждого: «У вас есть?» Если у кого-нибудь есть этот внутренний огонь, эти серебряные колокольчики в душе, то можно работать: они заразят и других. Если ни у кого нет — бросайте, занимайтесь чем-нибудь другим. Если вы будете будничными и начнете репетировать эту пьесу — будет ужасно. Имейте в виду, что вы не постановку принимаете. Здесь нельзя сказать наверное: «У нас идет «Незнакомка». Нужно работать, ставить, а поставим или нет — неизвестно. Разумеется, не может быть никаких сроков»\*.

Б. Е. Захава объяснял передачу мне «Незнакомки» А. Блока тем, что сам Вахтангов не знал, нужна ли студии «Незнакомка» или же нужен романтизм иного порядка, и поэтому сам не хотел связывать себя с пьесой Блока, а позвал на это дело меня. Для руководителя студии такая позиция, конечно, не очень принципиальна, и я лично думаю, что дело обстояло проще. Вахтангов был перегружен до предела, студия его заботила, всякая недогрузка интересной работой порождала естественное охлаждение молодежи, и Вахтангов просто видел в «Незнакомке» и в моем горении некоторое облегчение для себя. А «серебряные колокольчики» у нас на репетициях все-таки иногда звенели и радовали нас.

---

\* Е. Б. Вахтангов. Записки, письма, статьи, с. 307.  
*репетиторы*

**Думаю об уходе. Внутренний кризис Первой студии.  
Какие они, большевики! Твердо решаю уходить.  
Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко.  
Разговор с К. С. Станиславским**

Разумеется, самостоятельную режиссерскую работу можно было бы найти и в московских студиях и кружках, но я хотел, кроме того, общения с жадным до театра зрителем. Процесс творчества, увлекательный сам по себе, почему-то никак не становился основной целью, главным стремлением. Хотелось «увлекать и заражать зрителя идеями добра и красоты» — так выражал я в то время задачи театра. Общественные, просветительские цели теат-

126

ра всегда где-то глубоко жили во мне и влекли к себе не меньше, чем волшебный мир самого искусства. Я думаю, что во многом эти стремления заронил в мою отроческую душу старший брат, заменивший мне отца. В молодости он увлекался Некрасовым, Кольцовым, позднее — Чеховым, Толстым. Благодаря ему я понял, что музыка, литература, театр имеют ценность не сами по себе, а постольку, поскольку облегчают жизнь, ее тяготы, беспросветную нужду и невзгоды. Такое понимание, а вернее, такое ощущение задач искусства, задач театра, никогда не умирало и не давало успокаиваться.

Моему уходу из Художественного театра сопутствовала и другая причина: все более и более растущее чувство неудовлетворенности той атмосферой, которая с каждым днем сгущалась в Первой студии.

По моему глубокому убеждению, зенитом творческого взлета и славы студии были спектакли «Гибель «Надежды», «Сверчок на печи» и «Потоп». После этих спектаклей студия стала быстро отходить от того, что было ее существом, от собственно студии, то есть от творческой лаборатории, развивающей и углубляющей идеи Станиславского. Она все больше и больше стала походить на интимный театрик, в котором дух делового профессионализма стал чувствоваться даже больше, нежели в Художественном театре.

Довольно быстро, в течение каких-нибудь двух-трех лет головокружительной славы, в студии зародился микроб иронического отношения к системе и к этическим основам учения Станиславского.

Когда в стенах Художественного театра в среде «стариков», то есть основателей его, в результате долгих лет совместной работы появлялись люди, иронизировавшие над Станиславским, над его нескончаемыми поисками все новых и новых истин, люди, отяжелевшие и искренне считавшие, что искать уже нечего — Синяя птица поймана и горит в лучах мировой славы Художественного театра, — это было мне как-то понятно. Неустанная стремительная поступь Константина Сергеевича действительно способна была измотать не одно поколение сопутствующих ему в искусстве людей. Но — студия! Непонятно, как вчерашние безвестные молодые люди, проверившие на своих сценических биографиях потрясающие результаты и всемогущество творческого гения Станиславского, как могут они за спиной у своего учителя подшучивать над его «донкихотством, чудачеством и идеализмом»?

В «Книге предложений», которая находилась тогда в студии, я с горечью обратился к товарищам и ждал ответа. Чуть ли не через сорок лет нашел эту свою запись: «В студии говорят не то, что думают, и меньше всего знает студию К. С. И больно от этого обмана. К. С. думает, что в один пре-

127

красный день, зайдя в студию, он увидит на сцене человек 20—25, с большим воодушевлением решающих задачи на освобождение мышц, а где-нибудь в другом уголке еще группа, они перечитывают всего Пушкина, восторгаются, делясь впечатлениями и выбирая материал для концертов. К. С. и не предполагает, что в студии «неудобно»

восторгаться Пушкиным или... решать задачи по системе...»<sup>5</sup>.

Запись моя кое в чем, конечно, наивна, но она была чиста и ясна. Я был одним из многих молодых неоперившихся студийцев, и никто не ответил на мой вопль ни в «Книге предложений», ни при встрече. Одни не ответили, потому что им было стыдно перед младшим товарищем, другие, уже «сложившиеся» циники, считали, что это давно изжитая наивная студийность.

Я не хочу сказать, что в студии не было людей, которым было больно за Константина Сергеевича и которым претил этот цинизм. Они, конечно, были но... они отмалчивались, проходили мимо, а «хозяевами» студии чувствовали себя люди распустившиеся, успокоившиеся, иронизировавшие над теми, кто не утратил трепетного и чистого отношения к сцене. С тех пор я стал с особым вниманием относиться к тому, кто в театре или в студии задает тон, не на собраниях и в официальных выступлениях, а за кулисами, в коридорах, в щелях и дырах театра.

Если я видел, что «командуют» остряки и циники, то мне это всегда казалось еще одним сигналом серьезного заболевания коллектива.

Надо сказать, что Леопольд Антонович Сулержицкий проявлял слишком большую терпимость, любовь, мягкость к людям, которые были глухи к «проповедям». За все первые годы из студии не был удален ни один человек, покушавшийся на этические основы товарищества. Тогда как практика первых лет организации Художественного театра знает примеры жестокого остракизма и отсечения людей, пытавшихся противопоставить личные интересы задачам общего дела.

Студия стала с каждым месяцем и годом все более и более потребительски относиться к К. С. Станиславскому, пренебрегая глубоко творческими и этическими основами его учения.

Мне думается, произошло это в результате многих причин, и главная из них заключалась в нетерпеливом стремлении как можно скорее выйти из «детского возраста» студийности, скорее увидеть твердую дорогу своего артистического будущего. Ведь многие составившие ядро Первой студии были и не так молоды, они уже «перестоялись» без творческой работы. И каждый знал, что в Художественном театре переизбыток талантливого народа. Рассматривать студию только как трам-

128

плин для прыжка в театр люди не хотели. Быстро пришедшая к студии слава кружила голову и будила мечты о своем театре, где каждый ясно видел свое место и перспективу.

Уже в этом прицеле таились ложь и недоговоренность. Константина Сергеевича волновали вопросы методологии, проверка «системы», творческий эксперимент, плоды которого он готов был отдать всем театрам мира, и в первую очередь Художественному театру. А молодые актеры, как я уже говорил, жили другими мыслями.

Но почему же все-таки студию захлестнули легкомыслие, беспечность, ирония, недостаточное чувство ответственности за будущее своего дома?

У состоятельных родителей часто растут избалованные дети, не стойкие и не готовые к суровой школе жизни. Такой была студия. Она не знала борьбы и лишений, не выстрадала своей славы. Она начала свою творческую жизнь в лучах родительской славы, оправдывая чаяния, возложенные на нее. Жестокий эгоизм таких баловней прежде всего обрушивается на голову их собственных родителей.

Молодым актерам студии стало в тягость участие в спектаклях Художественного театра, где они являлись исполнителями эпизодических ролей. Так вошло в сердце равнодушие, которого раньше многие не знали.

Роли начали делиться на интересные и неинтересные, большие и маленькие. Творческое соревнование кое-где стало перерастать в конкуренцию.

К. С. Станиславский очень часто и настойчиво говорил: «Любите искусство, а не себя в искусстве» или «Любите в себе искусство, а не себя в искусстве». Для него в этой формуле была заключена целая программа воспитания и формирования актера. В этом он

видел нормы этического поведения, основы товарищеского доброжелательства, необходимого в коллективном творчестве; в этом для него был залог развития самокритики художника, борьбы с актерским и режиссерским я ч е с т в о м .

Этой основой заповеди студия быстро стала изменять. Она не превратилась просто в ремесленный театр, нет, до этого еще не дошло. Вспышки индивидуального таланта загорались то в одном, то в другом спектакле.

Великолепно, с шекспировской сочностью и масштабностью играла С. В. Гиацинтова Марию в «Двенадцатой ночи». До этого спектакля начинавшая актриса обнаружила талант и обаяние молодости в «Гибели «Надежды» и особенно в «Сверчке» (фея). Но в «Двенадцатой ночи» перед нами была характерная актриса, несмотря на свои молодые годы и хрупкие внешние данные, перевоплотившаяся в яркую жанровую фигуру, сподвижницу сэра Тоби. Она так заразительно смеялась,

129

уткнувшись лицом в огромную пивную кружку, что зрительный зал хохотал вместе с Марией над Эггючиком и над Мальволио.

Достойными партнерами С. В. Гиацинтовой были В. В. Готовцев (сэр Тоби) и В. С. Смышляев (Эггючик).

Мальволио в первом составе был Н. Ф. Колин, а позднее эту роль стал играть М. А. Чехов, но, несмотря на свой исключительный талант, по общему признанию, был менее интересен в этой пьесе, нежели Колин. Он замечательно передавал одержимость, почти сумасшествие Мальволио в сцене, когда он читает письмо с признанием в любви, якобы написанное графиней. Но в чеховском Мальволио совсем не было ни дворецкого, ни пуританина. Но зато Колин — Мальволио был предельно конкретен. Он играл его не только талантливо, но и верно. Он точно вскрывал природу взаимоотношений с окружающими персонажами, и потому партнеры Колина выглядели богаче и тоньше в своих ролях, нежели тогда, когда они играли «Двенадцатую ночь» с Чеховым. Это, пожалуй, был единственный случай, когда Михаил Чехов играл не пьесу, а свою роль.

Вспоминаются великолепные образы, созданные Ф. В. Шевченко, В. В. Готовцевым и Н. Ф. Колиным в чеховской «Ведьме». Такие они были достоверные, русские. За ними вставала наша страшная глухомань, с почтовыми тракатами и сельскими погостами. Неизбывную тоску по земному счастью несла Ф. В. Шевченко в образе простой дебелий дьячихи, которую живьем поедат хилый, тщедушный дьячок, — опять большая творческая победа Н. Ф. Колина.

Особо хочется сказать об актере И. В. Лазареве. Уже пожилым человеком вошел он в семью Первой студии. В программу Чеховского вечера была включена «Лекция о вреде табака»; исполнял ее Лазарев.

Перед зрителями выступало жалкое, забитое существо, с бледным испитым лицом, редкими пепельными волосами, со съезжающим с носа пенсне-велосипедом. Глаза воспалены от бессонницы. Он все время пугливо оглядывался, смертельно боясь своей жены-аспида. На нем был мятый, изжеванный фрачишко. И когда он говорил, что у них в квартире даже в мебели водятся клопы, то всем зрителям казалось, что у него во фраке и в бороде, наверное, тоже... клопы. Весь он был воплощением кошмарного мещанского быта. И когда он восклицал: «А ведь я когда-то учился в университете!» — в его красных, воспаленных глазах стояли слезы. И зрителям становилось неловко за то, что они только что смеялись над ним. И. В. Лазарев создавал поистине трагикомический образ. Это было настолько тонко и, я сказал бы, безэффектно, что даже студийцы-товарищи не все одинаково высоко оценивали эту работу.

130

Все эти блестящие актерские образы и ряд других работ возникали и существовали часто в разобленном виде, не сливаясь в один поток такой потрясающей силы, как это было в «Сверчке» и «Потопе».

Со смертью Л. А. Сулержицкого еще быстрее стало расшатываться здание студии.

Образовывались различные группы, сталкивались отдельные инициативы, падала творческая дисциплина, и все резче обнаруживались тенденции к отделению от метрополии, то есть от Художественного театра. Приводить всему этому примеры — значило бы заняться протоколированием повседневной жизни студии тех лет.

Факт охлаждения К. С. Станиславского к студии стал очевидным. Он все реже и реже приходил сюда. Последней работой студии, к которой прикоснулась его рука, была как раз «Двенадцатая ночь» Шекспира.

Но даже вмешательство в работу Константина Сергеевича не устранило известного разнобоя в актерском исполнении. В другой манере и в другом тоне играли в спектакле Вырубов (герцога) и Сухачева (Виолу). Станиславский больше увлекался комедийными сценами сэра Тоби, Марии, Эгьючика и Мальволия. А еще больше его интересовали поиски решения шекспировского спектакля, требующего непрерывного течения.

Кроме обычного, постоянного занавеса Станиславский применил в «Двенадцатой ночи» дополнительный. Одним концом он был укреплен в глубине — в центре сцены, а другой его конец ходил от правого портала к левому, создавая тем самым диагональный занавес, открывающий то правый угол сцены, то левый. Это изобретение позволяло непрерывно играть одну картину за другой.

Отношение Вл. И. Немировича-Данченко к студии в эти годы ярко выразилось в письме по поводу того, что генеральная репетиция «Двенадцатой ночи» была показана сначала публике, а уж потом Художественному театру. Владимир Иванович особо подчеркивает этот факт в свете довольно острых толков о каком-то отделении театра от студии. Он подкрепляет свой протест и недоумение следующими тремя доводами.

1) «В правилах Студии один из первых параграфов гласит, что каждый член труппы Художественного театра тем самым считается членом Совета Студии».

2) «Артисты Художественного театра проявляли к работе студии *самое горячее сочувствие*» (подчеркнуто Вл. И. Немировичем-Данченко). Так было на репетициях «Гибели «Надежды», «Сверчка» и «Потопа».

И, наконец, 3) «Я до сих пор думал, — пишет Вл. И. Немирович-Данченко, — что, когда Студия показывает свои работы старшим товарищам и, в частности, мне, то она как бы жи-

131

дает не только поддержки в похвалах, но и серьезных замечаний...»<sup>6</sup>.

В Музее МХАТ есть письмо Р. Болеславского<sup>7</sup>, адресованное К. С. Станиславскому и написанное несколько позднее, в котором автор просит учителя не бросать студию, помочь ей, но в то же время понять, что режиссеры студии уже не дети и имеют право на самостоятельное завершение своих постановок. Болеславский жалуется на то, что мелкие обязанности, повседневная черновая работа, вплоть до уборки помещения, якобы дискредитируют режиссеров в глазах студийцев-актеров. Письмо это написано довольно бестактным и развязным языком. Все это говорит о том, что Первая студия, имея в своем составе много талантливых актеров и режиссеров, оказалась неспособной к бегу на дальнюю дистанцию в искусстве. Она через три года после ее основания стала обнаруживать признаки творческой дистрофии.

Естественно, что я выражаю свою личную точку зрения на процессы, происходившие в студии, и не считаю мое мнение непогрешимым. Не так прост был студийный путь. Для одних перерождение студии началось после постановки «Потопа», для других студия кончилась после переименования ее в МХТ 2, для третьих — после «Блохи», поставленной Алексеем Диким, а для остальных погас ее огонь только с закрытием МХТ 2.

Люди, составлявшие студию, по-разному хотели видеть ее будущее и в силу этого предъявляли к ней слишком различные требования.

Но как бы мы ни оценивали извилистый путь Первой студии и ее драматический конец, из нее вышло много талантливых актеров и режиссеров, в одиночку рассеявшихся по театральному миру.

Мучительно болея за студию, я искал причины столь раннего увядания ее. Позднее, наблюдая возникновение и разложение многих театральных студий, — а в 20-х годах их было огромное количество, — я часто видел одну и ту же картину гибели. Обычно это беспринципная борьба за власть, в которой чаще всего побеждают малоодаренные или совсем неспособные актеры и режиссеры, наделенные зато невероятной активностью в административных делах. Проигрывают же талантливые одиночки, которых сознательно ссорят между собой.

Кроме того, талантливых актеров, представляющих собой основную художественную ценность данной студии или театра, как большие корабли, облепляют всевозможные ракушки в виде жен или мужей, стремящихся «влиять» на их талант. Они льстят таланту, холуйствуют перед ним, ссорят его с товарищами и, что самое страшное, изолируют талантливого

132

человека от жизни. Будучи бесплодными в искусстве, эти люди стремятся выразить себя через влияние на талант.

Надо сказать, что такая безотрадная картина была типична для многих студий и театров предреволюционных лет.

Отсутствие больших объединяющих идей, отрыв от жизни, замкнутость в скорлупе узкотheaterных интересов не могли не породить разброда и крайнего индивидуализма в среде театральной молодежи.

А если оглянуться еще несколько назад и выйти за пределы театральных интересов, то можно увидеть, что горизонт российской действительности того времени был безотрадным. Распутинщина, измены, предательство, казнокрадство, на фронте — разутая голодная армия ведет героическую борьбу с вильгельмовской Германией без снарядов и патронов. Эшелоны раненых создавали пробки на железных дорогах.

У Художественного театра был свой лазарет для раненых солдат. Он помещался в том же здании, где была Первая студия. Мы несли дежурства в этом лазарете, устраивали для раненых концерты; но, зашоренные в своем театральном деле, не в состоянии были охватить широким взором то, что делалось вокруг нас, увидеть, как истекала кровью страна и как накапливался гнев пострадавшего народа.

В той же «Книге предложений», о которой я упоминал, в 1915 году появилась запись актера театра и студии А. А. Гейрота. Он писал: «Подумай о том, актер, что ты даешь, ты, который не сражался, не искалечен, тем, которые за тебя, за твою свободу сражались и вернулись калеками?.. Должно явиться что-то в театре, в нашем творчестве такое (в исканиях хотя бы), что отразило бы великую эпоху. Или ты не переживаешь сейчас ничего, тогда ты — Корш, нет, хуже — «Максим» (известный кафешантан, где ежевечерне отплясывали канкан.— А. П.), или ты благородный артист МХТ? Тогда приди в студию с этим чувством, с этой мыслью»<sup>8</sup>.

Голос «чудака» Гейрота прозвучал безответно, как возглас в пустыне.

Студия, точнее говоря — К. С. Станиславский и Л. А. Су-лержицкий воспитали многих актеров и режиссеров, позднее отдавших свои силы советскому театру; но студия не стала преемственным МХТ художественным организмом, она сгорела и распалась на отдельные, подчас яркие искры, такие, как Вахтангов, Чехов, Дикий.

Для многих студийцев совершенно неожиданно, именно «вдруг», завьюжил февраль 1917 года — помчались грузовики с кумачовыми плакатами, замитинговала Москва и вся Россия, началась Февральская революция. Наискосок от Первой студии, где ныне помещается Моссовет, с балкона кричал осипшим голосом Керенский, истерически требуя доверия Вре-

133

менному правительству, настаивая на продолжении «войны до победного конца».

Жизнь всех театров начала испытывать на себе могучую стихию революционного движения. Как в жизни, так и в театрах люди разбились на партии и группы. Начались

политические ссоры, споры, дискуссии. Возникали новые симпатии, рвалась старая дружба.

На общественную арену вышли большевики. О большевиках в Художественном театре разговаривали как о людях с другой планеты. Я не сказал бы, что говорили враждебно, скорее с острым любопытством художника.

Один мой приятель, студент Московского университета, который был близок к социал-демократическим кружкам, однажды сказал мне: «Хочешь поехать на большевистский митинг в Замоскворечье?» Я с азартным любопытством согласился, и мы отправились на один из заводов в Замоскворечье.

Пришли на заводской двор. Там собралось тысячи полторы-две народа. Это был один из первых открытых большевистских митингов. Партия вырвалась из подполья и бурлила, как река в половодье. У меня создалось такое впечатление; что все эти сотни людей давно знают друг друга, что вообще здесь собрались близкие, знакомые люди. «Когда они успели узнать друг друга?», — подумал я.

И еще помню, что мне бросились в глаза веселость и бурное оживление этих людей. Было такое впечатление, что все они только что вернулись из ссылки и радостно переживают свое возвращение к жизни. Я знал, что это не так, что бывших ссыльных здесь, наверное, не так уж много, но отрешиться от впечатления, что люди как бы празднуют свое рождение, я не мог. Это впечатление осталось у меня на всю жизнь, и я не считаю его таким уж ошибочным.

Мне очень трудно было расслышать слова. Я понял только одно: идет консолидация рабочих сил для углубления и развития революции; войну пора кончать. Это до меня дошло.

Наверное, потому, что я вырос в бедной семье служащего и детство и юность мои прошли в большой, тяжелой нужде, Февральскую революцию я принял восторженно-романтически. И так же естественно для меня Октябрьскую революцию я встретил без какой-либо паники. Последнее было для интеллигента, не связанного с рабочим движением, не совсем обычно.

Я немедленно подумал о том, что вопрос с «меценатом» для моей будущей студии надо решать теперь по-иному. Очень просто и без особых сомнений я голосовал в Учредительном собрании за список большевиков, чем удивил и возмутил многих своих знакомых и родственников.

134

Мои стремления покинуть Москву и организовать молодой театр в провинции революция только разожгла. Я твердо решил, что весной надо уходить из театра, тем более что вопрос о материальных средствах для организации своей драматической студии теперь решался значительно проще, я верил, что государство может поддержать мое идейное начинание.

Летом, воспользовавшись отпуском, я поехал в Кострому. Случайно нашел там хорошего знакомого, который оказался председателем городского Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. Он заверил меня, что деньги на организацию художественной студии будут отпущены. Это окончательно решило вопрос моего ухода из МХТ. Надо сказать, что мной были приложены все усилия к тому, чтобы уход выглядел «творческой командировкой». А вдруг ничего не выйдет из моих начинаний?

Уходить из театра и из студии было, конечно, нелегко, несмотря на то что студия меня хорошо проводила. В. В. Готовцев — артист и по совместительству казначей студии — вручил мне подарок: кожаный бумажник и 250 рублей на дорогу в Кострому. С Вахтанговым я простился тепло, дружески и в то же время как-то недоуменно. Он говорил о том, что я обязательно вернусь в студию и что студию надо любить, какой бы она ни была и какой бы она ни стала. Я, насколько мог, протестовал в грустный момент расставания и говорил, что никакое сердце не может безоговорочно давать такие обещания.

Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому я написал письма и, как умел, объяснил мотивы своего ухода. Вл. И. Немировичу-Данченко я писал так:

«Глубокоуважаемый Владимир Иванович!



Я очень извиняюсь, что обращаюсь к Вам с письмом, хотя и имею возможность говорить лично, но так я лучше и яснее выскажусь. Полтора года я мучаюсь мыслью об уходе из Художественного театра и о выезде из Москвы, а теперь окончательно решил привести эту мысль в исполнение. Отношение театра ко мне хорошее, и жаловаться мне не на что, а просто я потерял вкус к моей теперешней жизни. Я люблю театр, а в театре меня ничто не радует — ни репетиции, ни спектакли. Больше всего я люблю в самом себе художника, а этот художник с каждым годом все больше хиреет и хиреет, и вместо него крепнет самый скучный ремесленник, и лицо этого ремесленника особенно ясно для меня тогда, когда я слушаю музыку или попадаю за город — на природу. Минуты этого «прозрения» являются для меня теми звездами, по которым идет корабль в океане. Мне страшно хочется уберечь свою душу от косности и создать для себя такие условия, чтобы почаще при-

135

ходили минуты этого «прозрения», ибо только они и могут сберечь силы в искусстве.

Москва мне стала ненавистна, потому что она лишает меня всего того, чем питается душа. Музыка мне слушать некогда, читать некогда, побыть в самом себе некогда, природы я не вижу, за исключением пыльных подстриженных газонов. Единственное, что здесь может будить мою творческую энергию, это желание сделать карьеру, занять приличное положение в театре и проч... но мне это занятие кажется скучным и преждевременным. Хочется как-то интереснее, продуктивнее использовать свою молодость.

Вот в неясных определениях «побудители» моего решения, а еще есть и «соблазнитель» — хочется большей самостоятельности, большого соприкосновения с природой, хочется чувствовать, что каждый год бывает март, апрель, май, август и сентябрь, а, живя в Москве, я почти забыл, как они выглядят. Хочется сознавать, что людям не все равно — есть ты или нет тебя. Желание эгоистическое, но оно дает радость жизни. В провинции, в особенности теперь, масса интересной, радующей работы. Мне предлагают организовать земскую студию-музей, которая служит художественным центром губернии, то есть она должна делать «образцовые» спектакли для делегатов с мест, которые организуют в селах и уездных городах спектакли; студия должна вырабатывать художественные примитивы декоративных постановок и вообще удовлетворять насущнейшие нужды в области театра. Еще предлагают организовать в самом городе студию-театр на 200 мест и выпускать две новые пьесы в месяц. Работа эта меня очень увлекает.

Режиссура и техника сцены меня давно интересуют, и я многому научился в театре и в студии за эти шесть лет. Если бы Вы видели, какой там недостаток в людях, Вы поверили бы, что я там буду полезен. В Москве из таких, как я, можно построить вторую Эйфелеву башню, а там даже я, такой зеленый, буду желанным и полезным.

Может случиться, что через год или два (но не завтра) меня снова потянет в Москву, и я ругать себя не буду, ведь молодость на то и дана, чтоб «безумствовать», а быть мудрым в 25 лет — скучно.

Может быть, не нужно было писать все так подробно, не знаю. Я Вас очень прошу, не сердитесь на меня, Владимир Иванович!

В прошлом году я принимался писать Вам аналогичное письмо, а в студию даже успел подать заявление об уходе, но личные дела сложились так, что я принужден был остаться на год и этот год еще больше убедил меня в том, что иначе поступить я не могу.

136

Я был бы очень рад и благодарен Вам, Владимир Иванович, если бы, уходя, мог думать, что я имею возможность вернуться в Ваш театр.

Еще раз прошу — не сердитесь на меня. Константину Сергеевичу я посылаю такое же письмо.

Уважающий Вас *Ал. Попов*.

7 апр. 1918 г.

Я, конечно, говорю об уходе по окончании сезона»<sup>9</sup>.

Владимир Иванович, как я понял, обиделся на меня за мой уход: не захотел разговаривать и довольно сухо простился.

Иначе реагировал на мое письмо Константин Сергеевич. Меня известили, что он вызывает меня к себе на квартиру.

С особым беспокойством думал я о предстоящем разговоре с Константином Сергеевичем. Я решил сделать все возможное для того, чтобы расстаться с моим учителем хорошо и, если сумею, уговорить его отпустить меня как бы в длительную командировку. Всю предшествующую ночь я не мог заснуть и мысленно сочинял речи, обращенные к Станиславскому. Я думал только об одном: надо стойко выдержать гнев и увещания учителя и во что бы то ни стало осуществить свое намерение уйти.

Я знал, что Константин Сергеевич будет разбивать мои планы. Относился он ко мне очень хорошо, в чем я имел случай не раз убедиться, и мне было ясно, что отпустить он меня не захочет. Кроме того, я знал, что он вообще всегда болезненно относился к потере любого члена коллектива. Но как ни представлял я себе все трудности, связанные с таким разговором, они оказались еще сложнее. Мучительный разговор длился часа два. От душевных, тихих интонаций Константин Сергеевич переходил в крик. Иногда мне становилось страшно за него. Мария Петровна Лилина, его жена, прославленная актриса Художественного театра, несколько раз приотворяла дверь, обеспокоенная и испуганная. Она боялась за сердце Константина Сергеевича, ей было совершенно непонятно такое волнение Станиславского по поводу ухода какого-то сумасбродного мальчишки.

Едва ли через сорок лет я смог бы воспроизвести этот разговор, если бы не случай. Дело в том, что, придя домой после свидания со Станиславским, я написал письмо своей жене, которая уже выехала в Кострому. В этом письме подробно был описан мучительный для меня разговор. Написал я его в диалогической форме. Письмо это сохранилось, и я приведу его здесь (с небольшими сокращениями тех мест, которые не имеют отношения к моему уходу)<sup>10</sup>.

Станиславский жил тогда в Каретном ряду, против «Эрмитажа», в здании которого некогда зародился Художественный

137

театр. Была пасхальная неделя. Константин Сергеевич пригласил меня в большую комнату, где часто бывали домашние репетиции, когда он вызывал актеров к себе на дом. Он аккуратно прикрыл за собой дверь.

«... К. С. Ну, здравствуйте, Алексей Дмитриевич. Христос воскрес! *(Поцелуй.)* Садитесь поудобнее. Давайте поговорим... Прежде всего я не хочу вас ни в чем разубеждать, верю, что вы хорошо все продумали... Но, может быть, вы мне позволите все-таки говорить о вашем уходе и узнать подробнее ваши мотивы? Вы, что же, совсем решили уйти и не думаете о возможном возвращении?»

Я. ...Не знаю ничего. Может быть, вернусь, даже, думаю, наверное, вернусь. Я был бы счастлив уйти с сознанием, что всегда могу вернуться к вам...

К. С. А я знаю, что вы вернетесь. Я на своем веку не раз говорил с людьми, которые уходили; и почти все возвращались (кто не возвращался, тот погибал) и говорили мне: «Вы правы, К. С.». Так зачем же уходить, если вы знаете, что вернетесь? Это неразумно. Ведь вы согласны, что «ювелирное» искусство только здесь, а вы идете на кузнечную работу... Разве после кузнечной работы вы станете лучшим ювелиром?»

Я. Меня влечет культурный голод в провинции и желание дать там настоящее искусство...

К. С. Вы его не дадите один, вас задушат. А если и дадите десять маленьких спектаклей, а потом уедете, лучше ли будет им от того, что вы дали?.. Поманили и уехали; а уедете вы потому, что все это в конце концов вас не удовлетворит. Вы мечтатель.

Я. Но лучше дать немного, чем ничего, и заронить искру искусства. Там нужны люди. Я здесь песчинка, а там нужный и полезный цветок.

К. С. Неправда! Вы здесь один из многочисленной семьи художников, в руках которых русское искусство. Большевики дают все, идут на все, организуйте, создавайте... Если вас тянет масса, что практичнее: ехать в «дыру» одному или быть в центре и заваривать дело здесь, с нашей помощью, из своих людей, потом объезжать провинцию, а не обслуживать одну Кострому?

Я. Люди наши прилипли к театру, не любят эту идею и не пойдут со мной.

К. С. Есть люди, которые не нужны театру, но вам они будут полезны, потому что в Костроме даже таких вы не найдете. Они театру не нужны и волей-неволей пойдут на эту работу.

Я. Мне таких людей не нужно, Константин Сергеевич. Этот материал не способен гореть, он только чадит.

138

К. С. Поймите, не отрываясь от нас, вы можете заварить работу в массах здесь, под Москвой, обслуживая их и развивая себя как режиссера...

Я. Я сейчас ненавижу Москву... условия жизни, отрыв от природы... я не могу видеть природу только на похоронах в Новодевичьем монастыре. Наконец, я разочаровался во всем, меня не радует работа в театре и роли...

К. С. Накануне того, как вы как актер поступаете ко мне в работу, вы уходите?... Я вам ручаюсь, что через два-три месяца вы поверите в себя как в актера. Я сделаю так, что о вас будут кричать, говорить, хвалить, и вы поверите в себя. Ставьте пьесу, я буду помогать. Всех режиссеров в студии выдвигаю я, а не они сами... Вы думаете, я не знаю, что говорят о Сушкевиче, знаю; но я сказал, что он режиссер — и он ставит спектакли. Завтра я скажу, что вы режиссер — и вы будете работать.

Я (*не выдержав, вскочил со стула и почти закричал*). Константин Сергеевич! Ведь это же нереально!

К. С. Почему?

Я. Да потому что я не могут режиссировать Хмарой, Чеховым, Дейкун, Соловьевой... Это же нереальная вещь!

К. С. За это отвечаю я, а не вы. В тот момент, когда такой спрос у нас на режиссеров, вы уходите и хотите приложить себя на стороне. Это преступление перед самим собой и перед искусством. Вы устали, измотались от лишней работы, так мы освободим вас от «Степанчикова», от «Потопа», от «Гибели», а «Сверчка» изредка вы сыграете в охотку. Вам нужна природа — поселяйтесь ближе к Петровскому парку, и вы ее будете получать не меньше, чем в Костроме, принимая во внимание вашу огромную занятость там.

Я. Вы мне так много говорите лестных и соблазнительных вещей, что мне стыдно, как будто я ломаюсь. Но у меня болит зуб, и доказывать мне, что он не болит, бесполезно; он от этого болеть не перестанет. Вы называете меня мечтателем и очень искусно разбиваете меня, но взамен моих мечтаний вы даете мечтания Станиславского, у которого фантазия богаче моей в сто раз.

К. С. Это не мечты... Вы уйдете — и вернетесь; еще раз говорю — это непрактично. Вы проработаете в провинции год, вам покажется мало... не успели всего сделать... и вы останетесь еще на год. Вернувшись к нам через два года, вы еще год будете здесь осматриваться и исправлять себя, потому что вы испортитесь там непременно. Вот уже вы потеряли три года, а здесь через три года, я ручаюсь вам, вы будете оформившимся актером и встанете на ноги как материально, так и художественно.

139

Я. Я не испорчусь, потому что не иду играть по указке бездарного режиссера. У меня есть чувство меры, вы сами об этом говорили... Но зато я вернусь с «наглостью», с утверждением собственного «я», буду деятелен, энергичен и «голоден до Москвы».

К. С. Не понимаю, это какое-то упрямство. В театре вас ценят очень, в студии любят тоже.

Я. В театре — да, но в студии я чужой... Не умею никого имитировать, рассказывать

смешное...

К. С. Мне говорят о вас хорошо. «Сверчка» вы играете лучше, кроме, может быть, Чехова. Если вам трудно в Первой студии, идите во Вторую, работайте там. Я говорю, что дорога для инициативы у нас всем открыта. Но если вам трудно начать, то я готов сделать для вас исключение и помочь вам, потому что вижу в вас ценного и чуткого художника. (К. С. стал постепенно раздражаться.) Вы очень плохо возражаете мне, это какой-то каприз. Если бы так просто было создавать студии, то я бы взял отпуск из театра, поехал на месяц в Киев — студия! На месяц в Одессу — студия! На три месяца в Париж — студия! На три месяца в Лондон — еще студия! А вместо этого мы с Владимиром Ивановичем сидим здесь, в Москве, и бережем, храним костер настоящего искусства. А вы, извините, просто зазнавшийся мальчишка, который вообразил, что все может...

Я. Константин Сергеевич, зачем же вы меня обижаете. Я пришел к вам не с тем, что мне сегодня надуло в голову, а с тем, что во мне болит вот уже полтора года.

К. С. Почему же вы мне раньше не говорили о своих мыслях?

Я. Нет, я как-то на ходу пытался говорить вам о моих думах, но мне было неловко беспокоить вас своими сомнениями, тем более что сначала это были только сомнения.

К. С. Ну что ж, я вас не разубедил?

Я почувствовал, что вот сейчас от моего ответа будет зависеть все дальнейшее. Мне было мучительно трудно. Я долго молчал и потом словно выдавил из себя: «Константин Сергеевич, ради бога, не сердитесь на меня. Я, конечно, могу собрать все силы и приказать себе остаться, но почти уверен, что это кончится плохо для меня».

Константин Сергеевич встал: «Ну, как знаете. Подумайте еще, взвесьте все...»

Тяжелый разговор утомил обоих. Я попросил не обижаться на меня и не закрывать передо мной возможности возвращения в отчий дом, а потом сказал: «В знак того, что вы не сердитесь на меня, прошу подписать мне вашу фотографию, которую я захватил с собой». Константин Сергеевич написал:

140

«Милому идейному мечтателю Алексею Дмитриевичу Попову на добрую память от искренне любящего и ценящего его К. Станиславского. 1918 г. Апрель».

Самочувствие мое после разговора тебе должно быть понятно. Ночь я почти не спал. В голове все путалось, а сердце щемило. Но утром я почувствовал себя лучше. Вернулась уверенность в принятом решении... Если бы я не знал его склонности увлекаться новыми людьми и если бы не знал, что я очередное его увлечение, как это было с Рустайкисом<sup>11</sup> и многими из студии, то соблазн был бы больше. Но я знаю, что многое из того, что могло кружить мне голову, так и останется обещанием. Он просто об этом забудет в веренице больших дел, которыми занята его голова.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### Кострома. Новое дело, новые люди. Поездка в Вичугу. Незабываемая годовщина Октября

Я ушел из Художественного театра, увлекаемый желанием работать самостоятельно, поднимать уровень театральной культуры, проводить в жизнь принципы Станиславского в воспитании молодых актеров. И делать все это не в столичных условиях, а в провинции. Задача была нелегкой. Я в общем отдавал себе отчет в трудности дела, за которое брался. После нескольких лет, проведенных в МХТ, мой юношеский восторг по поводу любого спектакля, виденного в любом театре, давно сменился чувством глубокой неудовлетворенности — и от низкого качества пьес, и от игры актеров, и от плохого вкуса режиссера и художника. Действительно, картина театральной провинции тех лет представляла собой зрелище тяжкое и грустное.

Заурядная провинция резко отличалась от таких городов, как Киев, Харьков, Казань, — в ней уровень театральной культуры был еще ниже. Вот в такую, самую обычную провинцию я и отправился с мыслью создать новый театр.

142

Может возникнуть вопрос: почему я, саратовский патриот, выбрал для своих театральных экспериментов небольшой городок Верхнего Поволжья, богоспасаемую Кострому?

Дело в том, что Кострома — я уже говорил об этом — родина моей жены Анны Александровны Преображенской-Поповой. Там жили ее родители. И во время летних отпусков я несколько раз бывал в Костроме. Подружился там с друзьями моей жены, которые впоследствии оказали мне большую помощь в организационных вопросах, связанных со студией. Не последнее значение имело и то обстоятельство, что ко времени моего ухода из МХТ жена уехала в Кострому, так как на свет появился сын Андрей<sup>12</sup>.

Тяготение мое к природе и родной Волге Кострома в полной мере удовлетворяла. Жили мы на улице, круто спускавшейся к Волге и густо поросшей травой. Налево от дома высилась деревянная пожарная каланча, а направо тянулась улица-бульвар, знаменитая Муравьевка, с высоты которой любовался волжскими далями Александр Николаевич Островский.

Я убежден, что живописцу, музыканту, писателю, артисту необходима, как воздух, живая, тесная связь с природой. Вот что записал А. Н. Островский в своем дневнике после прогулки по Муравьевке:

«...На той стороне Волги, прямо против города, два села; особенно живописно одно, от которого вплоть до Волги тянется самая кудрявая рощица, солнце при закате забралось в нее как-то чудно, с корня, и наделало много чудес. Я измучился, глядя на это. Природа — ты любовница верная, только страшно похотливая; как ни люби тебя, ты все недовольна; неудовлетворенная страсть кипит в твоих взорах, и как ни клянись тебе, что не в силах удовлетворить твоих желаний, — ты не сердись, не отходишь прочь, а все смотришь своими страстными очами, и эти полные ожидания взоры — казнь и мука для человека.

Измученный, воротился я домой и долго не мог уснуть. Какое-то отчаяние овладело мной. Неужели мучительные впечатления этих пяти дней будут бесплодны для меня...»<sup>\*</sup>

Вот о таком душевном потрясении я соскучился в шумной Москве. Я не мог выразить его в словах так прекрасно, как это сделал великий драматург, но, однако, не раз прослезился от красоты весенних вечеров и осенних золотых дней. Я ходил на крутой берег Волги, в

<sup>\*</sup> А. Н. Островский. Дневники и письма. М.—Л., «Искусство», 1937, с. 18.  
репетиторы

деревянную беседку, где, по преданию, сживала Катерина из «Грозы» и откуда она кинулась в Волгу.

143



*А. Д. Попов с сыном Андреем. 1919*

Мне было известно, что и в Рыбинске и в Кинешме существуют такие же беседки и их тоже связывают с драмой Катерины, но это не мешало моему воображению, волновало мое сердце, и мне хотелось работать, работать до самозабвения. Я хотел передать всем поток того душевного тепла, любви к жизни, к людям, какой я чувствовал в своем сердце.

Движимый подобными побуждениями, я взялся за организацию Костромской драматической студии.

Как это ни странно может показаться на первый взгляд, основными нашими противниками оказались профессиональные театры, которые называли нас любителями и видели в работе студии подрыв своего авторитета. Куда бы ни приезжала на гастроли наша студия, ей «авторитетно» предсказывался безусловный художественный и материальный провал. Неоперившиеся птенцы, только что закончившие школы драматического искусства, и мальчишки-любители отваживались соревноваться с труппами крупных провинциальных театров в таких городах, как Нижний Новгород, Томск, Ярославль. Но «провалов» не было. Наоборот, нас сопровождал успех, и вскоре многие актеры профессионального театра, истрадавшие

144

от его рутины, стали друзьями нашего начинания и просились к нам.

Однако как ни важны были новые принципы постановки спектакля, работы над ролью, творческого и этического облика молодого актера, — все это были вопросы внутренней революции театрального искусства. И, движимые только такими целями, мы, несомненно, рано или поздно погибли бы от провинциального мещанского равнодушия к высоким идеалам в искусстве, тем более что мы этих идеалов не сразу и не всегда достигали за отсутствием опыта и мастерства. Нас задушила бы материальная нужда и толкнула бы к обычной в провинции халтуре.

На наше счастье и на счастье миллионов людей, населяющих бескрайние просторы России, гением Владимира Ильича Ленина и воспитанной им партией была совершена социалистическая революция, охватившая всю жизнь страны, со всем ее духовным и материальным содержанием.

Октябрь произвел переоценку всех ценностей в области культуры и общественной жизни. В театры пришел новый, массовый зритель с великой жадой приобщения к

искусству, зритель, необыкновенно чуткий к новым начинаниям. Поэтому моя тяга к организации театральной студии на периферии, мое желание (возникшее еще до революции) нести высокую культуру Художественного театра в провинцию нашли благодатную почву и живой отклик не только у тех людей, от которых зависела организация дела, но и у широкого зрителя. Все мы взволнованно почувствовали, что театр, сценическое мастерство и увлекавшая нас система Станиславского существуют для жизни, а не сами по себе. Мы поняли, что наша влюбленность в театр, в муки и радости творческого процесса, имеет глубокий и большой смысл тогда, когда она предназначена народу, зрителю.

Эту истину, извечно двигающую художника к новым вершинам мастерства и новым открытиям, помогла нам понять Октябрьская революция. Мы не замкнулись в узком мире нашего студийного искусства и не тратили времени на решение вечных «проклятых вопросов» своей профессии: каким должен быть театр, понимает ли народ тонкое искусство, сокровенные движения актерского сердца?

Сомнения, мучившие интеллигенцию в первые годы революции, не парализовали нас в работе, как это случилось с многими театрами, поэтами, художниками. Мы сразу оказались в азарте строительства. В городах Поволжья, как и во всей стране, возникала новая система народного образования, организовывались первые социалистические клубы, народные университеты. И в унисон со всем этим строительным шумом мы перестраивали здание для студии, оборудовали зрительный

145

зал, писали декорации, шили, кроили, занимались «системой», репетировали свои первые пьесы...

Сами условия организации студии, пропаганда новых принципов ее работы заставили меня встречаться с огромным количеством людей нетеатральных, новых хозяев жизни.

Надо сказать, что в тихой Костроме, отнюдь не являвшейся индустриальным городом и имевшей небольшое количество промышленных предприятий, социалистический переворот произошел довольно своеобразно и без особого шума. Дело в том, что в городской думе, организованной еще при так называемом Временном правительстве, инициативу держали в своих руках большевики, и в первые же часы Октябрьского переворота из думы были изгнаны представители буржуазных партий, а дума была преобразована в Совет рабочих, крестьянских и солдатских депутатов.

Некоторые из костромских большевиков, организовывавших в те годы Советскую власть в городе, оказались моими знакомыми и сочувственно отнеслись к идее создания губернской драматической студии. Живое участие в новом деле приняли тогдашний председатель городского Совета рабочих и крестьянских депутатов А. А. Языков, заведующий наробразом В. А. Невский, М. А. Растопчина и П. А. Бляхин. В последующие годы работы студии мне помогал работник городского отдела народного образования П. Н. Груздев и многие другие. С М. А. Растопчиной, организовывавшей в Костроме первый социалистический рабочий клуб, мы наладили тесную связь. Через клуб распределяли билеты, обсуждали спектакли, организовывали лекции об искусстве, вечера поэзии.

Встречи и беседы с рядовыми рабочими и партийными работниками в интимной клубной обстановке и на вечеринках, а не на площадях и митингах, раскрыли для меня духовный облик людей, отважившихся переделать, перестроить облик старой России, мечтавших о перестройке всего мира. «Большевицкую косточку» я почувствовал и распознал гораздо раньше, нежели многие мои московские товарищи, и этим я обязан Костроме и тому, что с первых месяцев Октябрьской революции ринулся в живое, увлекательное дело.

Однако в своем повествовании о Костромской студии я немного забежал вперед. В действительности дело обстояло несколько сложнее. Организация студии и ее финансирование входили в смету Костромского отдела народного образования. А общий бюджет губернии утверждал губернский съезд Советов. Созыв съезда должен был состояться в начале сентября, но все откладывался, а в связи с этим откладывались начало набора

сотрудников студии, аренда помещения, закупка необходимого оборудования. Одним словом, дело стояло.

Деньги, привезенные мной из Москвы, подходили к концу,

146



*А. Д. Попов (в центре) с группой актеров Костромской драматической студии.*

*К. А. Брин, Б. Л. Кутуков, Н. И. Колосовская,  
В. П. Кожич, Г. В. Колесова, Б. А. Мескатинов. 1919*

заработков никаких не предвиделось. В один из таких грустных дней, когда я уже начал подумывать о своем легкомыслии, к раскрытому окну, у которого я сидел, подошел почтальон и вручил мне огромный «казенный» пакет, на котором стоял типографский гриф «Правление льняных и хлопчатобумажных фабрик Коновалова Вичугского района». А под этой этикеткой на конверте было напечатано уже химической печаткой: «Рабочее правление текстильных фабрик Вичугского района (бывш. Коновалова)».

В письме было изложено приблизительно следующее: правление фабрик Вичугского района, желая организовать рабочую драматическую студию, обратилось в Московский Художественный театр с просьбой выделить из своей труппы для этих целей артиста-режиссера. Художественный театр в лице В. В. Лужского ответил правлению, что пригодных для такого дела и в то же время свободных артистов не имеется. Но в Кострому уехал А. Д. Попов, которого интересует такого рода работа. В связи с этим ответом В. В. Лужского мне предлагалось прибыть для переговоров.

Так как утверждение сметы Костромской студии все еще задерживалось, я выехал в Вичугу. Со станции в поселок Бонячки, к дому правления, меня подвезли на дрожках, ви-

147

димо, оставшихся в наследство от Коновалова. В полутемной от обилия цветов столовой пыхтел огромный уютный самовар — время было утреннее. Члены правления фабрик и несколько инженеров сидели за длинным обеденным столом. Когда я познакомился с ними, меня подвели к стоявшему у окна высокому худощавому человеку с лицом художника эпохи Возрождения.

— Это наш архитектор, видите, в парке белеет колоннада будущего театра — его детище. Он приезжает к нам из Москвы почти каждую неделю. Познакомьтесь: Виктор Александрович Веснин.

Впоследствии, в 30-х годах, в Москве, мы с Весниным оказались соседями по дому. Виктор Александрович был уже президентом Академии архитектуры СССР, и мы часто вспоминали далекий 1918 год и наши встречи на бывших коноваловских фабриках...

Члены рабочего правления изложили мне свои далеко идущие планы:

— Мы хотим, чтобы к окончанию строительства театра у нас воспиталась и выросла своя рабочая студия, которой мы и передали бы театр. Халтурщиков в наш новый



прекрасный; театр мы пускать не хотим, а хорошая профессиональная труппа нам не по карману, да и не поедет она в наши Бонячки. Засучивайте рукава, товарищ Попов, и с завтрашнего дня начинайте работу с нашей молодежью; фабричные ребята у нас есть очень способные, есть инженерно-технический персонал, интересующийся театром, принимают участие в любительских спектаклях и наши педагоги-учителя. Временно, до окончания постройки театра, оборудуйте необходимую вам сцену в клубе. Денег мы не пожалеем, а кроме того, учтите — у нас свои хлопчатобумажные ткани, выбирайте для сцены все, что нужно. У нас свои столярные и механические мастерские, все, что вам понадобится, будет сделано. Мы — патриоты, и говорим вам, что такие условия, как у нас, вы едва ли найдете в Костроме. Мы хотим серьезной работы с нашей молодежью и поэтому обратились в Московский Художественный театр. Он рекомендовал вас, и мы сделаем все, чтобы вы были довольны и чувствовали себя не хуже, чем в Москве. Вот так! Каков будет ваш ответ, товарищ Попов?

Положение у меня было затруднительным. Работа в Костроме явно задерживалась месяца на полтора, а то и два, но отказываться от идеи организации Поволжской студии я не собирался. Мне и Кострома-то казалась маловатым резервуаром для отбора талантливых людей. Я чистосердечно все это сказал правлению и предложил свою помощь на два месяца. Я обещал произвести набор в рабочую студию, практически

148

ознакомить людей с методом студийной работы над спектаклем, поставить первый спектакль и передать это дело тем лицам, которых рабочая студия выберет.

Правление сначала и слышать не хотело о двухмесячном сроке моего пребывания, но потом согласилось. Мне сказали:

— Еще неизвестно, выгорит ли ваше дело в Костроме, да и сами вы, поработав у нас, не захотите никуда ехать. От добра добра не ищут.

И работа закипела уже на следующее утро. Мне были доставлены готовальня, чертежная доска и ватман. Утром я проектировал и чертил, вспомнив свою первую профессию, устройство клубной сцены, вычерчивал софиты, рампу, аппаратуру для ветра и морского прибора, а вечерами сначала вел приемные испытания, а потом читал с вновь принятыми студийцами пьесы.

Прочли мы гауптмановских «Ткачей» и «Гибель «Надежды» Гейерманса. Студийцы отвергли «Ткачей» и остановились на «Гибели». Начались ежедневные вечерние репетиции. Ребята приходили после тяжелого рабочего дня, а уходили не раньше двенадцати ночи. Бывшие руководители любительского кружка, существовавшего и до революции, предупреждали меня, чтобы я не злоупотреблял терпением кружковцев. Более пяти-шести репетиций они, по заверению «старожилов», не выдерживают и начинают постепенно разбегаться. Я успокоил их, что никто не убежит из студии. Я только боялся, что по истечении двухмесячного срока, который мы отвели для подготовки «Гибели «Надежды», студийцы будут просить отсрочить день открытия рабочей студии, а я не смогу, так как должен буду выехать в Кострому.

Днем я следил за постройкой сцены и изготовлением сценической аппаратуры. Кроме того, стол мой был завален образцами хлопчатобумажных тканей буквально сотен различных оттенков. Из них я выбирал материал для одежды сцены и несколько смен сукон. В то время было модно, по примеру студий Художественного театра, оформлять постановки «в сукнах». Мне было сказано, чтобы я не скупился. Суровье — свое, а цвет по указанным образцам можно получить со своей же красильной фабрики, находившейся в Каменке, на Волге. Действительно, работа шла, как в сказке, все делалось «по шучьему веленью». Я сам себе завидовал — в Костроме, действительно, я не буду иметь таких неограниченных возможностей в организации студийного хозяйства.

Время шло, приближался день открытия рабочей студии. Из Костромы я получал письма, в которых сообщалось о дате созыва съезда Советов и о том, что вопрос организации драматической студии при губнаробразе принципиально решен.



*«Ученик дьявола» Б. Шоу.*

*Костромская драматическая студия. Постановка А. Д. Попова.  
Художник Б. Л. Кутуков. 1919. Сцена из спектакля*

Первую годовщину Великого Октября я встречал в Бонячках. Седьмого ноября с утра моросил мелкий дождь, под ногами была непролазная поселковая грязь. На праздничную демонстрацию вышло человек двести — двести пятьдесят. Несли от руки написанные плакаты: «Да здравствует мировая революция!», «Мир хижинам, война дворцам!», «Да здравствуют Советы!». Буквы на плакатах полуразмыло дождем. Впереди шел рабочий и нес небольшой ящик-трибуну. Демонстрация вышла в поле, на пригорок. Там было суше и просторнее. Пели «Варшавянку». На ящик поднялся секретарь фабричной партийной организации и открыл митинг, посвященный первой годовщине Октябрьской социалистической революции.

Все сгрудились вокруг ящика и торжественно запели «Интернационал». Потом председатель предоставил слово для сообщения о международном положении и о боевых задачах на фронтах гражданской войны и предусмотрительно уступил оратору место на ящике.

...Когда я бываю на Красной площади во время Октябрьских парадов, вижу боевую мощь нашей армии и нескончае-

150

мые людские потоки, вливающиеся на площадь, мне часто вспоминаются эта первая годовщина революции и демонстрация в фабричном поселке...

Спектакль «Гибель «Надежды» имел огромный успех и прошел много десятков раз, так как вывозился на соседние фабрики Иваново-Вознесенского района. Успех этот обуславливался, конечно, тем, что пьеса была раскрыта для меня режиссурой студии Художественного театра с предельной ясностью и глубиной. Главная же причина успеха заключалась в увлеченности исполнителей, в том, что им были близки события и характеры действующих лиц. Исключительно серьезным, небывало кропотливым для студийцев-рабочих был весь репетиционный процесс. Такой работы над спектаклем исполнители не знали, и даже не представляли, что возможен такой углубленный подход к роли.

В Кострому меня вызвали телеграммой для доклада об организации студии при губнаробразе. Расставание было грустным, но отнюдь не трагичным. Впоследствии мы долгое время держали связь между собой. Студийцы с гордостью сообщали, что и без моей помощи они ставили такие сложные пьесы А. Н. Островского, и доводили количество репетиций до двадцати — двадцати шести. Требования их к себе значительно возросли.

**Открытие костромской студии.  
Первые спектакли. «Учеба на ходу».  
Отчитываюсь перед Станиславским.  
«Ток высокого напряжения»**

Вернувшись в Кострому, я немедленно приступил к набору молодежи в студию. Кое-какие предварительные переговоры с людьми мной велись и раньше. Первым на мой призыв откликнулся Владимир Платонович Кожич<sup>13</sup>. Начинаящим актером он приехал в Костромской городской театр на первый свой сезон и был соблазнен перспективами студийной работы. В городе оказался театральный кружок студентов и курсисток костромичей, отсюда я привлек Н. А. Шппова, А. А. Кроткову, Л. Н. Ларину и Б. М. Седого. Кроме них, в студию вошли Н. И. Колосовская, К. А. Брин, С. В. Яблоков, Г. В. Колесова, Е. А. Мескатинов, Е. Н. Вартанов, Е. П. Попизовская, Г. А. Аден, С. Г. Изаксон, Ю. М. Корепанов, художник Б. Л. Кутуков и ряд других товарищей. В основном это была молодежь, мечтавшая о театре и готовая работать день и ночь.

Вопрос о помещении для студии обсуждался особенно тщательно. Оно должно было иметь зрительный зал на двести пятьдесят — триста человек, не более, чтобы можно было повторять каждую новую постановку не менее тридцати — сорока

151

раз. В противном случае над нами висела бы угроза сокращения репетиционного периода, а это было равносильно смерти студии. Малый размер зала сокращал доходную часть нашей сметы. Но мы на это шли сознательно и самоотверженно сокращали расходы. Наш выбор пал на помещение бывшей читальни имени А. Н. Островского, где, как мы знали, иногда давались любительские спектакли. Зрительный зал нас устраивал, но закулисных помещений в читальне почти совсем не было. Все административные, хозяйственные и технические обязанности были распределены среди студийцев.

Первой и единственной штатной единицей был сторож, он же и смотритель студии. Студийцы сами шили костюмы, холсты для декораций, клеили бутафорию, переставляли декорации, а тот, кто был свободен от спектакля, стоял на контроле, проверяя билеты. Все это делалось по специальному дежурному расписанию, не просто в целях экономии средств, а главное — следуя заветам Станиславского, опыту создания Художественного театра. Эта работа сплачивала коллектив, прививала любовь и творческое отношение ко всем деталям сценического оформления, ко всему театральному делу. Такая работа пресекла зазнайство и премьерство у тех, кому выпадало счастье играть в спектаклях главные роли. Само собой разумеется, что работа по оформлению проводилась под придирчивым руководством художника спектакля.

Для открытия студии мной были выбраны «Потоп» Бергера и «Сверчок на печи» Диккенса, пьесы, на которых выросла Первая студия Художественного театра. В афишах и программах писалось: «Режиссерская разработка пьесы принадлежит Студии Московского Художественного театра». (Только третья моя постановка в Костромской студии — «Ученик дьявола» Б. Шоу — была целиком самостоятельна как в самом выборе пьесы, так и в ее режиссерском решении.) Делалось это сознательно.

Я решал задачи воспитания молодых актеров на известном мне материале, снимая с себя постановочные трудности и целиком отдаваясь педагогическим задачам. Режиссерское раскрытие пьесы не толкало меня и актеров к копированию внешнего рисунка: подавляющее большинство исполнителей не видело этих спектаклей в Москве, а я старался в решении сценического образа учитывать субъективные данные моих студийцев.

По существу, работа над «Потопом» и «Сверчком» напоминала ввод нового состава в готовый спектакль, но ввод творческий, с учетом других актерских индивидуальностей и с изменением рисунка роли, если этого требует новый актерский материал. Ввод без спешки, в течение двух месяцев, при условии, что в составе нет ни одного старого исполнителя и что



*«Потоп» Ю.-Х. Бергера.*

*Костромская драматическая студия. Постановка А. Д. Попова,  
Художник Б. Л. Кутуков. 1919. Сцена из спектакля*

все новые исполнители не видели готового и сыгранного спектакля, в который их якобы вводят.

Я не берусь сейчас защищать правильность взятого мной педагогического приема, но в то время передо мной стояла задача в первую очередь воспитательная, притом я должен был дебютировать как режиссер и студия первыми же двумя спектаклями должна была завоевать Кострому. Иного выхода я тогда не видел.

Показательно, что «Потоп» мы репетировали сорок пять раз, а первую мою самостоятельную работу «Ученик дьявола» — сто раз. Если бы я начал с «Ученика дьявола», то и мне и актерам было бы мало даже ста двадцати трех репетиций, потому что у нас не было бы опыта «Потопа» и «Сверчка». Кроме того, студия закрылась бы через две-три недели, так как кроме «Ученика дьявола» нам нечего было бы играть. Сделать первые самостоятельные шаги и стать на твердую почву регулярно функционирующего театрального организма помогли нам сравнительно быстро сделанные «Потоп» и «Сверчок».

Помимо этого, до начала репетиционного периода мы в течение тридцати пяти дней, утром и вечером, занимались системой Станиславского. На этюдах осваивали природу органи-

153

веского действия, общения, чувство правды простейших действий с воображаемыми предметами, делали этюды на различные темпо-ритмы, на освоение и оправдание различной характерности. Занятия в студии начались в конце ноября 1918 года, а первый спектакль был дан 15 февраля 1919 года.

Конечно, это была «учеба на ходу», или, как говорят, без отрыва от производства. Это обстоятельство имело свои минусы и свои плюсы. Но превращать студию целиком в учебные классы мы не могли. Облегчало трудности то, что люди у нас в большинстве своем были не испорченные, а кое-кто учился в школах и студиях актеров Художественного театра и, следовательно, был элементарно подготовлен к восприятию совсем иных требований, нежели те, что предъявлялись в провинциальном театре.

Стоит упомянуть об одном эпизоде, имевшем серьезные и далеко идущие последствия для студии в смысле творческой дисциплины. Во время одной из последних репетиций «Потопа», когда до открытия студии оставалось несколько дней, я был вызван по срочному делу в губисполком и поручил вести репетицию В. Кожичу, который играл в этом спектакле Фрезера. Вернувшись поздно ночью, я застал экстренное общее собрание студии.

Оказывается, студиец К., репетировавший роль Стреттона, роль труднейшую, проходящую через всю пьесу, вступил в полемику с В. Кожичем, отказался выполнять его требования и таким образом сорвал вечернюю репетицию. Коллектив возмущался, единодушно осуждал студийца. Все считали требования Кожича правильными и по существу и по форме. Страсти разгорелись только вокруг одного вопроса: следует ли немедленно исключить К. из студии или ограничиться строгим выговором и предупреждением?

Одни полагали, что К. недостойн звания студийца и нанес огромный вред делу и все же следует принять компромиссное решение и дать студийцу К. возможность осознать и осудить свой поступок, нельзя откладывать открытие студии, по городу уже расклеены афиши. Другие требовали исключения. Выслушав оба предложения и неубедительные объяснения студийца К., я сказал:

— Если вы в такой ответственный момент пойдете на компромисс только из боязни, что К. поздно заменять, студия начнет свою деятельность с трусливого шага, и эта трусость обязательно скоро скажется, дисциплина упадет. Если же студия решится на исключение К., то на этом она вырастет.

Было единогласно принято решение исключить К. из состава студии.

В течение четырех дней, несмотря на предельную загрузку, мы подготовили нового исполнителя. Все удивились, отку-

154

да взялось время для этой работы, когда казалось, что сутки уплотнены до предела. За четыре последующих года студия иногда по тем или иным причинам расставалась с людьми, но ни один человек не был удален за недисциплинированность, и этим, по-моему, мы были обязаны случаю со студийцем К.

Первый спектакль студии принес такой успех, какого не ожидали самые большие оптимисты. «Советская газета», орган Костромского Совета рабочих и крестьянских депутатов, 18 февраля 1919 года (№ 36) поместила приветствие студии, написанное П. А. Бляхиным — старым большевиком, автором сценария широко известного в свое время фильма «Красные дьяволята». Вот выдержки из его статьи:

«Привет первой драматической студии. 15 февраля состоялся первый спектакль Костромской драматической студии. Ставили глубокую по содержанию и в высшей степени трудную для постановки молодыми силами пьесу «Потоп».

Когда я шел на этот спектакль, признаюсь, я сильно сомневался в возможности хорошей постановки. Но действительность превзошла все ожидания. Никогда еще Кострома не видела такой чудесной игры, такой тщательной постановки, такой искренней любви к делу, какая была проявлена руководителем студии тов. Поповым А. Д. и его молодой труппой. Эта любовь и подлинно художественный вкус сквозили во всем...» Далее идет перечисление того, как оборудован зрительный зал, как сделан свет и шумы в спектакле. «Но самое главное, труппе удалось достигнуть невиданной для Костромы согласованности игры, полной гармонии в массовых действиях, гармонии настроений... видна была школа Художественного театра. Видна опытная (?!—А. П.) рука художника-режиссера и колоссальная работа, которую проделала вся труппа над этой пьесой. От души приветствуя первую Костромскую студию, мы выражаем твердую уверенность, что она не станет гоняться за легкими триумфами и впредь будет работать над каждой пьесой так же упорно... Пусть мы услышим хоть раз в два месяца новую пьесу, но зато это для каждого будет светлым праздником.

...Я совсем не хочу передавать ни содержания пьесы, ни детали игры, а просто от души скажу товарищам артистам и режиссеру: было очень хорошо, была живая, настоящая жизнь, была подлинная человеческая трагедия, была печаль и радость, а ведь это самое главное...» Автор заметки высказывает пожелание, чтобы каждый рабочий посетил студию, и заканчивает приветствие так: «Верьте, что широкие круги трудящихся поймут вас, оценят и полюбят, если вы сами не оторветесь от жизни, если сами не уйдете от первоисточника всякого искусства, — от рабочего класса».

Другая газета\* поместила подробный разбор спектакля, заканчивавшийся следующими словами:

«Пьеса по увлекательности сюжета, остроте затронутой темы и дружному исполнению должна заинтересовать самые широкие круги посещающей театр публики. Нельзя не благодарить любовно и настойчиво работавших над спектаклем, не приветствовать в нем того здорового понимания сценической правды, которое отличает все начинания, овеванные крылом великого Станиславского. Хочется верить, что малой, но крепкой по духу студии, несомненно победившей 15 февраля, не страшны никакие бури, не нужны никакие пожелания. Она стоит на верном и испытанном пути, и открывающиеся перед ней горизонты неизмеримо широки».

Я не обольщался такими рецензиями, так как знал, что спектакль «Потоп», какими бы группами мхатовских актеров он ни игрался, всегда имел успех, и относился он в первую очередь к режиссерскому раскрытию зерна пьесы Е. Вахтанговым, Л. Сулержицким и всем творческим коллективом Первой студии. Свои достижения я видел в том, что исполнители начали понимать, что такое органический процесс жизни в образе. При механической копировке спектакля Первой студии Художественного театра мы не смогли бы захватить, взволновать зрителя, а главное не подготовили бы себя к самостоятельным спектаклям.

Переход этот был не легок, об этом говорит количество репетиций. Не все сто двадцать три репетиции «Ученика дьявола» пошли на поиски решения отдельных сцен и всего спектакля, столь трудного для первой режиссерской работы. Мы снова и снова обращались к освоению элементов системы. Так, мы опять вернулись к этюдам на характерность, к борьбе с поверхностным пониманием предлагаемых обстоятельств пьесы и т. д. и т. п. В костромской печати тех лет «Ученик дьявола» был встречен доброжелательно, хотя, конечно, не столь восторженно, как «Потоп» и «Сверчок». Говорилось опять об общей сыгранности, разработке мизансцен и о серьезном, любовном отношении студийцев к своей работе. В. П. Кожич в роли Ричарда вырос в интересного талантливого актера.

В течение первого года студия показала четыре новых спектакля. Кроме упоминавшихся пьес к весенней поездке по губернии был подготовлен вечер чеховских миниатюр.

Помимо «Предложения» и «Ведьмы», шедших в студии Художественного театра, были поставлены «Свадьба», «Налим» и «Унтер Пришибеев».



*«Чеховский спектакль» («Ведьма»).*

*Костромская драматическая студия. Постановка А. Д. Попова.*

*Художник Б. Л. Кутуков. 1920.*

\* «Северный рабочий», 1919, 20 февраля (Кострома).

В годовщину открытия Костромской студии было дано сороковое представление «Потопа» — цифра небывалая для периферии тех лет.

Гастрольный выезд со спектаклями в Кинешму, Юрьево-на-Волго и потом поездка по реке Унже до Макарьева были необычайно интересными. Такие гастролы являлись нашей прямой обязанностью как студии губернской, призванной обслуживать не только Кострому, но и отдаленные глухие углы. Такой глухоманью в те далекие времена был Макарьево. Железной дороги к нему не было, а на пароходе не во всякое время лета можно было туда добраться. Мы добирались до Макарьева по реке, иногда прыгая в воду и толкая пароход в корму. Впоследствии это вошло красочным эпизодом в мою кинокомедию «Два друга, модель и подруга».

Вернувшись из гастрольной поездки, я выехал в Москву, считая себя обязанным отчитаться перед К. С. Станиславским. Опять я был у него на квартире, в том же Каретном ряду, на втором этаже. «Отчет» мой состоял из короткого сообщения о проделанной работе, потом я показал Станиславскому альбом фотографий постановок студии, все рецензии на спектакли и дневник занятий по «системе», который вела актриса студии

157

А. А. Кроткова<sup>14</sup>. В дневник входили мои беседы со студийцами и записи всех упражнений. Константин Сергеевич без особого интереса перелистал альбом с фотографиями, совсем не заглянул в рецензии и внимательно, долго читал дневник. Я ждал, как ученик, подавший учителю письменную работу...

— Ну что же, это интересно. Теперь вы считаете, что ваша студийцы уже все знают и могут стряпать спектакли, как пирожки? — улыбнувшись, спросил Константин Сергеевич.

Я облегченно вздохнул:

— Нет, конечно, Константин Сергеевич, мы не думаем прекращать занятия. Наоборот, мы установили перед репетициями часовой урок для разминки творческого аппарата актера.

— Да? А откуда же вы берете время?

— Пока еще нас не поджимают сроки новых постановок. Мы работаем без спешки.

— Ну что ж, очень рад, если вам действительно удалось заинтересовать публику и костромские власти новым студийным методом...

Он говорил так, а в тоне и в глазах его я читал: «Что с возу упало, то пропало». Моя работа его, видимо, уже мало интересовала. Мы расстались, он — с облегчением, а я — с грустью.

В этот же приезд в Москву я должен был оформить перевод Костромской драматической студии при губнаробразе в ведение ТЕО Наркомпроса.

Постановлением Центротра под председательством А. И. Южина-Сумбатова студия стала автономным передвижным театром РСФСР и была переименована в Театр студийных постановок.

Получить свободу на право передвижения и, следовательно, получить в распоряжение коллектива все декорации и костюмы нашего репертуара было не так легко. Желанной автономии мы смогли добиться только при содействии и рекомендации народного комиссара просвещения Анатолия Васильевича Луначарского, видевшего спектакли студии в один из своих приездов в Кострому. Анатолий Васильевич высоко оценил работу студии, несмотря на несамостоятельность первых двух спектаклей.

На зиму 1919/20 года в Костромской городской театр приехала труппа молодых актеров Александровского театра, руководимая Николаем Васильевичем Петровым. Это были молодые и талантливые Рашевская, Вертышев, Лаппа, Смирнов, Волков, братья Бонди и другие. Соратники Н. В. Петрова были людьми увлекающимися, жадными до работы, богатыми на выдумку. Помню, в репертуаре у них были лермонтовский «Маскарад», «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева,



*«Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера.  
Театр студийных постановок. Постановка А. Д. Попова. 1920.  
Скапен — В. П. Кожин*

«Фауст и город» А. Луначарского. В зиму они ставили десять-двенадцать новых постановок, работали напряженно и весело. Н. В. Петров, в прошлом воспитанник Художественного театра, репетировал хотя и в иных темпах, нежели мы, но был чужд рутины и ремесленничества. Каждая его постановка и оформление художника Бонди были яркими, остроумными и часто вызывавшими дискуссии.

Нам было нелегко выдерживать соревнование с такой талантливой и, несомненно, более опытной труппой, нежели наша. Тем не менее жили мы дружно и, может быть, единственный сезон за все существование студии не было антагонизма у студии с актерами городского театра.

После «Ученика дьявола» у нас в репертуаре появились новые самостоятельные постановки — «Проделки Скапена» Мольера, «У моря» Энгеля, а в дальнейшем — вечер, посвященный Парижской коммуне: «Провозглашение коммуны», «Последняя баррикада» и «Тени коммунаров». Мы брали эпизоды из истории Парижской коммуны и сами делали инсценировки. В то время все театры, желавшие откликнуться на революционные события, испытывали репертуарный голод и

159

искали выход или в самодельных инсценировках, или, как тогда говорили, в «созвучных революции» классических произведениях, таких, как «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега и т. п. Зритель тех лет и в классике находил необходимый ему заряд сил, а также отдохновение от суровых тягот гражданской войны, голода и холода.

Наши историки и критики театра грешат чистоплутьством сытых и благополучных потомков, когда предъявляют к репертуару начала 20-х годов требования идеологической выдержанности, забывая, что пьес Тренева, Погодина, Вс. Вишневского, Сейфуллиной и многих других не было тогда и в помине. Несмотря на голод, холод и на то, что часто гас свет на сцене (не хватало топлива на электростанциях), народ валом валил в театры и требовал от нас как минимум праздничности и бодрости театрального зрелища.

Нам, актерам, в бытовом отношении жилось совсем не сладко. Получали мы восьмушку хлеба, пили морковный чай с сахарином, ходили в село Саметь за реку Костромку, чтобы принести в заплечном мешке ведро мерзлой картошки, охотились в Татарской слободке за кониной, как за лакомством. Но мы не торговали искусством и не играли спектаклей и концертов за пшено и муку...



Спасали нас ток высокого напряжения, увлеченность любимым делом и та жажда, которую мы чувствовали у нового зрителя, ринувшегося в театр с первых лет революции.

Приезжая временами в Москву, я видел, какая растерянность обуяла всех и в Художественном театре и в Первой студии.

МХТ за 1918/19—1920/21 годы поставил только «Каина» Байрона, который прошел восемь раз. Первая студия выпускала по одной пьесе в год; это были «Дочь Иорис» д'Аннунцио, «Эрик XIV» А. Стриндберга; репетировалась еще пьеса «Михаил Архангел», написанная актрисой студии Н. Бромлей. Спектакли эти не находили никакого отклика в сердцах того зрителя, который мог вдохнуть жизнь в обескровленный театр.

Особенно горько и обидно было за Первую студию. Мои настроения того времени выражены в одном из писем к Е. Б. Вахтангову, черновик которого я нашел в своих старых бумагах.

«3 августа 1919 г.

Дорогой Евгений Багратионович! Большое Вам спасибо за Ваш ответ на мое письмо, но только напрасно Вы стараетесь оправдать студию и писать мне от лица ее, ведь я не посторонний человек, который не знает

160

ничего. Я прекрасно знаю, что Вы до некоторой степени художественная и этическая совесть студии. Вам скорее чем кому другому бывает за нее больно и при случае стыдно.

...Я, приезжая в Москву, был как-то удручен общей картиной студийной жизни. Общась кое с кем из студийцев за эту зиму, я понял, что в студии у Вас беспокойно, идет борьба за диктатуру и прочие прелести; мое мнение такое, что студию могут спасти только большие потрясения, тяжелая болезнь. Если она выживет, то выйдет обновленной, сильной для дальнейшей работы, если же она будет только подчиниваться и заштопывать дыры свои, то идейно умрет. Я считаю, что после К. С. Вы единственный человек, который может идейно вести студию, и поэтому не ждите результатов борьбы и не будьте в стороне от катастроф. Организуйте вокруг себя здоровую, идейную, трепетную часть студийцев, и это будет студия К. С., а все остальное, какими бы вывесками оно ни прикрывалось, через два года будет заурядным интимным театриком, и если даже Вы пойдете в этот «Театрик» один, то Вы будете только режиссером этого «Театрика», а студии К. С. не будет — она умрет. Это мое мнение, человека, пострадавшего в любви к студии, ушедшего, любя ее, и смотрящего на все теперь объективно (со стороны). Вы можете сказать про себя из «Незнакомки»: «В моей душе лежит сокровище, и ключ поручен только мне...».

Все мы, дети К. С., переживаем сейчас страшное время, и в наших руках судьба будущего... И вот почему в такой серьезный момент надо быть Вам «с ключом» решительным, стойким, бескомпромиссным и честным по отношению к идее и решать все вопросы, подходя к ним лучшей частью своей души,—

целую Вас. *Алеша*».

Подлинник этого письма, насколько мне известно, находится в архиве Е. Б. Вахтангова<sup>15</sup>. Оно достаточно наивно в известной своей части. Убеждая Вахтангова брать Первую студию в свои руки, я не знал, что он в это время принимал деятельное участие в организации Народного театра у Каменного моста, руководил Армянской студией, преподавал в Шляпинской студии, в рабочих драмкружках, работал в своей так называемой Мансуровской студии и, наконец, перенес за год две серьезные хирургические операции. Большая работа Вахтангова «на стороне» вызывала нарекания и протест Первой студии Художественного театра. Вахтангов же считал своей главной миссией распространение учения К. С. Станиславского, подготовку и воспитание актеров в духе «системы». Он уже был захвачен революционным подъемом в общественной жизни столицы, хотя и не без шатаний в вопросах репертуара.

161

Мой совет спасти Первую студию — детище Станиславского — изрядно запоздал. Хотя Вахтангов и поставил через год с лишним «Эрика XIV» Стриндберга в Первой студии, но настоящая слава ждала его в студии «Габима» (спектакль «Гадибук») и в своей Вахтанговской студии (спектакли «Чудо святого Антония» Метерлинка и «Принцесса Турандот» Гоцци).

**Переезд в Томск. Слияние с томской студией.  
Необыкновенное «Горе от ума». Опять Кострома.  
Поездки в Москву. Итоги скитаний**

Недостаточный приток новых талантливых сил в Театр студийных постановок заставлял нас думать о перебазировке нашей работы. Более крупный по населению город был для нас большим соблазном. Уже одно то, что на новое место мы могли приехать с «репертуарным капиталом» в шесть-восемь неизвестных городу пьес, сулило нам спокойную, без авралов, подготовку новых постановок. Кроме того, неурожай на Волге, обостривший общую голодуху, гнал нас с Поволжья.

Мы получили сведения, что в Томске работает под руководством режиссера И. Г. Калабухова драматическая студия, по своим задачам и организационной структуре похожая на нашу, костромскую. Мысли о хлебной житнице Сибири, только что освобожденной от Колчака, тоже играли не последнюю роль. Недолго думая, вопрос о переезде в Томск мы решили. Мы послали «передового», который должен был найти подходящее театральное помещение и общежитие для актеров с семьями. Вопрос о слиянии с Томской студией был отложен до встречи с ней. Наш администратор нашел помещение для театра, общежитие для актеров и заключил договор с культурной организацией «Дорпрофсожа» (профсоюзная железнодорожная организация; в те времена в ходу были подобные сокращения громоздких наименований, коверкавшие русский язык и не приносившие облегчения в разговорной речи).

Пока мы хлопотали о теплушках для актеров и перевозе театрального имущества, пока ездил в Томск наш «передовой», наконец, пока мы погрузились со своим театральным скарбом, как цыгане, в теплушки и приехали в Томск, прошло два с половиной месяца. Только путешествие от Костромы до Томска заняло три недели. В середине октября, в лютые сибирские морозы, мы благополучно прибыли в Томск. Было это, помню, светлой ночью. Луна стояла в центре большого круга, снег скрипел под ногами. На платформе безлюдно, будто все вымерло. Бывает так, что не помнишь целые периоды жизни,

162

большие и важные, а какая-нибудь одна ночь или картина природы врежется в память на всю жизнь. Но в данном случае, думаю, ночь в Томске запомнилась мне из-за того потрясения, какое мне пришлось испытать через несколько минут, тут же, около теплушки, на железнодорожных путях.

«Передовой», встречавший нас, отвел меня в сторону и конфиденциально сообщил мне:

- 1) культурной организации, с которой подписан договор, не существует, она расформирована;
- 2) играть в городе негде;
- 3) общежитий для приехавших актеров с семьями нет, так как жилье должен был предоставить все тот же «Дорпрофсож».

Первая сумасшедшая мысль была: нельзя ли, не выгружаясь из теплушек, вернуться обратно в Кострому? Пусть будет еще три недели мучительной дороги, это лучше, нежели вылезать в полную неизвестность при сорокаградусном морозе.

Но ведь о вагонах так долго и трудно хлопотали в Москве, и дали их нам только до Томска, обратно они повезут другой груз.

Выгружаться необходимо. Но куда мы повезем с вокзала наш театральный багаж и куда денемся сами? «Передовой» стал смягчать положение. Калабуховцы, то есть Томская студия, согласны уплотниться и временно расселить всех нас по своим комнатухам...

Мы выгрузились и остались в Томске.

Я, руководитель Костромской студии, попал к руководителю Томской — И. Г. Калабухову. Разгородили комнату двумя шкафами, и жизнь потекла так, как ей было положено.

Целыми днями мы бегали по учреждениям, хлопотали о театральном помещении и о комнатах. Нам резонно отвечали, что нас никто не звал, что у Томского отдела народного образования хватает своих дел. В городе шел первый областной учительский съезд, помещения были нужны делегатам.

Однако скоро нашлись в губернском Совете профессиональных союзов люди, которые заинтересовались тем, что в Томск приехал серьезный идейный театр. Опять помогла телеграмма А. В. Луначарского, рекомендовавшего нас с самой лучшей стороны.

К рождественским каникулам в помещении магазина, бывшего пассажа купца Второва, была оборудована сцена и небольшой зрительный зал. Слившись с Томской студией, мы начали работу и первыми же спектаклями сумели заинтересовать город.

В Томске было много учащейся молодежи, и большим успехом кроме спектаклей пользовались вечера поэзии. Душой

163

этих концертов стала актриса Томской студии Э. Л. Шиловская. Были подготовлены вечера Александра Блока, Верхарна, Уитмена, они находили горячий отклик, особенно у молодежи. В железнодорожных мастерских верхарновское «Восстание», исполненное как многоголосная оратория, вызывало настоящий революционный энтузиазм. Томск после освобождения от Колчака жил интенсивной созидательной жизнью. Восстанавливалось разрушенное хозяйство, открывались новые учебные заведения. Нам пришлось выезжать и за пределы Томска. Мы играли на Судженских копях, помогали рабочей самодеятельности. Такую тягу к культуре, как в освобожденной Сибири, трудно себе представить. Уже упомянутый мной учительский съезд был первым после социалистической революции. Съехались учителя из дальних, глухих медвежьих углов. Некоторые делегаты никогда не видели губернского города, многоэтажных домов, электрического освещения. У себя в селе люди учились грамоте у какого-нибудь дьячка и потом учительствовали в своей же школе. Город оставался для них недоступной далью. Для делегатов этого съезда мы тоже давали спектакли, и мне никогда не забыть аудиторию, которая с раскрытием занавеса как бы цепенела и горящими глазами впивалась в актеров.

Еще больше понял я эту жажду культуры после одного разговора, происшедшего в актерском общежитии, где приютилось несколько учителей-делегатов. Мы разжигали печиголландки бездарными пьесками пошлого содержания — была до революции такая театральная библиотечка под названием «Домашний театр». Получили мы эту бумажную макулатуру в Отделе народного образования, где не знали, как от нее избавиться. Увидел это один из делегатов учительского съезда и вознегодовал: как можно так обращаться с печатным словом! И сколько мы ни объясняли вредоносность содержания подобных пьесок, он стоял на своем:

— У нас в сельских школах грамоте учат по бакалейным пакетикам, склеенным из газет. Их разглаживают и сдают в школу, потому что все буквари и церковные псалтыри давным-давно протерты до дыр...

И этот учитель поведал нам об одном необыкновенном спектакле, сыгранном сельскими любителями. Пьес на селе не было никаких, в город давно никто не ездил. Тогда старый учитель рассказал кружковцам, как несколько лет назад он видел в городе «Горе от ума». Сельским любителям так понравилась пьеса, что они по рассказу учителя составили список действующих лиц и распределили роли между собой. Рассказчик взял себе Фамусова, а остальные, вооружившись карандашами и бумагой, записали по рассказу учителя свои роли и потом... с в о и м и с л о в а м и сыграли «Горе от ума».

164



*«Чудесное посещение» Г. Уэллса.  
Театр студийных постановок. Постановка И. Г. Калабухова.  
Художник Б. Л. Кутуков. 1922.  
Пастор — А. Д. Попов*

— Вот до чего нужда доводит. А вы печатным словом печи топите! — закончил учитель свой рассказ.

Мы собрали ему несколько пьес и достали стопку книг для чтения. Он взял все это и добавил:

— Теперь-то, после революции, легче будет. Нас обещали снабдить!

Это «Горе от ума», сыгранное по рассказу, запомнилось мне на всю жизнь...

Летом, соскучившись по Волге, мы вместе с калабуховцами вернулись в Кострому и объединенной труппой рискнули вселиться в помещение городского Театра имени А. Н. Островского.

К старому нашему репертуару прибавились пьесы «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Чудесное посещение» Г. Уэллса и «Стакан воды» Скриба. Все три пьесы ставил И. Г. Калабухов, а я из-за недостатка актерских сил в труппе вынужден был чаще играть. В «Чудесном посещении» я исполнял роль пастора, которую очень любил. Инсценировка произведения Уэллса напоминала «Чудо святого Антония». В «Чудесном посе-

165

щении» пастор подстрелил ангела, и английские буржуа приблизительно так же реагировали на появление «настоящего» ангела, как в пьесе Метерлинка встретили святого Антония.

Играя пастора, я получал удовольствие, чего не могу сказать про Болинброка в «Стакане воды» и графа Альмавиву в «Женитьбе Фигаро». Графский титул ко мне никак не шел, роли эти я не любил и играл их, по моему ощущению, плохо. Зато В. П. Кожич с большой легкостью и остротой выступал в Фигаро.

Впервые мы изменили себе в выборе театрального помещения, и это не преминуло сказаться. Репертуар гораздо быстрее «отыгрывался» и вынуждал нас спешить.

Разница методов работы и вкусов в двух труппах, костромской и томской, скоро сказалась на атмосфере театра — уже не чувствовалось прежней монолитности и единства сценической школы. Одним словом, вынужденное слияние отомстило за себя. Кончилось тем, что та и другая труппа, завершив сезон, радостно приветствовали расставание. Театр студийных постановок, пополнившись несколькими молодыми актерами, переехал в Ярославль. Это был конец 1922 и начало 1923 года.

Наученные горьким опытом, мы уже не соглашались играть в здании городского театра имени Волкова и нашли более интимное помещение для своих спектаклей. В труппу вошел и репетиторы

принял деятельное участие в работе руководитель Ярославского театрального техникума С. П. Трусов. Театром были поставлены «Волки» Ромена Роллана и «Невероятно, но возможно» А. Плетнева, тогдашнего руководителя Московского пролеткульта. «Невероятно, но возможно» — остроумная и злая сатира на деятелей Февральской революции, которые были изображены в пьесе бездарными и пустыми болтунами. Им противопоставлялась рабочая группа, спаянная единой волей и энергией. Пьеса была в достаточной мере остроумна и сценична.

«Волки» Ромена Роллана в какой-то мере были «программной» работой студии. К сожалению, у меня не осталось никаких фотографий и рецензий об этой постановке, в которой я выступал как актер (комиссар конвента Тенье). «Программность» спектакля главным образом определялась принципом оформления. Сценическое действие строилось среди развалин и руин, на фоне разбитого купола церкви — символа феодального мира, низвергнутого революцией 1789 года. Костюмы в парики в этом спектакле скорее лепились, нежели шились, они были рельефно жесткими и обязывали актеров к скупым, как бы вылепленным мимике и жестам, к большой внутренней динамике и внешней статичности. Теперь бы это называли формалистической постановкой.

В работе театра-студии была «Снегурочка» А. Н. Островского. Я очень увлекся этой пьесой. Спектакль был задуман

166



*Вечер французской комедии. «Пишо и Мишо».  
Театр студийных постановок. Постановка А. Д. Попова. 1922.  
Мишо — А. Д. Попов*

как «народное игрище». Сценическая установка изображала подковообразную гору, то белоснежную, то зеленую. На ней возникали лес, деревня, хоромы Берендея. Весь спектакль шел с участием хора берендеев, которые комментировали отдельные места пьесы и исполнения, брали в руки еловые и березовые ветки, изображая лес, и, располагаясь на просцениуме, составляли «оркестр» из пастушечьих рожков, дудок, сопелок и балалаек, который сопровождал весь спектакль.

В середине работы над «Снегурочкой» я побывал в Москве, увидел впервые изящную, искрящуюся, жизнерадостную «Принцессу Турандот» и плакал слезами радости и печали от того, что есть на свете такое искусство, а создателя его нет в живых... После вахтанговской «Принцессы Турандот» я уже не мог вернуться к работе над «Снегурочкой». Все мне казалось неинтересным, плохим подобием потрясшего меня спектакля, хотя задумана моя «Снегурочка» была вполне самостоятельно и по тем же внутренним побуждениям: тяге к жизнерадостности, праздничной и обнаженной театральности.

Последняя поездка в Москву из Ярославля дала мне и новые впечатления. Театральная жизнь столицы стала заметно

167

оживать, активизировались темпы работ над спектаклями, исчезла парализовавшая многие театры растерянность. Но одновременно с этим чувствовалось, что московская нэпманская публика пыталась диктовать театрам свои вкусы в выборе репертуара. Кстати, в Ярославле и вообще на периферии эти процессы иногда ощущались даже более остро, нежели в столице. Репертуар Театра студийных постановок и темпы его подготовки не отвечали требованиям торгашеско-мещанской публики, и нам все труднее и труднее становилось держать свою линию идейного студийного театра. Но главное заключалось в том, что я сам ощутил потребность не только «отдавать», но и «получать». Я повысил требования к тому, что делал, а удовлетворить эти требования мне самому было трудно: теснимый «кассовым» зрителем, я выдыхался, так как не мог пополнить запасы своих знаний, не мог работать так, как хотел.

Я заканчиваю эпопею своих скитаний. Естественно, напрашивается вопрос: стоило ли вообще уезжать из Москвы, если постепенно я пришел к мысли о возвращении? Не предсказал ли все это заранее Константин Сергеевич в последнем разговоре со мной?

Мой учитель пророчил мне возвращение вспять через год-два; меня хватило на четыре с половиной года. За эти годы мной был накоплен педагогический и режиссерский опыт. Я поставил около десяти пьес, из них семь совсем самостоятельно. Таких условий в Москве для начала режиссерской работы я не получил бы — это я твердо знаю. Но самым главным было, конечно, то, что эти четыре года я провел в самой гуще народной жизни.

Я вырвался из узкого круга театральных интересов на широкий простор, увидел много новых, интересных людей. К этому меня подвинула организаторская деятельность в условиях культурного голода периферии и нехватки людей. Опять-таки подобных благоприятствующих росту условий Москва в те годы дать не могла. Весомость приобретенного опыта особенно почувствовалась тогда, когда я встретился с моими товарищами по Москве.

Перед тем как расстаться со своим коллективом, я пытался перебазировать театр-студию в Москву, но это никак не удавалось. Однако коллектив Театра студийных постановок не умер. С течением времени он разделился на две самостоятельные группы. Одна уехала работать на Дальний Восток, а другая, переформировавшись, работала как губернский показательный театр в Костроме, в том же помещении бывшей читальни имени А. Н. Островского.

А я всеми помыслами был в Москве... Как сложится моя творческая судьба, как примут товарищи и как отнесутся к этому возвращению мои учителя?

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### Возвращение в Москву. Разговор с Вл. И. Немировичем-Данченко и с М. А. Чеховым. Поступаю в Третью студию МХТ. Режиссерский дебют в Москве. На репетициях Вс. Мейерхольда

Осенью 1923 года я вернулся в Москву, полный любопытства к новым течениям, в искусстве вообще и в театре в частности. За годы, проведенные мной в провинции, творческая жизнь в театрах и студиях Москвы значительно активизировалась. Открылись новые театры — театр Мейерхольда, театр Пролеткульта, ряд студий. Ускорились темпы подготовки спектаклей. В раздумьях о том, куда податься, я решил посоветоваться со своими учителями, написал К. С. Станиславскому письмо, где просил учесть меня в гастрольном репертуаре (МХТ в это время был в Америке) и, если можно, включить в поездку. Константин Сергеевич не ответил мне на это письмо.

Вл. И. Немирович-Данченко был занят музыкальным театром. Я все-таки решил пойти к нему.

Разговор состоялся в театре, в его рабочем кабинете. Рассказав ему вкратце о том, что сделано мной за эти четыре года, я просил совета, что мне делать: возвращаться в Первую

169

студию Художественного театра, или идти в Третью, где меня помнили, или, может быть, во Вторую, или в Четвертую?

Театральные студии МХТ возникали при Художественном театре и творчески с ним были прочно связаны<sup>16</sup>. Они сложились для проведения экспериментальной работы по изучению художественного метода МХТ, системы К. С. Станиславского, по подготовке и воспитанию молодых актеров. После Октябрьской революции студии Художественного театра сыграли чрезвычайно положительную роль в огромнейшем студийном движении, охватившем страну. Они отстаивали реалистические традиции Художественного театра, вели поиски в театральном искусстве, находили и укрепляли новые связи в творчестве театров с революционной действительностью. Работа студий находилась под неослабным вниманием руководителей МХТ — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Первая студия МХТ, потеряв одного из основателей — Л. А. Сулержицкого (он умер в 1916 году), продолжала работу и после революции. Много сил и энергии отдал этой студии Е. Б. Вахтангов, поставивший здесь «Росмерхольм» Ибсена (1918) и «Эрика XIV» Стринберга (1921) с М. Чеховым в заглавной роли. В этой студии сложилось мастерство таких актеров, как М. Чехов, А. Дикий, Б. Сушкевич, С. Бирман, С. Гиацинтова и другие. В 1924 году Первая студия МХТ была реорганизована в Московский Художественный театр Второй (МХАТ2).

Вторая студия МХТ создана в 1916 году режиссером В. Л. Мчеделовым. Ни в репертуаре, ни в режиссерском искусстве студия большого творческого успеха не завоевала. Она была сильна актерским составом, молодыми актерами, которые плодотворно воспитывались на системе К. С. Станиславского, на традициях и опыте старшего поколения МХТ. Прекрасные актерские дарования — Н. Хмелев, М. Кедров, А. Зуева, М. Яншин, В. Станицын, Н. Баталов, А. Тарасова и другие, собранные в этой студии, составили «второе поколение» Художественного театра; они вошли в 1924 году в состав основной труппы МХАТ.

Наименование Третьей студии МХТ в 1921 году получила Московская драматическая студия под руководством Е. Б. Вахтангова. В 1920—1924 годах она входила в число студий Художественного театра. 13 ноября 1921 года состоялось спектаклем «Чудо святого Антония» (постановка Е. Б. Вахтангова) официальное открытие театра «Третья студия



МХТ».' После смерти Вахтангова (он умер 29 мая 1922 г.), в 1926 году студия получила название «Театр имени Евг. Вахтангова». В Третьей студии МХТ Е. Б. Вахтангов воспитал актеров-единомышленников, которые чутко восприняли его творческие

170

принципы и с блеском осуществляли их в актерском искусстве. Здесь созданы были шедевры вахтанговской режиссуры — «Свадьба» Чехова (1920), «Чудо святого Антония» Метерлинка (вторая редакция, 1921), «Принцесса Турандот» Гоцци (1922). В этих спектаклях развернулся талант многих актеров, в том числе Б. Щукина, Р. Симонова, Ю. Завадского, Б. Алексеевой, Ц. Мансуровой, Б. Захавы, А. Орочко, И. Толчанова, В. Кузы и других вахтанговцев.

Четвертая студия МХТ образовалась в 1921 году из группы актеров Художественного театра, руководимой В. Лужским, Г. Бурджаловым, Е. Раевской. В 1924 году она стала именоваться «Четвертая студия», а в 1927 актеры и режиссеры этой студии составили основное творческое ядро Реалистического театра.

Владимир Иванович выслушал все это, как мне показалось, довольно равнодушно. Я, естественно, очень волновался, захотелось курить. Папирос не оказалось. Увидав на чернильном приборе две папиросы, я с вопросом — «Разрешите, Владимир Иванович?» — потянулся к ним.

— Нет, нет! — вдруг резко воскликнул он. Потом, видимо, почувствовал себя несколько неловко и объяснил: — Я бросил курить. Две последние папиросы оставил на столе. Если захочу курить, — могу взять. Но я не хочу.

В этом незначительном курьезе я узнал прежнего Владимира Ивановича, любившего тренировать свою волю.

Разговор окончился ничем. «Решайте сами», — сказал Владимир Иванович. Я ушел в раздумье. Опять почувствовал какой-то разлад с Владимиром Ивановичем. Но в одном он прав: решать надо самому.

Решил пойти в Первую студию. Во время антрактов одного из утренников у меня состоялся разговор с Михаилом Александровичем Чеховым, который был уже руководителем студии. Опять мне пришлось рассказывать, что я делал эти четыре года. Потом я спросил Чехова, как отнесется студия к моему возвращению.

— Ну, что ж, — сказал Михаил Александрович, — мы тебя считаем своим. Разговаривать нечего, возвращайся, будешь работать.

— Да, но я режиссер. За эти четыре года поставил ряд спектаклей.

— С этой стороны мы тебя совсем не знаем. Ты рос, мы тоже не стояли на месте. А может быть, мы двигались в противоположном друг другу направлении? Надо поближе познакомиться. Между прочим, в театре есть много желающих работать в области режиссуры. Смышляев, Бирман и другие. Иди актером, а там увидим.

— Нет, только актером я не могу! Не к этому я себя готовил.

171

— Скажи, — вдруг совсем неожиданно перебил меня Михаил Александрович, — а вот если бы нашелся человек и переделал Евангелие в пьесу, увлекло бы это тебя как режиссера? Я был удивлен:

— Не понимаю вопроса. И без того есть десятки пьес, в которых заложены евангельские истины: «не убий», «не укради».

— Нет-нет, ты понимаешь, о чем я говорю, просто хочешь уйти от ответа...

Странный это был разговор. Мы расстались, так ни до чего не договорившись, неудовлетворенные друг другом.

Подумал я о Второй студии. Там шли «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, «Младость» Л. Андреева. Мне нравились эти спектакли, нравились молодые талантливые актеры — А. Тарасова, Н. Баталов, В. Соколова. Но меня там почти никто не знал, говорить о себе с этими молодыми людьми было как-то трудно.

Была еще Четвертая студия МХТ, где группировались люди, более солидные по возрасту, но мало проявившиеся как актеры в Художественном театре. Студия вообще

считалась старомодной, даже консервативной. Объяснялось это прежде всего отсутствием ярких и интересных дарований среди актерского состава. Идти туда не очень хотелось. Но время шло, и я решился сделать этот шаг. Четвертая студия ответила мне на другой же день: «Актеру рады. Режиссера не знаем». На этом я и прекратил разговор. Оставалась Третья студия, только что потерявшая Вахтангова. Там меня приняли открыто и радушно. Я до сих пор признателен за это Ю. А. Завадскому, возглавлявшему тогда художественный совет студии.

— Мы вас знаем еще по Мансуровской студии, — сказал он во время нашей беседы. Мы вспомнили блоковскую «Незнакомку». — Играть вы, конечно, должны — мы вас хорошо помним как актера Первой студии, и актера интересного. Но, естественно, ставить крест на работе в области режиссуры вы не можете, да и не должны. Мы тоже заинтересованы в новой молодой режиссуре. Скажите, что вас увлекает? О чем вы мечтаете, что бы хотели поставить?

— В последнее время я часто возвращаюсь мыслью к комедиям Мериме, «Театру Клары Газуль», — сказал я.

Юрий Александрович обрадовался:

— Какое совпадение! Мы тоже о них думаем. Они у нас в репертуарном плане.

Мы довольно быстро договорились о моем вступлении в Третью студию Художественного театра. Я, действительно, первое время был там актером: меня ввели в «Турандот» на роль Тимура и в «Чудо святого Антония» дублером Ю. За-

172



*«Заговор чувств» Ю. К. Олеша.  
Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка А. Д. Попова.  
Художник П. П. Акимов. 1929.  
На снимке: О. Ф. Глазунов, Ю. К. Олеша, А. Д. Попов*

вадского в роли Антония. Одновременно с этим я начал работать как режиссер над одноактными пьесами Мериме.

Скоро я увидел, что атмосфера в студии довольно напряженная. В этот период Ю. Завадский ставил «Женитьбу» Н. Гоголя, и спектакль был близок к выпуску. Помню, что сам выбор пьесы вызывал возражения у многих членов художественного совета. К сожалению, спектакль не получился, не удался, что позднее признавал сам Юрий Александрович.

Однако если отдельные неудачи возможны у каждого режиссера, тут была более сложная ситуация. У Завадского не было контакта с художественным советом студии, и вскоре он — один из наиболее интересных, талантливых и к тому времени уже популярных в Москве актеров — покинул студию.

Что касается моего режиссерского дебюта, то художественный совет его несколько побаивался. Мне дали помощников по отдельным пьесам «Театра Клары Газуль» — П. Антокольского и Н. Горчакова. Каждый из них вчерне подготовил одну из комедий, а я как режиссер должен было объединить все в единое целое.

Комедии Мериме толкали режиссера на «игру в театр», к этому вела прежде всего стилистика автора. Но мне казалось, что я не пошел по линии подражания «Принцессе Турандот», так как искал каких-то других подходов к автору. Я хотел насытить спектакль большой страстностью, подлинным темпе

173

раментом. Как раз благодаря этой насыщенности темпераментом эффектно звучали острые разоблачающие концовки Мериме, когда он в финале каждой пьесы, в кульминационный драматический момент, останавливает действие и напоминает актерам, что им пора перестать играть.

Мной был разработан довольно детально постановочный план спектакля и сделано оформление. Я придумал площадку, острым треугольником врезающуюся в зрительный зал. Площадка покоилась на трех бочках — этим я хотел связать спектакль с народным площадным театром.

В таком еще незаконченном оформлении, сделанном по моим эскизам, была показана одна из генеральных репетиций. Впоследствии декорации несколько видоизменились, хотя планировка осталась прежней, — меня, как говорится, «причесали» как художника, пригласив такого признанного мастера, каким был художник Игнатий Нивинский, оформлявший до этого «Турандот».

Спектаклю «Комедии Мериме» суждено было сыграть в какой-то мере решающую роль в дальнейшей судьбе Третьей студии. Дело в том, что с отъездом Художественного театра в Америку Немирович-Данченко серьезно занялся поисками молодой актерской смены, так как старшее поколение Художественного театра уже приближалось к солидному возрасту.

Сначала Немирович предложил Первой студии влиться в семью Художественного театра. Не знаю, по каким мотивам, но договоренность не была достигнута.

Следующим объектом внимания Немировича была Третья студия. Владимир Иванович сделал и ей предложение войти в состав Художественного театра, расформировавшись как студия. Эту идею очень решительно и активно поддержал нарком просвещения А. В. Луначарский.

Вопрос был поставлен прямо и открыто, но Третья студия затягивала ответ, понимая, что речь идет о жизни и смерти вахтанговских спектаклей и вахтанговских традиций. В конце концов вахтанговцы выдвинули свое условие: сохранить на малой сцене Художественного театра репертуар Вахтанговской студии — «Турандот», «Чудо святого Антония» и «Правда — хорошо, а счастье лучше» (постановка Б. Е. Захавы). Теперь ждали ответа Вл. И. Немировича-Данченко.

В таких сложных условиях приближалась к концу моя режиссерская работа над «Комедиями Мериме».

Помню, во время одной из репетиций, самых черновых, без публики, в зал довольно решительно и бесцеремонно вошел человек в кожаной куртке и стал осматривать зрительный зал и прилегавшие к нему фойе. На вопрос, что ему угодно, пришедший ответил, что он из Наркомата иностранных дел и знакомится с помещением студии на предмет использования его

174



*«Комедии Мериме» («Карета святых даров»).*  
*Студия имени Евг. Вахтангова. Постановка А. Д. Попова.*  
*Художник И. И. Нивинский. 1924. Сцена из спектакля*

для французского посольства. Особняк на Арбате, в котором помещалась студия, был и правда довольно подходящим помещением для такой цели. Надо ли говорить, как всех нас обескуражило это посещение: мы не замедлили связать его со строгим и настойчивым советом Луначарского принять предложение Художественного театра и влиться в его состав.

Таким образом, вопрос об успехе или провале нового спектакля приобрел особое значение: либо студии жить, либо не жить — так стоял вопрос.

Спектакль имел успех и у зрителей и в прессе. Правда, театральная пресса, задававшая в те годы тон, была настроена довольно «левацки»... В печати отмечался успех спектакля и подчеркивалась мысль, что этой постановкой Третья студия наконец-то порывает с МХТ в смысле театрального направления. Так высказывался, например, известный в то время критик В. Блюм.

Вот что было напечатано в журнале «Жизнь искусства» от 30 сентября 1924 года: «Отпочковавшийся от системы МХАТ и его студий молодой театр в настоящее время патронируется Мейерхольдом. Это и должно определить на будущее время

175

художественную физиономию студии имени Вахтангова. Да будет!

Спектаклем «Театр Клары Газуль» Мериме открылась новая, будем надеяться, «окончательная» эра студии.

Не все здесь еще ровно. Еще дает себя чувствовать местами навык к салонной «ажурности» игры, еще не совсем отрешились от «изящества», сладости и женственности в costume и конструкции (художник — тот же Нивинский, что и в «Турандот»). Но в общем, целом и главном — четыре крепкие комедийки Мериме поданы весело, задорно и с поприем очень многих театральных «приличий».

Резко антирелигиозные пьесы Мериме так и были разыграны — в плане необузданного «кощунства». Больше удались «Карета святых даров» и «Женщина-дьявол». В «Африканской любви» почему-то побоялись нажать до пародийности — и перевесившие в постановке элементы «переживательства» потянули пьесу книзу.

Спектакль этот выдвинул нового интересного актера — Симонова, до того известного зрителю по небольшой роли Труфальдино в «Турандот». В «Карете святых даров» Симонов для трафаретной роли расслабленного вице-короля нашел совершенно свежие краски.

Во всяком случае, этот спектакль — хорошее предзнаменование для нового — вахтанго-мейерхольдовского — курса театра. Садко».

Рецензия, как это явствует из текста, довольно развязная и, надо сказать, залихватская.

У меня эти полупохвалы вызвали смутные чувства. Было довольно тошно... Я совсем не стремился к тому, чтобы стать инициатором творческого разрыва с Художественным театром. И сам спектакль «Комедии Мериме» я как режиссер рассматривал серьезнее, чем «игру в театр», тем более что эти пьески, во всяком случае три из них, носили антиклерикальный характер и в этом смысле как-то переключались с современностью и отвечали ее требованиям.

В разгар всех этих волнений на спектакль пришел Вл. И. Немирович-Данченко. Надо ли говорить, как все мы перетрусили. Владимир Иванович сказал актерам очень много лестного, а мне предложил зайти к нему домой — разговор о спектакле предполагался длинный.

Когда я пришел к Владимиру Ивановичу на квартиру, он очень подробно, во всех деталях, разобрал режиссерскую работу над спектаклем, но сделал все это довольно быстро, и потом перешел к тому предложению, которое было сделано Третьей студии, — о слиянии ее с МХАТ. Здесь он оговорился: «Вам как молодому режиссеру не может быть опасно такое вхождение в Художественный театр. Я специально с этой точ-

176



*«Комедии Мериме» («Женщина-дьявол»).*  
*Фрай Доминго — И. Н. Лобаиков, Фрай Антонио — А. Д. Козловский,*  
*Фрай Рафаэль — А. И. Горюнов*

ки зрения смотрел ваш спектакль — хотел понять, куда вас влечет. И должен сказать, что тот молодой задор, я даже сказал бы, режиссерское озорство, какое я увидел в спектакле, меня несколько не испугало. Я, например, не шокирован тем, что монах в пьесе «Женщина-дьявол» бросает на землю деревянный щит с изображением мадонны, которой он только что молился, и по этому щиту, как бы попирая его, вбегает на помост к своей Мариките.

Повторяю, меня это не шокировало, хотя есть тут моменты так называемой антирелигиозной пропаганды...».

Я уже не помню подробно всего разговора о спектакле. Помню только, по поводу того, сольется ли Третья студия с Художественным театром, я сказал, что, будучи человеком новым, не могу говорить за студию, которая ощущает себя довольно монолитным коллективом и борется за творческую самостоятельность.

Кончилось все это тем, что Немирович-Данченко не пошел на сохранение вахтанговского репертуара на малой сцене МХАТ. После того как отпала ориентация на Третью студию, Владимир Иванович повел переговоры с молодежью Второй студии. И она дала театру талантливое пополнение. Это были такие крупные актеры, как Н. Хмелев, А. Тарасова, В. Стани-

177



*«Комедии Мериме» («Карета святых даров»).*  
*Студия имени Евг. Вахтангова. Постановка А. Д. Попова.*  
*Художник И. И. Нивинский. 1924.*  
*Вице-король Перу — Р. П. Симонов, Мартишес — Н. П. Яновский,*  
*Бальтасар — В. В. Балихин*

цын, О. Андровская, М. Кедров, К. Еланская, Н. Баталов, М. Яншин, И. Судаков и многие, многие другие. К ним примкнули из школы Третьей студии уже окончившие ее молодые актеры — А. Грибов, А. Степанова, В. Бендина, В. Орлов, И. Кудрявцев, режиссер Н. Горчаков и другие.

Приблизительно к этому времени относится дружба Третьей студии МХАТ с Вс. Мейерхольдом. Студия пригласила его для экспериментальных занятий с актерами. Чтобы эти занятия не были отвлеченно теоретическими, Мейерхольд решил поставить пушкинского «Бориса Годунова»<sup>17</sup>. В процессе работы над трагедией Мейерхольд делал теоретические обобщения по вопросам режиссуры и актерского мастерства. Асси-

178

стендом у него был Б. Захава, выступавший по совместительству в качестве актера в театре Мейерхольда. С. Исаков делал макет для «Бориса Годунова». Б. Щукин репетировал Бориса, В. Москвин — Самозванца, а я — Пимена...

Так как постановка требовала больших расходов, а денег у студии не было, и так как Мейерхольд мог уделять репетициям немного времени, то работа не была закончена и имела для нас чисто познавательный интерес. Мы ведь не знали до этого, как работает Мейерхольд.

Перелистывая записные книжки тех лет, я нашел заметки «Из высказываний Вс. Э. Мейерхольда»<sup>18</sup>:

— Пушкин требует от актеров и режиссеров легкости и изящества во всем. Пушкинского «Бориса» нельзя играть так, как исторические пьесы Алексея Константиновича Толстого. Тяжести боярских костюмов надо достигать театральными средствами, а не подлинной тяжеловесностью боярских шуб и шапок. Все надо облегчать... и в том числе речь. Пимен говорит о смерти легко. Чем старше человек, тем веселее он говорит о смерти.

В «Борисе» очень легко впасть в иконопись и сладость, а это обескровит образы и пьесу. Легкость — это не значит бескровие. «Да, тяжела ты, шапка Мономаха» может быть

произнесено через бессонницу, через кряхтенье, может стать убедительно страшной интонацией... Щукин, не бойтесь кряхтенья в Борисе. Я знаю, вы сейчас думаете о Шаляпине. Но ведь то, что хорошо для оперы, может быть плохо для драмы. Борис Годунов у Шаляпина и спит в порфире, в сапогах, а я утверждаю, что Борис дома ходит в шерстяных чулках, у него есть мозоли, которые влияют на него как на монарха...

Дальше идет моя приписка: «А как же сочетать кряхтенье, мозоли, шерстяные чулки с легкостью и изяществом?»

Следующая запись — «Вс. Э. Мейерхольд о парадоксальном подходе в решении образа и сцены»:

— Полезно начинать все вопреки установившейся традиции. Это выясняет сцену и образ, ведет к переоценке ценностей, освежает и освоевременивает пьесу, так как работа ведется на голой земле. И если бы даже в результате мы пришли к традиционной трактовке, то и в эту трактовку внеслась бы новая, свежая краска. И самая традиция была бы воспринята как сущность, а не как форма со стертым, забытым содержанием...

Парадоксальный подход к сцене и образу выводит зрителя из состояния покоя и безразличия, раскладывает зрительный зал на два, а то и три лагеря ожесточенных людей. Это лучшая атмосфера театра. Актер ощущает эту атмосферу, она рождает в нем творческую активность, в противном случае

179

родятся скука и безразличие. Надо уметь бросать под ноги зрителя петарды, тогда он не будет скучать...

Я довольно точно записал высказывания Мейерхольда, но они были усилены для нас еще большей парадоксальностью формулировок...

Следующая запись — «Вс. Э. Мейерхольд о «темпизации»:

— Режиссер заранее должен решить, когда у него кончается спектакль — в одиннадцать или двенадцать часов ночи. И исходя из этого лимита времени строить его. «Темпизация» пьесы связана с количеством вымарок и определением экспозиционных сцен, которые быстренько проговариваются. Делается лишь особый акцент на двух-трех фразах, для того чтобы зритель уяснил себе экспозицию пьесы.

Работая над «темпизацией» пьесы, режиссер даже может прийти к новому, неожиданному толкованию образа. Например, в «Грозе» А. Н. Островского Кулигин обычно затягивает темп своими разглагольствованиями. Забота о темпе может натолкнуть на мысль о новом толковании Кулигина — быстро говорящего и, может быть, захлебывающегося, в противовес «размазне». И наоборот, еще большой вопрос: быстро ли говорят Бобчинский и Добчинский? Ведь они так любят смаковать все городские новости...

Мейерхольд говорил также о «материальной установке сценического образа», о физических задачах, о физическом оснащении актера, о профессиональных привычках действующего лица и т. д. и т. п.

Все это я узнал в более развернутом виде, когда познакомился с методом физических действий К. С. Станиславского и с мыслями о «физическом самочувствии» и «мизансцене тела» Вл. И. Немировича-Данченко. Надо сказать, что в те годы многие последователи К. С. Станиславского застряли на психологических основах творческого процесса, а именно это породило бездейственный застойный период работы над пьесой, с которым и объявил борьбу сам К. С. Станиславский.

Моя тема — современность. «Виринея».  
В поисках новых приемов. Работа с Б. Щукиным.  
«Виринея» в Париже

Комедиями Мериме» для меня кончился период поисков пьес, «созвучных революции». Началась новая полоса творческой жизни, которую определяло влечение к современной советской теме. Это влечение сопутствовало мне все сорок лет моей работы в театре и сформировало, вероятно, мое художественное лицо. Поиски современного драматургического материала и новых средств его

180

выражения отвлекли меня от театрального архаизма, от стилизаторства, от естественного для молодого режиссера увлечения приемами старинного театра, от всяческого преклонения перед «священными реликвиями» и театральными традициями. В моих редких обращениях к отечественной классике и к Шекспиру я больше интересовался эпохой, бытом, нежели театральной иконографией. Окружающая действительность стала для меня объектом самого пристального изучения глазами театрального специалиста. Все последующие годы я не переставал сопоставлять богатые краски живой действительности с устаревшей палитрой театра. Театральность и пластическую выразительность я стал искать в быту, в окружающей меня жизни. Для многих же моих сверстников-режиссеров театральность в те годы не совмещалась с бытом. Натурализм и быт являлись понятиями однородными, а театральность и быт — несовместимыми.

Первой пьесой о современниках, героях Октября, была сейфуллинская «Виринея». В те далекие годы драматургия как форма литературы отставала от романа и повести (это отставание, впрочем, наблюдается и по сей день). В силу этих причин первенцы советской драматургии часто рождались путем инсценировки литературных произведений. Так появились на свет «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Чапаев» Д. Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова и, наконец, «Виринея».

Повесть Сейфуллиной с большой взволнованностью раскрывала огромные сдвиги, произведенные в сознании крестьянства войной и последовавшими за ней двумя революциями — Февральской, а затем Октябрьской социалистической. Сейфуллина рассказывала, как простая крестьянка Виринея и окопный солдат Павел Суслов вырастали в общественных деятелей новой, советской деревни.

Большой успех повести подтолкнул Л. Сейфуллину переделать «Виринею» в пьесу (соавтором был В. Правдухин).

Лидия Николаевна не была связана ни с каким театром. Впервые пьеса читалась в Доме Герцена на Тверском бульваре. Собрались друзья, писатели, критики, актеры и кое-кто из режиссеров. В этот вечер собравшиеся не переставали удивляться. Необычным казалось все, начиная с внешности писательницы — она была миниатюрного роста с огромными лучистыми глазами. Удивило всех, что эта маленькая женщина знает современную деревню так, как не знает ее никто из слушателей, и хотя жизненность пьесы захватила всех, авторы казались людьми наивными в театральном отношении. Действительно, каким образом такой громоздкий материал можно уложить в спектакль? Ведь он если и состоится, то окончится к двум часам ночи. Наконец, можно ли писать пьесу с такой откровенной, обнаженной политической тенденцией? Это же

181

агитка! И потом, что это за жанр — обозрение, хроника деревенской жизни?

Каскад этих вопросов Лидия Николаевна выдержала внешне спокойно. Лицо ее одновременно выражало и робость, и упрямство. Всем своим видом она как бы говорила: «Да, я не знаю, как делаются пьесы и спектакли. Но я убеждена в том, что «Виринею» совершенно необходимо показать советскому зрителю!» Глаза ее, по-детски округлые, смотрели строго и решительно.



Когда кончилась читка, которой, казалось, не будет конца, время было уже позднее. Все заспешили домой. На разговор о пьесе остались только близкие знакомые авторов — им неловко было спешить с уходом.

Разговор, как часто бывает в таких случаях, был беседой «вообще», вокруг пьесы. Заинтересованных в реальном сценическом осуществлении «Виринеи» не оказалось.

Я сидел, слушая «обмен мнениями» и молчал, хотя и был взволнован. А вскоре понял, почему молчу. У меня было такое же самочувствие, как и у автора: не зная, как из этого хаотического нагромождения сцен и действующих лиц сделать спектакль, я в то время всем своим существом ощущал рождение нового на театре, того самого, чего мы, режиссеры и актеры, вот уже шесть лет ждем, измучились в ожидании.

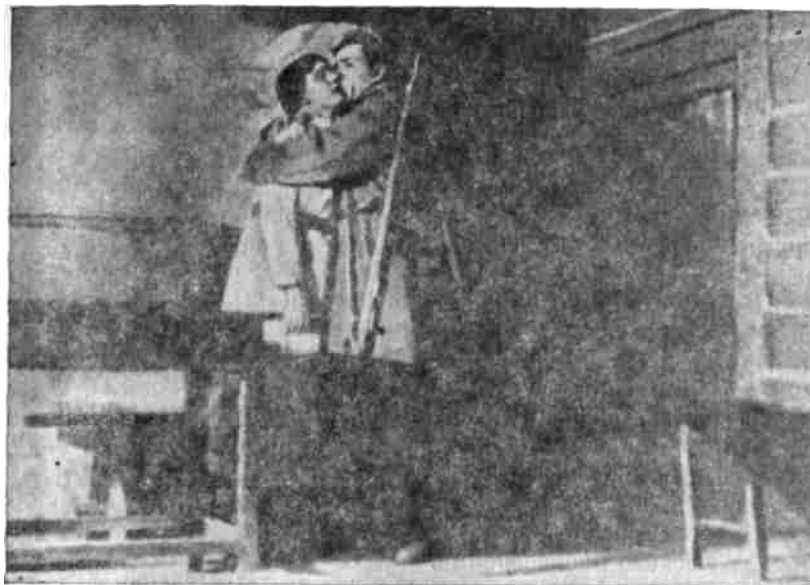
«Виринею» должен увидеть зритель. Это именно та революционная новь, о которой тосковали Вахтангов, Марджанов, все те, кто страстно хотел перейти к воплощению революции на сцене, к перестройке всего идейного, душевного, эстетического и технологического багажа театра. Но как объединить разрозненные сцены «Виринеи» в строгое русло спектакля, я, естественно, не знал и потому пока молчал. Но я уже твердо знал, что «обрекаю» себя на эту постановку.

Мне кажется, что вопрос нелегкого перехода театров на современный, революционный репертуар и успешность этого перехода в те годы целиком зависели от того, насколько тот или иной театр и режиссер были измучены ожиданием современной пьесы. От этой тоски по новой теме, по новому социальному герою целиком зависел и успех в работе с авторами.

К чести вахтанговского театра надо сказать, что в нем даже в те далекие годы нашлась активная группа актеров, жаждавших новой, революционной тематики не на словах, а на деле, действительно готовая, по заветам Вахтангова, «идти вместе с народом, творящим революцию».

Весть о постановке «Виринеи» с трепетом и хорошим творческим страхом приняли Б. Щукин, А. Горюнов, В. Куза, И. Толчанов, Е. Алексеева, Н. Русинова, В. Балихин, В. Моск-

182



*«Виринея» Л. П. Сейфуллиной и В. П. Правдухина.  
Студия имени Евг. Вахтангова. Постановка А. Д. Попова.  
Художник С. П. Исаков. 1925.  
Виринея — Е. Г. Алексеева, Павел — 5. В. Щукин*

вин и молодежь театра, а в молодежи тогда числились М. Державин, Д. Журавлев, В. Кольцов и другие. Были в те годы и эстетско-аполитичные настроения в студии. Защитникам «Виринеи» пришлось вступить с ними в борьбу.

Прежде чем начать работу в театре, я потратил много времени, чтобы сделать

режиссерский экземпляр пьесы. Работа с Л. Сейфуллиной и В. Правдухиным протекала дружно. Пьесу мы сократили почти вдвое, выбросили несущественные сцены и ряд персонажей. За счет этого увеличилось количество народных сцен и, самое главное, ярче стали образы представителей новой, ершисто революционной деревни. Молодой солдат (его играл А. Горюнов) сделался вожаком деревенской молодежи и как бы подручным большевика Сулова.

И я и актеры были охвачены страстью познания нового деревенского быта. Помню, Л. Сейфуллина привлекала в студию много деревенской молодежи, среди которой была и сестра Сергея Есенина. Они с упоением пели для нас деревенские частушки, а мы жадно вглядывались в их лица, слушали их рассказы о революции в деревне.

183

Постановка «Виринеи» заставила пересмотреть приемы актерской игры и режиссуры. То, что было годным для «Принцессы Турандот» или «Комедий Мериме», оказывалось совершенно неприменимым для пьесы о советской деревне. И дело не в том, что фраки и ламановские<sup>19</sup> бальные платья из «Турандот» пришлось менять на овчинные полушубки, валенки и сапоги, и не в том, что для «Виринеи» нужны были, выражаясь языком современной театральной методологии, другое «физическое самочувствие» и другие «мизансцены тела».

Вопрос стоял серьезнее. Необходимо было воспитывать в актере новые для него волевые качества темперамента, определенность, четкость отношения к людям и фактам. Воплощение образов «Виринеи» требовало жесточайшей борьбы с расплывчатостью и интеллигентщиной. Новому социальному содержанию и новому быту необходима была свежая палитра сценических красок.

Приходилось производить ревизию понятий театральности и условности, всегда связанных с содержанием и природой драматического произведения.

В репетициях с актерами помогал мне И. Толчанов, когда был свободен от своих сцен (занят он был в роли Магары, проходящей через ряд картин пьесы). Актеров иногда приходилось не только увлекать, убеждать, но и психологически ломать. С исполнительницей главной роли Е. Алексеевой, к счастью, работать было легко, но Б. Щукина я частенько умучивал.

Мне было ясно, куда надо вести Бориса Васильевича, но я не всегда умел найти ключ к этому чуткому и в то же время стеснительному и самолюбивому актеру. Новым, трудным был материал пьесы, сложной — творческая природа артиста. То, что я тянул его к созданию характера определенного и прямого, добивался внутренней силы при внешней грубоватости, часто казалось Щукину преждевременным требованием результата. Актер уверял режиссера, что к этим чертам характера он придет постепенно, а мне было ясно, что в данные для подготовки спектакля сроки актер не придет к образу Павла при таком нерешительном подходе к роли. Ведь до этого Щукин играл приторно-сладкого кюре в «Чуде святого Антония» Метерлинка и инфантильного смешного заику Тарталью в «Турандот». Переход к Павлу Сулову был переломным моментом в творческой биографии артиста, и поэтому так трудно шла работа.

В «Виринее» я наблюдал у Щукина тот же сложнейший процесс сращивания, слияния актера с образом, какой я видел у больших мастеров Художественного театра. Если на репетиции добрые глаза Бориса Васильевича преображались и

184

становились жесткими, а иногда даже злыми (исстрадался, намучился в окопах Павел Сулов), то я знал, что репетиция будет полна новых радующих находок. Если глаза актера смотрели умиротворяюще ласково, то я предвидел, что репетиция будет тяжелой, трудной.

Я многому научился в работе со Щукиным, и прежде всего требовательности к себе и к актеру, всепоглощающей сосредоточенности в работе.

А сколько было у меня режиссерских сомнений в «Виринее»! Например, в чем театральность деревенского быта? Как найти на сцене подлинную жизнь старой и новой

деревни, чтобы она, эта жизнь, не выглядела натуралистически и в то же время была лишена режиссерских вывертов?..

Помню, ночью, бродя по арбатским переулкам, я фантазировал сцену у Анисьи. Вот Анисья приехала из города к себе в деревню. У нее в лазарете умер мужик — хозяин. Она вошла в избу, крестится, раздевается, суровая, молчаливая. Сходятся соседки. У всех любопытство ожидания: что с мужиком? Умер или ничего, жив? Анисья села за стол, подбила рукой и заголосила, запричитала...

Глубоко вздохнули мужики и бабы: значит, умер. Послушаем, как будет выть-причитать; надо встать поудобнее, может, это будет долго.

Ничего, хорошо причитают, подходяще. Значит, любила мужика. Стоят мужики, смотрят на Анисью и проникновенно слушают. (Эту сцену мы называли «Концерт в избе у Анисьи».)

Я ходил по арбатским переулкам и думал: этот ритм жизни старого уклада — тяжелый, неторопливый, — он верен, но его надо взорвать, когда в избу вбежит деревенская молодежь во главе с молодым солдатом и все сотрясающую гранату бросит Павел Суслов:

«Павел. Схоронила мужика-то, Анисья? Ну что ж. Рановато бы, да тут, видать, не переспоришь. А живые-то, вон, слышать, самого царя переспорили... Слышишь, царя отменили.

Возгласы:

— Отменили.

— А как же! Другой, што ль, какой престол отбил?

— Чего ты брешешь?..

— Кто сказал? Отколь слух?

Павел. ...Совсем без царя живем! Сейчас на сходе повешали народ. Староста из городу манифест привез».

Я понял, что конфликт двух ритмов — ритма старой, кондовой деревни и этой взвихрившей молодой силы, которая смела тяжелый ритм «концерта», увлекла за собой, закружила даже стариков и старух, — является сущностью картины.

185

Разгадав сцену, я был полон новых сомнений. Можно поставить все это так, что тебя как режиссера заметят, о тебе заговорят в газетах... А можно поставить эту сцену серьезно, скупое, проникая в суть того, что совершается. Смысла этой новой, диктуемой деревенской жизнью театральности, пожалуй, не поймут, скажут: «старый МХТ»...

Пусть говорят. «Концерт» буду ставить так, как его вижу. Не буду оставлять «белые нитки» режиссуры. И опять сомнение: тебя назовут «старательный» режиссер... Время-то какое! Тут и «Турандот», тут и Мейерхольд, и Фореггер, а ты хочешь ставить скупое, сдержанно, без «педалей»!

И действительно, о режиссере в «Виринея» писали гораздо меньше, чем в «Комедиях Мериме». Я же считал и считаю, что эти спектакли несравнимы. «Виринея» была для режиссера целой школой. Пришлось вместе с новым в жизни осмысливать новое в театре. Только поэтому я нашел ключ к решению народных сцен и помог актерам в создании новых характеров. Да и для себя как для постановщика открыл многое. Я понял, например, что сценической атмосферой можно цементировать отдельные картины спектакля, что театральность в каждой пьесе своя: в деревенской пьесе есть своя театральность.

Прошли годы. «Бронепоезд 14-69» во МХАТ и «Виринея» в Третьей студии стали классикой советского театра. Сегодня даже мне, постановщику, странно перечитывать отзывы того времени, с их разнобоями и в оценке пьесы и в отношении к спектаклю. Одни критики рассматривали «Виринею» как «обозрение», другие называли спектакль «жанровыми картинками».

Юрий Соболев, например, заканчивал рецензию так: «В общем еще раз надо признать всю честность работы студии, все большое внимание режиссера спектакля Алексея Попова. Не студии в целом и не постановщику в частности нужно посылать упрёки в блеклости

спектакля, в том, что он томительно сер (подчеркнуто мною.— А. П.). В этом виновница сама Лидия Сейфуллина, слишком примитивно понявшая задачу сценического приспособления своей повести»<sup>\*</sup>.

А газета «Известия» писала: «Живая и нужная работа, наполняющая театр земным, горячим содержанием, в подтверждение творческих сил молодежи, могущей и солнечно веселиться, и искренне вдуматься в жизнь крестьянства»<sup>†</sup>.

Поддержал спектакль и пьесу Н. А. Семашко: «Деревня, показанная на сцене, настоящая, не подкрашенная деревня. Это не натягивание пьесы на «идеи», как это очень часто теперь практикуется, это не морализирование, не голая агитация

186

и пропаганда; режиссер полным ковшом зачерпнул действительную жизнь из реалистических глубин рассказа Сейфуллиной; агитирует и пропагандирует здесь сама жизнь...»<sup>‡</sup>.

А. В. Луначарский в своем докладе на Пятом всесоюзном съезде работников искусств отметил «Виринею» в Третьей студии МХТ как постановку исключительную, указывающую новый путь театру»<sup>20</sup>.

Спектакль надолго удержался в репертуаре и вместе с «Турандот» был показан на Международном фестивале во время гастролей в Париже.

Эта поездка была осуществлена позднее, в 1928 году, но я хочу остановиться на том резонансе, который спектакль получил в Париже. Известный французский деятель театра Фирмен Жемье сделал предложение Третьей студии принять участие в театральном фестивале европейских стран. Каждая страна имела свою неделю в театре «Одеон».

А. В. Луначарский рекомендовал взять в Париж «Турандот» и «Виринею». Но «Виринею» решено было сыграть только один раз, последним спектаклем, так как было ясно, что и пьеса и постановка будут иметь большой политический отклик и, несомненно, вызовут демонстрацию парижской белогвардейщины.

Спектакли «Турандот» проходили с бурным, настоящим успехом и у французской публики, и в эмигрантских кругах. Не выдержала только монархистская газетка «Возрождение»<sup>21</sup>, которая обратилась к публике на манер гоголевского городничего: «Чему вы смеетесь? Над собой смеетесь? Вы смеетесь над спектаклем, где актеры разгуливают по сцене, задрапированные в реквизированные у вас одеяла и скатерти!»

Можно себе представить, до какой степени накалилась атмосфера к моменту показа «Виринеи»! Площадь перед «Одеоном» была запружена людьми. Публика, даже имевшая билеты, не могла пробиться в театр. И курьез заключался в том, что французские полисмены, энергично работая локтями, обеспечивали парижанам доступ на «советскую агитку».

Зрительный зал раскололся на две части. Одна состояла из разного рода белых эмигрантов, другая — из публики, настроенной благожелательно к Советскому Союзу. В зале присутствовало много членов Общества друзей Советской России. Реакции зрительного зала были необычайно бурными. Одни и те же реплики вызывали аплодисменты одной половины зрительного зала и протестующий свист другой.

Паузы из-за бурных и противоречивых реакций были иногда огромны. Спектакль, и без того длинный, окончился на пол-

187

часа позднее, и, несмотря на это, никто из зала не двинулся. Монолог молодого солдата (А. Горюнов) слушали белогвардейцы-монархисты, сидевшие в зрительном зале. Этот монолог каждой своей фразой вызывал целую бурю свиста, криков, топота. Да это и не мудрено, если вспомнить текст:

— Название «нижний чин» отменяется. Теперь почетное звание — солдат. (Аплодисменты и протест.) Какой тебе нижний? А кто верхний? Нету больше нижнего!

<sup>\*</sup> Юрий Соболев. «Виринея» в Студии имени Вахтангова.

<sup>†</sup> «Известия», 1925, 13 октября.

<sup>‡</sup> Н. А. Семашко. Театр лицом к деревне. — «Искусство трудящихся», 1925, № 3, е. 1.

*(Аплодисменты, свист, топот.)* Э-эх, я в Романовну съездию. Энтот, Кавыршина Алексей Петровича сын, в прапорщики вышел, в офицеры. Вместе на побывку в одном вагоне ехали. Я ему говорю: « Степа, дай закурить». А он мне: «Я тебе не Степа, а офицер теперь, а ты — нижний чин, дисциплины не знаешь!» При всем, при вагоне, — я как скраснел тогда! Нарочно съездию. А ну, скажи, мол, я теперь кто? Нижний чин, ах, язви-те в душу, нако, мол, выкуси! Был нижний чин, да весь кончился! *(После этого монолога зрительный зал бушевал несколько минут, пока не утих.)*

В оценке «Виринеи» опять отличилось «Возрождение». Уже одно заглавие статьи красноречиво выражало мнение этой газетки. Рецензия называлась: «ГПУ в «Одеоне». Автор уверял читателей, что «для создания соответствующего настроения в зрительном зале были умело рассажены чекисты. Таким образом успех и политические рукоплескания были обеспечены».

В других газетах о спектакле писали князь Сергей Волконский и переводчик «Турандот» М. Осоргин. При всем неприятии идейного содержания пьесы авторы этих рецензий были растроганы самим фактом встречи с русским театром, который показал, с одной стороны, «Турандот», блестящую постановку Вахтангова, а с другой, — «Виринею», приоткрывшую завесу над сегодняшней, Советской Россией...

«Виринея» удержалась в репертуаре Третьей студии надолго, справила сотое представление и продолжала жить.

**«Зойкина квартира». Ставлю советскую кинокомедию.  
Спектакль к 10-летию Октября. Щукин-актер.  
«Заговор чувств». Встреча с Н. Погодиным.  
Уход из Третьей студии**

В следующем сезоне М. Булгаков после шумного успеха «Дней Турбиных» в Художественном театре написал новую пьесу — «Зойкина квартира». Написана она была с присущим Булгакову талантом, острой образностью и знанием природы театра. Все это казалось великолепным материалом для актеров и режиссера. По замыслу автора, «Зойкина квартира» должна была явиться сатирой на нэпманские

188

нравы того времени. Нэп с его «прелестями», спекуляцией, аферами нашел в пьесе довольно богатое и остроумное отражение. Студия и я как режиссер обрадовались этой, как нам казалось, сатире на нэпманскую публику. Но подлинной сатиры, разоблачительной силы, ясности идейной программы в пьесе не оказалось. Она представляла собой скорее «лирико-уголовную» комедию. Благодаря таланту драматурга и блестящему исполнению ряда ролей Р. Симоновым, Ц. Мансуровой, Б. Щукиным, И. Толчановым, В. Поповой спектакль имел довольно большой успех. Правда, успех особого, скандального рода. Спектакль «работал» явно не в том направлении, в каком был задуман театром: он стал приманкой для нэпманской публики, чего никак не хотела ни студия, ни я как режиссер. Едва ли ожидал этого и автор пьесы. После того как «Зойкина квартира» прошла на сцене более ста раз, студия сняла ее с репертуара.

Режиссера-сатирика из меня не вышло. «Зойкина квартира» показала мне, что когда я в своем творчестве зол, желчен, то становлюсь как художник неинтересен, теряю убедительность. Моей главной стихией, как оказалось впоследствии, были патетическая комедия, героика и лирика. Но разобрался я в этих вопросах значительно позднее.

Одновременно с работой в театре я с большим любопытством и некоторой завистью смотрел на быстрый рост советской кинематографии. Работая в Третьей студии, я имел достаточно свободного времени, потому что режиссеров в тот период в студии было достаточно. Р. Симонов поставил «Льва Гурыча Синичкина» Д. Т. Ленского и «Марион де Лорм» В. Гюго; И. Толчанов работал над «Женитьбой Труадека» Жюль Ромена; Б. Захава готовил к постановке «Барсуков» Л. Леонова.

Я «заболел» мыслью поставить кинокомедию. В то время буквально стоял вопль: «Нет советских кинокомедий, нет фильмов на материале нашего, советского быта!» Под влиянием этих требований и многих неудач в области кинокомедии у меня родилось желание поставить современный комедийный фильм.

Ассистентом моим был тоже театральный человек, М. С. Каростин. Хороших комедийных сценариев не было. Мы решили написать сценарий сами. Между прочим было и еще одно обстоятельство, непосредственно подтолкнувшее нас на путь создания советской комедии. В то время у нас с огромным успехом шел американский фильм «Наше гостеприимство» с участием Бестера Китона. Нам очень понравился юмор этой комедии: в картине была показана первая железная дорога со всеми забавными курьезами путешествия. Помимо талантливой игры Бестера Китона в картине была передана атмосфера смешной, нелепой старины.

189

К созданию фильма «Два друга, модель и подруга»<sup>22</sup> подзадорила нас эта атмосфера. Захотелось поставить картину о современных людях, активных и жизнерадостных, а фоном взять уходящую в прошлое провинциальную российскую старину, нелепую и в чем-то милую. Главными героями были два молодых рабочих-изобретателя. В борьбе за свое изобретение они проделывали огромный путь от захолустья до районного центра.

Ехали на пароходе (здесь я использовал смешные эпизоды нашего путешествия по реке

Унже Костромской губернии), потом плыли на самодельном плоту по маленьким речушкам, шли пешком, таская на спине свое громоздкое изобретение, и яростно сражались с бюрократами.

Газета «Правда» тогда отмечала: «До сих пор герой наших комедий представлял собой злосчастную фигуру, которая, являясь центром комических положений, наделена была прежде всего отрицательными чертами. Героем обычно изображали нэпмана, прощелыгу, жулика и т. д. «Два друга» резко порывают с этой ошибочной тенденцией. Здесь веселые изобретатели-друзья, на стороне которых все симпатии автора, целиком заражают зрителя. Советская комедия начинает отыскивать своего героя»<sup>\*</sup>.

В фильме были заняты актеры Сергей Яблоков из Костромской студии, Сергей Лаврентьев из Театра Революции, Ольга Третьякова и другие.

«Два друга» имели довольно большой и длительный успех и, как говорят, проложили дорогу ряду советских комедий. Картина неоднократно возобновлялась и даже демонстрировалась в Америке.

Вскоре после первой удачной пробы в кино я поставил вторую кинокомедию — «Крупная неприятность»<sup>23</sup>, с очень смешным, как мне казалось, сюжетом. Действие разворачивалось в небольшом богомольном городке, вроде Углича (там и снимали).

В одном из церковных зданий разместился и развернул свою работу клуб комсомольской молодежи с докладами, самодеятельными спектаклями. А напротив клуба была действующая «живая» церковь. В клубе ждали докладчика из областного центра по вопросам антирелигиозной пропаганды, а церковь ожидала приезда протоиерея на одну из торжественных служб. Приезжие внешне выглядели довольно схоже. Оба были в дорожных пальниках, летних шляпах. Происходила путаница: докладчик попадал к верующим, а священник — в клуб, разместившийся в церковном здании. Было много смешных эпизодов.

190

Я был опытнее как кинорежиссер на целую картину, снята она была лучше, актеры были интереснее, а картина вышла хуже и менее смешная. Я объяснял себе это тем, что слишком растянул экспозицию. Было много действующих лиц. В фильме «Два друга» к концу первой части зритель уже был в курсе основной ситуации, познакомился с главными действующими лицами и даже успел полюбить их. А в «Крупной неприятности» все это произошло только к середине картины.

В этом я видел свою основную ошибку.

Сам я играл эпизодическую роль режиссера драмкружка. Хорошо и сочно играл уездного извозчика-лихача Б. М. Шухмин. В фильме снимался Костя Градополов, бывший тогда чемпионом по боксу.

И все-таки картина успеха не имела. Нам нравилась, а публике — нет. Бывает так.

Работа в кино для меня осталась памятной на всю жизнь как хорошая режиссерская школа.

В те далекие времена кино еще не умело разговаривать, поэтому каждой режиссерской и актерской мысли обязательно и с к а л о с ь в ы р а ж е н и е в д е й с т в и и. Актер в немом кино особым образом воспитывался. Он тренировал себя, свое тело, так, чтобы без слов, через немой разговор лица и всей фигуры, было видно, чего он хочет, как относится к событию, о чем думает.

Режиссер немого кино тоже был творчески мобилизован — от него требовалось умение тщательно отбирать художественные средства лаконичные и предельно выразительные. В строгих рамках этих требований в кино можно было многому научиться и театральному режиссеру.

Надо сказать, что как только кино заговорило, композиционное мастерство режиссера и пластическая выразительность актерского искусства начали отставать. Кино стало болтливым: появились бесконечные «разговоры за столом»; при этом лепка мизансцен, композиция кадров, монтаж эпизодов и всего фильма в известной мере оказались в

<sup>\*</sup> «Правда», 1928, 11 ноября.  
репетиторы

пренебрежении. Сцены стали снимать киноаппаратом с одной точки, и они сделались значительно длиннее. Следовательно, и общая динамика монтажа изменилась.

Слово и цвет раздвинули возможности кино и еще больше приблизили его к литературе и живописи. Но эти вновь пришедшие в кино богатства изобразительных средств стали потворствовать режиссерской и актерской лени. По-моему, много болтающий кинематограф — это порождение ленивых малоспособных режиссеров и актеров. Ведь только лень творческой мысли может заставить рассуждать так: зачем искать форму, композицию, ракурс, освещение, когда можно спрятаться за *текст*?

191

Я далек от мысли призывать к молчанию заговоривший кинематограф. Это было бы просто глупо, особенно теперь, когда заговорил долго упорствовавший Чарли Чаплин. Речь идет о развитии и обогащении пластической выразительности киноактера и композиционного искусства режиссуры в современном кино.

В кино я встретился с рядом крупнейших мастеров — С. Эйзенштейном, С. Юткевичем, И. Пырьевым, Г. Александровым. Одно время С. Эйзенштейном была сделана попытка организовать режиссерскую группу для занятий по технологии кинорежиссуры. Он не хотел становиться в позицию мэтра по отношению к режиссерам, работающим в «Совкино», да и не был он в те годы мэтром. Поэтому он довольно деликатно предложил время от времени собираться, разрабатывая и обсуждая проблемы композиции. Он хотел использовать для этой цели произведения известных художников-живописцев, например Домье, или писателей, изучая их творчество с прицелом на специфику режиссерского мастерства в кинематографе.

Помню, например, одну из тем, которую предложил Сергей Михайлович: «Пусть кто-нибудь из товарищей проанализирует вопрос освещения на материале, допустим, романа Золя «Чрево Парижа». Перечитайте описание рынка — и увидите, что Золя работает как великолепный осветитель! А потом сделайте нам сообщение по этой теме, а уж мы постараемся «раздолбать» вас на все корки. И вам будет польза, и нам».

В группе С. Эйзенштейна работали, помню, Г. Александров, С. Юткевич, М. Каростин, И. Пырьев и другие. Собирались мы, правда, нечасто, ведь каждый из нас ставил картину, но даже эти немногие встречи будоражили мысль и служили хорошей зарядкой молодым режиссерам.

После постановки фильма я снова вернулся к театральной работе. К десятилетию Великого Октября Третья студия Художественного театра остановила свой выбор на пьесе Б. Лавренева «Разлом». Постановка юбилейного спектакля была поручена мне.

И о пьесе и о спектакле достаточно известно, и можно подробно на этом не останавливаться. Мне хочется отметить только, что в «Разломе» я продолжил начатые в «Вирине» поиски нового сценического отображения народа как основного героя спектакля. Студия понимала идейное содержание пьесы шире, чем «разлом» семьи капитана Берсенева. Нас интересовала пьеса Б. Лавренева не как семейная драма, а как широкое социальное полотно. В сущности, эта идейная установка достаточно всем известна, но чаще она является только содержанием режиссерской декларации. Меня же интересовали пути практического воплощения этих правильных, но в общем элементарных мыслей.

192

Первой и важнейшей задачей было распределить роли так, чтобы в матросских массовых эпизодах были заняты самые талантливые актеры студии — М. Державин, А. Горюнов, В. Балихин, Б. Шухмин, В. Кольцов, Д. Журавлев, В. Куза, В. Захава. Их талант и мастерство позволили вылепить яркие интересные эпизодические фигуры и таким образом создать в спектакле серьезное и выразительное лицо народа.

Такой коллектив актеров, занятых в массовых сценах, действительно мог соревноваться с исполнителями центральных ролей пьесы, то есть со Щукиным (Берсенов), с Русиновой (Татьяпа), Руслановым (Штубе), Мансуровой (Ксения).

Художником спектакля был приглашен Н. П. Акимов. Он предложил очень интересный



принцип оформления «Разлома». Небольшие фрагменты военного корабля и квартиры Берсенева напоминали собой как бы кинокадры, и только два раза в течение спектакля, во время массовых картин на корабле, раскрывалась полностью вся сцена студии.

Меня, режиссера, стесненного масштабами театральной площадки, очень устраивал такой резкий контраст небольших кадров и полного раскрытия зеркала сцены. В это время многие грешили чисто внешним подражанием кино, пытались сочетать игру актера на сцене с кинопроекцией, переносом действия пьесы на экран и т. п.

В «Разломе» дело обстояло значительно сложнее и интереснее. Н. Акимов, так же как и я, искал обогащения выразительных средств театра. Если бы я перед этим не поставил кинокомедию «Два друга», я, может быть, и не откликнулся на предложение художника, восприняв его как достаточно внешнее подражание кинематографу. Теперь же меня подкупила в «кадровом» решении «Разлома» возможность продолжить работу с актерами спектакля в том же направлении, в каком она была начата мной в кино.

С помощью художника я мог, таким образом, работать над пластической выразительностью актера, экономным жестом, интересными и неожиданными ракурсами, над тем, что позднее в работах Вл. И. Немировича-Данченко получило название «мизансцены тела».

Именно поэтому оформление не выглядело трюком, то, что делал в спектакле художник, было глубоко связано с актерскими и режиссерскими задачами.

В «Разломе» я третий раз встретился со Щукиным как с актером. Он играл капитана Берсенева. О второй встрече я не упоминал: она произошла в злополучной «Зойкиной квартире», где он с удовольствием и с присущим ему талантом играл эпизодическую роль Ивана Васильевича из Ростова.

На этот раз, в «Разломе», работа наша протекала уже более спокойно. Мы лучше понимали друг друга. После премьеры

193

Борис Васильевич собрал свои фотографии из трех спектаклей — Павла из «Виринеи», Ивана Васильевича из «Зойкиной квартиры» и Берсенева из «Разлома» — и, наклеив их на одно паспарту, написал мне:

Дорогой Алеша! Ты отец, я мать, а это наши дети. Правда, они не все удались в одинаковой степени, но ведь в семье не без уroda. Прими их в знак наших новых встреч с тобой.

Б. Щукин<sup>24</sup>

В те годы Щукин был жаден до работы и поэтому с удовольствием соглашался играть даже эпизодические роли, если они давали ему интересный материал. Он не был сыт тем количеством ролей, какое выпадало на его долю в студии. Свидетельством этого является другая шуточная фотография, где Б. Щукин снят с Б. Шухминим, и они просят не забывать «безработных» актеров.

Творческий рост Б. Щукина не был стремительным, и по первым трем-четырем ролям, пусть великолепно сыгранным, все же нельзя было предугадать всю силу его огромного дарования.

Несколько лет спустя в «Егоре Булычове» (постановка Б. Захавы) и в образе В. И. Ленина («Человек с ружьем», постановка Р. Симонова) актер сделал такой рывок вперед, что всем стал ясен подлинный масштаб его артистического таланта. Постоянная мучительная неудовлетворенность, огромный неустанный труд, неоглядное расходование нервных и физических сил роднят его с другим крупнейшим художником советского театра — Н. Хмелевым. И не только в этом их сходство. Щукин, как и Хмелев, умел наполнить живым, трепетным чувством незыблемый и четкий рисунок роли. Точно и тонко разработанный замысел получал одухотворенное, эмоциональное воплощение.

Творческая генеалогия Щукина и Хмелева мне представляется единой. Оба они синтезируют в своем актерском искусстве суть идей Станиславского и Немировича, и именно в этом их огромная художественная сила; только Хмелев воспринял этот синтез

непосредственно от Станиславского и Немировича, а Щукин — через своего гениального учителя Вахтангова. Хмелевского князя из «Дядюшкина сна» Вахтангов легко мог бы признать своим детищем, и то же самое без колебаний мог сделать Немирович-Данченко по отношению к щукинскому Ленину...

Следующая моя работа в студии была над пьесой Ю. Олеши «Заговор чувств». Пьеса эта была переделана автором из его романа «Зависть», произведения яркого, своеобразного таланта. По замыслу Олеши, такие человеческие чувства, как зависть, ревность, жестокость, любовь состоят как бы в заговоре против нового мира, против нашего «коммунистического завтра». Про-

194



*«Заговор чувств» Ю. К. Олеши.  
Театр имени Евг. Вахтангова. Постановка А. Д. Попова.  
Художник Н. П. Акимов. 1929. Сцена из спектакля*

тивником всего отживающего в человеческом обществе, борющемся против этого заговора чувств, выступает Андрей Бабичев. Чувствам-заговорщикам автор противопоставил материалиста Бабичева, но, сделав своего героя делягой, колбасником по профессии, Олеша нарушил баланс идейных сил в пьесе, и заряд прошел мимо цели. В Андрее Бабичеве не оказалось черт строителя социализма, он был заражен деляческим практицизмом, и ненависть его к отживающим чувствам не являлась тем багажом, с которым одерживаются победы в новом мире.

Многие достоинства пьесы — образный, метафорический язык, авторский темперамент, юмор — дали богатейший материал и мне как режиссеру и художнику спектакля Н. Акимову. Но зритель, к сожалению, не получал от пьесы и от спектакля серьезного, глубокого материала для осмысливания нашей действительности.

Пьеса Олеши вызвала большую дискуссию в печати. Спектакль очень хвалила театральная публика, но единодушного признания пьеса все же не нашла. Некоторые творческие работники (среди них С. М. Эйзенштейн) считали «Заговор» самой яркой работой на моем режиссерском пути в те годы. Я думаю, что это было верно только частично. И пьеса и спектакль были противоречивы; сложным было и мое отношение к ним. Я нигде не был так творчески свободен, как в этой постановке, никогда

195

я не чувствовал себя столь смелым как постановщик. Но в то же время и мук больших, обычно плодотворных, в работе я не испытал. А когда вспоминаешь сейчас те далекие годы, невольно думается, что без страданий и преодолений нет, пожалуй, и настоящих побед.

Однажды ко мне в театр явился странный человек. Как в «Мудреце» у А. Н. Островского — «странный человек пришел». Действительно, в коридоре стоял мужчина в поношенной, далеко не свежей шляпе, сильно близорукий, очкастый, разговаривая, смотрел

куда-то в сторону и вид имел человека, заранее готового обидеться. В руках он держал пьесу свернутую трубкой. «Ага, драматург, — подумал я, — причем драматург канительный, с таким, ежели свяжешься, хлебнешь горя». Пришедший что-то буркнув себе под нос, стал доставать из внутреннего кармана письмо:

— Вот, прочтите, это вам от Сейфуллиной.

Я развернул большой лист конторской бумаги и стал читать написанное размашистым почерком послание:

Глубокоуважаемый Алексей Дмитриевич!

Давненько мы с Вами не встречались, и Вы, «может быть, забыли обо мне». Тем более что я и в печати не часто о себе напоминаю за последние годы. Теперь начала писать, но не для театра. Сильно сожалею об этом. Очень бы хотелось опять, как принято говорить, войти в тесный контакт с Вашим театром. Не забывайте все-таки меня. Рада случаю хорошо о себе напомнить советом не упустить хорошую пьесу. Я уверена, что театру она доставит не только успех, но и новую подлинную заслугу. Пьеса Николая Федоровича Погодина называется «Темп». Она о пятилетке, но не халтура. Прекрасные массовые сцены, большая убедительность, живой диалог, хороший язык заставили меня позавидовать автору. По моему, в интересах обеих сторон — драматурга и театра — она должна идти впервые у Вас. Я убедила Николая Федоровича не оставлять ее МХАТу, а предложить Вам. Если он меня послушается, то передаст это письмо Вам. Во всяком случае, я пишу его с искренним желанием добра Вашему театру. По моему убеждению, ее качество выше «Разлома» во много раз. Передавайте от меня привет всем, кто помнит нашу встречу в Вашем театре.

Искренно уважающая Вас *Л. Сейфуллина*.

Р. S. В тоске по «вахтанговцам» я все же написала три картины не то драмы, не то комедии. И, уверяю Вас, недурно написала, но дальше дело не пошло. Искренно жалею<sup>25</sup>.

По письму Лидии Николаевны я уже понимал, что пьеса «Темп» заслуживает внимания. В тот же вечер я ее прочел, а на следующий день сообщил руководству студии о том, что появился новый, свежий драматург, очеркист «Правды» Н. Погодин. Пьеса, хотя сырая и шершавая, но опять, как и «Виринея», это наша «новь», только теперь уже — зарница первой пятилетки. Так же как «Виринею» Сейфуллиной, пьесу Погодина непонятно, как ставить, как играть сегодняшних сезонников-рабочих. Непонятно, но необыкновенно заманчиво. Спектакль

196

может стать еще одной этапной работой студии, посвященной современности.

Наступила весна, кончился зимний сезон. Дружба моя с Н. Погодиным развивалась такими же темпами, как новостройки первой пятилетки. Вскоре он рассказал мне сюжет второй своей пьесы, которую он делал из очерков в «Правде» — «Поэма о топоре». Материал меня сразу захватил. Это совпало с предложением, которое я получил от Театра Революции, — занять пост художественного руководителя. Я решил не торопиться с этим вопросом и, в свою очередь, предложил театру взаимно познакомиться сначала на одной постановке. Быстро договорились, что осенью я буду ставить вторую пьесу Погодина — «Поэма о топоре», уйдя из Третьей студии.

Постановка «Темпа» в Третьей студии перешла в руки режиссерской коллегии в составе О. Басова, К. Миронова, А. Орочко, Б. Щукина; они и поставили спектакль. А я, целиком захваченный «Поэмой о топоре», вместе с Н. Погодиным и художником И. Шлепяновым выехал в Златоуст, на место действия будущей пьесы. За эту поездку мы так сдружились с Погодиным, что начали мечтать о более тесной и постоянной совместной работе. Так оно и произошло. Погодин вслед за мной вошел в руководство Театра Революции, приняв на себя заведование репертуарной частью.

Так, проработав семь лет в Третьей студии Художественного театра, я расстался с ней.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

**Театр, рожденный Октябрем.  
Спектакли Вс. Мейерхольда и А. Дикого.  
«Поэма о топоре». Музыка к спектаклю.  
Поэтичность нового быта..  
М. Бабанова и Д. Орлов в «Поэме о топоре»**

Октябрьская революция получила в наследие от прошлого много театров с большой культурой и многолетними традициями. Большой и Малый в Москве Александринский и Михайловский в Петрограде наконец Московский Художественный театр, — все это были устоявшиеся театральные организмы. Все они, каждый по-своему искали репертуарных и творческих связей с новым, рабочим зрителем. Театр Революции, куда я перешел из Третьей студии МХАТ, являлся в полном смысле слова детищем Октября. Он стал горячим пропагандистом новой, социалистической тематики. В первые годы своего существования он искал революционную тему в историческом прошлом, ставил «Степана Разина» В. Каменского, «Спартак» В. Волькенштейна. Обращая взоры к западной драматургии, он выбирал там «Разрушителей машин» и «Гопля, мы живем!» немецкого драматурга Эрнста Толлера. Театр нетерпеливо ждал произведений о советской действительности, и когда они стали появляться, первыми поставил «Воздушный пирог» и «Конец Крыворыльского» Б. Ромашова, «Ингу» А. Глебова и ряд других пьес.

198

Первым художественным руководителем был Вс. Мейерхольд, осуществивший на его сцене «Озеро Люль» А. Файко и «Доходное место» А. Островского. «Доходное место» я считаю одной из лучших работ Мейерхольда. В этой постановке он мало был занят полемикой со своими творческими противниками из лагеря натурализма и штампованного классицизма. В спектакле не было подчеркнутого вызова этим противникам, постановка была строга во всех своих компонентах. Конструктивная установка художника В. Шестакова в основе своей не напоминала обычных абстрактных сооружений, как это часто бывало в те годы. Режиссер был занят новым, современным и глубоким раскрытием образов Островского и атмосферы жестокого единоборства Жадова с Вышневым, Юсовым, Белогубовым, со всей этой сворой чиновников, лихоимов и холуев.

Удивительно хороша была в этом спектакле М. Бабанова. Полину она играла с необыкновенным мастерством и грацией. Это была чистая, наивная девочка-подросток, способная играть с Жадовым в пятнашки, почти по-детски влюбленная в него. В то же время мы видели, что она, как губка, впитывала всю пошлость рассуждений своей мамы о жизни. И становилось страшно за это чистое существо, которому угрожало мещанское болото.

Очень хорошо помню, как поразила меня Бабанова в «Доходном месте» своим звонким и солнечным дарованием. Она не кричала, нигде не повышала голос, но ее великолепно было слышно в семнадцатом ряду так же, как в первом, без потери самых тончайших интонационных нюансов. Это ее особое качество как актрисы.

Непосредственность и искренность Бабановой на самом деле были результатом огромного труда. Даже обаяние по отношению к этой актрисе не является постоянным, устойчивым определением. Бабанова в жизни была очень нервна, производила впечатление человека «колючего», нелегкого в общении. На сцене же обаяние было следствием не только каких-то внутренних природных данных, но огромного творческого труда, отработанности всех движений, филигранности сценического рисунка.

Иногда, когда образ у Бабановой бывал уже близок к завершению (я помню, это было и в «Поэме о топоре», где она играла Анку, и в шекспировской Джульетте), актеры не занятые в спектакле, заходили на репетицию и не могли сдержать своего восторга: «Как

обаятельна!».

А я, грешник, сидел и думал: «Вчера вы этого не сказали бы...». Вчера, полная мучений, она была не только не обаятельна, но даже неприятна. Обаяние, конечно, существовало в ней как дар природы, но оно выходило на поверхность, расцветало только в результате большой филигранной работы. Это особое

199

свойство таланта чаще всего определяется понятием «артистизм».

Помимо спектаклей Вс. Мейерхольда, в Театре Революции до моего прихода две постановки осуществил Алексей Дикий. Они надолго удержались в репертуаре и стали этапными в истории советского театра. Это были «Человек с портфелем» А.Файко и «Первая Конная» Вс. Вишневского.

В первом спектакле глубоко, топко и нервно играла мальчика Гогу М. Бабанова, а роль жены профессора Гранатова, матери Гоги, великолепно исполняла О. Пыжова (это была едва ли не лучшая ее роль). Л. Волков после Левши в «Блохе» неожиданно для всех сыграл профессора Андросова, говорю «неожиданно» потому, что молодой актер с блеском сыграл чрезвычайно темпераментного старика, — такая задача под силу только яркому характерному актеру.

С «Первой Конной» ворвался в советскую драматургию Всеволод Вишневский. Еще до премьеры по Москве рассказывали целые картины и эпизоды из пьесы Вишневского. Рассказывали не только пьесу, но и то, как читал ее автор.

Алексею Дикому оказалась по плечу задача сценического воплощения совершенно новой по форме «Первой Конной». Дикий знал царскую казарму, в свое время хлебнул в ней горя, потом был свидетелем зарождения Красной Армии. А главное — режиссерский темперамент Дикого был родствен авторскому темпераменту Вс. Вишневского. Спектакль получился страстный и масштабный.

Далеко не полный перечень пьес, шедших на сцене Театра Революции, говорит о боевой революционной позиции коллектива. Театр располагал великолепной большой труппой, в которую входили кроме уже названных такие талантливые актеры, как Д. Орлов, Астангов, Штраух, Зубов, Белокуров, Милляр, Латышевский, Терешкович, Глизер, Богданова, Страхова, Ключарев, Музалевский и другие.

Была в театре талантливая молодежь — Лукьянов, Тер-Осипян, Морозов, а за ними потом потянулась уже совсем юная поросль, воспитанники организованной в скором времени школы при театре, — Толмазов, Зоя Федорова, Калюжная, Афанасий Белов и другие.

Но были и свои беды у молодого театра. Прежде всего страшнейшая текучесть режиссуры. За первые восемь лет существования театра на его сцене успели поработать восемнадцать режиссеров различных школ и направлений. Поэтому не могла не быть разброда в вопросах творческой методологии и эстетических вкусов. Но тяга к идейно-мировоззренческому и художественному объединению у коллектива была поистине огромна. Актеры хотели учиться, жадно слушали вновь пришедшего режиссера, пытливо и страстно искали контакта с новым зрителем..

200

Работа над «Поэмой о топоре» протекала в довольно сложных условиях. С труппой я знаком был мало, метод работы, к которому привыкли актеры, был для меня чужим. Атмосфера на репетициях и за кулисами, теснота, отсутствие репетиционных помещений — все это было для меня непривычным и, скажу прямо, угнетающим. Ободряло только то, что в коллективе я сразу нашел поддержку и необходимую опору. Многие талантливые работники, за восемь-девять лет существования театра пострадавшие из-за беспризорности, были рады начинаниям, направленным на упорядочение творческой жизни и объединение коллектива. Эти люди и поддержали меня. Кроме того, Н. Погодин с первых же дней работы занял активную, воинствующую позицию человека, кровно заинтересованного в росте и укреплении Театра Революции. Поддержали меня главный художник театра И. Шлепянов,

заведующий музыкальной частью Н. Попов, а также ведущие актеры театра — М. Бабанова, М. Астангов, Д. Орлов, М. Штраух; они сразу протянули мне руку помощи. О молодежи и говорить нечего — она была рада оживлению творческой жизни.

О поездке в Златоуст автора, режиссера и художника я писал и буду говорить об этом еще.

Я впервые как режиссер столкнулся в пьесе с рабочим классом, представленным в массе. Кадровые рабочие уральских заводов оказались менее знакомы театру, чем деревня и флот.

Трудно московским актерам, режиссерам и художнику фантазировать о людях и вещах, которых они никогда в жизни не видели и о чем имеют лишь общее представление по книгам и рассказам. Поэтому естественным и первым нашим желанием было увидеть эту пьесу в жизни, то есть поехать в Златоуст и пожить в атмосфере завода, среди прототипов будущего спектакля, так как «Поэма о топоре» возникла из погодинского очерка об открытии нержавеющей стали на одном из уральских заводов, напечатанного в газете «Правда».

Драматург на месте, то есть в Златоусте, дорабатывал пьесу, художник изучал завод, искал принцип и образ будущего оформления, а я всматривался в людей, ежедневно совершавших высокие трудовые подвиги, улавливал атмосферу в старых, хранивших следы екатерининского времени заводских корпусах, где бились сердца советских энтузиастов, слушал музыку заводского грохота, всматривался в характеры уральских металлургов, запоминал «массовые мизансцены», каких никогда не увидишь в театре, смотрел плавки знаменитых сталеваров и артистическую работу кузнецов, орудующих у механического молота.

Что же из всех наших наблюдений отложилось?

Прежде всего резкий контраст суровых, тяжелых условий труда и какого-то поэтического азарта, с которым работали

201

люди. Но в этом трудовом энтузиазме не было и тени какого-либо надрыва. Рабочие на заводе, даже в массе, поражали нас своей сосредоточенностью и целеустремленностью в действиях. Даже улыбаясь, они не теряли этой сосредоточенности.

Бросалось в глаза сочетание внутреннего азарта и напряженности в работе с невозмутимым пренебрежением к опасности во время плавки иликовки металла. Постав фигур у рабочих, или, по выражению Немировича-Данченко, мизансцена тела, меня поражал свободной грацией. Этой свободе сталеваров могли бы позавидовать актеры, специально тренирующие свое тело.

В финале пьесы Степан, переживая все муки творческого напряжения мысли, после бессонных ночей сварил наконец нержавеющую сталь.

Сварил и... уснул богатырским сном.

По заводу быстро разнеслась эта радостная весть об открытии советской нержавеющей стали. Народ сбегается со всех цехов, окружает спящего героя.

Строя спектакль, я вспомнил массу «кольцевых» мизансцен, виденных на заводе и так мало встречавшихся в театре, — здесь они мнегодились.

Степан проснулся в окружении народа и, взяв в руки пробные стальные пластины, посмотрел на них, потом пошел к своему шкафу, достал гармонь и заиграл. Так Н. Погодин кончал эпопею своего героя.

Как входил в пьесу Степан с гармонью, так и выходил из нее таким же гармонистом.

Мне и актеру Д. Орлову, игравшему Степана, казалось, что в рамках пьесы прошла большая жизнь. Степан уже не тот, что был вчера, и заводской коллектив неузнаваем. Здесь гармошкой не отделаешься.

После долгих поисков вместе с актерами финал вылился в другую «музыкальную коду».

Степан после глубокого сна, каким спят люди, наверстывающие бессонные ночи,

смотрит на стальные пластины и не может понять: явь это или все еще тяжкий, непробудный сон? Он разложил пластины веером, смотрится в них, как в зеркало, не замечая людей, сбежавшихся в цех. Как Степан оценивает сталь и боится поверить в реальность ее, так и рабочие смотрят на Степана, как на самый редкий металл... Степан бросил об пол стальные пластины, и смех его слился со звоном металла и с засмеявшимися рабочими завода.

И это был счастливый смех народа-победителя.

Самым интересным и, пожалуй, поучительным в «Поэме о топоре» были не мизансцены и даже не верно переданная атмосфера металлургического завода, а тот опыт теснейшего сближения художника театра с социалистической жизнью, который

202

и помог разглядеть новые черты рабочего класса, увидеть его пробуждающийся творческий интеллект, талант изобретателя.

На первых репетициях «Поэмы о топоре» мы не только нащупывали новый метод работы, но искали и новые связи со зрителем, новые способы подачи пьесы, события которой являлись не вымыслом, а былью тех удивительных лет.

У нас родилась мысль организовать к премьере в фойе театра выставку, посвященную открытию нержавеющей стали и вообще заводу-новатору, его людям, героям пьесы. Мы собрали большой фотоматериал из жизни завода, привезли из Златоуста изделия из нержавеющей стали. Все эти материалы были выставлены в фойе театра и как бы документально свидетельствовали о правде происходившего на сцене. Мы были в числе первых зачинателей таких выставок. Позднее это практиковалось часто.

Надо ли говорить о том, как я волновался, приступая к своему первому спектаклю в Театре Революции!

Труппа состояла главным образом из воспитанников Вс. Мейерхольда. Однако это не мешало им относиться с любопытством к учению Станиславского, несмотря на самое общее, а иногда просто превратное представление об этом учении. До меня, как я уже говорил, в театре два спектакля поставил Алексей Дикий, воспитанник Художественного театра. В труппу влилась группа актеров МХАТ 2, ушедшая из этого театра вместе с Диким. Следовательно, коллектив уже успел столкнуться с новым и необычным методом репетиций. Я пришел в театр как раз в пору жарких дебатов о том, каким должен быть творческий метод Театра Революции.

Первый шаг режиссуры, первая встреча с коллективом приобретали ответственное, решающее значение. Делать экспликацию будущего спектакля или не делать? Само слово «экспликация», столь употребительное в практике Мейерхольда, меня пугало своей ученостью. Если не делать — скажут, что режиссер не умеет развернуть свой замысел. А если делать, то как ее, эту экспликацию, строить, чтобы не ударить лицом в грязь? Как ответить заранее на те вопросы, интересующие воспитанников Мейерхольда, на которые я как режиссер затруднялся ответить до встречи с актерами?

Как и когда режиссер должен обнародовать свой замысел, — ведь об этом до сих пор ведутся споры. Раньше, до Художественного театра, перед началом репетиций не делалось никаких развернутых режиссерских сообщений и вообще не принято было начинать работу с разговоров о пьесе. В массе театров, в том числе лучших театров России, работа начиналась с читки пьесы по ролям. Вслед за этим режиссер разводил актеров по мизансценам.

203

Станиславский первый потребовал: прежде чем идти на сцену, надо разобраться в тексте пьесы, понять, что там происходит, познать людей, характеры которых мы собираемся воплотить на сцене.

Так возник в Художественном театре «застольный» период репетиций. Потом, много лет спустя, и в МХАТ и в других театрах застольный анализ пьесы обрел гиперболические размеры. Такие репетиции затягивались на несколько месяцев. Против них восстал сам же Станиславский, некогда пригласивший актеров к столу.

В последние годы своей работы Константин Сергеевич пришел к выводу, что

анализировать пьесу надо практическим раскрытием действия, когда анализ и синтез неразрывны.

Вл. И. Немирович-Данченко в решении этого вопроса был более постоянен: с первых шагов возникновения Художественного театра и до последних своих спектаклей Владимир Иванович считал необходимой и обязательной передачу актерам своего режиссерского восприятия зерна пьесы, то есть ее идейно-художественный сути.

Я и до сих пор думаю, что не надо устанавливать незыблемые правила для режиссерских деклараций, а также точное время, когда надлежит их делать. Этот вопрос решается по-разному в каждом отдельном случае — в зависимости от пьесы, от того, насколько едины идейные и эстетические воззрения актерского коллектива и режиссера.

Несомненно одно: режиссер, руководящий сложным, большим театральным организмом, куда входят актеры, художники, музыканты, костюмеры, осветители, обязан занимать авангардную позицию в вопросе единого идейно-художественного решения спектакля. А уж время и степень посвящения коллектива и каждого отдельного творческого работника в этот режиссерский замысел зависят от многих сложных обстоятельств. Ясно, что режиссеру отправляться в дальнее плавание без руля и без компаса невозможно.

Я все-таки сделал на труппе экспликацию к «Поэме о топоре». Сделал развернуто и обстоятельно, с показом макета оформления, с характеристикой основных образов и т. д. Я даже обосновал и определил принципы музыки в спектакле.

Готовясь к такому режиссерскому сообщению, я старался подражать рациональному методу режиссуры. В этом была и положительная и отрицательная сторона. Положительная заключалась в том, что я прочувствовал и продумал весь режиссерский замысел спектакля во всех его деталях. Отрицательная сторона моего «экзамена» перед труппой заключалась в том, что в ряде решений сцен и образов я забежал вперед и тем самым ограничил инициативу актеров. Впоследствии, в процессе работы, мне пришлось исправлять эту свою ошибку.

204

Интересным мне кажется, как возникло и было решено музыкальное оформление спектакля.

Пьеса Погодина, насыщенная атмосферой рабочего заводского быта, относилась в то время к рубрике «производственных» пьес. Но я, увлеченный ее поэтическим, даже героическим пафосом, не мыслил спектакля без музыки. В то же время я чувствовал, что вводить обычным образом в заводские сцены такой откровенно театральный прием, как музыкальное сопровождение, просто невозможно. Разумеется, я и не думал о том, чтобы оркестр играл «увертюры» перед актами; хотелось, чтобы музыка входила в самую ткань спектакля.

Я боялся, что звуки оркестра не вольются органически в атмосферу того, что изображается на сцене. Естественное и закономерное в шекспировском или мольеровском спектакле казалось мне чужеродным в пьесе Погодина. Потому я так долго мучился, пока не нашел приема введения музыки в спектакль. А нашел я его в постепенном переходе многообразных мощных производственных шумов металлургического завода в звучание оркестровой меди.

Патетическая тема в оркестре начиналась как бы «за занавесом», из заводского грохота и лязга металла, которые меня так поразили на златоустовских заводах. Постепенно ослабевал этот шумовой занавес и обнажалась музыкальная тема в оркестре. Это происходило настолько постепенно, что трудно было уловить, когда же возникало звучание оркестра.

Мне казался самым трудным первый момент вступления музыки в спектакль. Нужно было этот момент убрать, чтобы зритель, услышав музыку, опоздал критически отнестись к ее звучанию в этом спектакле и принял бы музыку чувством, а не рассудком. В связи с этой сложной «техникой» я вспомнил, как много лет назад, в юности, я работал на пчельнике и изучал технику введения королевы-матки в пчелиный улей. Дело в том, что пчелы сами выкармливают и выводят для себя королеву. Это требует длительного времени. Но бывают



случаи, когда пчеловод решает сменить одну породу пчел на другую, он выписывает маток из других мест и получает живых, готовых королев. Но попытки ввести матку в улей насильственным образом приводят к немедленному ее убийству, потому что пчелы сами должны выкормить и освободить из сотовой ячейки королеву.

Тогда пчеловод сажает матку в мешочек из металлической сетки, сверху закрытый деревянной крышечкой. Этот мешочек помещается в улей. Пчелы набрасываются на королеву, чтобы убить ее, но не могут, она недосыгаема.

Через некоторое время, когда спадает порыв к уничтожению, пчеловод снова достает металлический мешочек и, открыв крышку, залепляет мешочек воском и вновь погружает в улей.

205

Тогда пчелы, уже привыкшие лицезреть королеву-матку, сами делают отверстие в вошине, освобождают ее и водружают как хозяйку улья. Вводя музыку в «Поэму о топоре», я, конечно, руководствовался не этой своей пчеловодческой практикой. Но, когда вспомнил о ней, аналогия показалась мне не лишенной смысла. Ведь режиссеру нередко приходится вводить в спектакль тот или иной прием, оберегая его от преждевременного критического анализа зрителя.

Продолжаю о режиссерском плане. Я определил «Поэму о топоре» как «патетическую комедию», хотя у Погодина она называлась просто пьесой.

«Патетическая комедия» — я не сразу пришел к этой формуле, а когда пришел, почувствовал большую радость от этой находки, потому что это определение было внутренне антагонистично: патетика и комедия! Патетика исключает комедийную дробность, искрящуюся веселость, а комедия вроде должна исключить патетический характер звучания.

Но в этом-то как раз выявился истинный почерк Погодина-драматурга, который склонен высокий строй мыслей и чувств выражать в юморе, в шутке и тем самым сознательно как бы немножко снижает высокий пафос своих пьес.

Атмосфера на репетициях «Поэмы о топоре» после нашего возвращения из Златоуста была полна высокого творческого накала. Коллектив был увлечен и самой темой, и художественной индивидуальностью автора, и свежестью материала, непосредственно почерпнутого из самой жизни.

Все герои погодинской пьесы, — не только Степашка, но и инженеры, рабочие, тот же кузнец Евдоким, — они буквально бредили идеей открытия нержавеющей стали, они даже наедине сами с собой разговаривали об этом.

Помню, когда я слушал впервые наброски пьесы и, в частности, сцену, где Евдоким один, в пустом заводском цехе, мысленно расставляет и планирует кузнечный агрегат, разговаривая сам с собой вслух, споря и даже переходя на ругань, — я в этот момент понял, что пьесу обязательно поставлю, именно во имя этой минуты.

Эта одухотворенность быта, повседневной заводской действительности, являлась ключом к раскрытию первых пьес Погодина. Мне кажется, что это важно понять и современному театру.

Кстати, когда мы отмечали столетие со дня рождения А. П. Чехова, тоже говорили о быте, об атмосфере повседневности в чеховских пьесах, о том, как это сочетается у него с высокой поэтической одухотворенностью. И все сошлись на том, что, когда на сцену приходят только быт и повседневность, рождаются скука, серость, бытовщина. А когда эта повседневная жизнь чеховских персонажей приобретает возвышенное чувст-

206

вованное у актеров, тогда театр одерживает победу и начинает по-настоящему звучать Чехов. Именно поэтическая взволнованность актеров заставила Ермолову и Федотову признать искусство Художественного театра и не понятого ими вначале драматурга А. П. Чехова. Именно это и имел в виду К. С. Станиславский, когда говорил, что задача сценического искусства — раскрытие жизни человеческого духа.

В молодом Погодине и в «Поэме о топоре» было то одушевление, которое могло захватить актеров. Многие из них, например М. Бабанова, Д. Орлов, К. Зубов, с нее начали новую страницу своей творческой биографии.

Бабановой пришлось пробовать себя в совершенно новом характере. После Гоги в «Человеке с портфелем», после Полины в «Доходном месте», где она напоминала великолепную фарфоровую статуэтку, «Поэма о топоре» потребовала от актрисы совсем другой палитры красок, другого звучания ее сценического материала.

Она надела кожаные рукавицы, тяжелые ботинки, подпоясалась рабочим фартуком. Она искала в себе более мужественных и суровых красок, которые в то же время могли бы сочетаться с присущей ей женственностью.

Впервые встретившись с Бабановой в работе, я наблюдал удивительно зримый процесс формирования сценического образа. В ней, как в прозрачном сосуде, виден был весь ход внутренней жизни. Ее тело стремилось к «разговору» и ярко выражало ее «внутренние монологи» и «физическое самочувствие». Я только у Н. Хмелева в Иване Грозном наблюдал такое же одновременно сознательное и бессознательное выражение в пластике всех внутренних процессов жизни актера в роли. Эти художники представляли собой совершенно не похожие индивидуальности, принадлежали к разным школам, и все же имели много общего в самом процессе отработки зерна сценического образа.

Перед Д. Орловым также встала задача пересмотра своих актерских возможностей. До сих пор он считался комиком, сыграл Семена Рака в «Воздушном пироге», потом создал образ Юсова в «Доходном месте», и вдруг — Степашка, новый социальный герой, исполненный особой патетики. Это требовало перестройки всей актерской природы. Он попал в такое же положение, как Б. Щукин в «Виринее». И, может быть, то, что я как режиссер не пошел по проторенной дорожке обыгранного амплуа, а поставил перед актерами новые задачи, порождало большое волнение в работе, без которого, мне кажется, не бывает и побед.

После премьеры «Поэмы о топоре» я должен был решать вопрос о художественном руководстве театром. Так, по крайней мере, мы договорились с дирекцией. А фактически я в процессе

207

работы над спектаклем так сдружился с Погодиным, Шлепяновым и многими актерами, что, можно сказать, уже врос в театр.

Но была и неприятная неожиданность к моменту окончания работы над «Поэмой о топоре». Когда шел разговор о моем руководстве Театром Революции, мы договорились с дирекцией театра и Управлением зрелищными предприятиями Моссовета о ремонте захламленного, неудобного театрального здания, о техническом переоборудовании сцены, о постройке помещений для репетиций и для школы, которую мы решили открыть при театре.

Так вот все эти условия, при которых я согласился взять на себя художественное руководство, за летний период выполнены не были и даже не было начато их осуществление. Иными словами, я сразу был обманут в своих надеждах и планах. Правда, в ближайшие два-три года нам все же удалось расширить помещение и построить школьное здание, тем не менее этот инцидент оставил тяжелый осадок в душе и впоследствии сыграл роль в моем решении о дальнейшей работе в театре.

**Творческое содружество.  
Н. Погодин о Театре Революции.  
Обаяние актерского интеллекта.  
Тяга к теоретическому обобщению. «Ромео и Джульетта».  
Новая встреча с Вл. И. Немировичем-Данченко**

В след за «Поэмой о топоре» я поставил пьесу Погодина «После бала» (это было уже третье его драматургическое произведение). Пьеса рассказывала о людях коллективного труда в деревне, в ней был подкупающий лиризм, который шел главным образом от центрального персонажа — колхозной бригадирши, молодой девушки, впервые приобщившейся к пушкинской поэзии. Девушка влюблена и мучается, не находя выражения своим чувствам. И вдруг она делает открытие: «Письмо Татьяны» идеально выражает весь строй ее девических переживаний. М. Бабанова опять получила для себя хороший материал. Думаю, что Погодин, когда писал пьесу, уже знал, что пишет роль для Бабановой.

С вхождением в театр у меня завязалось довольно крепкое, хорошее содружество с художником Ильей Шлепяновым. В прошлом ученик Мейерхольда, он был человеком увлекающимся, азартным, зараженным идеями современного новаторства. Шлепянов обладал большой художественной культурой и мечтал о режиссуре, но на первых порах не владел техникой работы с актерами. Он стремился познать основы учения Станиславского, богатство педагогической практики школы МХТ и связать все это с режиссерской технологией Мейерхольда.

208

Первая его режиссерская проба — постановка пьесы А. Завалишина «Стройфронт» — была не очень удачной, но это не охладило пыл Шлепянова. Второй его спектакль в Театре Революции — «Улица радости» Н. Зархи — явился по-настоящему интересной работой. Шлепянов выступил здесь и как режиссер и как художник спектакля. Актеры Штраух, Астангов, Глизер, Милляр, Латышевский, Страхова любили свои роли и вложили в них увлеченность и актерское сердце, а это почти всегда приносит успех спектаклю.

Моя творческая дружба с Н. Погодиным крепла и продолжала развиваться. Его отношение к Театру Революции в те годы можно считать завидным и, я добавил бы, в лучшем смысле традиционным для русской драматургии. Эта дружба напоминала связь Островского с Малым театром и Чехова с Художественным.

Как Погодин относился к своей работе, к коллективному строительству театра, как расценивал смысл нашей общей деятельности, лучше всего видно из его высказываний по этому поводу. Не могу отказаться от того, чтобы привести выдержку из одной его статьи тех лет:

«Скорбная мертвенность, апатия театрального организма — это его безрепертуарье. Конечно, бывают «плохие времена», когда у писателей не складываются ни драмы, ни комедии, но мы, судя по практике Театра Революции, все же склонны утверждать, что безрепертуарье как болезнь лежит внутри театрального организма...

Самое бесшабашное легкомыслие на театре — «ждать» пьес, и гораздо худшее легкомыслие — «подыскивать» «хорошую» пьесу, вообще хорошую, вообще интересную. Мы знаем, как из года в год устно и в печати ругают наших драматургов за то, что вот такие-то и такие-то театры остались без пьес...

Ставить нечего, а драматурги не пишут. Это более или менее курьезно. Еще курьезнее видеть, как жалуются театры, что у них были договоры с драматургами, а те не написали пьес или написали плохо... Нам не по пути, драматург-гость.

...Я говорю о последних работах потому, что я был участником их и как драматург и как прямой работник театра.

Все произошло довольно неожиданно.

Алексей Попов ушел из Театра имени Вахтангова. После ряда блестящих работ

основной режиссер рвет с театром и бросает уже начатую репетициями первую мною написанную пьесу «Темп». Для меня-то уже тогда это было большой и печальной неожиданностью.

Скоро пришла и другая неожиданность — ко мне явился А. Д. Попов узнать, что я собираюсь делать дальше и не возьмусь ли написать для него пьесу, которую он поставил бы в Театре Революции.

209



*«Мой друг» Н. Ф. Погодина. Театр Революции.  
Постановка А. Д. Попова Художник И. Ю. Шлепянов. 1932.  
Гай — М. Ф. Астангов*

Конечно, возьмусь! Да, но, в сущности, я очень мало умею, я не знаю, как мне поднять материал, я боюсь подвести театр, который всерьез, с договором, со сроками предлагает мне готовить пьесу.

И тут-то само собой и сложилось у нас то самое, о чем сказано впереди, — мы делали пьесу вместе. Попов как разовый постановщик (в то время) не мог гадать, что выйдет, и ждать, когда выйдет. А я знал театр меньше, чем знаю географию Луны...

С писателем говорили не языком высокой беспредметности, а живым, практическим языком: «Друг, поскорее покажи нам, как твои люди будут жить. Театр хочет послушать твои черновики».

Нужна элементарная чуткость, чтобы понять, что здесь нет; ничего оскорбительного. Эта чуткость обретается после внимательного знакомства драматурга с театром...

Мы спорили — благочестивого мира среди нас не было, нет и не будет никогда, — но мы спорили, находясь по эту сторону наших творческих баррикад...

210

Н. А. Зархи имел очень небольшой опыт самой предварительной работы с одним из театров Москвы, прежде чем его (пьеса «Улица радости» была принята Театром Революции. Его удивил, по свежему восприятию, контраст требований того и другого театров. Например, то, что нам казалось наиболее значительным и подымающим пьесу до больших социальных обобщений, в другом театре отводилось на задний план... Конечно же, «Улицу радости» можно обработать, поставить и разыграть так, что получится пьеса про бедных людей, которых очень жалко. Это вопрос мировоззрения театра.

Может казаться, что Театр Революции в каждом драматурге заранее видит дитя неразумное, которое следует учить и приучать. Но это не так: мы только утверждаем, что драматург — пьеса — театр есть единый творческий комплекс, что иные, протекционистские, предпочтительные установки непрактичны, выдуманы...

«Мой друг» — признанная победа театра. Мне говорят, что я расту. Спасибо. Но отчего расту? Работаю над собой. Но как работаю над собой? Вне данного театра, вне данного творческого содружества был бы невозможен «Мой друг». Я-то уж это знаю хорошо и не собираюсь делать излишних и реверансов.

Есть строгая и не очень легкая работа, есть жесткие требования театра ко мне и мои к театру. Мы знаем, чего мы ищем. Исходная точка моей работы над пьесой — это спектакль в данном театре с его живыми людьми, вкусами, стилем, мировоззрением.

Мы в пути, над нами нет завершенной сахарной головы юбилейной славы, и очень хорошо, что нет. Мы молоды. Нам 10 лет. Прекрасно»\*.

Но наивно было бы думать, что жизнь наша катилась по гладкой дорожке. Так, однажды Николай Федорович вдруг увлекся задачей символического воплощения в драме борьбы за социализм и написал пьесу «Снег».

Пьеса была написана живым, погодинским языком, но за «отдельными мыслями и образами вставляли какие-то абстрагированные символы, которые были в полном противоречии с привычным для Погодина и для всех нас, я сказал бы, поэтическим реализмом. Но драматургу необходимо было, очевидно, высказаться именно в такой форме, и он это сделал. Я. И. Шлепянов и наша режиссерская команда, в которую входил заведующий музыкальной частью Н. Попов, молодые режиссеры В. Власов, Д. Тункель, П. Урбанович, не разделяли этого авторского увлечения, пытались отговорить Погодина от «Снега» убеждали его

211

скорее кончать задуманную и находящуюся уже в работе пьесу «Мой друг».

Погодин оказался довольно упрямым и настойчивым автором. Не найдя поддержки в своем театре, он отдал «Снег» Е. Любимову-Ланскому, который и поставил пьесу у себя, в Театре МГСПС. Однако это обстоятельство не нарушило нашей дружбы с Н. Погодиным.

К пятнадцатилетию Октябрьской социалистической революции мы решили ставить новую его пьесу «Мой друг». Это одно из самых ярких произведений Погодина начала 30-х годов. По охвату мыслей, которыми дышала в те годы Страна Советов, по партийной страстности, по остроте и смелости драматургических приемов, наконец, по напряженному, нигде не падавшему авторскому темпераменту эта пьеса, по-моему, вообще принадлежит к лучшим образцам советской драматургии.

В «Моем друге» были выведены большие люди, директора крупнейших строек социалистической промышленности.

Размах «крыльев» пьесы огромен. Действие начиналось на американском пароходе — Гай ехал из Америки в Советский Союз, потом перебрасывалось на крупную строительную площадку (подразумевается Горьковский автозавод), затем — в Москву, в Высший Совет Народного Хозяйства, и, наконец, опять возвращалось на стройку. Все это, а также образ Гая и Руководящего лица, в котором зрители узнали Серго Орджоникидзе, придавало пьесе необычайную масштабность.

Оформление И. Шлепянова было откровенно условным. Оно состояло из огромных шестиметровых фотоцитов, подвешенных на тросах. Тематика этих фотоплакатов была связана с новостройками первой пятилетки.

В спектакле были заняты лучшие актеры театра. То, что центральная роль Гая, строителя и руководителя завода, была поручена М. Астангову, явилось неожиданным для труппы.

Астангов с головы до ног интеллигент, кроме того, он тогда специализировался на так называемых «отрицательных» ролях. (Кстати, он и впоследствии великолепно играл, например, политического авантюриста Керенского в «Большом Кирилле»).

Дать Астангову роль большевика, вышедшего из рабочего-класса, было нелегко. Это напугало не только окружавших на и самого Астангова.

---

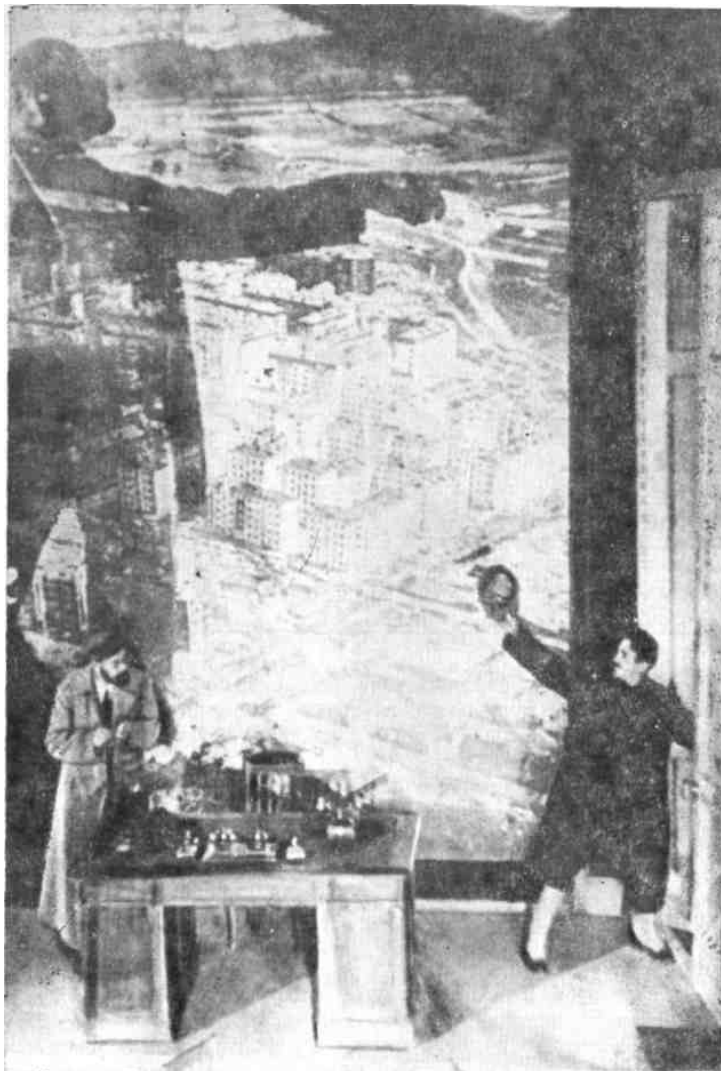
\* Ни к. Погодин. Драматург, пьеса, театр.— Сб. «Московский театр Революции». Изд. Мосгорисполкома, 1933, с. 205—215.

А Погодин сказал: «Ну, это, насколько я знаю, четвертая авантюра Алексея Попова в смысле распределения ролей». Он имел в виду Щукина — Павла Сулова, Орлова — Степашку, Бабанову — Анку и, наконец, Астангова — Гая.

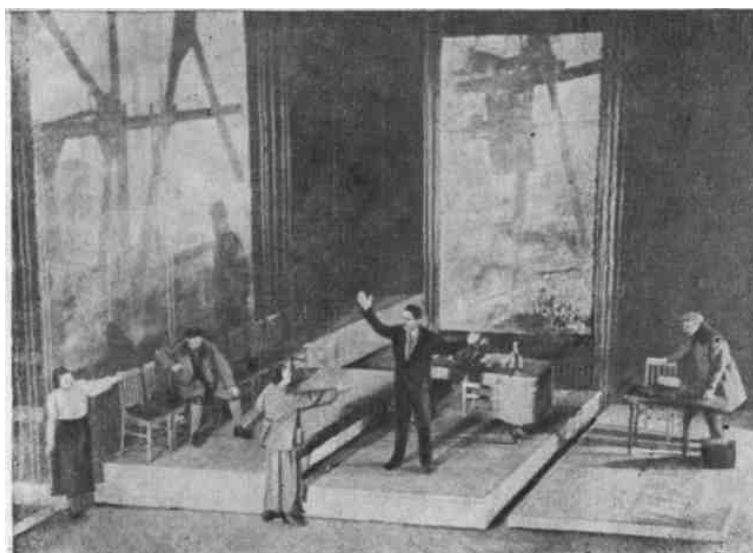
Конечно, это была шутка, но в ней заключалась доля правды.

Дело, конечно, не в авантюризме режиссера. Когда я по прошествии многих лет думаю, откуда происходило мое

212



*«Мой друг» Н. Ф. Погодина. Театр Революции. Постановка А. Д. Попова. Художник И. Ю. Шлепянов. 1932. Гай — М. Ф. Астангов, Руководящее лицо — М. М. Штраух*



*«Мой друг» И. Ф. Погодина. Сцена из спектакля*

стремление ломать ограниченное актерское амплуа, то мне кажется, что мной руководило не только желание бороться с установившимся, привычным использованием актерского материала.

Главное — я стремился воплотить в сценических образах одну из основных черт характера моего современника, которую видел в интеллектуальной природе советского человека.

Ведь в совершенно различных актерах — Шукине, Орлове, Бабановой, Астангове — было одно роднящее их качество: они умели заразительно, действенно мыслить на сцене. Это и являлось главным соблазном для меня, когда я брал их в современную советскую пьесу.

М. Астангов в «Моем друге» одержал большую победу. Вдохновенное исполнение роли Гая цементировало весь спектакль, давало ему полет и силу. Темперамент мысли, отличающий этого актера, как нельзя лучше отвечал замыслу драматурга и режиссера, выражая сущность центрального образа — строителя первых наших пятилеток.

В годы моего руководства Театром Революции я стал довольно часто выступать с теоретическими статьями, главным образом по вопросам методологии актерского творчества. Темы были

214

такие: «Актер — мыслитель», «Актер — умница своего времени» и т. д. Даже сейчас, в наши дни мыслящий на сцене актер является приятным исключением, а в те годы только еще начинал исчезать тип актера-неврастеника, актера-декламатора, бессмысленно болтавшего авторский текст.

К сожалению, отказ от неврастения многие актеры поняли как отказ от эмоциональности. Это открыло доступ на сцену людям неодаренным и лишенным темперамента вообще. Тогда как речь шла не об отмене темперамента, а о его концентричности, то есть об особой его природе. Думаю, что предпочтение, какое я отдал интеллектуальному актерскому обаянию, было-продиктовано требованием эпохи, могучим духовным ростом народных масс.

В этот творчески продуктивный период было отмечено десятилетие нашего театра. Театр Революции был самым молодым юбилеем в Москве.

В эти дни мне было особенно приятно получить среди прочих приветствий письмо от Б. В. Шукина, где он писал:

Дорогой мой Алексей Дмитриевич.

Сложнейшие чувства и мысли возникают у меня, когда я думаю о Вас, и особенно сложны они сегодня, в день Вашего юбилея и юбилея Театра Революции. Мне с каждым

годом будет все труднее и стыднее говорить с Вами так просто и так лирически, как я когда-то смел делать. Вероятно, в этом уж и надобности нет (так сказать, уже не время). Я с большим интересом (пожалуй, несколько ревнивым чувством) слежу за Вашим непрерывным ростом как художника, как авторитета, как руководителя театра,— театра, который от премьеры к премьере меняет свою художественную ценность под влиянием Вашей личности. Я рад Вашему празднику, рад результатам Вашего неутомимого характера, Вашим победам. И буду радоваться каждому Вашему буйному цветению вместе с Театром Революции. Счастливый путь!

С глубоким уважением и любовью *Б. Щукин.*

Мой всегдашний и неизменный поклон М. И. Бабановой. Если бы Вы, дорогой Алексей Дмитриевич, и Мария Ивановна (Бабанова) подарили бы мне портреты, я был бы так счастлив и благодарен Вам.

*В.Щ..*

Письмо это хранится в моем архиве и публикуется впервые полностью<sup>26</sup>. Оно для меня имеет своеобразный подтекст. Ибо мой переход в Театр Революции вызвал у Б. В. Щукина известную обиду и ревность.

В этом теплом, дружеском поздравлении я услышал голос окончательного признания меня как режиссера со стороны великолепного и требовательного актера, которому в свое время я доставил много тяжелых, мучительных переживаний, когда работал с ним над образом большевика Павла Суслова.

Я уже говорил, что к этому времени относится мой повышенный интерес к теоретическим основам сценического искусства. В театре шла интенсивная учебная работа и в составе

215



*Н. Ф. Погодин.*

*Дарственная надпись А. Д. Попову*

самой труппы, и в организованной при театре школе, где подрастала талантливая молодежь.

К десятилетию театра я попробовал сформулировать основные положения творческого метода нашего коллектива\*. Они отражали наши действительные художественные стремления.

1. Замысел — незабываемая основа сценического творчества (борьба с «интуитивизмом»).

\* Алексей Попов. Творческий путь Театра Революции.— Сб. «Московский театр Революции», с. 39.  
*репетиторы*



2. Актер — мыслитель. Актер — полпред коллективного замысла, сформулированного режиссером. На спектакле он отвечает не только за свой участок — роль, но и за весь спектакль. Для этого необходимо воспитание в актере психологии коллективизма.

3. Действенная реализация сценического образа, то есть борьба с аморфностью актера в роли, переживанием различных душевных состояний и т. д. Нам понятна непримиримая борьба Вс. Мейерхольда с эстетическим и незрелищным театром. Но мы думаем, что эту задачу надо разрешать не через приоритет

216

пантомимической выразительности, а через снятие противопоставления «внутренней» и «внешней» техники актера. А такое противопоставление понятий мы имеем как в театре Вс. Мейерхольда, так и у К. С. Станиславского. (Я не мог знать тогда, что Станиславский именно в эти годы был занят серьезным пересмотром «системы» как раз по этой линии и разрабатывал новый метод репетиций, который потом получил наименование «метода физических действий». Константин Сергеевич искал единства психического и физического начал в работе актера над образом. Это выбило оружие из рук противников «системы» и серьезно укрепило материалистические основы творческих взглядов моего учителя.)

4. Импровизационное актерское самочувствие в рамках четкой режиссерской партитуры спектакля.

Свобода актера как «осознанная необходимость» в условиях заказанного автором текста, режиссерских мизансцен и общего замысла спектакля.

5. Действенная связь со зрителем. Зритель — решающий компонент спектакля.

Многое в этих тезисах осталось для меня и по сей день бесспорным. А кое-что, конечно, сегодня звучит наивно.

В конце этой программной статьи я даже попытался выдвинуть новый и, как мне казалось, современный лозунг:

«Мы против театра, культивирующего бесформенное переживание на сцене, так же как против театра бесчувственного представительства. Мы за представление на основе волнения от мысли»<sup>\*</sup>.

Я думал тогда, что, если объединить вахтанговский тезис о «волнении от сущности» с искусством представления, то это и будет то самое, чего не хватает современному театру. Для того чтобы умом и сердцем познать глубочайшую пропасть, лежащую между изображением образа и жизнью в образе, чтобы понять эту великую разницу так, как ее понимали мои учителя Станиславский и Немирович, я должен был прожить в театре еще пятнадцать—двадцать лет.

После постановки «Поэмы о топоре», «Моего друга» и «Улицы радости» театр отважился взяться за классику. Для Театра Революции это было не так просто. Мы ясно отдавали себе отчет в том, что любая классическая пьеса должна быть решена с позиции современного революционного театра. Для нас это был не экскурс в прошлое, а ответ на волнующие вопросы нашей современности, своеобразный экзамен на мировоззрение. Выбор свой мы остановили на трагедии Шекспира «Ромео в Джульетта». У многих в то время появление «Ромео и Джульетты» в репертуаре театра вызвало недоумение. Куда более близ-

217

---

<sup>\*</sup> Алексей Попов. Творческий путь Театра Революции, с. 39.  
*репетиторы*



*А. Д. Попов. 1935*

кими казались такие пьесы, как «Вильгельм Телль» или «Овечий источник».

Мы же считали свой выбор самым современным. Дело в том, что проблема любви и взаимоотношений нашей молодежи очень горячо дискутировалась. На сцене театров шли такие пьесы, как «Без черемухи», «Луна слева», в которых эти вопросы освещались с разных сторон, иногда достаточно противоречиво.

Мы считали, что именно молодой театр, каким в то время был Театр Революции, должен поднять тему высоких и чистых человеческих отношений, эту «песнь торжествующей любви» — так мы понимали шекспировскую трагедию.

Театр серьезно и длительно готовился к постановке. Я помню, что делал предварительные доклады о «Ромео и Джульетте» и о плане постановки спектакля в Коммунистической академии. Доклады сопровождались развернутыми прениями.

Годы работы над Шекспиром совпали с годами интенсивного освоения марксистско-ленинской теории. В театре были организованы кружки по изучению исторического и диалектического материализма. Занятиями руководил В. С. Кеменев, который в значительной степени помог режиссерам и актерам разо-

218

браться в идейно-философских концепциях шекспировского наследия.

Когда был готов спектакль, коллектив Театра Революции посвятил его Ленинскому комсомолу. Это было в те времена смелым, неожиданным шагом и даже потребовало специального согласования с руководящими работниками ЦК комсомола. Кстати, мы получили их полное одобрение.

Нашей молодежи, нашему комсомолу нужна эта пьеса, как воздух, думал я. Наши юноши и девушки должны стать подлинными наследниками всех духовных и эстетических богатств шекспировского гения. И именно тогда, когда идет жестокая борьба с пережитками мещанской и мелкобуржуазной идеологии, когда быт нашей молодежи еще далеко не устроен, крайне нужно это великое наследие. Особенно важно сказать могучим голосом Шекспира о чистоте и глубине первой любви.

Однако наивно было думать, что немедленно после прочтения пьесы Шекспира я решил сверхзадачу спектакля и осознал сквозное действие.

Все это пришло и уточнилось позднее, в результате анализа пьесы, в результате размышлений и проб с актерами.

И тем не менее именно после прочтения пьесы я не мог никуда уйти от возникших у меня представлений об эмоциональном образе будущего спектакля, в котором чувства и

страсти разговаривают полным г о л о с о м . Я не мог уйти от ощущения м а с ш т а б н о с т и всего , начиная с оформления художника и кончая актерскими эмоциями и режиссерскими мизансценами.

Я почувствовал будущий спектакль как некое музыкальное произведение. У меня возникло ощущение kloкочущего ритма спектакля.

Вспомнились картины художников Ренессанса, где одежды бурно развеваются, как паруса.

Все эти впечатления и ощущения не раз подвергались проверке при встречах с актерами, в репетиционных пробах, при детальном ознакомлении с эпохой, бытом, при более глубоком осмысливании пьесы. Кое-что из первых впечатлений улетучилось, а кое-что обрело большую конкретность. Наконец, возникли новые видения.

Трудно установить сроки, в которые надлежит читать режиссеру исторические материалы, относящиеся к пьесе. Все зависит от автора, от пьесы и, наконец, от творческой индивидуальности самого режиссера.

В данном случае, чтобы проверить свои впечатления от людей, с которыми познакомился в пьесе, я бросился к художникам Ренессанса, стал читать историческую литературу, изучать высказывания Маркса и Энгельса об эпохе Возрождения.

219



*«Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Театр Революции.*

*Постановка А. Д. Попова. Художник И. Ю. Шлепянов. 1935. Сцена из спектакля*

Сопоставляя все эти мысли и исторический материал с событиями, фактами и людьми пьесы, я услышал крик ужасающей дисгармонии жизни.

Кричит нищета на фоне безрассудной роскоши и богатства.

Кричат уродство и безобразие карликов и калек, живущих рядом с божественно красивыми мужчинами и женщинами.

Кричат разврат и распущенность рядом с любовью Петрарки, его поэзией и картинами Боттичелли.

Кричит языческое беспутство, думающее, что оно «не расходится» с христианством.

Кричит *непокорность* Микеланджело. Он грызется, как тигр, за свободу и независимость гения, а на него набрасывают узду попы и Медичи.

Это и есть Возрождение.

Юношеская вера в силу ума уживается с кострами, сжигающими гениальных людей.

Да, наконец, и сам спектакль «Ромео и Джульетта», эта целомудреннейшая песнь торжествующей любви, шел на сцене вонючего и грязного «Глобуса», где аристократической знати, чтобы она не вымазалась в дерьме, подстилали солому и просили прилечь на просцениуме, как на самом чистом месте.

220

Я увидел в пьесе острое чередование динамики со статикой. Оно вытекает из самой природы темперамента людей. Острая смена больших пространственных движений масштабно малыми движениями неразрывно связана со стилем монументального спектакля.

Поэтому большое движение массы в масштабах всего зеркала сцены и жест отдельного актера равнозначительны и связаны между собой. Одно начинает или заканчивает другое (движение подбородка или кисти руки может начать или закончить движение человеческой массы).

Установление этой связи, раскрытие перехода одного движения в другое должны, как мне казалось, явиться зрительной прелестью этого спектакля.

Довольно скоро после работы у меня возникло начало и завершение будущего спектакля.

Темно... В оркестре звучит трагическая монументальная тема, постепенно переходящая в ясную романтическую неумирающую тему любви Ромео и Джульетты.

В темноте давно раскрылся занавес... На сцене — бесформенная груда каких-то строений под покровом цвета ржавой крови. Это покров трехсотлетней давности, лежащий на творении Шекспира, который сегодня мы хотим поднять.

Вот он пошел вверх, его подкладка стала постоянным голубым тентом и одновременно небом спектакля. Пурпурный покров раскрыл широкую улицу-лестницу Вероны с домами, балконами. Слуги Монтекки и Капулетти выходят на балконы, на улицу, выбивают ковры. Начинается день, и в этом дне — обычная схватка приверженцев Монтекки и Капулетти.

Начался спектакль о великой, неистребимой силе любви... И пришел к своему трагическому финалу.

Фамильный склеп Капулетти... Лежат мертвые Ромео и Джульетта... Торчит меж каменных плит одинокая шпага. И на все это снова ложится тяжелый пурпурный покров...

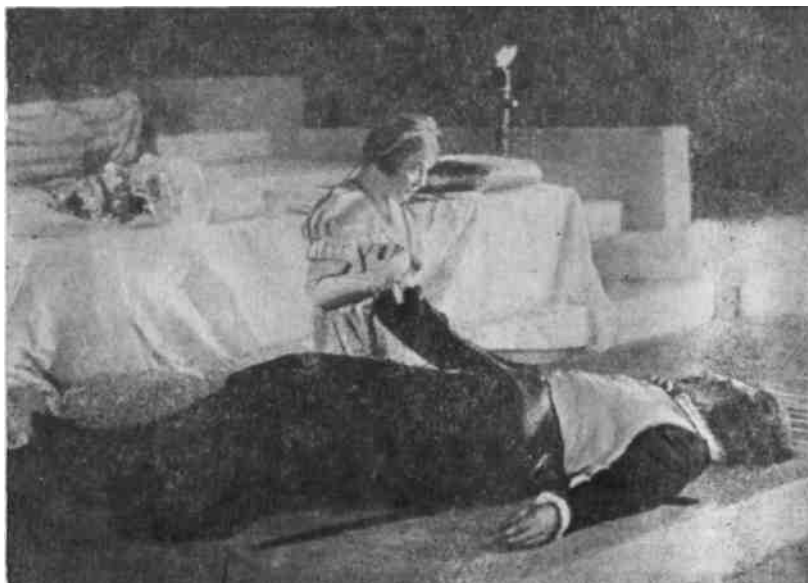
Спектакль окончен, а песнь торжествующей любви Ромео и Джульетты вошла в жизнь советской молодежи...

Подобный эпический охват для шекспировской трагедии мог показаться неожиданным, но все позднейшее развитие замысла спектакля естественно связалось с этими началом и финалом.

Такое видение трагедии ни для кого не обязательно, да и у меня с другими пьесами процесс формирования замысла протекал иначе.

В сложной и живой работе над спектаклем, в общении с актерами, художником и музыкантом многое из этих режиссерских видений изменилось, а кое-что и совсем исчезло. Но дух, общий характер звучания спектакля остались такими, какими они возникли в моей творческой фантазии.

221



*«Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Театр Революции.  
Джульетта — М. И. Бабанова. Ромео — М. Ф. Астангов*

В работе над Шекспиром в театре создалась целая учебная школа. Актеры работали над стихом, над движением, занимались фехтованием и танцами. Перед актерами и художником спектакля И. Шлепяновым встало очень много технологических проблем — это была одна из первых попыток освоения Шекспира в советском театре, и мы не хотели идти по избитым дорогам.

Шекспир в своих пьесах отображал людей, наделенных богатым интеллектом и всепоглощающей страстью. В «Ромео и Джульетте» нас увлекали цельные, крупные характеры — «умные любовники», которых так редко приходилось видеть в театре.

Эта задача заражала и актеров, прежде всего М. Бабанову и М. Астангова. Ни та, ни другой до того не встречались с шекспировскими образами.

Бабановой в процессе работы очень мешало предвзятое отношение к своему актерскому материалу. Она была убеждена, что Джульетта скорее подросток, нежели девушка, ибо считала, что это больше ей присуще. Я же хотел как раз отвести актрису от какой бы то ни было инфантильности.

222

Астангов «заболел» другой болезнью: он уже давно мечтал сыграть Гамлета, и поэтому его бессознательно тянуло превратить Ромео в эскиз для будущего образа Гамлета. Он, как мне казалось, излишне перегружал, психологизировал образ юноши Ромео, тогда как актерский материал Астангова, несколько грузноватый для Ромео, надо было, наоборот, облегчать. По линии этих преодолений шла большая работа, подчас мучительная и для меня и для актеров. Тем не менее она была завершена успешно. «Любовники» все же получились интеллектуальные и, как нам казалось, достойные масштабов своей эпохи — эпохи Возрождения.

Спектакль вызвал огромный интерес, в особенности у молодежи. Мы чувствовали, что не ошиблись, выбрав именно «Ромео и Джульетту».

Критика считала, что спектаклем «Ромео и Джульетта» началось новое освоение Шекспира на советской сцене, впоследствии блистательно продолженное в таких образах, как Отелло — у Остужева, Хоравы, Тхапсаева, как Лир — у Михоэlsa, и во многих других.

Большим праздником было посещение спектакля Вл. И. Немировичем-Данченко. Он неожиданно для нас изъявил желание посмотреть «Ромео и Джульетту».

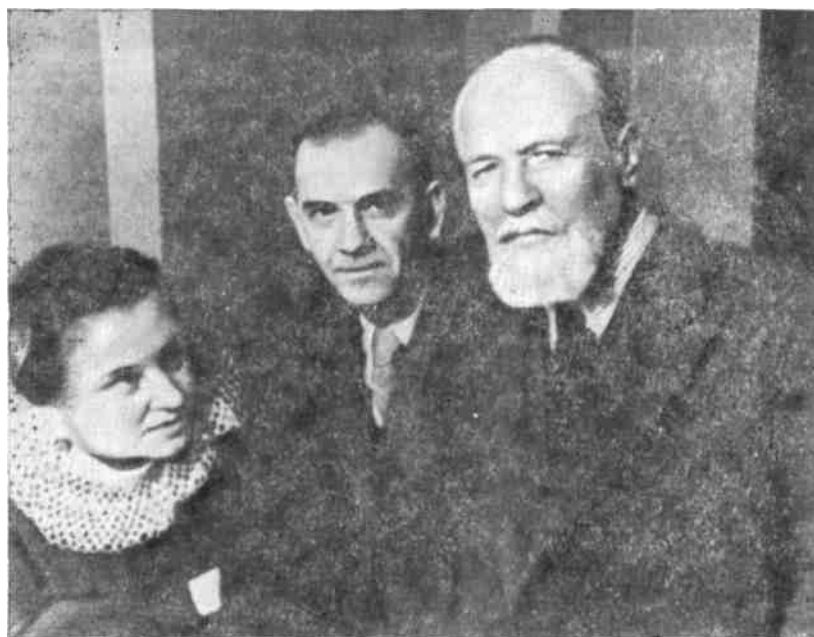
Надо сказать, что Владимир Иванович обнаруживал завидное для его лет любопытство ко всем новым, прогрессивным росткам жизни советского театра. Он ходил в студии, в театры, был в курсе всех новых течений, пришел и на наш спектакль.

После спектакля мы долго разговаривали. Постановка его заинтересовала. Ему понравились прежде всего актеры — Папанова, Астангов и особенно Белокуров — Меркуцио, который действительно играл очень хорошо. Говоря о режиссерском решении спектакля, Владимир Иванович высказал такую интересную мысль:

— Я всячески ратую за динамическое искусство театра, но, к сожалению, я должен отметить, что такое, я сказал бы, активное решение «Ромео и Джульетты» в МХАТ, с моей точки зрения, невозможно. Просто актеры не привыкли так много делать движений... У них сердце не выдержит такой нагрузки, какую требует ваш спектакль. Может быть, в этом смысле у вас есть перегиб, может быть, в спектакле излишне много движений, танцев, смены мизансцен... Не знаю... мы в этом смысле в МХАТ более солидно ведем себя на сцене... И, пожалуй, эта солидность в «Ромео и Джульетте» была бы не совсем к лицу... Не знаю, не могу еще пока во всем разобраться, но вы меня заразили, хотя я и устал...

После «Комедий Мериме» это была моя следующая встреча с Владимиром Ивановичем.

223



*Е. С. Телешева, А. Д. Попов, Вл. И. Немирович-Данченко. 1935*

Жизнь в стране была ключом. Индустриальный рост — результат выполнения промышленных пятилеток — сказался на общем подъеме хозяйственной и культурной жизни страны. Вместе с тем все чаще и чаще слышались угрозы из-за рубежа; нередкими стали военные провокации, они вспыхивали то на одной, то на другой границе. Не могу говорить о других людях, но я в те годы жил в реальном ощущении неизбежности и близости войны. Эта страшная война все время как бы маячила на горизонте, и мне не приходило в голову бежать от этой войны или не думать о ней.

Идеи патриотизма и защиты Родины становились во всех формах искусства ведущими. И сделанное мне предложение войти в руководство вновь организованного Театра Красной Армии хотя, с одной стороны, и застало меня врасплох, но, с другой,— ответило каким-то моим устремлениям и гражданским чувствам художника.

Я очень колебался, прежде чем принял предложение, которое мне сделал тогдашний начальник Театра Красной Армии В. Е. Месхетели. Меня смущала ведомственная специфика этого театра. Военный театр! Что это такое? Но ведь я работал тоже

224

в особом «ведомстве», о котором я уже упоминал, — в Управлении московскими зрелищными предприятиями. С каждым годом все больше и больше давала о себе знать эта формула: «зрелищное предприятие». Я, естественно, не мог забыть и тех трудностей, которые мне пришлось испытать в борьбе за осуществление более культурных, более творческих форм работы театра.

Когда сейчас как бы листаешь свою жизнь по годам и анализируешь факт довольно частых переходов из одного театра в другой, невольно задумываешься. Что же, собственно, меня толкало, как Чацкого, к «перемене мест»? Художественный театр, Костромская студия, Вахтанговская студия, Театр Революции и, наконец, ЦТКА...

В конце концов никаких конфликтов творческого порядка с коллективами у меня не было. И в то же время какая-то непоседливость меня не оставляла.

Я всякий раз начинал самокритично прорабатывать себя: «Опять уходишь?!» И всякий раз вспоминал слова Перчихина из горьковских «Мещан»: «А может быть, мое счастье в том заключается, чтобы уходить?»

Входя в новый театральный организм, я чувствовал в себе новый прилив сил, а в коллективе — огромную познавательную жадность к тому, что я приносил, и готовность ответить мне движением вперед в ритмах, свойственных мне как художнику.

Я льстил себя мыслью, что и мои учителя тоже стремились к молодежи и время от

времени ощущали, как их вчерашние соратники начинают обретать замедленную поступь. И они, мои учителя, открывали на своем пути ряд студий.

Думаю, что в моем бродяжничестве немаловажную роль играло и то обстоятельство, что в большинстве случаев мне приходилось работать в коллективах, уже сложившихся до меня. И если бы, например, с возвращением из Костромы в Москву я попытался «заварить» молодой театр, сам заложил бы первые кирпичи в фундамент, то во мне сильнее сказался бы «родительский инстинкт».

Мой товарищ Алексей Дикий был в еще большей степени бродягой, нежели я.

В оправдание себе могу сказать, что у последней пристани, то есть в Театре Советской Армии, я задержался на целых двадцать с лишним лет (впрочем, не склонен ставить это себе в добродетель). Итак, с 1935 года я — художественный руководитель Театра Красной Армии.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

**Трудности первых лет. Новый зритель.  
Лаборатория военной темы.  
Творческое объединение труппы.  
Вл. И. Немирович-Данченко смотрит «Мещан»**

Чем больше я думаю о причинах, заставивших меня сменить «настоящий» Театр Революции на Краснознаменный зал ЦДКА, тем больше убеждаюсь в своем непоседливом характере. Кроме тех высоких гражданских побудителей, о которых я уже говорил, по-видимому, жила во мне какая-то особая страсть к организации, к собиранию новых людей и строительству сцены, к преодолению трудностей в создании коллектива и т. д. и т. п. Именно эта страсть заставила меня стать руководителем театра, где вместо сцены была эстрада глубиной в шесть-семь метров, а все сценическое хозяйство напоминало скорее полупрофессиональное предприятие. Декорации на сцену подавали через большое окно, выходящее в парк ЦДКА. Для этой смехотворной операции был сооружен подъемный блок, так как сцена находилась на втором этаже. Световая аппаратура была на уровне клубного кружка. Технический штат был подобран своеобразно: машинист сцены Коля Асмитулин отличался невероятной физической силой: он один поднимал и переносил лодки, лестницы, печи, буфеты — их иногда не могли поднять трое-четверо человек.

226

Оркестр нашего театра, которым дирижировал Б. А. Александров, ныне народный артист СССР, помещался сбоку сцены, на хорах Краснознаменного зала. И несмотря на такие адские условия, еще до моего прихода в ЦТКА там ставились довольно сложные, громоздкие спектакли.

В перспективе на площади Коммуны уже маячило новое здание театра, сцена которого должна быть больше нашей в десять — пятнадцать раз<sup>27</sup>. Надо сказать, что к обсуждению проекта нового театра перед закладкой здания (я тогда еще работал в Театре Революции) были привлечены все авторитеты режиссуры — Мейерхольд, Таиров, Завадский, Любимов-Ланской и другие. Несмотря на различие представленных в этом совете театральных направлений, большинство высказалось против гиперболических масштабов театра. Но режиссеров пристыдили за то, что они мыслят масштабами только сегодняшнего дня, не заглядывая в будущее. А в будущем предполагалось строительство Дворца Советов, в котором должен был быть малый зал на шесть тысяч зрителей, а большой — на двадцать тысяч. Перед такими аргументами собравшиеся невольно спасовали.

Гигантские масштабы сцены и зрительного зала меня тогда изрядно пугали. Я лазил по лесам строившегося здания на самый верх, смотрел оттуда через сеть лесов на сцену и видел там каких-то копошившихся муравьев: это работали электросварщики. «Вот так будут выглядеть мои актеры», — думал я. И почему-то все-таки не сбежал от этой перспективы. Почему? Думаю, из упрямства и потому, что вошел в азарт. Кроме того, к этому времени я уже был захвачен чрезвычайно заразительным процессом общения с армией, нашим зрителем. Этот острый интерес к новому зрителю я всегда ощущал: в свое время он подтолкнул меня на организацию студии в Костроме, а здесь была совсем особая аудитория. Хотя ЦТКА широко открывал свои двери для всех, был у нас свой зритель, ради которого в первую очередь был основан театр и перед которым мы много и часто выступали.

Я убежден, что такой тесной связи со своим зрителем не имел ни один театр. Ежегодно актеры выезжали в самые различные воинские округа, начиная от Мурманска на севере до границ Средней Азии на юге, от Белоруссии на западе до устья могучего Амура на Дальнем Востоке. На всех этих гигантских просторах Советского Союза жила, училась, работала Красная Армия всех родов оружия — легчики, танкисты, пехота, артиллерия.



Мы приезжали к бойцам не в качестве туристов и не как кратковременные гастролеры. Мы жили в их среде, спали в палатках, обедали вместе с бойцами в лагерных столовых, ходили все лето в военном обмундировании, чтобы не выглядеть «белы-

227

ми воронами» и чтобы нас не задерживали каждые десять минут как незаконно попавших в военный лагерь.

Надо сказать, что такое сближение с людьми армии не преминуло сказаться на наших «военных» спектаклях — они становились точнее, глубже, конкретнее. Эта конкретность в создании образов наших бойцов и командиров повлияла и на другие, «гражданские» театры, которые ставили военные пьесы.

Общаясь с людьми нашей армии, я как режиссер многому научился. Я понял, как своеобразно формирует армия психологию человека и его поведение. Дисциплина, подобранность, единообразие формы одежды — все это является признаками внешнего сходства военных людей. Но есть более глубокое единство. Оно мне представляется особой ежедневно воспитываемой в армейской среде способностью владеть своими эмоциями. Как бы ни был приятно взволнован, задет или возмущен военный человек, форма выявления его чувств и отношений особая — сдержанная, скромная и поэтому внутренне более динамичная. Мне казалось, что чисто профессиональная черта наших командиров и бойцов является вообще одной из характернейших черт нашего современника. В военной среде переход от товарищеских отношений к служебным и наоборот первое время поражал меня тонкостью и богатством психологических красок, которых в гражданской среде я не видел — границы их всегда были стерты.

В кажущейся похожести необходимо было раскрыть богатейшее многообразие человеческих характеров, темпераментов, ритмов. Как режиссер я нашел новое поле для своих наблюдений. Сама жизнь, окружавшая режиссера и актеров, вела к конкретности в творчестве, к обострению наблюдательности.

Театр Красной Армии, руководимый Главным политическим управлением, ясно понимал свои художественные задачи и трудности. Ведь театр подобного типа создавался впервые в мире и у нас не было опыта, на который можно было бы опираться. Мы должны были найти пути к сценическому воплощению людей особого склада. И для этих целей создавался театральный коллектив, изучивший армию не поверхностно, а изнутри, во всех сложных процессах формирования и становления психологии бойца и командира, их взаимоотношений, одним словом, их внутренней сути. Во имя этих целей и был организован ЦТКА.

Театр этот был особенным еще и в другом отношении. Принципы воспитания человека в армии во многом распространялись и на нас, режиссеров и актеров театра, входивших в систему армии. Это я заметил с первых же дней работы в театре. Отдельным ошибкам или проступкам членов труппы давалась непривычная для театральных работников политическая оценка, строго ставился вопрос о политико-моральном состоянии коллектива. Мы ощущали себя частью армейской семьи.

228

В театре не было каботинства, которое так ненавидел К. С. Станиславский, отсутствовали какие-либо склоки и группировки, всегда наносящие непоправимый вред творческой атмосфере.

Не могу не сказать об отеческом, любовном отношении к театру высшего командования Армии, находившего время для того, чтобы вникать в нужды театра. И несмотря на постоянное внимание к работе театра со стороны высокого руководства, я никогда не чувствовал, что как-либо ущемляется моя творческая самостоятельность. Идя в ЦТКА, я несколько боялся его «ведомственности», но теперь, оглядываясь на прожитые в театре годы, я с большой радостью и внутренним достоинством должен сказать, что мне никогда ничего не приказывали и я не делал ничего такого, что было бы в противоречии с моей художественной совестью. Иногда я ставил несовершенные в драматургическом

отношении пьесы, но среди них не было ни одной, которой я не был бы в известной мере увлечен, в которую не верил бы. Мне не приходилось никогда авансом приносить извинения за пьесу: «Она, мол, плохая, — мы сами понимаем, вы уж нас извините...»

В области драматургии театр с первых же шагов стал лабораторией военной темы. Завязалась настоящая творческая дружба с рядом драматургов. На сцене театра были поставлены: «Первая Конная» Вс. Вишневского, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Бойцы» Б. Ромашова, «Слава» В. Гусева, «Мстислав Удалой» И. Прута. В дальнейшем мы встретились в работе с еще большим кругом наших советских писателей, пьесы которых были посвящены защите Родины и людям армии: Н. Погодиным, Б. Лаврениным, Л. Леоновым, Вс. Ивановым, К. Трениным, А. Арбузовым, А. Гладковым и многими, многими другими.

Вначале, как я уже говорил, меня смущал «ведомственный» характер театра. Я опасался, что это неизбежно должно было отразиться на его тематике, сузить репертуар и т. п. Но на самом деле оказалось не так.

Какая репертуарная линия театра, я должен буду забежать на много лет вперед, иначе нельзя проследить пути, которыми шел театр.

Репертуар ЦТКА развивался в четырех направлениях.

Главной была современная военная тема. Ее представляли кроме названных мною пьес «Военком» Овчина-Овчаренко, «Междубурье» Курдина, «Год 19-й» И. Прута, «Голуби мира» и «Пархоменко» Вс. Иванова, «Падь Серебряная» Н. Погодина, «Крылатое племя» А. Первенцева, «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца, «Бессмертный» А. Арбузова и А. Гладкова, «Сталинградцы» Ю. Чепурина, «За тех, кто в море» и «Песнь о черноморцах» Б. Лавренина и другие. Театр был инициатором появления на свет многих из этих пьес, и уж вслед за нами они шли в «гражданских» театрах страны.

229

Второй линией нашего репертуара были пьесы, как мы их условно называли, военно-исторические, посвященные защите Родины, такие, как «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского, «Полководец» («Кутузов») К. Тренина, «Флаг адмирала» А. Штейна, «Давным-давно» А. Гладкова.

Армия, являясь неотъемлемой частью советского народа, живет его интересами, и естественно поэтому, что на сцене нашего театра ставились и такие пьесы, как «Степь широкая» А. Винникова, «Совість» Ю. Чепурина, «Поднятая целина» М. Шолохова, и многие другие.

Мы считали, что наш театр призван поднимать культуру армии, и поэтому широко знакомили военного зрителя с произведениями отечественной и мировой классики. Мы ставили «Воеводу», «На всякого мудреца довольно простоты» и «Доходное место» А. Островского, «Обрыв» И. Гончарова, «Ревизора» Н. Гоголя, «Мещан» и «Вассу Железнову» М. Горького, «Учителя танцев» Лопе де Бега, «Укрощение строптивой» и «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

Такой широкий охват тем исключал узкую специализацию театра; я всегда считал это единственно правильным путем.

Но время от времени находились люди, которые утверждали, что наш театр должен ставить исключительно военные пьесы, не его дело играть классические и современные произведения, на это есть другие театры.

Едва ли стоит говорить о том, насколько ошибочна такая мысль. Нашего армейского зрителя (я уже говорил, что мы работали не только на московских площадках, а ежегодно выезжали в лагерь) было бы неправильно изолировать от богатейшего классического наследия нашей драматургии. Да и сам театр, живой творческий организм — актеры, режиссеры, художники, музыканты — не мог бы тогда двигаться вперед. Узкая специализация на военной теме, безусловно, художественно обеднила бы театр.

Я пришел в ЦТКА на шестом году его существования. К этому времени, несмотря на скромные условия работы в Краснознаменном зале ЦТКА, коллектив уже успел завоевать

симпатии своего зрителя. Ю. Завадский, бывший главным режиссером театра, очень интересно поставил «Мстислава Удалого» и «Гибель эскадры». Увлеченный созданием своей студии, он, однако, отошел от работы в ЦТКА.

В труппе театра было немало вполне сложившихся художников сцены.

Чудесным актером был покойный А. М. Петров, к сожалению, рано покинувший нас. В прошлом воспитанник МХАТ, он пришел в ЦТКА с периферии и успел сыграть в Москве только несколько ролей. Но у зрителей, видевших его в «Мстиславе Удалом», на всю жизнь остался в сердце образ пулемет-

230

чика, как бы навечно сросшегося со своим «максимом». Такова сила подлинно глубокого художественного образа.

В труппе были великолепные актеры: А. Хохлов, А. Хованский, П. Константинов, Л. Дмитриевская, Д. Зеркалова, Ф. Раневская, П. Герага, В. Пестовский.

К моему приходу в театре подрастало новое поколение: Л. Добржанская, А. Ходурский, В. Благообразов, М. Майоров, Н. Хомякова, А. Богданова, Р. Ракитин.

При театре существовала школа, откуда впоследствии вышли С. Кулагин, Т. Алексеева, А. Петров, А. Попов, Н. Сазонова, в настоящее время ведущие актеры театра.

Уже позднее пришли в ЦТКА В. Ратомский, Г. Васильев, В. Зельдин, Б. Ситко, Л. Касаткина, Д. Сагал, Н. Колофидин, В. Капустина, В. Сошальский, Л. Фетисова, В. Попова, В. Вишняков и другие.

С первых лет я почувствовал, что, хотя в труппе много хороших актеров, все же задача их художественного объединения и выработки единого творческого метода должна стать одной из главных для меня.

Мы начали систематические учебные занятия; проводились они вне репетиционного времени. Основными вопросами творческого метода я считал тогда:

з а м ы с л — как отправную точку режиссерской и актерской работы;

д е й с т в и е — как основу реализации сценического образа; импровизационное самочувствие; взаимодействие партнеров на сцене.

Спустя несколько лет появились реальные плоды творческого единства актеров нашего театра. Мне как режиссеру легко было работать — мы с актерами говорили на одном языке. Думаю, что большую роль в этом сыграли наши занятия первых лет и тот интерес к вопросам методологии, который удалось пробудить в труппе.

В режиссуре театра были тогда Д. Тункель, Б. Афонин, И. Ворошилов, П. Урбанович, А. Глеков, В. Типот, В. Пильдон и А. Шапс. На этот довольно большой штаб режиссуры легли нелегкие творческие задачи — необходимо было отыскивать среди писателей людей, так или иначе связанных с армией и любящих ее. Многих молодых драматургов мы старались завлечь не системой предварительных договоров и авансов, а приобщением их к жизни армии. Некоторых драматургов мы брали с собой в наши армейские гастроли, где они жили вместе с актерами лагерной жизнью.

На обязанности режиссерского штаба была огромная работа в помощь армейской самодеятельности. Редкая лагерная поездка обходилась без организации театральных семинаров специально для руководителей армейской самодеятельности.

231

Только в ЦТКА я до конца понял огромное значение зрительного художественного образа спектакля. Этому помогли технические возможности сцены, но самое главное — встреча в работе с замечательным художником Н. А. Шифриным, с его непрерывными поисками образного решения спектакля. Особое удовольствие доставила мне работа с Шифриным над «Укрощением строптивой», «Сном в летнюю ночь», «Сталинградцами», «Ревизором», «Флагом адмирала» и «Поднятой целиной». Я старался не связывать художника планировочными режиссерскими заданиями и с ним вместе искал верный, точный и эмоциональный образ постановки. Шифрин работал чаще всего трудно и длительно, но итог всегда радовал меня. Не случайно наша творческая связь продолжалась

более двадцати лет, вплоть до последней нашей совместной работы над «Поднятой целиной» М. Шолохова. С И. С. Федотовым мною были поставлены спектакли, тоже имевшие долгую художественную жизнь, такие, как «Полководец Суворов» и «Давным-давно», державшиеся в репертуаре театра десятилетиями.

Многолетнее творческое содружество наших постоянных художников Шифрина и Федотова представляло собой редкий образец принципиальности и требовательности к себе и друг к другу.

На отдельные постановки театр привлекал таких художников, как Ю. Пименов, А. Тышлер, И. Рабинович, А. Гончаров, А. Дейнека. Имена художников, работавших в ЦТКА, говорят о высокой культуре оформительского искусства.

Н. Шифрин вместе с режиссурой театра много поработал над тем, чтобы актеры мыслили и чувствовали в гармонии с художником спектакля. Процесс творческих взаимоотношений актеров и художника спектакля чрезвычайно сложный и исключает какое-либо взаимное подлаживание друг к другу. Только глубокое проникновение в «зерно» пьесы и единое образное видение будущего спектакля рождает могучее согласие и победу.

Одним из лучших спектаклей первых лет были «Мещане» М. Горького, поставленные Е. Телешевой. В спектакле этом великолепно играли Д. Зеркалова, Л. Дмитриевская, П. Константинов, А. Богданова, П. Герага, Б. Нечаев.

Телешева работала долго, находя новое толкование пьесы, добиваясь воссоздания атмосферы времени, лексики горьковского языка. И, пожалуй, главной ее заслугой является ансамбль, что, как мы знаем, дается нелегко с актерами, принадлежащими к различным школам и уже сформировавшимся.

В связи с этой постановкой мне вспоминается еще одна встреча с Вл. И. Немировичем-Данченко. Он пришел посмотреть «Мещан», которых, как он говорил, не перечитывал и не смотрел со времени постановки пьесы в Художественном театре.

232

Всегда спокойный и уравновешенный, Владимир Иванович был необычайно взволнован. Это относилось не к постановке и не к игре актеров, хотя и то и другое ему понравилось (в особенности он высоко оценил игру Д. Зеркаловой и П. Константинова). Взволновала Владимира Ивановича совершенно неожиданная для него реакция зрительного зала на пьесу.

— Я ведь очень хорошо помню наш спектакль в Художественном театре, его премьеру в Петербурге, — сказал он, — думается мне, что тогда мы прочли пьесу Алексея Максимовича довольно верно. Я уже не говорю о том, что и исполнителей она нашла в нашем театре достойных. Но все дело в зрительном зале. Как он изменился! Как бы мы ни играли спектакль в 1902 году, такие точные реакции зрительного зала — точные в смысле понимания Горького — были невозможны в те далекие времена. Все-таки зритель воспринимал пьесу прежде всего как конфликт отцов и детей, конфликт старика Бессеменова с сыном Петром, дочерью Татьяной, приемным сыном Нилом. Поэтому у нас в театре «Мещане» звучали в значительно большей степени драматично, нежели сегодня. И дело здесь не только в оптимизме советского зрителя, а в том, что современный советский зритель безоговорочно ставит знак равенства между мещанином Бессеменовым и его сыном-студентом.

Поэтому, когда сегодня на вашем спектакле Тетерев сказал отцу Бессеменову про его сына-студента: «Он не уйдет далеко от тебя... Умрешь ты, — он немножко перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить, — как ты, — спокойно, разумно и уютно... Он ведь такой же, как и ты...» и когда ваш Перчихин продолжил эту мысль, добавив: «Две капли воды!», — то на эту реплику весь зрительный зал ответил единодушным хохотом и аплодисментами. Я был потрясен точностью и силой реакции зрительного зала на зерно пьесы «Мещане». Удивительно, как вырос наш зритель в понимании классических произведений, как он умеет отобрать для себя то, что ему нужно. И долго еще не мог успокоиться Владимир Иванович, возвращаясь к этой мысли и говоря о том, какие

удивительные и неожиданные акценты расставляет сегодняшний зритель, когда смотрит классическое произведение...

Моими первыми режиссерскими работами в театре были «Год 19-й» Прута и «Укрощение строптивой» Шекспира. В «Годе 19-м» меня увлек очень человечно написанный образ Сергея Мироновича Кирова. Сама пьеса страдала налетом детективности, но главная ситуация и характер подпольной работы астраханских большевиков, руководимых Кировым, были полны настоящего драматизма. Меня увлекла задача предельно правдивой игры. Этому помогало то, что в пьесе большевики-подпольщики вынуждены играть несвойственные им роли; это требовало само по себе большого правдоподобия.

233

Дмитревская, Костромин, Корзыков, Константинов, Ольшевская, по-моему, замечательно справились со своими задачами. Спектакль долго шел с большим успехом. На нашей эстраде-сцене Н. А. Шифрин ухитрился изобразить баркас в море и даже его взрыв.

«Укрощение строптивой» мы рассматривали как длительную внеплановую работу. Выпустили мы спектакль в Хабаровске на сцене Дома Красной Армии, но об этом немного позднее.

**Восемь месяцев на Дальнем Востоке.  
Шекспир звучит современно!  
Спектакль о пограничниках**

Одновременно с новыми спектаклями в театре развернулась большая подготовительная работа по организации длительной, восьмимесячной поездки на Дальний Восток, предпринятой по инициативе Народного Комиссариата Обороны. На Дальний Восток театр выезжал не один раз, но целиком, в полном составе, с большим репертуаром, выехал впервые. Восемь месяцев — с октября 1937 по июнь 1938 года мы пробыли там. Начальником театра тогда был В. Е. Месхетели, обнаруживший большие организаторские способности. Работа была построена так, что театр смог обслуживать край с самой северной точки — Николаевска-на-Амуре — до южной, то есть до Владивостока, с выездом, с одной стороны, к Татарскому проливу, а с другой — к Благовещенску.

Театр вез в поездку двенадцать спектаклей и несколько концертных программ. За двести двадцать дней мы ухитрились сыграть более пятисот спектаклей и дать пятьсот с лишним концертов. Одновременно режиссура и актеры театра проводили семинары для участников самодеятельности и т. д. и т. п. Работал коллектив действительно на славу и с огромным энтузиазмом. В. Е. Месхетели сумел эту сложную во всех отношениях поездку провести по точно продуманному плану.

Состав театра был поделен по репертуару и по концертным программам на четыре группы. Мы работали одновременно в Хабаровске, Владивостоке, Комсомольске-на-Амуре и Благовещенске, меняясь местами. Следовательно, в разных пунктах Дальнего Востока театр давал как минимум по четыре спектакля и несколько концертов ежедневно.

Несмотря на такой напряженный график, театр не останавливал работы над новыми постановками. Премьеры пьес «Голуби мира» Вс. Иванова и «Укрощение строптивой» У. Шекспира впервые были сыграны театром в хабаровском Доме Красной Армии. Пьеса Вс. Иванова рассказывала о дальневосточных событиях, связанных с японской интервенцией, и, естественно, воспринималась зрителями необычайно остро. Что касается

234

«Укрощения строптивой», то появлению пьесы у нас в театре предшествовали некоторые трудности.

Еще в Москве, с момента включения пьесы в работу, она вызывала у многих чувство недоумения, а иногда и протест. Надо сказать, что этой шекспировской комедии вначале у нас «не повезло». По идейному содержанию ее причислили к пьесам, проповедующим феодально-домостроевскую мораль: «жена да убьется своего мужа», а по художественным качествам отнесли к произведениям переходного периода в творчестве Шекспира. Он якобы отходил от «комедий положения» к «комедиям характеров». «Укрощение строптивой», по мнению ряда исследователей, еще не стало комедией характеров, такой, как «Двенадцатая ночь» или «Виндзорские проказницы». В репертуаре ЦТКА она вызывала еще большее недоумение. Военный театр и вдруг «Укрощение строптивой»?! Но все это вместе взятое, с моей точки зрения, было следствием поверхностного суждения, особенно досадного в подходе к такому гению, как Шекспир.

Конечно, можно и так прочесть пьесу. И так ее часто трактовали буржуазные критики. В такой трактовке она шла даже у нас в первые годы революции.

Но будет ли это подлинный Шекспир? Безусловно нет. До Шекспира существовало несколько вариантов этой пьесы. Шекспир как будто мало изменил сюжет, но тем не менее сумел дать новое содержание образам. Он придал новые мысли и чувства своим героям, и в историю мировой драматургии вошла пьеса Шекспира «Укрощение строптивой», а все предшествовавшие ей варианты не пережили своего времени. Чем это объясняется?

Да, видимо, тем, что все предшествовавшие шекспировской пьесе варианты действительно трактовали проблему взаимоотношений мужа и жены с позиций феодального

домостроя: жена — раба, а муж — ее господин.

Под пером величайшего гуманиста этот сюжет заблестел другими красками, получил совершенно иное идейное звучание. Шекспир привнес в текст и подтекст образов только одно обстоятельство: К а т а р и н а и П е т р у ч ч и о *полюбили* друг друга к концу пьесы.

Он сделал их умнейшими людьми своего времени. Итог получился неожиданный. «Укрощение строптивой» стало гуманистической пьесой, не утратившей своего значения и для наших дней. Идея пьесы — б о р ь б а з а ч е л о в е ч е с к о е д о с т о и н с т в о .

Проблема счастья мужа и жены может быть решена только через большую, облагораживающую человека любовь. Любовь и у в а ж е н и е д р у г к д р у г у — в о т о с н о в а с ч а с т ь я н а ш и х г е р о е в .

235



*«Укрощение строптивой» У. Шекспира. Центральный театр Красной Армии.  
Постановка А. Д. Попова. Художник Н. А. Шифрин. 1937.  
Катарина — Л. И. Добржанская, Петруччио — В. Н. Пестовский,  
Гортензио — О. А. Шахет*

Петруччио не только укрощает Катарину, но и укрощается ею. Катарина не только подчиняется силе мужа, господина феодальной семьи, но и сама укрощается силой своей любви к нему.

Петруччио и Катарина вошли в пьесу одними, а ушли из нее уже другими людьми.

Любовь в пьесе выступает как сила, взаимоукрощающая Петруччио и Катарину.

Но значение пьесы «Укрощение строптивой» выходит за рамки только одной, хотя бы и главной идеи. В любом произведении Шекспира мы находим много глубоких, обогащающих мыслей. Полнокровие образов, их оптимизм, страстность и непреклонная воля, глубина мыслей и чувствований — все это делает Шекспира нашим союзником в борьбе за нового человека.

Гений Шекспира тем и велик, что его комедии раскрывают идею во всем блеске сценического действия и психологических характеров, с их богатой индивидуальной лепкой, а главное с их *развитием* в процессе действия.

Пьеса утверждает силу любви, из которой родится великое чувство уважения, а не порабощения женщины. Как раз в конце 30-х годов на Дальнем Востоке возникло хетагуровское движе-

236

ние, обострилось внимание к вопросам семейного быта. Жены наших командиров вырывались из замкнутого круга семейных интересов на арену общественной деятельности. И как это ни странно, «Укрощение строптивой» как подлинно глубокое классическое произведение смогло прозвучать очень современно. Многими своими мыслями пьеса ответила на вопрос о том, что создает счастье в семье.

В спектакле «Укрощение строптивой» дарование Л. И. Добржанской, В. А. Пестовского, А. М. Ходурского, Н. В. Сергеева, В. С. Благообразова получило достойное признание зрителя. А работа художника Н. А. Шифрина принадлежит к одной из лучших в освоении Шекспира на советской сцене.

Москва увидела «Укрощение строптивой» почти через год после того, как мы сыграли пьесу на Дальнем Востоке. Спектакль утвердился в репертуаре театра на многие годы, неоднократно возобновлялся с новым составом некогда бывшей молодежи театра — С. Кулагин (Грумио), А. Попов (Петруччио), Л. Касаткина (Катарина), В. Зельдин (Люченцио), В. Сошальский (Транио).

Когда пишутся эти строки, заканчивается экранизация «Укрощения строптивой», нашего спектакля, выдержавшего более чем двадцатилетнюю давность.

Восемь месяцев нашей дальневосточной поездки забыть нельзя. Они останутся в памяти на всю жизнь. Незабываемы встречи на дальних заставах, подчас в самых невероятных условиях. Иногда концертная бригада выступала на открытой лесной поляне для пяти тысяч бойцов, иногда же — для пяти человек, если эти пятеро не могли покинуть свой блиндаж. Актеров-исполнителей оказывалось больше, чем слушателей, и такой концерт вызывал не меньшее волнение, нежели выступление перед многотысячной аудиторией.

Такого приема, какой имел театр на Дальнем Востоке, мне не приходилось наблюдать за всю свою жизнь. Пятитысячные концерты превращались в патриотические демонстрации и митинги, а концерты на пограничных укрепленных точках часто волновали не меньше своей необычностью. Актеры, выступавшие в землянках и палатках, знают эти особые чувства душевной близости актера и зрителя, невероятного серьезности и импровизации от того, что играть приходится буквально «на пяточке», ходить чуть ли не по ногам зрителей, потому что каждые свободные полметра зрители брали, что называется, с боем. Все это требовало от исполнителей сугубой сосредоточенности и серьезности.

Помню такой случай. Обычно концерт кончался тем, что артисты и слушатели в конце пели «Интернационал», бывший тогда государственным гимном. И я никогда не забуду, как на одном укрепленном пункте исполнители и слушатели, не имея

237

возможности встать во весь рост из-за низкого потолка, согнувшись, а те из бойцов, что были на нарах, стоя на коленях, пели «Интернационал». Содержание гимна и воодушевление, с которым он пелся, находились в разительном контрасте с внешней обстановкой. В этом была особая волнующая заразительность. Я очень жалею, что мне как режиссеру не удалось нигде использовать эту глубоко эмоциональную мизансцену.

А разве можно забыть город юности Комсомольск, который в то время представлял собой наполовину реально построенный город из пятиэтажных домов с асфальтированными улицами, а наполовину был только проектом будущего города, но проектом, нанесенным не на ватман, а на вековую тайгу.

Проезжая на машине городской район с магазинами и учреждениями, через несколько минут мы ныряли в дремучий лес, чтобы потом опять выбраться к великолепному каменному городскому участку, к лесу, облепившему строящийся вокзал или судостроительную верфь.

А какие мы видели удивительные по своей неожиданности реакции зрительного зала в Комсомольске! Неожиданны они были своим исключительным единодушием. Тысяча человек замирала в зрительном зале, тысяча человек улыбалась, тысяча смеялась, тысяча аплодировала. И никакой дифференциации в зрительских реакциях мы не могли заметить. Объяснялось это тем, что в городе юности трудно было встретить человека с бородой или просто старше тридцати лет. Все были молоды, все одного мировоззрения, одной культуры, приблизительно одних эстетических вкусов.

Это юношеское единодушие мы увидели и в момент прощания с театром, когда почти весь город, то есть несколько тысяч человек в четыре часа утра вышли на берег Амура, чтобы проводить пароход, на котором отъезжала наша труппа.



Из Комсомольска, сначала по Амуру, а потом через озеро Кизи, мы пробрались к Татарскому проливу, с берега которого в ясную погоду виднелся остров Сахалин. Здесь со всей реальностью мы ощутили силу того подвига, который совершил больной А. П. Чехов, проехавший на лошадях весь гигантский путь от Москвы до Сахалина, путь, проделанный нами в комфортабельных условиях по железной дороге, на пароходе и на машинах.

Поездка захватила три времени года — осень, зиму, весну. Поэтому мы в полной мере насладились всем богатством природы края — суровостью его в лютую зиму и красотой его в пору весны. Своеобразием дальневосточной природы все мы были увлечены. Край то и дело открывал нам какие-то свои тайны. Так, мы поняли, что китайская акварель и гравюра — это не условность и не стилизация, а подлинно реалистический пейзаж,

238

— мы сами увидели такие дымчатые, голубые и розовые сопки.

Полные всевозможных впечатлений от людей и от чудесного края, мы вернулись в Москву. В знак восхищения перед суровым героизмом наших бойцов и командиров нам захотелось поставить пьесу о зорких часовых наших дальневосточных рубежей.

Мы много раз делились всем увиденным с Николаем Федоровичем Погодиным и подбивали его написать пьесу о жизни далеких застав. Результатом этих разговоров была поездка Погодина на Дальний Восток.

По возвращении Н. Ф. Погодина из поездки он с таким же увлечением, как и мы, делился своими впечатлениями о жизни наших пограничных застав, читал нам отдельные кусочки из своих записных книжек. Материал был интересный и многообразный, но Погодин не мог нащупать какую-то одну золотоносную жилу, разрабатывая которую он пришел бы к замыслу будущей пьесы.

Однажды, заглядывая в свои записки, Николай Федорович рассказал такой эпизод. Ехал он на одну из застав. Уже вечерело. Его пригласили в кабинет начальника заставы. Проходя по коридору, писатель увидел в одной из комнат ничем не примечательную картину. Перед ужином у бойцов-пограничников выдалась свободная минутка. Один красноармеец тренькал на гитаре, разучивая какую-то песню, другой, примостившись на окне, дописывал письмо, а двое бойцов, усевшись на лавке, углубились в шахматы.

Не успел драматург как следует познакомиться с начальником заставы и сказать несколько слов, как налетела вихрем боевая тревога. По коридору затопали солдатские сапоги, вся застава в полном боевом снаряжении оказалась на дворе. Где-то гулко в горах прогремели выстрелы. Был короткий бой...

В небе зажглись крупные звезды. К Н. Ф. Погодину подошел начальник заставы и пригласил его опять к себе в кабинет. Они шли по коридору, и в открытую дверь драматург увидел ту же ничем не примечательную картину, но уже поразившую его: по-прежнему тренькала гитара, писалось письмо и доигрывалась шахматная партия. Н. Ф. Погодин закончил свой рассказ фразой: «И все это повторялось, как у вас выражаются, в той же самой мизансцене».

Не знаю почему, но мы — драматург и режиссер — сразу почувствовали, что в этом эпизоде, не подсказывающем пока еще никакого сюжета, уже есть кокон, из которого можно размотать клубок будущей пьесы. Этот ритм свободного напряжения, не мешающего жить, и есть атмосфера будущей пьесы и спектакля. Ведь бытие нашей Родины на протяжении десятков лет похоже на жизнь этой заставы, где можно рабо-

239

таться, радоваться, учиться только в условиях этого свободного напряжения. И все мы, в сущности, зоркие часовые нашей жизни и нашей свободы.

Так родилась пьеса «Падь Серебряная». Мы поставили ее и вложили в этот спектакль весь запас своих чувств и воспоминаний о Дальнем Востоке. Сцены «Концерт» и «Боевая тревога на заставе» — это целиком результат впечатлений драматурга и коллектива театра. Потому, наверное, мы и исполняли их с особой любовью и взволнованностью.

## Смерть К. С. Станиславского. Еще об учителе

Вскоре по возвращении с Дальнего Востока, во время наших гастролей на юге, мы, как и весь театральный мир, были потрясены смертью К. С. Станиславского. Все мы давно привыкли к тому, что он много лет не играет, но все мы знали, что он полон творческих сил, непрерывно ведет работу в студии, пишет книги. Пока он жив, жива совесть театра, горит творческая мысль гения, развивая и обогащая наше искусство.

Я уже много лет не общался с ним лично, но не ощущал отрыва от него, всегда знал, чем он занят, над чем работает. Я ощущал его бытие, как чувствуют существование отца или матери, находящихся в долгой отлучке. И вот учителя больше нет...

Долго я не мог свыкнуться с этой мыслью и, как всегда бывает в таких случаях, когда не стало Константина Сергеевича, в полной мере ощутил свое сиротство.

Было бы немислимо воссоздавать сейчас весь поток мыслей и чувств, захлестнувших меня осенью 1938 года. А теперь, когда я вспоминаю о моем учителе, восстанавливаю его образ, то это уже сплав из всего того, что думалось о нем всю жизнь.

Со Станиславским я не расставался внутренне ни в один день своей творческой жизни. И сейчас, подходя к концу своих размышлений, я чувствую, что еще не досказал того, что такое для меня Станиславский. Меньше всего я хочу сейчас характеризовать его как актера и режиссера, об этом много писалось и будет еще много написано книг.

Каждый из учеников Константина Сергеевича испытал на себе огромное воздействие его богатой человеческой личности и великого таланта, но естественно, что каждый из нас был о с о б е н н о потрясен какой-либо одной г р а н ью его творческого существа.

Мы знаем его режиссером буйной фантазии, актером тончайшего психологического рисунка, мыслителем и теоретиком, заложившим научные основы актерского творчества. Вместе с

240

тем Константин Сергеевич — страстный проповедник этических основ воспитания художника и *органической связи духовного облика актера с его технологическим вооружением.*

Каждая из граней этой богатейшей природы на различных людей по-разному воздействует. Но я убежден, что на жизнь будущих поколений он будет воздействовать всем своим гением.

«Задачей нашего сценического искусства является раскрытие жизни человеческого духа», — говорил он. Короче и в то же время более исчерпывающе нельзя сформулировать сверхзадачу Станиславского как художника.

Если сейчас, в наше время, раздаются голоса о том, что театр начинает терять свое почетное место в жизни нашего общества, то виной тому является забвение этой сверхзадачи.

Как всякий гений, Константин Сергеевич далеко предвидел пути, по которым должно пойти развитие науки об актерском мастерстве. Стихийный материалист, он шел рука об руку с великим физиологом И. П. Павловым.

Очень хорошо сказал о Станиславском Л. М. Леонидов: «Какое счастье для нас, актеров, что не Сальери, а Моцарт решил поверить алгеброй гармонию».

Художник богатейшей интуиции, неисчерпаемой фантазии и огромного внутреннего темперамента, Станиславский потратил свою жизнь на раскрытие и познание законов творчества. И в то же время этот аналитик, мыслитель, когда выходил на сцену, властвовал на ней, как чародей, как волшебник.

Мы никогда не могли точно определить, какими икс-лучами творит он чудеса в наших сердцах, заставляя страдать, радоваться, смеяться и глубоко задумываться над жизнью, над целями, которым служит человек.

Чехов и Горький жили в одно время. Один великолепно описал интеллигента Астрова,

земского врача, другой — босяка, хитрованца Сатина. Астров и Сатин — бунтари, оба протестуют против всякой мертвечины в жизни и в человеке. Но как различен и неповторим был в этих ролях Станиславский!

И в то же время мы видели, как сквозь богатейшее искусство перевоплощения артиста в образ просвечивает благородная человеческая сущность художника. Красавец человек всегда ощущался в его сценических творениях.

Как это ни парадоксально, Станиславскому при всей его гениальности ничто не давалось легко. Единичными были роли, сыгранные им легко, без страданий. Отсюда возникла у Константина Сергеевича потребность учить актера преодолению трудностей. Он сам дает предметный урок того, как сложное делать привычным, а привычное — легким.

Станиславский не был литератором. Ему всегда трудно было написать статью или даже приветственный адрес. Но к концу своей жизни он написал несколько книг, из которых одна

## 241

«Моя жизнь в искусстве» — представляет собой образец высокой литературы, выдерживает сравнение с такими книгами, как, например, «Былое и думы» Герцена.

Этический облик Станиславского был чрезвычайно высок. Для него вопросы морали, этики и дисциплины входили в комплекс элементов творчества и поэтому никогда не были «веригами». Он говорил: «Чем ниже ваши чувства и мысли, тем больше вы видите вокруг себя плохого, потому что до хорошего вам надо еще подниматься, а плохое вы без усилий увидели. Развивайте же в себе доброжелательство, не заражайтесь примерами театров, где целые коллективы ненавидят друг друга... Вглядитесь в лица великих творцов нашего искусства. Их лица всегда вдохновенны, спокойны, радостно-энергичны».

В любимой формуле Станиславского — «Любите искусство, а не себя в искусстве» — заложена целая художественная программа воспитания. Сколько у нас погибло даровитых людей, которые ставили свое «я» выше целей искусства! Сколько захирело театров только потому, что люди в них любили себя больше, чем свое искусство, свой коллектив! А главное, сколько у нас поэтому и сейчас имеется творчески недоразвитых актеров, иногда даже целые коллективы, звучащие вполголоса, работающие вполсилы!

Образец высокой влюбленности в искусство Станиславский показывал неоднократно, не считаясь со своим самолюбием и авторитетом. Вот один пример.

После длительного перерыва возобновился спектакль «На всякого мудреца довольно простоты». Владимир Иванович Немирович-Данченко после генеральной репетиции собрал актеров для замечаний. В фойе сидели Станиславский (Крутицкий), Качалов (Глумов), Германова (Мамаева), Леонидов (Городулин), Москвин (Голутвин) и весь остальной состав. Присутствовали также актеры Художественного театра, не занятые в спектакле.

В этой предпремьерной, волнующей и торжественной обстановке Владимир Иванович похвалил весь состав исполнителей и сказал, что спектакль значительно вырос. Особо отметил Владимир Иванович Качалова, Германову, Леонидова, Москвина. И неожиданно для всех Станиславского он раскритиковал жестоко: «Роль заштампована, играетя внешний рисунок образа. Как это ни грустно, но Константин Сергеевич из некогда лучшего исполнителя спектакля стал самым слабым. Вы неузнаваемы, Константин Сергеевич», — закончил Немирович.

Водворилась напряженнейшая пауза. Нелегко было Владимиру Ивановичу выступать с такой жестокой критикой Станиславского; можно представить, каково было выслушивать ее Станиславскому!

Он сидел бледный, опустив глаза.

## 242

Оба руководителя театра заметно волновались. После мучительной паузы Константин Сергеевич сказал, что спектакль надо снять, что он будет работать, но не знает, сколько ему потребуется на это времени.

Спектакль был отложен. Через месяц или полтора снова была генеральная репетиция,

на которой Немирович-Данченко снял все свои упреки в адрес Станиславского и заявил, что он играет Крутицкого по-прежнему великолепно.

Труппа по достоинству оценила мужество и художественную принципиальность обоих руководителей.

В ранний период режиссерской и педагогической деятельности наш учитель бывал крайне настойчив в своих требованиях к актеру, и эта настойчивость оборачивалась иногда режиссерским деспотизмом.

Когда Константин Сергеевич понял пагубность такого режиссерского метода, он резко изменил педагогическую тактику. Главное — открытые им новые истины в области органических законов творчества исключали насилие над актером. Но даже в этой настойчивости первых лет Константин Сергеевич был всегда цельным, чистым и доверчивым. Вспоминается еще такой случай.

Константин Сергеевич на репетиции замучил актера М., без конца останавливал его на полупhrase своим уничтожающим: «Не верю!». Десятки раз актер пытался начать свой кусок, и опять из партера раздавалось убийственное: «Не верю!».

Присутствовавшие на репетиции мучительно переживали за товарища. Наконец актер М. не выдержал. Потеряв самообладание и вполголоса выругавшись, он заявил: «Не понимаю вас, Константин Сергеевич. Покажите мне, чего вы от меня хотите». И возбужденный, злой сошел по ступенькам в партер. Константин Сергеевич, смутившись от грубого тона актера, покашливая, стал подниматься на сцену.

На сцене было светло, в партере темно. Актер М. решил доказать Станиславскому, что нельзя так деспотически придирается к исполнителю, не позволяя ему раскрыть рта. Он демонстративно сел спиной к рампе и стал ждать.

На сцену вышел Станиславский, и как только он раскрыл рот, М. крикнул: «Не верю, Константин Сергеевич!»

Станиславский начал сначала. Из темного партера опять раздалось: «Не верю!»

Станиславский начал третий раз. Опять: «Не верю, Константин Сергеевич!»

Товарищи, наблюдавшие этот поединок, замерли от страха перед тем, что будет, когда Станиславский догадается о том, что происходит. Но, увы... Константин Сергеевич привык беспредельно верить режиссерскому столу: ему и в голову не пришло, что над ним издеваются, хотя актер М. не думал об этом.

243

Он хотел доказать, что так работать нельзя. После шестой или восьмой пробы Станиславский сконфузился: «Гм... гм... Ну, хорошо, я дома проработаю этот кусок, а завтра вам покажу».

Всем присутствовавшим стало неловко. Душевная чистота и доверчивость огромного художника обезоружили и пристыдили актеров.

Но даже в годы «деспотизма», когда много было пролито актерских слез, не было случая, чтобы эти слезы были напрасны. Мучаясь и страдая, актеры, руководимые Станиславским, постигали самые сокровенные тайны своего искусства. Они стремились работать со Станиславским, тянулись к нему, обожали его.

Константина Сергеевича характеризовало неустанное творческое горение. С первых дней организации Художественного театра и до последних часов своей жизни он без устали вдохновенно работал. В шестьдесят-семьдесят лет он ухитрялся так «загонять» молодежь, что она, как говорится, бегала, высунув язык. Он действительно не знал, что такое успокоенность в искусстве. Этим в значительной мере объясняется его тяга к молодежи. Молодежь в силу возраста и избытка сил больше соответствовала ему своим энтузиазмом и ритмом работы. Но в ее, этой молодежи, к сожалению, хватало на первые пять-восемь лет, потом она успокаивалась, обрастала жирком... А Станиславский, вечно юный, в постоянных поисках совершенства, вечно ищущий великой правды в искусстве, собирал новую молодежь, создавал новые студии, новые школы. И так до конца своих дней.

Он так увлекался своими творческими идеями, так жаждал отклика на свои новые

открытия в области творчества, что часто оказывался слепым и излишне доверчивым, окружая себя иногда актерами и актрисами, на редкость неспособными к восприятию подлинной сути тех истин, которые волновали его, Станиславского. За эту доверчивость ему иногда приходилось жестоко расплачиваться муками разочарования в людях. Но эти муки были кратковременными. Он решительно и жестоко порывал со своими привязанностями и шел дальше. Это тоже было одним из свойств его характера.

Необходимо сказать, что тяготение к молодежи одновременно было и благотворно и мучительно для Станиславского. Он часто с грустью говорил: «Если бы юность умела, а старость могла...».

Молодежь приносила ему свой юношеский темперамент и увлеченность, но она ничего не умела, и ее нужно было с азоз учить. А те, кто умел, подчас уже не могли или не хотели гореть в искусстве так, как этого хотел и умел Станиславский. От своей беспредельной требовательности и стремления к совершенству больше всех страдал сам Константин Сергеевич.

244

«Вгрызался» он не только в актеров, но и в пьесу и в режиссеров, хотя надо сказать, что смотреть репетиции и спектакли Константин Сергеевич умел доброжелательно. Перед просмотром той или иной работы он всегда устанавливал атмосферу доброжелательства между волнующимися актерами и им, Станиславским, пришедшим на «прогон». Он широко улыбался или от души заразительно и искренне смеялся, преодолевая в себе самом требовательного критика, и одновременно с этим брал на заметку все ошибки актеров и режиссера.

Весело смотревший какую-нибудь черновую репетицию, Станиславский по окончании ее вдруг становился серьезным:

«Ну-с, теперь давайте разберемся. Пьеса называется «Правда — хорошо, а счастье лучше». В том, что вы показали, есть «правда»? Мало! А то, что правда, это — «хорошо» — вам удалось донести? Не уловил! В заглавии имеется противопоставление: «Правда — хорошо, а счастье лучше», так вот, есть у вас это «а»? Я не заметил этого противопоставления.

Разберем дальше: «счастье» было? Маловато. И то, что оно «лучше», я тоже не очень почувствовал...»

Конечно, эта критика была не столь лаконична, как я рассказываю; она была более развернутой и конкретно, на примерах, мотивированной. Актерам и режиссерам было ясно, как далеки они от конечного результата.

Иногда казалось, что Константин Сергеевич незначительным фактам театральной жизни придает слишком большое значение, так сказать, «стреляет из пушек по воробьям». На самом же деле для него, гениального художника, высокие принципы воспитания актера реализовались во всем, и кажущаяся мелочь вырастала в акт принципиального значения.

Во Второй студии МХТ была молодая актриса Софья Голидей. Она чудесно выступала в одном из спектаклей, читая монолог из «Белых ночей» Достоевского. В Художественном театре Голидей числилась молодой сотрудницей. Случай, о котором я хочу сейчас рассказать, поведала мне сама Софья Голидей.

«Однажды я пришла в театр, и меня встретили паническими возгласами: «Что вы наделали? Вас по всему театру ищет Станиславский. Идите сейчас же к нему!»

От одной этой фразы мне уже стало нехорошо. Константина Сергеевича я нашла на сцене. Он был явно расстроен:

— Ага, явились! У меня двухчасовая репетиция. Ждите меня в театре и никуда не смейте уходить!

Два часа я пробыла в большой тревоге.

Когда окончилась репетиция, Станиславский позвал меня к себе в артистическую уборную и ошарашил вопросом:

— Вы кто?

— Я не понимаю вопроса, Константин Сергеевич, — пробормотала я.

245

— Нет, я вас спрашиваю: Вы кто? Вы — Книппер?

— Нет... я — Голидей, Константин Сергеевич.

— Нет, вы... вы — зазнавшаяся девчонка! Мы с Владимиром Ивановичем отдали жизнь для того, чтобы создать Художественный театр, и вот является какая-то Голидей и разрушает дело нашей жизни!

Я уже начала реветь от страха и полного непонимания своей вины.

— Нечего плакать! Вы снимались в фотографии на Сретенке? — ошаршил меня вопросом Константин Сергеевич.

— Да, мама просила прислать ей открытку. Я в какой-то дешевой фотографии снялась.

— Так. Все понятно. Идите за мной!

Слезы текли у меня ручьем. Мы вышли из театра. Константин Сергеевич, подойдя к извозчику, сказал: «На Сретенку!» Извозчик запросил двадцать копеек. Константин Сергеевич ответил: «Пятнадцать!»

— Садитесь!

Я прижалась в угол извозчицкой пролетки. Станиславский сел рядом, и мы поехали на Сретенку, в мою злосчастную фотографию.

Подъехав к фотографии, я к ужасу своему увидела, что в центральном окне стоит моя увеличенная фотография с подписью: «Артистка Художественного театра Голидей».

Станиславский подвел меня к окну и, указывая на фотографию, сказал:

— Вот как вы позорите Художественный театр!

Затем мы вошли в фотографию. Станиславский, поторговавшись с хозяином, купил мой портрет.

Все мои попытки оправдаться тем, что я не давала никакого права увеличивать мою фотографию и тем более подписывать ее, не были приняты во внимание Станиславским.

Он сел в пролетку, положил к ногам мой портрет в раме. Я сидела зареванная. Станиславский всю дорогу молчал, только один раз сказал:

«Черт знает что! Какая-то девчонка заставляет меня ездить по Москве и скупать ее портреты! Куда я его дену? Может быть, Марии Петровне подарю?..»<sup>28</sup>

По поводу этого случая очень много веселились в театре, а Станиславский был верен себе. Он из-за маленького факта, в котором усмотрел актерское «ячество» или желание рекламировать себя, не пощадил своих нервов, не пожалел часа своего времени, чтобы поехать и снять с витрины фотографию сотрудницы Художественного театра.

В этом почти анекдотическом случае — весь Станиславский, в его нежелании обходить какие бы то ни было мелочи, вступающие в противоречие с высокими принципами этического

246

воспитания актера, которые декларировались в Художественном театре.

Он утверждал самоограничение художника как основу творчества и любил повторять, что в искусстве — чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно; лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое, чтобы стать главным и выступить вперед, должно вместить в себя весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии, так как нет ничего скучнее простоты бедной фантазии.

В этой мудрости художника содержится ответ на то, что Станиславский считал новаторством, что для него было богатством и что — бедностью творческой фантазии.

Станиславский всегда будет будоражить художников сцены, звать к новым открытиям, к неустанному изучению жизни и человека, к вечному движению вперед. В дальнейшем я еще вернусь к тому непреложному и вечному в искусстве театра, что осталось в моем сердце как духовное наследство учителя.

**Первая Всесоюзная режиссерская конференция.  
Война. Поездки на фронт.  
Вл. И. Немирович-Данченко о МХАТ**

Когда Театр Красной Армии вернулся из поездки по Дальнему Востоку, строительство нового здания на площади Коммуны еще не было закончено. Мы давали спектакли сначала в помещении Театра Моссовета, потом — Камерного театра. Здесь выпускались премьеры «Падь Серебряная», «Укрощение строптивой» и «Полководец Суворов». 1939 год был отмечен в театральной жизни страны значительным событием: состоялась Первая всесоюзная режиссерская конференция. Режиссеры со всего Советского Союза впервые собрались вместе, чтобы обсудить насущные творческие проблемы театра. О роли режиссера в советском театре делал сообщение С. М. Михоэлс. По вопросам драматургии выступали А. Н. Толстой и К. А. Тренев.

Доклад о творческом воспитании актерского коллектива на этой конференции было поручено сделать мне<sup>29</sup>. О работе с художником докладывал Ю. А. Завадский, о режиссуре в музыкальном театре — Б. А. Мордвинов, о подготовке режиссерских кадров — В. Г. Сахновский. В прениях выступили все видные драматурги, режиссеры и актеры советского театра.

Основные вопросы, которые волновали советских режиссеров и актеров в конце 30-х годов, касались живой, органической связи марксистско-ленинского мировоззрения с технологией вашего искусства, или, иначе говоря, выражения этого миро-

247

воззрения в нашем творчестве — в теме, в методе, в технологии. Без этого не мыслились ни свобода, ни смелость, ни новаторство в искусстве.

Стремление к художественной целостности спектакля казалось мне тогда и кажется сейчас самым главным в воспитании творческого коллектива. Я говорил на конференции о том, что режиссер воспитывает в актере чувство целого. Он должен научить его видеть свою роль в целом, в спектакле, чувствовать себя деталью этого целого. В актере иногда бессознательно живут индивидуалистические тенденции. Но каким бы он ни был эгоистом в работе, тем не менее он всегда страдает, когда не чувствует себя в ансамбле, когда у коллектива нет творческого лица. Многие актеры эгоцентричны, но, пожалуй, трудно найти такого талантливого анархиста, который был бы доволен, что режиссер не мешает ему делать то, что он хочет.

Я касался вопроса эмоциональной природы актерского творчества и ведущей роли сознания в нем.

Особое внимание мною было уделено творческой связи актера со своим зрителем, актера, творящего «сегодня, здесь, сейчас». Наша задача — вовлечение зрителя в творчество. Но без импровизационного самочувствия актера добиться этой связи со зрителем невозможно. Культура импровизационного самочувствия актера должна быть одной из главнейших задач современного театра. Любой самый «режиссерский» спектакль допускает актерскую импровизацию. Именно в этом сила театра.

Говорил я на конференции и о вреде бездейственного застольного анализа пьесы и о вредном противопоставлении образного раскрытия сцены психологическому раскрытию.

Вспоминая основные мысли своего выступления, я вижу, что они не устарели и сейчас, хотя прошло двадцать лет. Мы по-прежнему ведем спор именно вокруг этих проблем. Что касается собственно моей позиции, то и она не изменилась с тех пор.

Предвоенный год и разразившаяся Великая Отечественная война вызвали огромный патриотический подъем в среде драматургов, актеров, режиссеров и во многом перестроили творческую работу театров. Все наше искусство, его содержание и формы работы были подчинены целям защиты Родины и победы над фашизмом.

Незадолго перед войной наш коллектив переехал в новое здание театра. Начался

сложный и во многом мучительный процесс освоения непривычных масштабов сцены и зрительного зала. Подумать только, зеркало сцены нового театра имело тридцать метров ширины! В каждом ряду партера было пятьдесят два места. Зрительный зал был рассчитан на тысячу восемьсот мест. Для драматического театра это было, безусловно, великовато и создало массу акустических, психологических и прочих трудностей. Все двадцать с лишком лет работы в ЦТКА

248

я то и дело сталкивался, боролся и преодолевал (к сожалению, далеко не всегда) их.

В первые годы работы в новом помещении был заново перестроен спектакль «Полководец Суворов», поставлен «Сон в летнюю ночь» Шекспира и спектакль о герое гражданской войны «Пархоменко» Вс. Иванова.

Летом 1941 года, по примеру прошлых лет, театр выехал в армию. Одна из групп оказалась на юго-западной границе нашей Родины. Там и застала актеров Отечественная война. На следующий же день, 23 июня, они выступали перед бойцами. С этого момента началась у нас постоянная работа для фронта.

Театр за время войны сумел послать на фронт девятнадцать бригад, которые дали более двух с половиной тысяч концертов и спектаклей. Часто после выступлений театра стихийно возникали митинги. Солдаты и офицеры торжественно клялись еще сильнее и беспощаднее громить фашистское зверье. Можно сказать, что встречи с бойцами на фронте воспитывали в нас художников мужественного искусства, они помогали нам бороться с сентиментальностью — большой бедой театра.

За годы войны актеры побывали под Волоколамском, в лесах Карело-Финской Республики, на Днепре, Днестре, Висле, Одере, Шпрее, Дунае, и в каждой из этих поездок они черпали огромное количество жизненных наблюдений. Сколько врезалось в память незабываемых встреч и эпизодов! И как эта лихорадочная фронтовая жизнь, полная нечеловеческого напряжения, опрокидывала все наши старые представления о героизме войны и ее буднях!

До войны трудно было себе представить организацию концерта, допустим, в палатке, которая стоит в лесу, на полуметровой толще снега, а сам концерт идет под аккомпанемент артиллерийской канонады. Сколько было таких выступлений в лютую зиму 1942 года!

Трудно забыть наши встречи с танковыми частями генерала Катуква под Москвой. Особенно запомнилась семья танкистов, в которую мы попали случайно, вопреки графику нашей работы на фронте. Жили танкисты в большой придорожной избе. Кругом все было разрушено, обезображено, даже лес искалечен осколками снарядов. В этом лесу стояли танки, укрытые хвойными ветками. Стекла в избе, где мы находились, были выбиты и заткнуты тряпьем, соломой.

Началось наше знакомство с бойцами, как всегда, с концерта. Не успели мы закончить его, как по тревоге танкисты уехали на боевую операцию. Жутко было оставаться нам в этой избе одним, с дежурным телефонистом. Где-то грохотал бой, мы волновались за его исход и за людей. Когда вернулись наши танкисты, с тревогой и страхом вглядывались мы в их лица и спрашивали о потерях. Бойцы потрясли нас своей жизнерадост-

249

ностью и здоровьем. Здесь же, не входя в избу, они раздевались по пояс и умывались снегом. Потом мы, как одна дружная семья, обедали вместе, опять выступали, а под утро танкисты ответили нам своим самодеятельным концертом.

Среди них нашлись певцы, и танцоры, и баянист. Вволновали они нас песней «Махорочка», бытовавшей тогда на фронте. Пели они ее чудесно. Сколько в ней было лирики и удали, сколько они вкладывали в эту песню чувства! С этой песней они прошли через горечь потерь, радости побед, через упоение отдыхом между боями. Мне никогда не приходилось слышать песни, которая была бы так пережита исполнителями. Мы записали ее, постарались запомнить все музыкальное своеобразие их исполнения, а потом включили в нашу концертную программу и понесли ее по другим фронтам.



Где сейчас эти близкие нашему сердцу люди, живы ли они? Теперь война вспоминается через дымку многих лет и охватывается большими массивами, как земля с самолета. А тогда каждый год растягивался на двенадцать мучительных, полных напряжения месяцев, и каждый из них состоял из вереницы дней, наполненных щемящим чувством ожидания конца войны.

Разительно сопоставление первых месяцев войны и ее конца. Вначале была трагическая, пугающая неизвестность. Полная мрака, она была похожа на ту холодную чернильную ночь, в которую наш театр эвакуировался на Волгу, в Куйбышев. Помню, на дебаркадере нас встретил работник Главного политического управления товарищ Котиков. Синим фонариком он шарил по нашим лицам, объясняя, как сойти на берег, а потом в городе угощал нас горячей банькой. А через четыре года страшных боев, в яркий солнечный день, под звуки духового оркестра тихо подходил наш поезд к берлинскому вокзалу. Из вагонов выходили мы, актеры ЦТКА, приехавшие для обслуживания нашей армии. И встречал нас на вокзале веселый, гостеприимный генерал, комендант Берлина товарищ Котиков с куйбышевского дебаркадера...

Однажды, в самом начале войны, мне сообщили, что Вл. И. Немирович-Данченко хочет меня видеть. Встреча состоялась у него на квартире. Владимир Иванович, усевшись поудобнее, приготовился к большому, длинному разговору.

— Я давно приглядываюсь к вашим режиссерским работам, — сказал он. — И, как вы знаете, видел довольно много ваших спектаклей. Мне хотелось бы, чтобы в план своих работ вы включили постановку в Художественном театре. Я не хочу сманивать вас из ЦТКА — не будем загадывать вперед, — хочу только, чтобы вы подумали над моим предложением. Оно имеет конкретные формы. Я думаю о постановке «Егора Булычова» в МХАТ с Хмелевым в главной роли. «Егор Булычов» — не но-

250

вая пьеса. Булычова хорошо играл Б. В. Щукин. Тем не менее Хмелев такой актер, для которого не может быть страшным сравнение, настолько он мне кажется неповторимо индивидуальным. Вторая роль для Хмелева хотя и не написана, но он о ней уже мечтает. Я имею в виду Ивана Грозного. А. Н. Толстой обещал МХАТ пьесу о Грозном. Пьеса будет в театре месяца через полтора-два. Так вот я хотел бы, чтобы вы как режиссер подумали об этих предполагаемых работах. Если вы в принципе согласны на мое предложение, то мы продолжим разговор.

Я, конечно, согласился, поблагодарив его за доверие, которое он мне оказывает своим предложением.

Затем разговор коснулся дальнейших перспектив творческой жизни Художественного театра.

— Всякому творческому организму, — сказал Владимир Иванович, — как и отдельному человеку, положены определенные сроки его возмужания и... старения. Я даже установил приблизительную долготу творческой жизни театрального организма. Мне кажется, она исчисляется в среднем тридцатью — сорока годами. К этим срокам театральный организм начинает дряхлеть и новая «чайка» свивает свое гнездо где-нибудь в молодом театре...

— Так вот, мне хочется обмануть природу, — улыбнувшись продолжал Владимир Иванович. — Я хочу чтобы «чайка» вновь посетила наш дом. Но для этого нужно многое сделать, нужно обновить и освежить театр, неустанно выращивать молодую смену актеров и режиссеров. Я думаю, что вас, в прошлом воспитанника Художественного театра, должны интересовать и увлекать такие задачи. Поэтому я и рассчитываю в известном смысле на вашу помощь. Я только хотел бы, чтобы вы, придя в Художественный театр, не чувствовали себя связанным, не оглядывались на его традиции и тем более не заражались его штампами.

Будьте свободны в своем режиссерском мышлении. В этом я вам обещаю помощь, потому что мне самому становится невыносимо от груза традиций и штампов Художественного театра. Вы знаете, что даже меня, создавшего Художественный театр

вместе с Константином Сергеевичем, все время «хватают за руки», когда я работаю. Вот я ставил «Кремлевские куранты». Мне захотелось кончить картину в кабинете Ленина так. После дня огромной напряженной работы Ленин остается у себя в кабинете один. Ночь... Спит Москва... Бьют куранты... И ленинская гениальная мысль парит над просторами нашей Родины. Ленин думает. Ленин работает. Я прошу постепенно и мягко убрать весь свет в кабинете и оставить освещенным только мыслящее лицо Владимира Ильича. А мне начинают говорить о неправдоподобии, необоснованности выключения света, да еще через реостат. Это, конечно, мелочь, но лень творческой мыс-

251

ли принимает иногда многообразные и куда более страшные формы...

Наш разговор перешел на вопросы методологии. Владимир Иванович заговорил о проблеме физического самочувствия актера в роли. По его тону и по внутреннему темпераменту я сразу почувствовал, что эти вопросы его очень волнуют, он ими живет.

О физическом самочувствии разговор зашел в связи с методом физических действий К. С. Станиславского. Владимир Иванович говорил, что ни в жизни, ни на сцене не может быть никакого физического действия вне сопутствующего ему физического самочувствия, и это физическое самочувствие в роли надо искать параллельно с поисками самого действия.

Позднее эти мысли Владимира Ивановича были опубликованы в качестве бесед и стенограмм репетиций<sup>30</sup>, но тогда я впервые услышал их, и они меня чрезвычайно заинтересовали. Видимо, в моей собственной практике я неоднократно сталкивался с этими вопросами, но не находил для них точной формулировки. Договорились мы о том, что будем ждать решения вопроса о репертуаре Художественного театра, и на этом расстались. Мне и в голову не могло прийти, что я вижу Владимира Ивановича последний раз.

Возвращаюсь к работе в Центральном театре Советской Армии. Я хочу остановиться на трех спектаклях, в известной мере этапных для моей творческой биографии. Я имею в виду «Давным-давно» А. Гладкова, «Бессмертный» А. Арбузова и А. Гладкова и «Сталинградцы» Ю. Чепурина. «Давным-давно» — героическая комедия, в сюжетной основе своей перекликающаяся с историей Надежды Дуровой, героини Отечественной войны 1812 года. Пьеса написана была А. Гладковым в стихах и звучала как лирико-романтическая комедия. Некоторым не в меру «серьезным» товарищам пьеса показалась легкомысленной для такого солидного театра, как ЦТСА. Они забыли, что искусство мыслит образами и девушка-гусар 1812 года, полная патриотических чувств, рвущаяся на фронт,— это не анахронизм, а живая современная тема в момент нашей жестокой войны с фашизмом, ибо эта тема воодушевляет наших девушек и юношей на подвиг, вызывает чувство беззаветной любви к Родине.

Пьеса сразу увлекла театр, актеров, режиссеров, композитора Т. Н. Хренникова, написавшего к спектаклю чудесную музыку, и художника спектакля И. С. Федотова. Неожиданно и сразу возник у меня музыкальный образ спектакля.

Когда я впервые прослушал «Давным-давно», то никак не мог отрешиться от звучания ритма мазурки, которая сопровож-

252

дала все мои видения отдельных моментов будущего спектакля. Сначала я думал, что этому причиной бал, который происходит у Азаровых, а может быть, гусарские костюмы, доломаны и прочее, но потом я понял, что дело не в маскараде и не в костюмах, а в характере внутреннего ритма любой сцены и всей пьесы.

Я попробовал репетировать некоторые сцены под тихий аккомпанемент мазурки и увидел, что актеры начинают озорно и весело разговаривать и легче движутся. Некоторые мизансцены родились из танцевальных фигур мазурки. Это внесло в спектакль элементы торжественности, грациозности, порыва и четкости, то есть всего того, что присуще танцевальной природе мазурки.

В то же время я хорошо знал, что загублю работу, если скажу с самого начала актерам: «Давайте протанцуем этот спектакль так же легко и темпераментно, как танцуют мазурку». Игра актеров, декорации художника, мизансцены, темпо- ритм спектакля — все это находилось в очень сложной, но прочной связи с музыкальной тональностью, в которой написана пьеса, с ее языковой структурой и, наконец, с природой темперамента автора. Если в спектакле не будет схвачена акте рами и режиссерами творческая индивидуальность драматурга, то не возникнет и естественной для данной пьесы сценической формы. Мы с художником И. С. Федотовым добились того, чтобы и декорации были «грациозны»; так как жесткого павильона мы решили не делать, то сценическое пространство обрамлялось системой занавесей, и эти занавеси опускались и поднимались, подчиняясь музыкальному ритму всего спектакля.

В связи с работой над пьесой не могу умолчать об одном, как мне кажется, немаловажном факте. Очень часто актеры видят себя в ролях, которые они играть не могут или по отсутствию данных, или по возрасту. После читки пьесы Л. И. Добржанская сделала заявку на роль Шуры Азаровой. Я знал, что актриса талантлива, артистична и музыкальна, но... вдвое старше Шуры. Я колебался, актриса просила оказать ей доверие и снять ее с роли, как только я увижу, что возраст действительно помеха. Через две недели я и помогавший мне в постановке Д. В. Тункель были побеждены обаянием, грациозностью и внутренней озаренностью, какие пришли к исполнительнице от влюбленности в роль и в пьесу. Режиссерская «непогрешимость» в данном случае была посрамлена, и Л. И. Добржанская в течение ряда лет радовала зрителей в этой роли.

Пример с Л. И. Добржанской, наверное, окажет медвежью услугу многим режиссерам, вынужденным отбиваться от актрис «на возраст», претендующих на молодые роли, но я не жалею об этом хотя бы потому, что нет правил без исключений,

253

а также потому, что мы за последнее время слишком шарахаемся из одной крайности в другую. Еще вчера на наших сценах шестидесятилетние актеры и актрисы играли молодых людей, и это было безответственно и плохо, а сегодня уже считают, что двадцатитрех-двадцатичетырехлетний актер староват, чтобы играть восемнадцатилетнего юношу. Это тоже крайность, не украшающая искусства. Когда актер увлечен, творчески перевоплощается и в этом перевоплощении есть праздник подлинного искусства, то художник молодеет. Мы видели это и у Моисси в «Гамлете», и у Книппер, и у Лилиной в «Вишневом саде».

Всему есть своя мера, и в искусстве она решает. «Давным-давно» долго продержалось в репертуаре театра и принесло ему большой успех. Этому причиной была талантливая пьеса А. К. Гладкова, точное и тонкое исполнение А. Е. Хохловым роли фельдмаршала Кутузова, попавшего в необычную и комедийную ситуацию, и весь ансамбль актеров — А. М. Ходурский, Б. Н. Нечаев, А. П. Хованский, Н. Л. Хомякова, К. А. Нассонов, В. Н. Ратомский,— сделавший в этом спектакле большой шаг вперед.

Бывают у актера роли, которые для зрителя ничем не примечательны, но в то же время являются каким-то особым вкладом в его собственное актерское творчество. Бывают и у режиссера спектакли, которые не приносят ему шумного успеха, но тем не менее они для него этапны. Работая над таким спектаклем, режиссер делает шаг, может быть, ему одному заметный, но все же отражающийся на всей его последующей работе. Таким стал для меня спектакль «Бессмертный». Война, эвакуация, поездки на фронт с бригадами,— все это как-то отложилось, осмыслилось в работе над «Бессмертным». Я хочу остановиться на этой работе потому, что она во мне самом оставила определенный след. Этому были свои причины.

В большом театральном коллективе можно заблудиться даже главному режиссеру театра. Народу много, работ много, все их надо смотреть, корректировать, а вместе с тем существует отдельная постановка, далеко не охватывающая всего театра. Она, может быть, не ставит никаких программных целей, но тем не менее в ней замешаны судьбы актеров, которые дождались наконец для себя работы, ее ждет зритель. Надо этой постановкой решить одну из тех задач, что укрепляют театр, двигают коллектив вперед.

Пьеса «Бессмертный» посвящена молодежи. В глухом местечке, как снег на голову, упала война. Началась паника, многие не успели эвакуироваться, и вот постепенно начинает группироваться молодежь — девушки, парни, студенты, рабочие. Сначала они схоронились в лесу, не способные к организованному сопротивлению. Потом узнают из фашистских сводок,

254

что уничтожен партизанский отряд, действовавший в этом лесу под руководством некоего товарища Бессмертного. У ребят возникает мысль — поднять эстафету погибшего отряда, сохранив имя товарища Бессмертного. Они терпят лишения, но с каждой неделей мужают, вырастая в организованных, дисциплинированных и стойких бойцов, защитников Родины.

В спектакле была занята молодежь. Этого требовала пьеса. И перед нами сразу возникала задача создания актерской семьи вокруг этой пьесы.

В своих режиссерских тетрадях того времени я нашел такую запись: «Превратить строительство семьи «Бессмертного» в программу, в еженедельный план; спрашивать себя: что я в себе преодолел, что сделал за неделю для строительства дружной творческой семьи. В наш план должны входить охрана творческой атмосферы на репетициях, изъятие плохих, не товарищеских отношений в работе. Только мещане в искусстве и ремесленники, участвуя в одном спектакле, не разговаривают друг с другом или «рычат». Художники ведут себя иначе. Они могут не иметь тесного общения в быту, но в работе исключительно внимательны и бережны друг к другу. В конечном счете это «эгоизм художников». Надо очень глубоко и серьезно понимать, что бережное отношение друг к другу — это залог

хорошей репетиции. Надо воспитывать в себе волю для пресечения личных, «сегодняшних» настроений, надо каждый день, на каждой репетиции воспитывать в себе рефлекс: «Начали!» Эта задача возлагается на плечи каждого участника и в том числе на помощника режиссера. У нас много ненужных разглагольствований вокруг и около, не имеющих прямого отношения к сегодняшней репетиции. Это творческое «начали!» должно являться порогом к бодрости и собранности».

Второй вопрос, который возник передо мной — режиссером — в работе над «Бессмертным», заключался в следующем: я решил сломать привычный ход начала репетиционной работы, на это меня натолкнули содержание и атмосфера пьесы «Бессмертный». Вот вторая запись из режиссерской тетради: «Самый страшный рефлекс — это рефлекс застольного сидения актеров. В пьесе по действию совершенно исключаются комнатные условия человеческого поведения. Действующие лица пьесы живут, борются, спорят, едят, пьют в условиях походной жизни, так сказать, вне мебелировки. Зачем же нам воспитывать рефлекс великого сидения за столом?»

В связи с этим мы с самого начала отменили в репетиционном помещении стол и стулья, бросили на пол несколько бревен и театральных бугорков. В этих условиях мы разбирались в событиях пьесы, в предлагаемых обстоятельствах, в отношениях. Мы вели репетицию, сидя на корточках, стоя, полулежа, то есть так, как мы станем жить в будущем спектакле. Ведь

255

физическая память на сидение за столом — самая страшная память, она может накрепко парализовать актера.

Наконец, третья проблема, вставшая передо мной в «Бессмертном», была связана в известной мере с моей последней беседой с Вл. И. Немировичем-Данченко. Я имею в виду разговор о «физическом самочувствии». «Бессмертный» давал богатейший материал для этих задач. На этой работе мы пытались, с ошибками, со срывами, решать проблему единства физической и психической жизни актера в роли, находить синтез физических действий и физического самочувствия.

В моих режиссерских записях тех лет я читаю: «Ничто так не мешает актеру быть органичным, свободным и действующим, как непреодолимая, неистребимая актерская страсть к псевдопереживаниям, то есть, в конечном счете, к наигрышу.

Благодаря поискам партитуры физических действий и физического самочувствия все наши другие поиски как бы спускаются на землю. Так мы скорее найдем правду конкретного поведения, уйдем от абстракции. Пьеса дает богатейший материал для различных оттенков физического самочувствия: голода, холода, сырости, промозглости. Весь первый акт за сценой идет дождь. Все входят в барак мокрые, у всех мокрые обшлага рукавов, мокрые колени, сырость за шиворотом, так как вода стекает с фуражек и кепок за воротник. У всех промокшие ноги. Вот физические условия, в которых люди этой пьесы сражаются, действуют, влюбляются, шутят, едят, спорят, поют, ищут выход из труднейших положений. А во втором, и третьем, и четвертом актах — суровая зима, люди одеты в верхнюю зимнюю одежду, независимо от того, в помещении они или в лесу. Они промерзли до мозга костей, но холод бодрит их, не дает раскисать.

Конечно, все эти различные физические самочувствия можно свести к пожатию плеч от сырости и к потиранию рук от холода, но тогда мы — ремесленники и нам не место в театре. Каждый актер должен найти в своем жизненном опыте, вспомнить физической памятью различные оттенки этих самочувствий и принести их на сцену. Пусть поиски станут ежедневными — в театре, на улице, в трамвае, везде.

Все, что определяет мое действие на сцене, мое самочувствие на сцене, мои отношения на сцене.

Причины всего этого находятся вне меня, а не во мне самом. Это надо продумать глубоко, и до конца проверить наблюдением, и сделать программой работы над собой. Только тогда мы станем на сцене способными к действию, будем все видеть, все слышать и

ко всему станем чуткими.

256

Тренируйте себя на то, как учит Станиславский, чтобы «подслушивать свою природу». Ничего не объясняйте режиссеру своим поведением, работайте только для себя, наблюдайте жизнь, выискивайте в жизни свежие приспособления, не захватанные театральными ручищами. Забудьте слово условность. Условность может быть в оформлении спектакля, во времени, в масштабе, но не может быть условности в психологическом процессе.

Условность, к сожалению, чаще всего встречается в театре для прикрытия фальши. Обычно на все обращения к актеру: «Это же неправда, это фальшиво, это так не делается», — он отвечает: «Да, но ведь это — театр, это — условность!» Благодушие к чужому вранью является амнистией собственного вранья на сцене<sup>31</sup>.

На этом мои режиссерские заметки кончаются. Кое-что из этих заметок легло в основу моих дальнейших поисков сегодняшней правды и сегодняшней условности в таких работах, как «Степь широкая», «Совість», и многих других.

Спектакль «Бессмертный» ставился на небольшой сцене Дома офицера в Свердловске. Актеры, так же как действующие лица пьесы, как зрители, сидящие в зале, жадно ловили сводки Информбюро, волновались у репродукторов... Стояла лютая зима, в театре был холодище, а спектакль получился какой-то теплый, человечный; все его полюбили — и актеры, и авторы, а через них эта любовь перешла в зрительный зал.

Следующий спектакль, на котором я хотел несколько задержаться, это «Сталинградцы», поставленный на большой сцене ЦТСА.

Эта работа оказалась этапной для нашего театра по ряду причин. Самый образ города — героического форпоста в войне делал работу чрезвычайно волнующей, суммирующей в себе весь опыт прожитых военных лет. В пьесе Ю. Чепурна была отражена пусть крупница, но крупница великой правды Победы.

В любом спектакле решающую роль играют актеры, их талант, их знание жизни, их одухотворенность в работе. Все это, в разной степени, безусловно было у Г. М. Васильева — командира дивизии, идущей на защиту города на Волге, у П. А. Константинова — снайпера Кудрова, у Р. И. Ракитина — бойца Фатаха. Но вспоминая работу над «Сталинградцами», я хочу особо рассказать о том, как решалась атмосфера войны в эскизах и макетах художника спектакля Н. А. Шифрина и в моем замысле.

Удивительно, за что иногда цепляется творческая мысль режиссера. На одном из фотоснимков я увидел на заснеженных сугробах вереницу пленных гитлеровцев в нелепом одеянии и самой невероятной обуви. Отталкиваясь от этого снимка, я построил одну из мизансцен в этом спектакле, но ее можно было

257

и выбросить из спектакля. Дело не в ней, а в том, что она родила во мне реальное ощущение Победы.

В пьесе меня увлекли резкие контрасты, каждая картина имела свою атмосферу.

Первая картина начиналась так. Тихий волжский вечер, дымится туман по реке, в ветлах утонула избушка перекаччика, вокруг которой сушатся рыбацкие сети. Война идет хоть и давно, но привыкнуть к ней невозможно.

Покой и красоту природы пререзает отдаленный рокот самолетов. Может быть, потому и родилась такая безмятежная картина волжского вечера, что через несколько минут эту тишину, покой и красоту взорвут рев приближающихся «мессер-шмиттов» и вопли безоружной толпы. Женщины, старики и дети под дождем вражеских фугасок будут искать переправу через Волгу. И мне, режиссеру, ясно было с самого начала, что жизнь толпы, ритмы и самочувствие, в котором люди действуют, находятся в разительном контрасте со всей природой и покоем предыдущей сцены.

Не сразу, но опять-таки закономерно, возник и финал этой картины. После истребительной бури, промчавшейся над Волгой, снова наступила в природе тишина,

сгустились сумерки и зажглась на реке лунная дорожка. Темным силуэтом на ней маячила одинокая женская фигура, и женщина надрывно кричала: «Гриша-аа!» Это одна из безымянных матерей искала сына.

А вот вторая картина — «Переправа».

Ночь, левый берег Волги, в зарослях — склады боеприпасов и замаскированные жерла зениток. За багровой, как бы кипящей рекой на высоком берегу полыхает горящий город.

По разбитой дороге к переправе идет Климовская дивизия. Ненависть к врагу, поднимающуюся в сердце каждого советского воина, люди несут с собой в город, они в том же накале, что и дышащее жаром ночное небо, и окрашенная кровью и заревом пожара река. Такой «пейзаж» для переправы, ярко увиденный Н. А. Шифриным, возник опять-таки от внутреннего строя пьесы Чепурина и от идеи спектакля.

Образ картины казался нам найденным, но вначале, по первому плану сцены, у художника шла разбитая машинами дорога и не было никаких «опорных точек». Надо было эти точки привнести в эскиз, отнюдь не отказываясь от замысла, поскольку он был верным и впечатляющим. В ходе самих репетиций на сцене возникли ящики от снарядов и кузов автомашины, которые и стали опорой для ряда мизансцен.

И, наконец, еще одна картина «Сталинградцев», прообразом ее явился знаменитый дом Павлова. Снайпер Кудров и его боевые товарищи поклялись не отступить ни шагу из занятого ими дома, стоять насмерть. Этой несгибаемой воле к победе

258

они подчинили все свои действия. Мы с художником искали образ такого разрушенного дома, который стал бы художественным обобщением всей жестокой и бессмысленной стихии разрушения, какую несет война.

Угол дома взят был в разрезе двух этажей. Все сползло вниз потоками битого кирпича, рельсы-балки перекрутились и выгнулись к небу в каком-то нечеловеческом страдании. Совсем в воздухе, на высоте второго этажа, повисла на тонкой трубе батарея парового отопления. На окне безмятежно стоял цветок и мирно колыхалась от ветра легкая занавеска. На стене висели детские фотографии. В углу, на комод, засыпанном известью, остались какие-то безделушки, как будто хозяева только что вышли из комнаты. Ванна упала со второго этажа, сейчас в ней лежит раненый боец. А лестничная клетка с исковерканными металлическими перилами превращена в ниспадающий глетчер из красного битого кирпича.

На сцене уцелевшей внешней стороны дома крупно нацарапана надпись: «Стоять насмерть!» Все это вместе — образ истерзанного города на Волге, зовущего к отмщению.

Каждая из этих трех декораций по-своему дополняет одна другую, а по ритму, по колориту, по масштабу они родственны, они из одного спектакля.

В этом неистовствующем и вопиющем хаосе разрушения, усиленного грохотом артиллерийского обстрела, актерам необходимо было искать огромный внутренний темперамент и в то же время внешний покой, выраженный в скупых и рассчитанных действиях. Хаос и динамика в оформлении подчеркивали выдержку и спокойствие людей. Я уже говорил вначале, что не описываю, на каких действиях строилось поведение людей, как возникали мизансцены, а хочу только дать понять, как различно может работать в театре внешняя среда, помогая актерам в раскрытии идеи пьесы. И не всегда можно легко объяснить» почему в одном случае художник и режиссер прибегают к приему контрастной декорации, а в другом — декорация выражает то же настроение и те же ритмы, какими живут действующие лица.

**Еще о Вл. И. Немировиче-Данченко.  
«Трудные годы» в Художественном театре.  
Н. П. Хмелев**

Еще не кончилась война, а театры уже возвращались в Москву. А. Н. Толстой завершал пьесу об Иване Грозном, я начал готовиться к постановке в Художественном театре... Но война косила людей не только на фронте. Годы великих потрясений и нечеловеческого напряжения сил сказывались: за каких-нибудь полтора-два года из жизни ушли один за другим Вл. И. Немирович-Данченко,

259

А. Н. Толстой, Н. П. Хмелев и П. В. Вильяме. Все четверо так или иначе связанные с мыслью о постановке пьесы о Грозном во МХАТ. Если бы я был суеверен, то мог бы подумать, что Ивану Грозному не угодна сценическая реализация его жестокого и могучего образа.

Со смертью Вл. И. Немировича-Данченко я потерял второго своего учителя. Ему было восемьдесят пять лет; казалось бы, сознание наше должно быть подготовлено к возможному и неизбежному концу. Но Владимир Иванович всем своим существом опрокидывал понятие старости. Если Константин Сергеевич в последние годы жизни работал у себя дома, в студии, то Владимир Иванович продолжил стоять у руля созданного им театра, даже двух театров — Художественного и Музыкального.

Кроме режиссуры он вел огромную общественную работу, жил интересами современности во всех областях творчества.

Его никак нельзя было отнести к людям прошлой эпохи, хотя он являлся современником А. Н. Островского, А. П. Чехова и Л. Н. Толстого. Такой ясности мысли и активной творческой воли в восемьдесят с лишним лет мне встречать не приходилось. Я его знал на протяжении тридцати лет, и он не менялся.

Это была одна из сложнейших художественных натур, не укладывающаяся ни в какие готовые определения творческой индивидуальности. Моцарт это или Сальери в искусстве? И не Моцарт и не Сальери.

Владимир Иванович — это человек огромного темперамента, мог сказать о нем всякий, знавший его. Но одновременно это человек огромной выдержки и спокойствия, сказал бы о нем любой, встречавшийся с ним в работе. Природа его темперамента необычайно современная, я сказал бы — большевистская. Он нес в себе глубочайшую страстность, сочетавшуюся с огромной выдержкой. Он был художником, испепелявшим себя и тех, кто с ним работал.

Владимир Иванович, обладая исключительной выдержкой на репетициях, не терпел в то же время никакой сухости и тем более холодности ни в себе, ни в актерах. Его мозг был пламенным — завидное качество для художника! Его совершенно не интересовала теория, оторванная от живого дела. Он был великолепным практиком в области самого тончайшего искусства.

С начала возникновения Художественного театра Владимир Иванович был организаторским гением его. Он охватывал все звенья сложнейшего театрального механизма — от непосредственно творческой работы режиссера до административно-технических вопросов жизни театра.

260

Ему принадлежат десятки лучших постановок Художественного театра. Очень много пьес поставлено им в содружестве с Константином Сергеевичем; к ним относятся прежде всего спектакли Чехова. Немировичу обязан своим возникновением самый потрясающий актерский спектакль Художественного театра — «Братья Карамазовы». Здесь он выступал инсценировщиком и режиссером.

Во многом Немирович-Данченко был противоположностью Станиславскому. Станиславский как будто всю жизнь ошибался, для того чтобы учиться на своих ошибках;



Немирович почти не ошибался. Если Станиславский в режиссуре больше шел от музыки и живописи, то Немирович шел от литературы; если бы Владимир Иванович не был замечательным режиссером, он был бы крупным государственным деятелем или писателем; он мог бы быть и ученым. Это был замечательный актер, хотя и без внешних актерских данных, то есть голоса, роста. У него были великолепный темперамент, блестящая творческая фантазия. Его «показы» часто бывали гениальными.

Владимир Иванович показывал актеру внутренний мир образа, линию его жизни. После его «показа» актер срывался с места, ему хотелось сейчас же пробовать, репетировать. Поэтому мы все так любили «показы» Владимира Ивановича и боялись «показов» Константина Сергеевича, потому что последние были ослепительны. Немирович показывал тенденцию, ритм, самочувствие.

Если Станиславский кроме театра не знал жизни, то Немирович страстно любил саму жизнь, и театр для него был выражением этой любви. Если актеры, мечтая работать с Константином Сергеевичем, побаивались его, то Владимиру Ивановичу они радостно вверяли себя. Если Станиславский гонял актеров, мучил, спускал с них семь потов, то Немирович, как духовник на исповеди, покрывал актера епитрахилью, о чем-то тихо беседовал с ним в продолжение нескольких часов, и в результате у актера все прояснилось и незаметно роль шла. Конечно, это относилось к актерам, умеющим работать самостоятельно.

Станиславский воспринимался актерами как горный орел, парящий в высотах искусства. Он не мог понимать и извинять людские слабости, ибо сам в искусстве считался «святым», непримиримым и жестоким.

Немировича актеры тоже боялись, волновались, когда шли с ним разговаривать о своих делах в театре, но тем не менее считали его человеком, живущим на грешной земле.

Владимир Иванович за миг актерского вдохновения многое мог простить актеру. Он любил талантливого актера таким, какой он есть, со всеми его слабостями — подчас неуравновешенностью, болезненным самолюбием, иногда грубостью. Немирович не скрывал своих симпатий к актеру, даже мог его за-

261

хвалить, и актер иногда зазнавался и начинал немного хамить по адресу самого Владимира Ивановича.

Станиславский по отношению к актеру исходил из идеальных требований и никогда ничего не извинял ему. Если у актера кружилась голова от успеха и он начинал зазнаваться, Константин Сергеевич бил тревогу или резко ставил вопрос о гибели художника. Любя актера и его искусство, Станиславский терпеть не мог богемы, тогда как Владимир Иванович сам питал к ней некоторую склонность и в нем самом было нечто от артистической богемы. В молодости он азартно играл в карты, любил ночную клубную жизнь.

Творческая мысль того и другого художника развивалась самостоятельно в области непосредственной режиссуры и методологии репетиций. Но, движимые полемическим темпераментом по отношению друг к другу, молясь как бы одному богу в театре, они всю жизнь творчески спорили и брали под сомнение каждое новое положение, каждую творческую мысль, высказанную другим. Но — для того чтобы проверить эту мысль и двигать искусство дальше.

В творческой программе Художественного театра требованием к актеру было перевоплощение его в образ на основе переживания. В этом завете наших сценических учителей Вл. И. Немирович-Данченко с особой бдительностью оберегал акт перевоплощения в образ. То, что во многих театрах и многих наших спектаклях актеры и режиссеры зачастую начинают забывать образную природу сценического искусства, в какой-то мере является следствием недооценки тех замечательных заветов, какие оставил нам Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Константин Сергеевич был влюблен в театр во всем его блеске, во всей его праздничности, яркости, эффектах. Он любил наивность, иллюзорность театра, его магические обманы. Для него происходящие на сцене события были самым главным, его

увлекали, интересовали сами сценические положения.

Владимир Иванович больше всего в театре жил актером и автором. Человеческий характер для него был основой основ театра. Этим объясняется его влюбленность в характерного актера. Больше всего ненавидел он абстрагированные понятия в искусстве. Он терпеть не мог, допустим, абстрактного темперамента. Поэтому еще давно, в 1912—1913 годах, он выдвинул тезис о «природе темперамента образа». Он говорил, что темперамент — это не абстрактное понятие; он доискивался, на что направлен темперамент образа, и в зависимости от целей и идей, на которые этот темперамент направлен, для режиссера и актера становился ясным и характер человека.

Для него всегда важны были распределение ролей и то, какое новое качество приобретает актер в данной роли.

262

Далеко не случайно то, что основным тезисом творческого процесса для Станиславского являлось действие, а для Немировича — характер; отсюда упор на «второй план» и на «физическое самочувствие» актера; но это отнюдь не значит, что Станиславского не интересовал характер. Речь идет об акцентах.

Станиславский настолько горел и увлекался процессом воспитания актера и открытием законов актерского творчества, что иногда тяготился сроками выпуска спектакля.

Немирович вместе с актером лепил сценический образ, ставил спектакль и на этом растил актера; Станиславский же воспитывал актера, результатом чего был спектакль.

Самый метод репетиций Немировича перекликается с актуальными современными вопросами творчества. Вся его методология утверждала принципы самостоятельной работы актера над ролью, то есть как раз то, что все более и более уходит сейчас из практики современного театра. Проникновение через все творчество драматурга в художественный мир созданных им образов — это одновременно и наивернейший путь к овладению отдельным сценическим образом, интонацией, мизансценой и любой деталью в образе.

Возьмем проблему «физического самочувствия». Для чего искать «физическое самочувствие» на репетициях, когда его можно и нужно искать дома и между репетициями. Ведь это глубоко интимная, трудоемкая, тонкая работа, опирающаяся в большинстве случаев на личный жизненный опыт актера, на пережитое когда-то в жизни. Для этой работы не нужны партнеры. Но в то же время Владимир Иванович умел и любил работать с двумя актерами и даже с одним «вдоль всей пьесы». Он репетировал «внутренние монологи», искал «зерно» роли, то есть человеческую сущность. Для параллельных репетиций — это клад. Режиссеру всегда есть что делать.

Владимира Ивановича и Константина Сергеевича как художников и мыслителей театра мы не можем рассматривать отдельно — воспринимать их необходимо в синтезе. Эти два художника взаимно оплодотворяли друг друга всю жизнь, вместе создавали науку о театре, и было бы непростительной глупостью пытаться создавать творческий метод, опираясь на одного из этих художников, минуя или исключая другого. Синтез их творческого мышления и практики создал Москвина, Качалова, Леонидова, Хмелева, Книппер-Чехову. Каждый из этих прекрасных актеров был бы беднее наполовину, если бы встретился только с одним из своих учителей.

Творческие взаимоотношения Немировича и Станиславского были очень сложными. Вокруг этих отношений было много разговоров, иногда обывательского порядка. Обывателю-мещанину всегда доставляет удовольствие муссировать тот или иной

263

недостаток великого человека. А Горький видел в этом желание мещанина принизить больших людей до своего мещанского масштаба.

Ясно одно, что в этом сложном содружестве труднее было Владимиру Ивановичу. Всю театральную жизнь пройти рядом с гигантом Станиславским, не *потерять* себя, свою индивидуальность и художественную самостоятельность — это дьявольски трудная задача, она могла оказаться по плечу только такому человеку, каким был Немирович-Данченко.

Видимо, иногда Владимиру Ивановичу казалось, что он воспринимается только как тень великого Станиславского. Естественно, что в такие периоды ему бывало очень тяжело. У него прорывалось беспокойство за свою роль в истории отечественного театра, и обычный такт, присущий Немировичу во взаимоотношениях со Станиславским, на какой-то момент изменял ему.

Это можно наблюдать и на отдельных страницах его книги «Из прошлого». Вообще, с моей точки зрения, эта книга Владимира Ивановича значительно менее интересна, нежели личность ее автора.

Трудно, трудно было Владимиру Ивановичу потому, что Константин Сергеевич, которого мы, любя, называли «большой ребенок», в действительности был очень «трудным ребенком». Справедливость требует это сказать. Но силы Владимиру Ивановичу давала любовь к театру.

Владимир Иванович до последней минуты любил театр, любил его как бурное проявление жизни и борьбы, а таким людям всегда не хватает времени, чтобы подвести черту под своей работой.

Несмотря на разницу характеров, Константин Сергеевич и Владимир Иванович имели одно общее качество — всепожирающую и вечную страсть к театру. Они пронесли ее через всю свою жизнь, начиная от встречи в «Славянском базаре» и кончая последним вздохом каждого из них. Этой любви к театру они принесли в жертву все, в том числе собственное самолюбие. Станиславский и Немирович были слишком крупными индивидуальностями в искусстве, чтобы строить один театр. И тем не менее высокая принципиальность, сознание лежащей на них ответственности перед русским искусством и своим народом заставили их пронести через всю жизнь знамя верности друг другу во имя того дела, которое они вместе создали. Своей жизнью в искусстве они дали великолепный урок будущим поколениям нашего театра.

Когда А. Н. Толстой закончил пьесу «Трудные годы», вопрос о моей работе в Художественном театре был снова поднят Н. П. Хмелевым и В. Е. Месхетели (директором-распорядителем МХАТ). Прийти режиссером-постановщиком в театр, где я

264

когда-то учился и где теперь были великолепные актеры уже второго и третьего поколений, актеры, которых я не знал, было для меня делом далеко не легким. И если бы не активная поддержка Н. П. Хмелева, который стал к тому времени художественным руководителем театра, и не помощь М. О. Кнебель, бывшей сорежиссером в моей постановке, то я едва ли справился бы со своей задачей. Трудности предстояли серьезные.

Во-первых, большинство актеров я видел только из зрительного зала и не знал их индивидуальных творческих особенностей. Преодолеть эту трудность в работе мне помогла М. О. Кнебель.

Во-вторых, сложность представляла собой сама пьеса А. Н. Толстого. Она, в сущности говоря, была пьесой-монологом. Иван Грозный проходил через пьесу как стержень, на который нанизывались все события. Персонажи, окружавшие Грозного, хотя и были очерчены ярко и являлись важными историческими лицами (Малюта Скуратов, король Сигизмунд, Василий Шуйский, епископ Пимен, Басманов), но в то же время оставались лишь эпизодическими фигурами.

В пьесе было много массовых картин, таких, как «Земский собор», «Взятие Ливонии», «Псков». В них большинство актеров имело по две-три реплики, а накал и темперамент сцен были огромными, характеры в пьесе масштабные, солидные. Поэтому я должен был занимать в спектакле людей известного опыта и возраста. Рассчитывать на энтузиазм и увлеченность этой актерской массы не приходилось. Хмелев, чувствуя отношение к работе большинства занятых в массовых сценах, наперекор этому отношению стал готовиться к каждой репетиции как к публичному экзамену. Напряженной стала и сама атмосфера репетиций.

Все это было следствием не совсем нормальной общей обстановки в МХАТ, которая

сложилась там после смерти «стариков». Уходили в прошлое художественные авторитеты. Каждый из оставшихся стал «сам себе авторитет». Каждый стремился доказать это остальным, ежедневно «держал экзамен» перед другими и т. д. и т. п.

Все эти трудности компенсировались для меня лично только одним — удовольствием творческой работы с Хмелевым и с теми, кто был увлечен пьесой. Это были — А. Грибов (Малюта), К. Иванова (Анна), Л. Леонидов (Басманов), Л. Волков (Шуйский) и еще несколько «болельщиков»; такие дорогие в работе люди всегда находятся.

А пьеса несла в себе подлинные жемчужины толстовского таланта. Трудно забыть авторское чтение пьесы. Толстой читал свое произведение изумительно-неторопливо, с аппетитом. В этом чтении мысли становились весомыми, каждая фраза и каждое слово как бы лепились, делались скульптурными, а ха-

265

рактеры вставали во весь рост, монументальными, отлитыми», как из меди. Если бы Алексей Николаевич не ушел от нас в самом начале работы, то дал бы актерам и режиссерам огромный, богатейший материал. Он говорил о событиях и людях пьесы как о недавнем прошлом, которое он видел своими глазами и знал в мельчайших подробностях. «Трудные годы» были последним взлетом его могучего таланта, таланта исторического живописца.

На работе с Николаем Павловичем Хмелевым мне хочется остановиться подробнее, так как встреча с этим замечательным актером обогатила меня во многих отношениях.

Хмелева — актера и гражданина образ Грозного увлек не случайно. Он видел в нем борца за могущество и монолитность русского государства. В годы войны с фашизмом патриотические чувства особенно сильно звучали в сердце каждого советского человека. Кроме того, Хмелеву хотелось сыграть трагическую роль и в Грозном он видел материал для трагедии. У каждого человека, а тем более у режиссера, существует субъективное восприятие большого актера, так же как восприятие композитора или живописца. В этом смысле среди многих актеров, с которыми мне довелось работать, Хмелев меня особенно заражал и волновал.

Он был не только большим художником, но и крупной человеческой личностью. Это сказывалось во всем, чего бы он ни касался: работал ли над ролью, организовывал ли свою студию. Художник и гражданин были в нем слиты воедино. И тот и другой в одинаковой мере был активен. Драчливый и пристрастный в искусстве, резкий в суждениях, он не являлся удобообтекаемой фигурой, которая всех устраивает, со всеми находит общий язык.

Главными качествами его артистической индивидуальности-были страстная мысль и всепоглощающая воля. Наблюдать, как Хмелев лепил мысль на сцене, было эстетическим наслаждением. Он владел искусством сценической речи в совершенстве. Для него не составляло особого труда пронести одну, главную мысль через полстраницы текста. Владея в совершенстве интонациями для всех существующих знаков препинания, он был в этом смысле высоким, недостижимым образцом — ведь многие актеры умеют в своей речи интонационно ставить только точку, и ставить ее после каждых двух слов, утверждая, между прочим, что это стиль современной речи. Какая чепуха!

Но самое замечательное в речевом искусстве Хмелева заключалось в том, что его неторопливая и как будто кантиленная речь всегда производила впечатление импровизационной. Фраза спадала с уст Хмелева всегда неожиданно, как созревший плод. Бывает так: лежишь в саду в пору созревания пло-

266

дов и время от времени слышишь, как на землю бухают спелые яблоки. Но попробуйте угадать момент падения, — вам это не удастся. Так и зритель ждал фразу или слово от Хмелева, ясно было, что он не закончил мысль, и все-таки он начинал говорить всегда неожиданно. Это заставляло с особым напряжением следить за созреванием мысли.

Хмелев в своем искусстве часто отталкивался от некоторых отрицательных моментов актерской практики. Вот он видит и слышит каждый день, как какой-то актер бессознательно ударяет в фразе на первое слово, в большом периоде — на первую фразу, а к концу фразы

или периода он уже «умирает», выдыхается. И Хмелев в полном согласии с логикой и мыслью вырабатывает в себе привычку строить речь по восходящей. К концу монологов у него всегда наращивался волевой посыл. Хмелев как бы шел по тексту в «гору», наращивая силы. Потому речь его была напряженной, действенной. В этом проявлялось особое волевое качество хмелевского темперамента.

В Хмелеве в удивительной гармонии сочетались не только творческие идеи его учителей, Станиславского и Немировича, но даже отдельные приемы работы того и другого режиссера. Процесс перевоплощения в образ у Хмелева был сложным, мучительным. Вместе с тем он никогда не нервничал в самом процессе работы, он бывал нервен и напряжен до репетиции и после нее, а в самой работе, в репетиционных поисках, отличался удивительной собранностью и сосредоточенностью. Он мучился и мучил нас, режиссеров, в минуты сомнений, в особенности после не удовлетворяющих его репетиций, и, может быть, поэтому он так любил один из заключительных монологов Грозного: «...И мучаемся и мучаем, и так хотим, ибо в великих страстях жизнь наша. Се человек!».

Работал он везде — на улице, в автомобиле, дома; репетировал подчас скрытно, никому не говоря. Работа эта заключалась в ощущении внутренней сути образа, то есть он искал «внутренние монологи», а на репетициях пробовал внешнее выявление образа — в поставе фигуры, в характере походки и жеста.

Особенно он не упускал случая репетировать (без текста), нащупывать «зерно» Грозного, когда попадал на места исторических событий. В связи с работой над пьесой мы ездили в село Коломенское. И Хмелев, взбираясь на галерею храма, усаживался в каменное кресло, где, по преданию, сживал Грозный, и долго-долго смотрел на Заречье... Когда мы ездили в Троице-Сергиеву лавру и взбирались на колокольню, он «примерялся» к веревкам, хотя и не звонил. В Успенском соборе он долго стоял перед иконами и шептал молитвы из пьесы Толстого. Во всех этих пробах и «прикидках» у Хмелева часто менялось лицо, особенно глаза, взгляд. Это был он и уже не он. Такой зримой

267

актерской лаборатории до встречи с Хмелевым мне наблюдать почти не приходилось.

В репетиции он включал, как я уже говорил, и голос. Он стал понижать свой средний регистр до баритонального тембра.

Однажды он заявил: «Мой Иван — баритон». Потом он стал искать, по его выражению, «балет» в данной роли, то есть ритм, пластику, весь характер жизни тела Грозного.

Очень важны для Хмелева были вещи, предметы, с которыми он входил в соприкосновение по пьесе. Жезл Грозного, четки, «государева печать», карта Ливонии — все приобретало для Хмелева особое значение. К отбору этого «реквизита» он относился необычайно придирчиво, и не знающие его близко могли подумать, что он капризничает.

С жезлом Грозного он долго и много ходил по театру, требовал, чтобы жезл был тяжел и крепок, бросал его так, чтобы он вонзался в пол. Он подолгу искал различные композиции фигуры с посохом, хотел, чтобы посох был взаимосвязан с фигурой, как бы влился в нее. Так же долго он искал себе четки, а потом, намотав их на руки, ходил так целыми часами. Попросил художника спектакля П. В. Вильямса нарисовать ему карту Ливонии, но именно так, как она выглядела во времена Грозного.

Требование, чтобы предметы были подлинными или максимально приближались к таковым, исходило не от тяги к натурализму, а от желания «проникнуть» в характер человека далекой эпохи, «влезть в его шкуру», как влезает рука хирурга в резиновую перчатку. Ведь некоторые предметы, тщательно отбираемые актером, потом и не участвовали в спектакле, они нужны были Хмелеву только для поисков «зерна» роли Ивана Грозного.

В ролях он особенно любил и умел выискивать конфликтные моменты, сталкивающиеся грани характера. Так, в Грозном его увлекал контраст могущества, силы в делах государственных и слабости, бессилия в личных чувствах, в любви к Анне. Он искал в каждой роли борения с самим собой, борения, доведенного до трагедийного звучания, но обязательно завершающегося победой того неповторимого человеческого «я», которое и

составляет сущность данного характера.

Темой творчества Хмелева был подвиг, а средством — несгибаемая воля. В творчестве Хмелева было то, чего не хватает многим нашим писателям и живописцам. Он всеми силами, своей душой гражданина и человека верил в победу наших идей, но утверждал торжество этих идей через преодоление жесточайших конфликтов, борьбы звериного и человеческого, отживающего и нарождающегося. Это мы видели в Каренине, Сторожеве, Грозном и даже в таких как будто «мягких» харак-

268

терах, как Тузенбах или Пеклеванов. Это подсвечивало особым светом все творчество Хмелева и делало его большим художником нашей суровой и величественной эпохи.

Владея тончайшим мастерством, Хмелев никогда не становился рабом технологии. Он хорошо знал, что мастерством не следует хвастать, козырять, что это не цель, а средство, с которым актер отправляется в большой и трудный путь творчества. Он говорил:

«Можно ведь в совершенстве изучить самолет, знать всю-систему управления, но к чему все это, если ты не овладел главной способностью — отрываться от земли, обозреть безбрежные просторы и пути, чтобы поведать обо всем этом своему народу».

Хмелев до конца остался верен своей главной теме — подвигу. Он умер в гриме и костюме Грозного на первой генеральной репетиции<sup>32</sup>.

Через некоторое время режиссура возобновила «битву» за Грозного (это была подлинная битва, с человеческими жертвами) и восстановила спектакль с новым исполнителем центральной роли — М. Болдуманом, которому нелегко было входить в готовую работу после Хмелева.

Воссоздать «Трудные годы» после стольких потерь было невероятно тяжело. Видимо, это заставило дирекцию (В. Е. Месхетели) и режиссерскую коллегию МХАТ кроме обычных устных поздравлений мне и М. О. Кнебель обратиться ко мне с письмом, в котором и были отмечены героические усилия режиссуры. Оно короткое, но не совсем обычное. Вот его содержание:

Дорогой Алексей Дмитриевич!

Нам хочется сказать Вам большое, сердечное спасибо за Ваш талантливый, добросовестнейший, полный любви к делу режиссерский труд, за Вашу творческую энергию, которую все мы особенно оценили в сложных обстоятельствах подготовки «Трудных годов» на сцене МХАТ. Позвольте еще раз поздравить Вас с успехом спектакля, в который Вами вложено так много душевных сил.

*Виктор Станицын, М. Прудкин, Мих. Кедров, В. Месхетели, П. Марков 2 июля 1946 года, Москва*<sup>33</sup>.

Спектакль пошел, но вскоре мы потеряли еще одного его создателя — П. В. Вильямса. Мне впервые пришлось встретиться в работе с этим художником. Содружество наше было недолгим, но и его было достаточно, чтобы крепко подружиться с этим подлинным Моцартом среди наших театральных художников. Петр Владимирович Вильямс работал удивительно легко, талантливо и изящно. Замыслы его возникали сразу и редко

269

били мимо цели. Эскизы писал он маслом, на больших холстах, и выглядели они почти законченными живописными полотнами.

В работе он всех подбадривал, и себя в том числе. «Опричный дворец» я сделаю как русскую бревенчатую избу, с резными наличниками на дверях, и все стены увешаю иконами в золотых и серебряных окладах. Эта картина будет у нас мерцающая. Правда, здорово? Ей-богу, здорово!»

И на следующий же день показывал готовый эскиз с еще не высохшими красками. Эскиз действительно был очень хорошим. Возились мы изрядно только с планировкой и у макета. Там приходилось рассчитывать и уточнять пропорции.

Встречаясь в дни печальных дат у Людмилы Ильиничны Толстой<sup>34</sup>, мы вместе с М. О. Кнебель и П. В. Вильямсом вспоминали работу над «Грозным» как период вдохновенный и

захватывающий. Для нас, так же как и для Хмелева, работа над Грозным была подвигом, тяжким и сладостным.

В Центральном театре Советской Армии после постановки «Грозного» во МХАТ я еще острее ощутил подавляющие меня масштабы нашего театра. Они не так угнетали меня в монументально-исторических спектаклях, вроде «Флаг адмирала» А. Штейна, но зато в пьесах психологического плана, тем более когда отсутствуют четкие жанровые признаки, актерам и режиссерам было очень трудно. Такие произведения иногда у нас имеют глухое название: «Пьеса в четырех действиях». Что с ними делать, один аллах ведает. Сколько раз мне приходилось выслушивать упреки в «разбабахивании» постановки там, где пьеса этого не требовала. Критика часто не понимала, что масштаб постановке придавал не режиссер, а архитектор театра.

Первые годы работы в Третьей студии МХТ мне приходилось преодолевать малые размеры сцены, а в последние годы довелось бороться с гигантскими масштабами сценического зеркала. И надо сказать, что трудности последних лет оказались значительно серьезнее. Тем более что с годами я все больше и больше стал интересоваться тонкостью психологического рисунка в работе с актером, а внешне зрелищная сторона режиссуры отошла для меня на второе место.

Несмотря на все трудности, связанные прежде всего с масштабами сцены и зрительного зала, все же удавалось делать спектакли, приносявшие творческое удовлетворение и нам, режиссерам, и актерам, и зрителю. К таким работам я отношу в

270

первую очередь «Степь широкую» Н. Винникова. Это была моя третья «крестьянская» постановка после «Виринеи» и «После бала».

Должен сказать, что при каждом возвращении к теме деревни мне никак не помогали режиссерский опыт и знание деревенской жизни, настолько стремительно менялось лицо колхозного крестьянства — человеческие характеры, взаимоотношения и весь уклад быта. Каждый раз снова и снова приходилось вглядываться в жизнь, в ее изменения. В «Степи широкой» важно было передать новое, послевоенное положение деревни и новую роль женщины в колхозе. Война угнала мужчин на фронт, и женщины волей-неволей приняли на свои плечи тяжесть всего хозяйства, борьбу за хлеб, за план. В колхозах выросли женщины особые, с государственным мышлением.

В пьесе Н. Винникова об этом почти нет разговора. Там речь идет о некоем понимании дружбы, об отношении к труду, о борьбе за высокий урожай и т. д. Все это, разумеется, вошло в сюжетную основу спектакля, но заиграло все это живыми красками только тогда, когда мы увидели не в пьесе, а в жизни новые взаимоотношения женщин и мужчин в колхозе, взаимоотношения именно послевоенные.

Колхозная деревня в «Степи широкой» чрезвычайно изменилась во внутреннем и внешнем своем облике. С фронта вернулись мужчины, вооруженные большими организационными навыками, оснащенные техническими знаниями и опытом. Но и женщины не стояли на месте. Война и для них оказалась великой школой. В колхозах мужчины нашли совсем не тех женщин, которых они несколько лет тому назад оставили.

Пожилые женщины и молодые девушки, на плечи которых легло почти все колхозное хозяйство, стали буквально неузнаваемы. Они привыкли к широкой самостоятельности в решении вопросов колхозной жизни, овладели специальностями, которых раньше не знали. Это не могло не породить, в особенности в первое время, целый ряд конфликтов во взаимоотношениях между вернувшимися с фронта мужьями, братьями и отцами, с одной стороны, и женщинами, решительно отвергшими старые, довоенные отношения на колхозной работе и в быту, — с другой. Изменились не только взаимоотношения между людьми, иным стало и отношение к труду.

Пьеса давала возможность показать, что колхозный труд для наших лучших людей стал



творческим делом, что он для них так же увлекателен, как для ученого наука, а для художника искусство; что взаимоотношения наших людей, их любовь и дружба строятся на новой основе и неразрывно связаны с их самоотверженной и творческой работой; что самокритика вошла в плоть и кровь наших людей и стала подлинно новой силой советского общества, которая может двигать горы.

271



*А. Д. Попов с сыном А. А. Поповым. Конец 50-х годов*

Пусть все эти вопросы не получили у драматурга исчерпывающего и достаточно глубокого раскрытия, но они есть в пьесе, их нужно было выявлять; и здесь актер и режиссер смогут многое сделать, привнеся в пьесу, в ее образы, в ее живую реалистическую ткань свое видение жизни и того нового, что в ней есть. С этого момента пьеса обретает и для зрителя и для актеров значительно больший интерес, чем просто показ борьбы за высокий урожай. Высокий урожай — это результат, а путь к нему оказывается более сложным, трудным, он-то и является для зрителя новым познавательным моментом в пьесе.

Да, бригада Паши Сумской работает с азартом и дружно. Но надо показать в первой народной сцене, на полевом стане, не только бригаду, но и людей, из которых она состоит. Людей и н д и в и д у а л ь н о и н т е р е с н ы х и с о д е р ж а т е л ь н ы х. И в то же время в них есть нечтостораживающее, а именно некоторое благодушие и рекордсменство, которые далее будут раскрыты в конфликтах между Пашей Сумской и Андреем-трактористом, между Стрепетом и Якименко — фронтовыми друзьями, дружба которых закалилась в горниле Отечественной войны и сейчас испытывается вновь. Эти конфликты качественно новые, присущие только нашей дей-

272

ствительности и раскрывающие победу выросшего социалистического сознания у людей колхозной деревни.

Люди работали много, не жалея сил, не считая часов, от усталости их шатает. И в то же время они испытывают чувство огромного удовлетворения от сделанной работы. Труд угнетает и сушит человека тогда, когда он бессмыслен и подневолен. А здесь люди трудятся для улучшения своей жизни, для своего социалистического государства. И когда труд обретает высокую цель, он становится т в о р ч е с т в о м .

Отталкиваясь от скупого авторского текста, отдельных реплик и ремарок, исполнители народной сцены сочинили свои биографии, определили отношения между собой и на основе последовательно развивавшихся событий сыграли в этюдном порядке всю картину.

После этого тщательно проанализировали сыгранный этюд. Выяснилось, что отдельные

мелкие факты были пропущены актерами. Некоторые взаимоотношения между колхозниками и, допустим, председателем колхоза оказались неуточненными, то есть неясными. Кроме того, актеры поняли, что этюды делать довольно трудно, когда люди не знают точно всех процессов работы у молотилки.

Возникла необходимость точно определить характер технической работы каждого, «физическое самочувствие» актеров в данных предлагаемых обстоятельствах и действиях.

Атмосферу этой картины и верное психофизическое самочувствие нашли не сразу. Фантазия режиссера и исполнителей сначала пошла проторенной дорогой. Веками деревенская страда связывалась с палящим полдненным зноем. Так она отображалась в нашей классической литературе и в живописи. А здесь эта страдная пора протекала в необычных условиях, она перешла в ночь. Звездное небо и электрические фонари освещают разгоряченных, уставших и радостно работающих людей.

Исполнители пересмотрели массу фотографий, где молотба идет при свете прожекторов, съездили в колхозы, повидали в работе нашу колхозную молодежь. Все это изменило шаблонное театральное представление о деревне. Актеры почувствовали жизненную достоверность этой картины, увидели новые краски колхозного быта, новые черты в облике колхозников.

В работе над народными сценами в «Степи широкой» мы, режиссеры (в постановке мне помогал А. З. Окунчиков), отважились на то, чтобы предъявить каждому исполнителю, независимо от количества реплик роли, такие же требования, как к ведущим актерам. Но предъявить высокие требования к участнику массовой — мало, надо было увлечь каждого и каждому помочь. Вместе с исполнителями мы нафантазировали подробнейшие биографии, потребовали от каждого предельно активной жизни в «зонах молчания», таких страстных, чтобы

273

две-три фразы, которыми располагает актер, были бы действенны не меньше, чем кульминационные фразы в таких ролях, как Любовь Яровая или Васса Железнова... И от творчески собранных, возбудимых актеров мы получили нужный нам эмоциональный отклик. Я много лет отдал работе над народными сценами, но, может быть, впервые получал удовольствие, видя, как люди каждую секунду действуют, живут, волнуются, им трудно говорить свои две-три фразы от негодования или обиды, наполнявших все их существо.

Актеры тоже, может быть, впервые, почувствовали радость творческого волнения в народных сценах, где они привыкли в лучшем случае добросовестно ремесленно работать.

Это волнение передавалось исполнителям главных ролей П. Константинову, В. Ратомскому, А. Петрову, М. Пастуховой и особенно Л. Фетисовой, впервые по-настоящему раскрывшейся в «Степи широкой».

До «Степи широкой», требуя от актеров творческого отношения к участию в народной сцене, я всегда видел в большей или меньшей степени скептические глаза участников. Они не смели сказать, но, конечно, думали о том, что их полная творческая самоотдача необходима, может быть, мне — режиссеру или спектаклю в целом, но им самим она ничего дать не может. И вдруг я на лицах актеров увидел удовольствие и удивление от того, что они испытывают творческое удовлетворение и радость.

Я почувствовал на репетициях ту самоотдачу и увлеченность исполнителей народных сцен, какие были в дни молодости на репетициях «Виринеи» у вахтанговцев и в «Поэме о топоре» в Театре Революции. Может быть, по этому горячему отношению актеров мне и запомнилась работа над «Степью широкой»...

Над постановкой «Ревизора» думал я много лет. Думал и боялся, думал, и все как-то не доходили руки... Соблазнительно и страшно. Беспокоила меня не общественная и идейная сторона вопроса.

Как всякое бессмертное художественное произведение, «Ревизор», разоблачая общественные пороки своего времени, утверждал и свои идеалы.

Великий русский сатирик Салтыков-Щедрин видел высшую нравственную силу

гоголевской комедии в том, что она пробуждает сознательное отношение к действительности и «напоминает человеку, что он человек».

Этот глубочайший гуманизм, служащий выражением лучших черт национального русского характера, и сделал Гоголя достоянием мировой культуры всего человечества.

После постановки комедии Гоголь писал: «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в

274



*«Ревизор» Н. В. Гоголя. Центральный театр Советской Армии.  
Постановка А. Д. Попова и А. З. Окунчикова.  
Художник Н. А. Шифрин. 1951. Сцена из спектакля*

тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливость, и за одним разом посмеяться над всем»<sup>\*</sup>.

19 апреля 1836 года в Санкт-Петербурге впервые был показан «Ревизор». Однако окончательная редакция пьесы появилась только в 1842 году. В течение всего этого времени Гоголь неоднократно возвращался к своей комедии, внося в нее целый ряд переделок и поправок. Около шести месяцев писал Гоголь «Ревизора» и в течение шести лет дорабатывал его. Такова вкратце история написания этого гениального произведения, ставшего образцом русской драматургии критического реализма.

Сценическая история «Ревизора» насчитывает, таким образом, более ста лет. За все это время не было ни одного театрального направления, ни одной эстетической теории и в дореволюционном и в советском театре, которые не соприкасались бы с этой комедией.

Размышления мои отталкивались скорее от негативных примеров. Почему гениальная пьеса Гоголя обычно представля-

275

ет на сцене на редкость скучное зрелище? Я вспоминал виденные мною спектакли.

Были в них отдельные удачные исполнители: Давыдов — городничий, Степан Кузнецов — Хлестаков, наконец, гениальный Хлестаков — Михаил Чехов. Но гоголевского спектакля в целом мне видеть не удалось. В постановке Вс. Э. Мейерхольда<sup>35</sup> были ярчайшие гоголевские мгновения, но они больше относились ко всему творчеству Гоголя, нежели конкретно к «Ревизору». Огромный режиссерский темперамент Мейерхольда мог подняться до титанического темперамента Гоголя, но для спектакля необходимо, чтобы темперамент режиссера был помножен на темпераменты всех занятых в спектакле актеров, иначе какой-нибудь судья или Земляника может потопить весь гоголевский ковчег.

<sup>\*</sup> Н. В. Гоголь. Авторская исповедь.— Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1953, с. 207.

Вчитываясь в пьесу, я очень скоро понял, что мне, конечно, не суждено поставить ее так, как видел ее своим внутренним оком сам автор, но попытаться все же очень хотелось.

Если бы можно было на все роли найти актеров, способных к такой одержимости, какая была у Михаила Чехова, то спектакль вышел бы потрясающим даже из рук режиссера скромной одаренности. Коварство «Ревизора» в том, что текст пьесы уводит актеров в многословные резонерские рассуждения, тогда как на самом деле все действующие лица буквально бредят! У всех у них температура 41,9°. И температура эта начинается с первой реплики: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор» и до последней реплики жандарма.

Знаменитая гоголевская немая сцена во всех виденных спектаклях является самой слабой и фальшивой, потому что не подготовлена всем предшествующим ходом событий. Актеры в этой сцене всегда чувствуют себя ужасно и всегда клянут помощника режиссера за то, что он как нарочно затягивает паузу и медленно дает занавес...

В гостинице городничий почему-то становится глупым, ничего не видящим, косноязычным и только способным бормотать: «ва... ва... ва...». Ведь он был разумен в первом акте, и что могло лишить его дара речи в гостинице? Что он нашел во внешнем виде Хлестакова и в его поведении такого, от чего он так поглупел? Все эти вопросы встают при чтении пьесы и на всех спектаклях «Ревизора», которые я когда-либо смотрел.

Так начались мои размышления о пьесе. Прочитав как-то книгу об истории постановок «Ревизора»<sup>36</sup>, фактически — об истории его провалов, я не выдержал и написал на внутренней стороне переплета весь режиссерский план спектакля. Но и он пролежал у меня без применения несколько лет. Наконец, перечитывая статьи Белинского, я наткнулся на его высказывания о «Ревизоре». Пьеса предстала для меня в совершенно новом

276

свете. Белинский как бы специально отвечал на все «проклятые» вопросы, связанные с трудной работой над пьесой.

Белинский пишет о том, что «...многие находят страшную натяжкой и фарсом ошибку городничего, принявшего Хлестакова за ревизора...». Почему перворазрядный плут и пройдоха городничий поверил рассказам известных всему городу сплетников и болтунов Добчинского и Бобчинского?

Белинский пишет далее: «...в этой комедии нет ни одного слова, строгой и непреложной необходимости которого нельзя б было доказать из самой сущности идеи и действительности характеров»<sup>\*</sup>.

Согласно этой концепции, у городничего в начале первого акта существуют как бы три ступени его «сознания».

Первая ступень — это сон городничего: две необыкновенные черные крысы, которые пришли, понюхали и пошли прочь... Этот сон не может не иметь таинственного значения «для человека с таким образованием, как городничий». Но вот это таинственное значение сна начинает сбываться наяву. Наутро городничий получает письмо от Чмыхова. Это — вторая ступень осознания гибели. В этом письме сообщается о приезде ревизора «с секретным предписанием», «инкогнито»... «Сон в руку,— замечает Белинский,— суеверие еще более запугивает и без того запуганную совесть». Вот та почва, на которую падает «чрезвычайное происшествие» и «неожиданное известие» Бобчинского и Добчинского о том, что ревизор уже живет здесь, в городе, в гостинице, две недели. И это третья ступень сознания и последняя капля, которая переполнила и без того испуганную душу городничего. Он не мог не поверить Добчинскому и Бобчинскому, ибо все было подготовлено предварительными обстоятельствами его жизни. «Видите ли, с каким искусством поэт умел завязать эту драматическую интригу в душе человека...» — делает вывод В. Г. Белинский<sup>†</sup>.

Вот эту концепцию мы и пытались осуществить на сцене Театра Советской Армии. Эта основная завязка пьесы и ее решение имеют огромное значение для реалистического и

<sup>\*</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 3. М., Изд-во АН СССР 1953, с. 455.

<sup>†</sup> Там же.

чрезвычайно динамического исполнения всей комедии. Отсюда все и началось, закрутилось, завертелось, задрожали губы, и старая лиса — городничий, обманувший трех губернаторов сразу, стал «глуп, как сивый мерин».

Взрыв произошел мгновенно, а потрясение длится пять актов. В этом и заложена дьявольская трудность. Как модулировать, разнообразить это напряжение, где дать зрителю передохнуть немного, чуть-чуть, чтобы сейчас же продолжить это сотря-

277



*«Ревизор» Н. В. Гоголя.*

*Осип — П. А. Константинов, Хлестаков — А. А. Попов*

сение? Не буду здесь излагать всю концепцию моей постановки в подробностях, скажу только, что она оказалась все же непосильной для выполнения и успеха театру не принесла. Режиссерский замысел многими зрителями был понят, многие устно и письменно после спектакля рассказали мне его во всех деталях, именно таким, каким я его задумал. Но, естественно, это радовать меня в полной мере не могло.

«Ревизора» я тем не менее считаю одной из самых интересных и самых зрелых своих работ.

Уж очень многое он заставил пересмотреть и переосмыслить не только в пьесе, но и в методике работы. Сила творческого воображения выявилась как основа актерского творчества. Актер Ситко, а позднее Колофидин письмом Чмыхова и приснившимися крысами дразнили воображение о своей гибели. А дальше, когда беда как будто миновала, воображение вновь сотрясилось сообщением о женитьбе Хлестакова на дочери городничего.

А для Хлестакова — Андрея Попова открылся широкий простор игры воображения: как его потащат в тюрьму в этой уездной дыре, что это за тюрьма? Когда такая в городе гостиница! Где средства защиты от этого кошмара? И, наоборот, как разыгралось воображение от того, что его все боятся и обожают. Вихрь этого воображения вознес его на вершину чиновничьего Петербурга!!!

278

Всех действующих лиц сила воображения приводит на грань «нормального» сумасшествия. Все они не впускают в круг своего взвинченного воображения ничего такого, что противоречит их представлениям. А если все же факты врываются в мир, построенный их воображением, то эти факты, действия, слова моментально оправдываются. Это и порождает логику непроницаемого мышления. Такая силища воображения и логика непроницаемого мышления присущи только Гоголю, и поэтому Гоголь как никакой другой автор требует от актера силы и игры воображения. Это грандиозная школа; если даже ты, актер и режиссер, не осилишь ее до конца, школой она все равно останется. Мы, конечно, не осилили огромного темперамента Гоголя, но мы ощутили хотя бы его дыхание. И это уже

много.

Почему же он не прозвучал так, как мог прозвучать? Кроме объективных трудностей, заложенных в титаническом темпераменте автора, были и другие причины. Я усугубил все тем, что решил ставить спектакль на огромной сцене. Затраты, какие делали актеры, расплылись в огромном зале и преуменьшали даже ту эмоциональную заразительность, какая была. Этот же спектакль на нашей малой сцене выиграл бы вдвое, если не втрое. Я помню, как М. М. Тарханов, такой могучий и «видавший виды» актер, выступал у нас на большой сцене, весь потный, он простонал, обращаясь к нашим актерам: «Миленькие, да как же вы работаете на этом артиллерийском полигоне?»

Вторая моя ошибка частично связана с первой. Большая сцена потребовала определенного поколения актеров. На малой сцене можно было бы идти на более молодой актерский состав, над которым не тяготеет так гоголевская традиция. Молодых исполнителей было бы легче увлечь за собой.

И, наконец, последнее немаловажное обстоятельство: к юбилейным гоголевским дням был снят «срочно» фильм «Ревизор», который тоже без особого успеха просмотрели за одну неделю три-четыре миллиона москвичей.

Режиссеру рассчитывать на признание потомков не приходится, он не живописец, не поэт. Его искусство во в р е м е н и — оно или живет сейчас, или его нет.

Я уверен, что, учтя опыты предшественников, наш опыт, гениальный анализ «Ревизора», сделанный Белинским, режиссеры и актеры будущего осуществят в конце концов на сцене подлинно гоголевского «Ревизора». Мне, привыкшему заглядывать в будущее, и это — утешение...

За два с лишним десятилетия, которые я отдал работе в ЦТСА, коллектив наш вырос в один из ведущих театров столицы. В нем воспитались свои кадры актеров, режиссеров, художников, которых знает не только армия, но и страна.

Старшему поколению актеров и режиссеров, из которых многих мы не досчитываемся, на смену пришли молодые, а потом

279

эти молодые быстро стали зрелыми мастерами. Я имею в виду В. Зельдина, Л. Фетисову, Л. Касаткину, С. Кулагина, А. Попова, В. Сошальского, за плечами которых стоит ряд ярких и интересных сценических образов. Вместе с актерами росли и режиссеры. К старшему поколению я отношу Д. В. Тункеля, А. З. Окунчикова, а к молодежи, воспитанной под моим руководством в ЦТСА, относятся Б. Львов, А. Шатрин.

И отдельно мне придется говорить о воспитании режиссерской смены в стенах Государственного института театрального искусства (ГИТИС).

Педагогическая работа теснейшим образом связана с научной и общественной деятельностью. Ряд лет мне пришлось руководить Театральной секцией ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей), общаться с рядом международных театральных организаций и принимать участие в театральных конгрессах (в Вене, в Лондоне).

В порядке творческого шефства Центрального театра Советской Армии над Театром Чехословацкой народной армии мне пришлось поставить «Штурм» В. Билль-Белоцерковского в Праге. Встреча с талантливыми актерами Чехословацкого армейского театра осталась в моей памяти на всю жизнь. Актеры Шмерал, Гегерликова, Прокошь, Ремунда Склечка и многие их товарищи работали с таким увлечением и самоотдачей, что заставили вспомнить лучшие времена моей театральной молодости. В работе над «Штурмом» помогал мне мой воспитанник по ГИТИСу чешский режиссер Честмир Коварж.

Увлечение педагогикой сопутствовало всей моей режиссерской деятельности, начиная с Костромской драматической студии.

В Театре Революции, как я уже говорил, была открыта школа. С переходом в ЦТКА я принял на себя руководство уже существовавшим при театре училищем и одновременно с этим начал педагогическую работу в ГИТИСе.

Я убежден, что режиссер, если он не хочет остановиться в своем росте, должен

обязательно заниматься педагогическо-воспитательной работой. Одна профессиональная режиссура в театре невольно толкает на шаблонное отношение к актерскому материалу, укореняет режиссера в штампах. Работа в ГИТИСе позволяла мне экспериментировать, искать новых путей и подходов как в режиссуре, так и в работе с актером.

Но, пожалуй, самым увлекательным в педагогической работе является процесс роста и становления режиссерского молодняка. Этот рост не сразу бывает заметен. Обычно в первые два года учения идет собирание и накопление сил, оглядка, пристройка, происходит формирование коллектива на курсе, а третий и четвертый годы — это уже пора «сюрпризов». Те, кто проявил свои способности сразу, обычно или успокаиваются, или двигаются мерным шагом, а те, кто настораживал

280



*«Весенний поток» Ю. П. Чепурина. Центральный театр Советской Армии.  
Постановка А. Д. Попова и А. З. Окунчикова.  
Художник Ю. И. Пименов. 1953. Сцена из спектакля*

нас, педагогов, внушал беспокойство и поэтому нередко получал головомойки и «предупреждения», часто удивляют большими успехами. Лишний раз убеждаешься в том, какое огромное значение в нашем творческом деле имеют увлечение своей профессией, труд и воля. Я отнюдь не хочу умалять роль таланта, но мне приходилось наблюдать столько случаев застоя у людей одаренных и одновременно удивительного, не предполагаемого роста у людей, активно стремящихся к познанию законов творчества! Еще и еще вспоминается один из наших разговоров с замечательным художником сцены А. М. Бучмой. Он говорил: «В нашем деле все решают воля и труд; они — неотъемлемая суть самого таланта».

Над воспитанием режиссерских кадров я много лет работал в теснейшем содружестве с М. О. Кнебель. Мы во многом творчески дополняли друг друга, объединенные идеями наших учителей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Но не меньше нас объединяло одинаково горячее неприятие бескрылого, нетворческого толкования системы Станиславского.

Работа в ГИТИСе была увлекательной еще и потому, что она за последнее время приобрела огромный, я сказал бы, «международный» масштаб. Ведь часто у нас на режиссерском

281

курсе собирались представители четырнадцати-шестнадцати различных национальностей республик Советского Союза и стран народной демократии.

Режиссеры, воспитанные мною и М. О. Кнебель, работают сейчас по всей нашей стране и во многих зарубежных странах.

Естественно, что не все они выходили из института одинаково способными

воспитывать актеров и руководить театрами. Иногда они не располагали по окончании института достаточным техническим опытом, и это сказывалось в их первых спектаклях. Опыт приходит в ближайшие шесть-семь лет, однако, мне кажется, дело не в том, чтобы привить режиссеру ряд технических или профессиональных навыков. В наше время перед театром выдвинуты задачи такой важности и сложности, что вопрос стоит прежде всего об и д е й н о - х у д о ж е с т в е н н о м воспитании режиссера как человека мыслящего, умеющего разбираться в явлениях окружающей действительности, видеть все ее конфликты и противоречия, подмечать процессы формирования нового, коммунистического сознания. Надо, чтобы режиссер умел видеть все новое в характере действия, в мизансценах, в темпоритмах, которыми полна жизнь и которые совсем не похожи на те, что часто бытуют на наших сценах.

Создавать спектакли, одухотворенные большими мыслями и чувствами, способен лишь тот режиссер, который любит жизнь и человека. Он сам является мыслящей личностью, а не обывателем, скептиком, забавником и т. п.

Эти воспитательные задачи необычайно сложны и столь же увлекательны. Пожалуй, наиболее частыми препятствиями на этом пути были: слабо развитое чувство самокритики и еще одна особая, нередко встречающаяся у нашей молодежи черта — непонятная убежденность в том, что ей, этой молодежи, все обязаны предоставить в готовом виде, что галушки сами валятся в рот, что трудиться необходимо в других профессиях, а искусство требует прежде всего таланта. Такие ложные убеждения чаще всего и плодят в театре лентяев и людей, склонных к богемному образу жизни.

Если мы достигали радующих нас результатов в деле воспитания и формирования режиссера, то это всегда находилось в прямой зависимости от того, насколько нам на деле удавалось объединить технологию нашего мастерства с человеческой одухотворенностью и эмоциональной взволнованностью, идущими от художественного замысла. Самое пагубное в нашем искусстве, да и в любом другом, это — схоластическое, рассудочное понимание незыблемых законов творческого процесса.

А теперь, пожалуй, пора проверить багаж и оснащение, с которыми прожита жизнь. Что отложилось из наследия моих учителей, вошло в практику десятилетий моей работы и как бы составляет мой режиссерский облик?



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### Размышления последних лет

За полстолетия работы в театре и в педагогике мои взгляды на сценическое искусство, на миссию актера и задачи режиссуры мало чем изменились. На первый взгляд это может показаться странным и консервативным. Но дело здесь не в застое творческого мышления, а скорее в стойкости тех убеждений, какие сложились у меня под влиянием моих учителей. И самое главное заключалось в том, что почва, взрыхленная Великой Октябрьской социалистической революцией, оказалась самой благодатной для творческих дерзаний в реалистическом театре. Творчество органической природы в искусстве актера и режиссера неразрывно связано с принципами реалистического искусства. И нигде так жестоко не мстят за себя какие-либо выкрутасы и кривляние, как в сценическом искусстве. И это понятно, потому что основой нашего искусства является психофизический материал человека-актера. А человек живет по законам органики и логики чувствования. Перед актерами реалистического театра есть только два пути: или передразнивать жизнь, или творить ее на сцене.

283

Творит на сцене актер-человек. Передразнивает — актер-обезьяна. Первый всегда интересуется пьесой, а второй — ролью.

И дело здесь не только в стремлении к ансамблю, а в неистребимой убежденности подлинного художника сцены в том, что отдельный образ невозможно реализовать полно и глубоко без сопоставлений и контрастов с соседствующими образами. Актер одновременно и отдельно звучащий инструмент и участник симфонического оркестра.

Актер, интересующийся только своей ролью, ждет от режиссера помощи в частном случае, осваивает «науку успеха». А художник сцены, привыкающий охватывать целое, исполняя роль, раскрывает «зерно» произведения, *формируется* в индивидуальность, в подлинного мастера.

Этой истине, воспринятой от К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, я по мере своих способностей старался служить всю жизнь.

И несмотря на то что я умом давно знал все это, мне не так легко было исповедовать эту истину практически. Самое трудное в режиссуре в том и заключается, чтобы воспитывать в актерам как бы режиссерское мышление. Дьявольски трудно, перевоплощаясь в образ, ощущать в то же время авторскую индивидуальность, его поэтичность, или эпическую величавость, или гротескную остроту общего рисунка. Все это входит в поры каждого отдельного образа, творимого актером, и создает в сумме общих усилий единый художественный тон и стиль, присущие спектаклю.

Это связано с формулой Станиславского: «В актерском искусстве хорошо только то, что верно».

Актер может играть талантливо, но неверно, то есть не то играть, чем вдохновился автор и увлекся режиссер. И тогда отсутствует гармония целого, хотя в спектакле и заняты талантливые актеры.

*Замысел, одухотворенный большой идеей, выраженный в эмоционально-образной форме*, — вот чему учили меня мои учителя и чему я учился в дальнейшем всю свою жизнь как режиссер. Эти же заветы я стремился передать нашей молодой смене.

По этим вопросам я много писал и часто выступал на конференциях и режиссерских семинарах, так как придаю им огромное значение.

Сегодня внутри единого советского театра имеется искусство темпераментной режиссерской мысли и равнодушное, не оплодотворенное никакой идеей ремесло. Здесь, как мне кажется, проходит линия размежевания серьезного идейно одухотворенного искусства от ремесленной умелости как в классических постановках, так и в советских.

Главное, над чем сейчас *необходимо серьезно задуматься*, — это пренебрежение к эмоциональной и образной основе сценического искусства, которое пришло за последние годы на сцену. Беда не только в том, что репетиции часто превращаются в урок. Во многих театрах репетиционный процесс стал сухим, схоластичным или откровенно ремесленным. На одной из первых бесед с молодыми режиссерами из ГИТИСа К. С. Станиславский был несколько обескуражен даже внешним видом молодых режиссеров. Он шепнул своему соседу, одному из старых актеров МХАТ: «Странные режиссеры... все в очках и все что-то пишут». Шутки — шутками, но некоторые наши режиссеры превращают репетиции в малополезные лекции.

В первые годы творческого освоения системы нам, режиссерам, очень много приходилось бороться с наигрышем, с мышечным напряжением, с имитацией чувств. Борьба эта началась с успокоения актера. Успокаивать актера научились многие режиссеры, но сейчас, пожалуй, придется учиться тому, как возбуждать в актере творческое беспокойство.

Абстрактное актерское волнение, взвинченные нервы мешали понять и освоить простейшую логику действий, часто толкая к наигрышу и штампу. Это заставило К. С. Станиславского предостеречь актеров от так называемой абстрактной эмоции и, наоборот, призвать их к «творческому спокойствию». И мне лично думается, что этот призыв к творческому спокойствию некоторые последователи К. С. Станиславского поняли неверно и во вред себе. Творческий процесс К. С. Станиславский определил как *полную сосредоточенность всей духовной и физической природы артиста*. Она захватывает не только зрение и слух, но все чувства человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и волю, и чувство, и память, и воображение. С эмоциональной природой нашего искусства теснейшим образом связано *импровизационное начало актерского творчества*. Ведь импровизировать можно и в условиях четкой формы спектакля. У нас же многие актеры понимают импровизацию как анархию, а фиксацию чисто внешнего рисунка роли возводят чуть ли не в основную добродетель актера и причисляют ее к понятию актерского мастерства.

Но ведь в импровизационной природе актерского исполнения заложены огромные и неотъемлемые преимущества театра перед кино и телевидением, ибо только театр располагает живым, непосредственным общением актера со зрителем. Именно эти взаимосвязь и взаимовлияние раскрывают богатые возможности творческого соучастия в спектакле массового зрителя, и за это он любит театр. Отказываться от этих богатейших преимуществ театра — значит убивать его живую душу. К вопросу о взаимном пренебрежении работников кинематографии и театра мне придется еще вернуться.

Отход от эмоциональных основ нашего искусства начался не вчера; мне кажется, что он имеет многолетнюю давность и со сменой актерских поколений сейчас особо ощутим в театре.

Я уже говорил о том, что наши репетиции стали похожи на проектные мастерские, где *чертятся* схемы будущих произведений. Эмоциональные репетиции, в полную силу актерских нервов, во многих театрах стали почти редкостью.

Психофизический аппарат актера стал грубеть, утерять свою эластичность и подвижность. Актеры на репетициях отказались от тренировки творческой воли, воображения и эмоциональной возбудимости, а все это неизбежно сказалось на спектаклях. Многие актеры почувствовали, что они теряют власть над зрительным залом. Это породило чрезмерную и нездоровую погоню актера за смехом зрительного зала, а режиссера толкнуло на поиски внешне занимательного или чрезмерно пышного решения спектаклей. Но было бы наивно думать, что этими мерами можно восполнить недостаток эмоциональной одухотворенности актера.

Склонность смешить не по существу отнюдь не является уделом только актеров, ею часто грешат и режиссеры и драматурги. Отсюда родится в искусстве а не к д о т и ч е с к и й

характер образов как в драматургии, так и в театре.

Остроловие часто прикрывает отсутствие способности серьезно и ответственно мыслить в искусстве. В режиссерских работах мы часто путаем остроумие с умом. Постановка спектакля с остроумной выдумкой, несомненно, заинтересовывает зрителя, заставляет его живо воспринимать спектакль, но остроумие и выдумка, не одухотворенные большой идеей, не дают никакой пищи для размышления и, следовательно, угасают вместе с концом спектакля.

Великая Октябрьская социалистическая революция переоценила многие явления дореволюционного театра, но она не только не перечеркнула, но, наоборот, подняла, развила и объявила незывлемой духовной ценностью теоретическое наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. И почему именно К. С. Станиславский стал знаменем молодого советского театра? Да потому что он признавал театр великой школой жизни, он был борцом за идейный, реалистический театр, за простой, ясный язык искусства, понятный народу.

Кроме того, К. С. Станиславский продолжил, развил и научно обосновал национальную школу русского сценического искусства как *искусства перевоплощения артиста в образ на основе подлинного человеческого переживания*. Школа эта создавалась и окрепла в жестокой борьбе с различными иноземными влияниями чуждого нам внешнего мастерства, техни-

286

ческих эффектов в актерском лицедействе — имитации внешнего правдоподобия жизни вместо раскрытия, по выражению К. С. Станиславского, «жизни человеческого духа».

Для нашего времени, для советской драматургии и театра среди множества признаков, определяющих настоящее произведение искусства, есть один, позволяющий точно оценить качество нашего искусства. Это четко и ясно выступающая «сверхзадача» советского художника, его эмоциональная страстность, выраженная не в дискуссиях, а в самом его произведении. Оно может иметь недостатки и композиционные и стилистические, но оно волнует нас эмоциональным отношением художника к жизни. В пьесе, в спектакле, в картине должен быть ясно виден исходный и главный признак художественного произведения советского искусства — боевая позиция автора и любовь актера к нашим людям, ненависть ко всему, что калечит человека. Что же касается ряда сатирических пьес и спектаклей, то некоторые из них не удавались именно потому, что о недостатках и уродстве говорилось равнодушным языком, зрители не чувствовали партийности художника в отображении общественного зла.

Меньше всего я хотел бы снизить значение мастерства во всех областях искусства. Но ведь *рассрочку на многолетнее овладение мастерством дает именно эта идейная страстность и одухотворенность подчас неопытного художника. Она заставляет ждать от него более совершенных произведений, и не она ли является первым признаком таланта?*

*Глубокая эмоциональность нашего искусства, лишенная какой бы то ни было сентиментальности, проникнутая волей и мужеством, является бесценным качеством нашего театра.*

*Об этом особом свойстве нашего отечественного таланта мы мало говорим и пишем, мало и редко напоминаем нашей молодежи. И в этом таится большая ошибка. Нам нельзя забывать, что именно эти традиции создали неповторимое лицо нашего искусства и нашей литературы.*

О гуманизме, сердечности и страстности нашего искусства неоднократно говорил М. Горький. Он обращал внимание на то, что русское искусство — прежде всего сердечное искусство, проникнутое большой любовью к человеку. Этим огнем горит творчество наших отечественных классиков и лучших советских писателей, поэтов, художников, актеров и режиссеров.

Натура художника, его мятежный дух всегда присутствуют в художественном произведении, в его образах. И именно поэтому этические основы воспитания артиста являются краеугольным камнем всего учения К. С. Станиславского. Учение об этике связано

неразрывными узами с технологией актерского мастерства.

287

Человеческий, духовный облик артиста всегда проступает через создаваемый им сценический образ, отнюдь не мешая глубокому перевоплощению. И для нас далеко не безразлично, что же это за облик? Разве не виден был через галерею сценических образов, несмотря на блестящее мастерство перевоплощения, духовный, интеллектуальный облик их создателей — Хмелева, Щукина, Бучмы?

Нам, актерам и режиссерам, следует хорошо знать, что многолетнее пренебрежение к своему «душевному хозяйству» иссушает все живые родники человеческой природы. Уже красота природы не трогает актерского сердца, человеческое несчастье перестает вызывать сочувствие, постепенно мы замыкаемся в тесный и узкий мир своей профессии. Эмоциональное волнение актеры начинают понимать только как сценическую «технику» своего искусства. Общественные интересы, задачи коллектива в таких случаях постепенно отходят на задний план.

Так незаметно начинается измельчание человеческой личности. Морально-этический облик актера и режиссера постепенно становится тусклым и недостойным подлинного художника.

Не надо забывать о том, что изолгавшийся в своей частной жизни актер постепенно начинает портить свой человеческий инструмент, ибо актер, неискренний в жизни, неизбежно теряет критерий правды и естественности на сцене. Когда мы говорим о том, что через каждое художественное произведение просвечивает морально-этический облик его автора, мы разумеем здесь выражение мировоззрения художника, его духовного склада, а не мелкое актерское «я» или присущие ему индивидуальные штампы.

Все эти вопросы неразрывно связаны с воспитанием в актере высокого чувства ответственности за каждодневное выступление на сцене. Мы часто недооцениваем, какие беды приносит нам безответственное и несерьезное актерское исполнение, как ломает и искажает оно любой творческий метод и любой, самый интересный замысел.

Серые спектакли не всегда являются следствием плохого замысла режиссера, это очень часто результат равнодушного актерского исполнения.

Большие актеры нашего театра любят и стремятся в каждой роли рассказать о пережитом, о выстраданном ими в жизни и поэтому ревниво оберегают свою интимную беседу со зрителем, они умеют и любят создавать минуты затаенной тишины в зрительном зале, как бы устанавливая внутренний духовный контакт с нашим зрителем. Они считают за личное оскорбление смех нетребовательного зрителя в неподобающем месте роли, умеют этот смех немедля снимать. Они, перево-

288

плотившись в образ, в одно и то же время как бы художественно руководят зрительным залом. В этом и есть диалектика искусства актера (он и материал и художник, он и сценический образ и автор, его исполняющий).

Мы, драматурги, режиссеры и актеры, забыли о том, что спектакль — это интимная (в темноте) дружеская беседа со зрителем о самых сокровенных и важных вопросах жизни. Это душевный разговор о досадных и горьких помехах на жизненном пути; это беседа о нашей Родине, о великих людях прошлого, боровшихся и тяжело страдавших за то, чтобы мы сегодня могли творить прекрасную жизнь на нашей советской земле.

Обо всем этом мне хочется напомнить всем актерам, режиссерам и драматургам именно сейчас.

Надо свято хранить великие традиции нашего искусства, без этого нам не удержать высокое назначение театра, не удержать всенародную любовь к театру — источнику размышлений и духовных радостей человека. Не удержать любовь, тянущуюся через всю многовековую и славную историю нашего отечественного театра. В этом наша огромная ответственность перед народом и перед нашими великими учителями сцены, на имена которых мы так часто любим ссылаться.

Я говорю об идейной одухотворенности, об этике, о моральной стороне нашего дела, потому что это начало всех начал. Достоинство театра, сложного творческого организма, достоинство отдельного режиссера, художника, достоинство критика — вот что должно нас сегодня волновать в первую очередь.

За последние годы я нередко с беспокойством думаю о том, что мы не отдаем себе полного и ясного отчета, в каких обстоятельствах очутилось сегодня наше общее дело — театр.

Театр сейчас поставлен под серьезный обстрел. Родилось сомнение в необходимости искусства вообще. Родилась эта мысль не случайно, а как одно из сложных последствий невиданного развития техники, обогнавшего поступь гуманитарных наук и искусства.

В своей театральной среде мы часто стали слышать голоса: театр отжил свой век, на смену ему пришло кино — самое тонкое и самое психологическое искусство; другие спешат заявить приоритет телевидения; третьи голоса утверждают, что вообще надоела психология, надоел литературно-психологический театр и т. д. и т. п.

Вот в каких «предлагаемых обстоятельствах» мы сегодня работаем и ведем спор о режиссуре и современности. Что касается того, нужен ли сегодня театр и будет ли он нужен завтра, меня эти сомнения не мучают. Сорок пять лет тому назад Ю. Айхенвальд<sup>37</sup> стяжал себе славу отрицателя театра.

289

Тогда пытались выторговать себе жизнь защитники «условного театра», «старинного театра» и, наконец, театра марионеток Гордона Крэга. Состоялись похороны театра как искусства, отражающего жизнь. Но, как известно, после Октябрьской революции театр не только выжил, но и расцвел, оказавшись необычайно жизнеспособным и плодоносящим организмом.

Я нисколько не сомневаюсь, что театр наш будет развиваться, обогащаясь и обогащая собой все другие перечисленные виды искусства, в центре которых стоит человек, актер. Но для этого требуется от всех нас прежде всего уважение к нашему сценическому искусству и друг к другу. Театр наш, дело наше, испытывает штормовую качку. Великая сила заложена в человеческой солидарности, в умении не потерять в трудную минуту человека и чувство долга.

У нас общее дело. Но у нас не всегда крепка морально-этическая основа. Я говорю сейчас о нравственном облике деятеля театра и в такой же мере деятеля кино, телевидения. Под нравственностью принято понимать вопросы поведения в быту, я же имею в виду воспитание, так сказать, художественной совести у всех людей, связанных с искусством актера, то есть у театральных режиссеров и режиссеров кино, у самих актеров и, наконец, у критикующих нашу работу. Мы мало задумываемся над тем, какой вред наносят нашему театру «соображения тактики», как подменяют они художественные критерии какими-то иными, надуманными, временными.

Чтобы нас уважал народ, нам надо прежде всего уважать самих себя. Надо уметь радоваться чужим победам, ибо они являются победой нашего общего дела. Я глубоко убежден в том, что неспособность увидеть достоинства в работе других режиссеров останавливает собственный рост художника. Если режиссер не имеет мужества признаться самому себе: «я так еще не могу», значит, появился тормоз в его развитии. В соревновании это толкает на недозволенные способы борьбы. Противников всегда можно выбить из седла, но ценой постепенной собственной творческой гибели.

Мы слишком мало говорим о достижениях и мало им радуемся. А достижения есть и в театре и в кино. Надо больше их изучать. Не скрою, мне было неловко и стыдно от того, что самые восторженные слова о чудесном фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате» прозвучали на Международном фестивале<sup>38</sup>. А ведь это наш, подлинно советский фильм. Кому как не нам в первую очередь взволноваться им и оценить его в превосходной степени!

Диплом нашим советским художникам часто выдает зарубежная, а не наша печать. Что это — недостаток понимания или сделка с собственной совестью? Что бы ни было, но с

таким положением нам пора кончать, ибо у нас свои идейные

290



*А. Д. Попов с Л. И. Касаткиной и А. А. Поповым  
на репетиции «Укрощение строптивой». 1961*

и эстетические критерии, иначе мы не могли бы создавать такие произведения.

Мы боимся поднять, боимся перехвалить. А почему, что это за глупый страх, если есть за что хвалить? И если мы видим какие-то достижения, надо их крепить. Крепить позиции нашего общего дела. Крепить волю талантливых людей, которые еще многое могут сделать. Надо беречь таланты и дорожить ими, ибо не каждый день они в искусстве появляются. А из малоодаренных людей нельзя делать «влиятельные фигуры» в области искусства, театра, драматургии и критики. Это неизбежно снижает уровень идейно-художественных требований, путает критерий, влияет на воспитание молодежи.

Надо облегчать талантам путь в искусстве. На этом пути и без того много шипов, так пусть эти шипы будут творческого порядка, в таком виде они естественны.

Театр, чтобы жить, должен развиваться вглубь, а не вширь. Это не значит, что не будут меняться выразительные средства нашего искусства, его язык; но он не перестанет разговаривать о человеке, его жизни, его быте, его внутреннем мире, его психологии. Только на этом пути возможны бесконечные открытия и новации. Я думаю, можно верить Станислав-

291

скому, когда он, подводя итоги своим исканиям, говорил о том, что в конце концов познал ограниченность постановочных средств и понял, что самое главное в театре — человек, актер, и только тут возможности неограниченны.

Раздумывая о путях сегодняшнего театра и сегодняшней режиссуры, пробуя нащупать основное звено в цепи наших профессиональных побед, я останавливаюсь на проблеме взаимосвязи двух начал — образного и психологического. Тут — корень многих споров, тут — зерно сомнений режиссерской молодежи.

Безликость многих спектаклей и целых коллективов объясняется диаметрально различными причинами.

Терминологическая неточность нашего профессионального языка усугубляет путаницу и только доказывает поверхностность наших теоретических знаний.

«Этот актер на сцене органичен». Кажется, мысль выражена лаконично и ясно. А на самом деле один выражает этими словами высшую похвалу (ибо актер прост, естествен и ничего не «наигрывает»), а другой считает это профанацией искусства, ибо отсутствует сценический образ.

Потеря образного начала — основная причина идейно-художественной слабости многих наших спектаклей и исполнительского искусства актеров.

Часто приходится слышать противопоставление образного решения спектакля и роли решению психологическому. Это противопоставление, неверное и опасное, имеет тем не менее свои корни, свою закономерность. Его породили многочисленные псевдопсихологические спектакли, внутренне мертвые, безжизненные, не несущие в себе никакого образного, художественного заряда, лишённые поэзии. Актер всегда стремится увидеть человека, в которого ему предстоит перевоплотиться. Но увидеть — это еще не значит стать им.

В последнее время, когда хотят заклеить в игре актера такие грехи, как натурализм или отсутствие образного начала, то часто разоблачают эти пороки уничтожающей фразой: это не искусство, а пресловутое «в предлагаемых обстоятельствах». Этим мы всю вину возлагаем на плечи Станиславского, который якобы в театре убил театр и привел его в тупик унылого психологизма. На самом же деле в данном случае у актера на сцене атрофирована творческая воля, спит воображение, он элементарно имитирует правду «жизненного» поведения, во всем, что он делает и говорит, отсутствует образ и замысел — главная руководящая идея. При чем же здесь Станиславский?

Работу такого актера правильнее было бы определить формулой: «я вне предлагаемых обстоятельств». Ибо Станиславский понимал творческий процесс перевоплощения как слож-

292

ный диалектический процесс взаимодействия. Я — актер и он — образ. Это и значит «искать роль в себе, а себя — в роли».

По Станиславскому, оценка актером предлагаемых обстоятельств пьесы, проникновение в них всем своим существом, то есть взволнованной мыслью, чувством, пылкой фантазией, это есть взлетная дорожка к творчеству, к перевоплощению актера в образ. Мы же все чаще выбираем пути более легкие, с наименьшей затратой усилий.

Из формулы «я в предлагаемых обстоятельствах» актеры оставляют местоимение «я» и... начисто уклоняются от оценки предлагаемых обстоятельств.

Формулу «Роль — это не кто-то, где-то, когда-то, а я здесь, сейчас» они понимают не как станцию отправления, от которой актер начинает движение к образу, а как станцию прибытия. Предлагаемые обстоятельства практически отбрасываются как отягощающий груз, оставаясь теоретическим тезисом.

Это один способ отхода от Станиславского. Но есть и другой, противоположный. Не мучиться, не искать «роль в себе и себя в роли», а идти прямо к образу, минуя «я здесь, сейчас». И, следовательно, неизбежно вступать на путь изображения его внешних признаков, то есть показывать образ.

Второй способ больше напоминает «искусство», он требует хотя бы имитационных способностей, но это в основе своей опять-таки искусство рассудочное, рациональное: на низшей ступени — это ремесло, а на высшей — искусство представления.

Рационализм, идеалы «театра представления», поход на психологию — все это, по моему, звенья одной цепи и связаны с потерей эмоциональной природы театра.

Когда в наше время в сценическом искусстве поднимает голову рационализм — попытка отторгнуть творческий процесс от переживания, — это момент особенно опасный в борьбе за жизненную силу театра. Невольно вспоминаются слова Флобера, что сердце неотделимо от рассудка. У тех, кто отделяет одно от другого, нет ни того, ни другого.

Для меня этот вопрос связан с еще одной важной темой, от которой мы слишком легкомысленно отмахиваемся. Земля наша плодородна и родит много талантов, а вырастают и крепнут только единицы. Очень многие молодые актеры и актрисы гибнут и чахнут после трех — пяти лет заслуженного успеха.

Тут нельзя все сводить к преждевременному зазнайству, хотя и оно имеет место.

Дело, по моему, в неверно понятом мастерстве. Первые успехи в ролях толкают актера на фиксацию внешнего рисун-

ка образа, на закрепление зрительских реакций. Актерский расчет — добиваться обязательных реакций зрительского зала в одни и те же моменты исполнения — почитается мастерством. А на самом деле этим не только заштамповывается роль, но набиваются индивидуальные штампы, проникающие и в другие роли, и в самую природу актера. Игра становится рассудочной, безжизненной, условной. У актера пропадает самый дорогой и плодотворный навык — навык импровизации в рамках точного замысла. Он импровизировать боится, опасаясь потерять вчерашние зрительские реакции. В этом одна из причин худосочия и недолговечности наших молодых дарований в театре.

Эти вопросы стоят перед многими молодыми нашими талантливыми актерами. Все они сейчас «на беговой дорожке», и неизвестно, где кто окажется через десять лет. Хочется крикнуть молодежи:

«Изучайте свои личные штампы — в интонациях, в жестах, в тембре голоса — и искореняйте их беспощадно. Это надо делать на первых порах успеха, ибо через десять лет эта задача станет для вас непосильной.

Через десять лет от вас отлетит обаяние молодости и свежести. На смену им пусть придут требовательность и строгость художника. А это и есть «вторая молодость» артиста. Она, эта «вторая молодость», не покинет вас до конца дней.

Разве можно сказать, что М. Н. Ермолова и К. С. Станиславский к концу своей жизни стали «старичками»? Разве Б. В. Щукин и Н. П. Хмелев в зените славы обросли жирком?

Каждой новой ролью они держали экзамен, а после премьеры, наедине с собой, спрашивали: а что я преодолел в себе, с каким своим недостатком справился в сегодняшнем спектакле?

Вот она, вечная молодость художника! Желаю всем молодым талантам прийти к ней!

За последнее время все чаще и чаще делаются скрытые попытки ревизовать нашу отечественную школу воспитания актера. К. С. Станиславский через долгие годы творческой жизни, через муки, сомнения и опыт, наконец, пришел к утверждению единства физического и психологического начал в процессе перевоплощения актера в образ. Вместо того чтобы развивать этот синтез в богатом многообразии актерских и режиссерских индивидуальностей, мы воскрешаем теории «представления», теории «показа» актерской игры.

Мне это особенно понятно, я тоже в начале 30-х годов переболел этой «корью» и тоже выдумывал «промежуточные» лозунги, вроде: «Да здравствует представление на основе волнения от мысли!». Мне казалось это очень убедительным —



*Работа над фильмом-спектаклем «Укрощение строптивой». 1961.*

*А. Д. Попов, Л. И. Касаткина, В. М. Зельдин, А. А. Попов*



«волнение от мысли» и «представление» уживались в одной формуле. Но опыт последующих тридцати лет зрелой творческой жизни в театре убедил меня, что уживаются они только в теоретической формуле, а в практике реалистического исполнения несовместимы и путают нашу молодежь. Добиваясь единого понимания техники внутренней и внешней, надо делать акцент на технике перевоплощения в образ. Короче и точнее невозможно выразить мысль, чем это сделал К. С. Станиславский. Воплощать дано живописцу, скульптору, но не актеру, у которого материалом для реализации является он сам, его психофизика. *Перевоплощение актера в образ на основе переживания, если оно глубоко понято, исключает игранье себя, так же как игранье образа, а предполагает единство внутренней и внешней техники.*

К. С. Станиславский не случайно утверждает для актера идею перевоплощения и нигде не говорит о воплощении актерского образа. Воплощать свой замысел в образы могут поэт, живописец, наконец режиссер, то есть художники, у которых материал находится вне их самих (слово, краски, мрамор, звуки).

Материал актера — он сам, его психика, его эмоции и, наконец, его физические данные. Это-то и дает нам возможность говорить об образном воплощении пьесы со стороны режиссера и о перевоплощении в образ со стороны акте-

295

ра, если мы хотим стоять на позициях органического искусства и творческих идей Станиславского.

На мой взгляд, «воплощение» предполагает позицию актера вне образа. Самое слово «воплощение» относится к лексике театра представления. Основатели Художественного театра делили роли на «созданные» и «сыгранные»; «роль - сыгранная» кренит в сторону театра представления. Перевоплощение в образ предполагает диалектическое взаимопроникновение персонажа и актера, то есть созданного драматургом образа и психофизического материала актера. Результатом этого слияния и явится некое новое живое существо, которое начнет жить во временных рамках текущего спектакля.

Разговор о воплощении и перевоплощении не есть пустая игра терминов. В этом заложено различие творческих принципов, сценических школ. Ряд актеров и режиссеров, не рискуя произносить слово «представлять», заменяет его словом «воплощать». Но мы уже выяснили, что воплощать для актера в конечном счете значит представлять, а перевоплощаться — это переживать роль ежедневно, на каждом спектакле, ощущая сегодняшнего зрителя, оценивая предлагаемые обстоятельства пьесы с позиций прожитого сегодняшнего дня, то есть творчески импровизировать в условиях самой точной и строго установленной партитуры спектакля.

В вопросе о том, идти ли актеру от себя или от образа, удалось установить одно: самым важным в этой формуле является глагол идти. А идти ли от себя к образу или от образа к себе — это вопрос творческой индивидуальности актера в каждом отдельном случае. В органическом процессе перевоплощения актера в образ все равно актер будет находить себя в роли и роль в себе. Ведь образ, как мы уже говорили, это единство «я» — актер и «он» — образ.

Но схоластически мыслящие люди рассуждают так: актер театра представления все время существует вне играемого образа, воссоздавая только его оболочку, а актер театра переживания перевоплощается в образ, растворяясь в нем. К. С. Станиславский о таком «перевоплощении» говорил, что оно неизбежно привело бы актера в психиатрическую лечебницу. Значит, для актера первого типа, то есть театра представления, вопрос сводится к осознанному выпадению из образа, а если он зажил в образе, то это его беда. Актер второго типа, то есть театра переживания, стремится к максимальной частотности колебаний между «я» и «он». И частотность такова, что актер и образ сливаются в одно существо — образ актера.

Как оторвать актера-человека от его создания? А в театре представления возможна такая изоляция. И есть талантливые актеры, которые, играя, всегда беспокоятся, оценит ли

ка то, что они делают. И поэтому часто высовывают на сцене свой нос из образа и как бы подчеркивают свое авторство, хотя необходимости в этом нет.

А между тем, стремясь к глубокому перевоплощению в образ, актер отнюдь не лишает себя ощущения радости творчества. Но актерское сознание, учитывая все и даже реакцию зрительного зала, слышит их как бы издалека, будучи поглощенным и увлеченным жизнью в образе. Следовательно, вопрос здесь заключается в целевой направленности творческого существа *актера*.

Органическое слияние актера и образа, возникающего на сцене, является примером диалектического *единства* и *взаимопроникновения*.

На другой основе были бы невозможны перевоплощение актера в «злодея» и раскрытие «жизни человеческого духа» в тех случаях, когда персонаж пьесы лишен всякого подобия духа, когда он ничтожен и духовно ограничен. Высокая идейность и одухотворенность человеческого «я» актера, когда он перевоплощается в Фому Опискина из «Села Степанчиково» или генерала Крутицкого из «На всякого мудреца довольно простоты», только и способны оттенить, раскрыть все духовное ничтожество этих персонажей. Способность раскрывать жизнь человеческого духа, следовательно, распространяется на все роли, а не только на «положительных» героев, как думают некоторые. Среди причин, способствующих более глубокому проникновению актера в образ, первое место принадлежит творческому воображению в глубокой оценке предлагаемых обстоятельств; оно родит высокую степень актерского вдохновения, когда возникает импровизационное самочувствие актера.

Вспоминаешь образы, созданные Москвиным, Тархановым, Хмелевым, М. Чеховым, Леонидовым, Качаловым, Щукиным, Бучмой, и умом и сердцем понимаешь, что этот идеал в сценическом искусстве достижим. И не только для тех, чьи имена стали великими. У этих актеров есть последователи и ученики, которые нас и сегодня радуют таким искусством. Думаю, что все это связано с тем, о чем говорил Немирович-Данченко: его волновало не то, как принимают спектакль, а то, с чем *уйдет* зритель из театра, перейдет ли спектакль в жизнь, долго ли будет он жить в умах и сердцах зрителей, смотревших его?

Здесь начиналось, по мысли Владимира Ивановича, глубокое искусство Художественного театра. Это бывает и в наши дни, когда спектакль не кончается с закрытием занавеса, а долго будоражит зрителя. Здесь, конечно, много всяких других «привходящих» обстоятельств — сила драматургии и автора, который ставит, а иногда и отвечает зрителю на волную-

щие его вопросы. Все это нельзя отделять от искусства актеров и режиссеров. И разве в нас самих какие-то моменты, пережитые в театре, не остались как глубокие ранения?

В борьбе за эмоциональное искусство необходимо разбить легенду о том, что современный человек якобы закован в броню рационализма и потому актер может не беспокоить себя и выходить на сцену таким хладнокровным головастиком, претендуя на отображение нашего современника. Это на редкость вредная чепуха. Люди наши охвачены великим пафосом построения коммунизма, они увлекаются, горят, спорят, срываются, страдают, побеждают трудности и т. д. Великое недоразумение заключается в том, что скупое внешнее выявление эмоций современного советского человека связывается с температурой внутреннего накала. На самом же деле именно современный сценический образ требует от актера неуклонного следования формуле Станиславского: максимум внутреннего и минимум внешнего в создании сценического образа.

Наши же режиссеры как в кино, так и в театре оперируют другой формулой: «Ничего не играйте, разве вы не видите, как скуп во внешних выражениях современный человек?» Но ведь из ничего и вырастет ничего. Из формулы «максимум внутреннего, минимум внешнего» берется вторая половина фразы, то есть

минимум внешнего. Отсюда и родится в театре безобразье и скука, а в кино — пресловутый кинотипаж, но не в старом обличье 20-х годов, а в новом, то есть кинотипаж с высшим актерским образованием — с дипломом ВГИКа.

Стремление актера к органической жизни в образе должно прежде всего породить особый, острый интерес к так называемым «зонам молчания» в любой роли.

Поступки, поведение человека и, наконец, его слова порождают взаимоотношения и взаимодействия людей. В этом процессе борьбы, то есть процессе взаимодействия, легко различить у актеров моменты восприятия поведения и слов партнеров, оценку их, и как итог мы различаем моменты оборонительные и наступательные. У каждого актера — различная степень возбудимости, то есть темперамент.

Существует ошибочное мнение среди режиссеров о том, что степень и силу субъективного темперамента актера можно ощутить главным образом тогда, когда он раздражается словесным монологом и в слове, в жесте выявляется его взволнованность. К. С. Станиславский часто подчеркивал невозможность такой проверки. Актер, говорил он, всегда нас обманывает в моментах выявления темперамента. Если мы хотим действительно измерить силу его возбудимости, мы должны направить свое внимание на то, как воспринимает актер факты и собы-

298

тия, как оценивает мысли партнера, проследить за ним в моменты восприятия, а не в моменты реакции, то есть «отдачи», — в словах.

Итак, подлинный органический темперамент актера скорее сказывается в моменты восприятия, а не «отдачи». Другой вопрос, в какие формы облекается этот темперамент. Здесь мы вторгаемся в область замысла, в сферу авторского стиля. Ибо выявление темперамента у человека из чеховской драмы одно, гоголевской комедии — другое, у героев Достоевского — третье.

Процесс восприятия имеет, как мы видим, огромное принципиальное значение для всего творчества актера.

«Зоны молчания» органическим и теснейшим образом связаны с процессом восприятия, с накоплением эмоциональной энергии, перед тем как наступает момент «растрачивания» этой энергии.

Поэтому, прежде чем начать разговор о «зонах молчания», я остановился на процессе восприятия.

«Зонами молчания» я называю те моменты — короткие или длительные, когда актер по воле автора пребывает в молчании. Главным образом, разумеется, это молчание актера во время реплик его партнера, но сюда входят также паузы внутри текста его собственной роли. Вот эти периоды мы и назовем условно «зонами молчания». Легко установить, что актер молчит на сцене больше, нежели говорит.

Таким образом, существование актера в роли условно можно подразделить на два чередующихся процесса: когда актер говорит и когда он молчит. Я сейчас сознательно обхожу понятие действия. Действовать или бездействовать можно в любом случае — и на тексте и в «зонах молчания».

В «зонах молчания» актер не говорит, а наблюдает, слушает, воспринимает, оценивает, накапливает познание, затем готовится к возражениям или к поправкам, которые он не может не сделать; одним словом, он готовится к тому, чтобы начать говорить, пытаться перебить партнера. Жизнь актера в «зонах молчания» непосредственно и органическим образом связана с внутренними монологами, подтекстом, «грузом» (по Немировичу-Данченко), следовательно, и со сквозным действием и «зерном». Все это входит в «зоны молчания» и пронизывает их точно так же, как в моменты его речи.

«Зоны молчания» — наименее разработанная область в актерском творчестве. О них как бы не принято говорить, ибо считается, что они входят в процесс органической жизни актера в образе: если вы живете органической жизнью в роли, то вы правильно действуете и в «зонах молчания».

Но наследие Станиславского и Немировича-Данченко существует не только теоретически. Оно воплощается в практи-

299

ке театра, и именно поэтому оно нуждается в непосредственном развитии. Это наследие сталкивается с укоренившимися вредными привычками, ставшими для нас рефлекторными, я назвал бы их вредными условными рефлексам. Они-то и ютятся главным образом в «зонах молчания».

К. С. Станиславский в речи, которая называется «Искусство и искусственность», говорил:

«Нельзя жить ролью скачками, то есть только тогда, когда говоришь.

Приходилось ли вам встречать в вашей жизни таких феноменов, которые живут только тогда, когда говорят, а замолчал — умер?

Не кажется ли вам такая ненормальность уродством? Таких людей нет в жизни, их не должно быть и на сцене.

Но актеры так привыкли заполнять пустые места роли своими личными актерскими ощущениями, что они уже не замечают той смеси, которая образуется в их душе от сплетения чувств роли с их личными чувствами»<sup>\*</sup>.

Слова Станиславского находятся в полном согласии с мыслями М. С. Щепкина, который считал, что «на сцене нет совершенного молчания. Когда актеру на сцене что-либо говорят, то он слушает, но не молчит (выделено мной.—А. П.): он отвечает на услышанное всем своим существом». И Станиславский это подтверждает: «Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы»<sup>†</sup>.

Следовательно, борьба за активную творческую жизнь в «зонах молчания» — это и есть борьба за органический процесс жизни в роли, это борьба за непрерывность жизни в роли, это борьба за цельность сценического образа. Органика, непрерывность и цельность жизни актера в роли — эти три фактора находятся в самой непосредственной связи между собой. Но с этими-то факторами чаще всего оказывается неблагоприятно именно в «зонах молчания». Разумеется, и во время речи актер иногда бывает творчески неактивен, но нас интересуют факты наиболее частого отклонения от нормы. Нас интересует вопрос: почему ослабляется творческое напряжение в «зонах молчания»?

Одна из причин покоится в бессознательной убежденности актера в том, что, только начав говорить, он попадает в фокус внимания зрительного зала. Когда же он перестает говорить, то он якобы выходит из круга зрительского внимания. Но ведь это и так и не так. Конечно, звук голоса актера является

300

дополнительным возбудителем внимания зрителя, но ошибочно думать, что в «зонах молчания» актер не в фокусе внимания. Ведь у актера, начинающего говорить, помимо его воли кровь приливает к мозгу, нервы напрягаются, воля мобилизуется. Перед нами, несомненно, два совершенно отличных друг от друга самочувствия: одно более активное, а другое более ослабленное (в «зонах молчания»). Это вошло в плоть и кровь актера с его первых шагов на сцене. С годами у него уже образуются устойчивые рефлекс: то повышенный тонус его психической жизни на сцене (когда он говорит), то пониженный (когда он молчит). Конечно, если это «игровая» пауза в тексте его роли, то актер ощущает себя как бы говорящим, а значит, и находящимся в фокусе зрительского внимания. Почему же с переходом в «зону молчания» ослабляется творческая активность актера и теряется сосредоточенность на авторской мысли?

Происходит это потому, что с переходом на текст автора появляется и так называемая пресловутая «реплика партнера», то есть внешний условный знак для того, чтобы актеру начать говорить. В «зонах молчания» за репликой следит сидящий в актере «дежурный автомат». А внимание актера всецело отдается самоанализу. «Собаки самоанализа»

<sup>\*</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5. М., «Искусство», 1958, с. 464.

<sup>†</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, с. 83.

вгрызаются в мозг актера. Он начинает проверять себя в прошедших кусках текста, готовится к следующим кускам и, несомненно, ослабляет свое внимание к партнеру, к его мысли и его поведению, к тому подтексту, который идет от него.

Следовательно, «реплики», напечатанные в наших ролях (обычно это оборванные окончания фраз, не имеющие смысла), становятся могущим фактором к тому, чтобы не слушать партнера, не следить за ходом его мысли, не чувствовать подтекста, не оценивать самочувствия партнера, а вместо всего этого погружать себя в свои ощущения, связанные с анализом сегодняшнего исполнения роли. (Я сознательно отбрасываю возможность посторонних мыслей.) Прозевывая возбуждителей, идущих от партнера, мы с помощью автомата, следящего за репликой, «выдаем» свой текст и... конечно, всегда невпопад. Только этим можно объяснить, почему такая, казалось бы, простая вещь, как «перебивка» партнера, никогда не удается на сцене. Даже если есть авторская ремарка «перебивает» или в тексте роли написано «не перебивайте меня!», то все равно актеры бессильны выполнить требования автора. Наш партнер тоже наперед знает, что его опоздают перебить и заранее начинает замедлять темп своей речи, и идет «игра в поддавки» — он поддается нам, чтобы мы его перебили. В том, что «перебивка» так часто не удается, для меня таится глубокий смысл. Подумать только: актеры успешно освоили тонкие элементы так называемой «внутренней техники». У актера могут

301



*«Поднятая целина» М. Шолохова. ЦТСА.*

*Руководитель постановки А. Д. Попов. Художник П. А. Шифрин. 1957.*

*Сцена из спектакля*

опечалиться глаза, он может улыбнуться глазами, актер научился думать на сцене, и это умеет не только талант, но и актер просто среднеодаренный, чего не было еще лет сорок тому назад. Но многие из актеров, искусство которых так выросло, все же перебить друг друга на сцене не могут; они обычно опаздывают — какой парадокс! Диалог на сцене нередко превращается в условность — якобы разговор, якобы спор. И происходит это потому, что актер делает вид, что слушает и оценивает, на самом же деле механически ждет реплику для своего вступления в диалог.

Не случайно М. Н. Ермолова на каком-то этапе отказалась от рукописных ролей с бессмысленными репликами, а потребовала, чтобы ей давали всю пьесу. Она говорила о том, что самое основное — не свой текст, а текст партнера, что надо изучать текст партнера в первую очередь. Она видела в этом возможность дальнейшего самосовершенствования.

Быстрота речи на сцене или ее плавность и кантиленность имеют решающее значение в реализации актерского образа, и они тоже формируются, слагаются в «зонах молчания». Темпо-ритм жизни, и конкретно — ритм дыхания в роли, находится и осваивается в «зонах молчания» легче и скорее, нежели на тексте роли.

Борьба за активную жизнь в «зонах молчания» — это, по существу, борьба за непрерывную жизнь в образе, за внутренние монологи, за нахождение темпо-ритма, это борьба за верное и точное физическое самочувствие, за более полное ощу-

щение «зерна» образа. Я убежден, что в педагогике в ближайшем будущем произойдет переакцентировка внимания с работы над текстом в сторону работы над «зонами молчания».

Все, что я говорил, не есть какая-либо «Америка». Все это охвачено учением К. С. Станиславского. По его мнению, процесс органической жизни актера един как на тексте, так и в паузах. Хочу только отметить, что мысли Станиславского требуют непрестанной проверки практикой. А практика говорит, что в пренебрежении находится молчащий актер.

Пора нам понять, что верхоглядство по отношению к учению К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко преступно, пора понять, что их идеи не стесняют, а способствуют многообразию творческих индивидуальностей в театре и являются гордостью нашей национальной школы сценического искусства.

Сценический образ, созданный актером и наполненный его личным горячим отношением, будет вечной опорой театра, всегда будет волновать зрителя, как нас всегда волнует знакомство с новым интересным человеком.

Художники моего поколения, вступившие в сознательную творческую жизнь лет пятьдесят назад, представляют, как мне кажется, особый интерес. Я, например, не хотел бы родиться на пятьдесят лет раньше или на два десятка лет позднее. Я счастлив, что жил и работал на рубеже двух эпох. Моему поколению открыты необозримые горизонты нашего будущего и одновременно с этим, если оно, мое поколение, оглянется назад, в истоках его пути жили и творили Лев Толстой, Антон Чехов, Максим Горький, Шаляпин, Станиславский, Немирович-Данченко.

На наших глазах Родина совершила гигантский скачок в своем развитии и вырвалась в самые передовые страны мира; с рубежа моего поколения удивительно ясно выступают в их подлинном масштабе прошлое, настоящее и будущее. Вот почему я не хотел бы жить и работать в другие годы. Сожалеть я могу только об одном — за прожитую жизнь можно было и надо было сделать в театре больше. Но когда я думаю о сознательно принятых мною решениях и поворотах в моей творческой жизни, то коррективы получаются незначительными, и мне кажется, что если бы можно было попятиться назад и начать жизнь в тех же условиях с н а ч а л а , то я ее прожил бы в общих чертах так же.

Не хотел бы я иметь и другой характер, хотя характер мой доставлял мне и другим людям немало неприятностей. Оглядываясь кое на кого из моих сверстников, которые живут спокойнее и которых житейское море отшлифовало, как коктебельские камешки, и они стали гладкие и приятные, я думаю, что это хорошо для них, но не для меня. От

этой гладкости я страдал бы, наверное, больше, чем от своей шершавости. Каждая порода имеет свой удел и им по-своему счастлива. Иногда, правда, я мечтал о другом характере, но потом понимал, что это были минуты моей слабости, а не силы.

И еще мне хочется сказать о том, что я любил и люблю свою профессию и по-настоящему жалею щемящей жалостью тех, кто прожил свою жизнь в обнимку с нелюбимым делом. Как это должно быть невыносимо тяжело!

Куда ни кинь, получается, что я человек, счастливо проживший свою жизнь. Так оно, по-видимому, и есть...

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ СПЕКТАКЛЯ

*Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силе сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, чем наилюбимейшая музыкальная опера.*

*Что ни говори, но звуки души и сердца, выражаемые словом, в несколько раз разнообразнее музыкальных звуков.*

Н. В. Гоголь

### ВСТУПЛЕНИЕ

Каждый из нас, несомненно, видел в своей жизни немало интересных спектаклей, взволновавших и оставивших глубокий след в памяти. Такое большое впечатление могло быть следствием ряда причин. Захватила пьеса своей идеей. Театр верно и умело раскрыл драматическое произведение. Бывало и так, что в сочетании с хорошей пьесой увлекла великолепная игра отдельного талантливого актера. И, наконец, спектакль доставил нам большое удовольствие остроумием, выдумкой режиссера и эффектными декорациями.

Гораздо реже приходится испытывать нам подлинное эстетическое наслаждение от спектакля в целом, когда трудно даже разобраться в своих впечатлениях, получаемых от отдельных элементов, слагающихся в сумму художественного воздействия.

Впечатление от спектакля в целом так неотразимо, что мы не можем отдельно думать о пьесе, или об актерах, или о работе режиссера и художника спектакля [...].

Когда я вспоминаю спектакль «Живой труп» Л. Толстого, то в памяти возникает строгий, холодный, чопорный мир Карениных и Протасовых, окутанный ложью человеческих отношений. И в этой смертельной духоте мучается Федя Протасов. Мне казалось, что за весь вечер, на протяжении всего спектакля, Федя (И. М. Москвин) только два раза вздохнул полной грудью. Первый раз — у цыган после спетой «Не вечерней». А второй раз и последний Федя вздохнул облегченно и радостно в коридоре суда, когда выстрелил в себя.

Духота! — вот атмосфера спектакля.

В пьесах А. Чехова и Л. Толстого много людей со своими сложными судьбами, горестями и радостями. В них немало чудесных сцен и образов, но в дымке долгих лет многое исчезло, а художественная сердцевина спектаклей осталась, потому что она создана была замечательным коллективом Московского Художественного театра.

309

Миллионы людей были бесконечно благодарны актерам и режиссерам Художественного театра за глубокие душевные переживания. Но вспоминали мы о них в итоге огромного наслаждения. В плен брала жизнь, раскрытая нам, а само мастерство театра было как бы неосяземо. Это так же естественно, как и то, что о гении Льва Николаевича Толстого мы вспоминаем от времени до времени и только тогда, когда вырываемся из плена той увлекшей нас жизни, какую создал талант писателя.

Когда произведение сценического искусства является плодом усилий целого коллектива совершенно самостоятельных художников и когда эти усилия сливаются в единую симфонию, тогда мы перестаем различать труд отдельных создателей спектакля и отдаемся своим жизненным ассоциациям, непосредственно вовлекаемся в сценические события, *творческая фантазия наша развивает и обогащает происходящее на сцене.*

Здесь возникает самое драгоценное слияние сцены и зрительного зала — зритель творит вместе с актером. Но эта радостная атмосфера возникает в театре только тогда, когда зритель перестает размышлять о технике театра и об искусстве отдельных его представителей.

Даже специалисты театра, присутствующие на репетициях и наблюдающие процесс

художественного вызревания спектакля, не всегда видят, *где и когда делается посев того, что потом создает аромат и атмосферу* спектакля. Все это рассыпано в массе деталей и создается на всем протяжении работы — от первой читки пьесы и до последней, генеральной репетиции.

Если бы я описал с начала и до конца процесс построения одного из своих, пусть даже удачных спектаклей, то, наверное, режиссерское решение пьесы и отдельных картин, образов, отдельных мизансцен оказалось бы спорным для других режиссеров, и это вполне естественно. Я ставлю перед собой задачу более скромную — *возбудить самостоятельную творческую мысль режиссера и актера, направленную на обобщение опыта работы над целостным сценическим образом*. В этой области эмпирика режиссера и актера у нас пока еще гораздо богаче, нежели умение осмыслить и проследить, как достигается художественное целое.

В нашей теоретической науке почти совсем нет обобщения режиссерского опыта по созданию художественно целостных спектаклей. Серьезного технологического анализа отдельных законченных в художественном отношении спектаклей мы тоже не встречаем. Тем не менее за всю богатую историю советского театра у нас было немало несомненных удач и режиссерских побед.

Причин отставания теоретической мысли именно в этом вопросе довольно много. Главная из них заключается в том, что

310

понятие художественной завершенности спектакля целиком относится к категориям неповторимых эстетических качеств, не поддающихся якобы анализу, или же к явлениям, зависящим от индивидуального таланта режиссера, от совокупности ярких актерских индивидуальностей.

Отнюдь не желая сбрасывать со счетов талант режиссера, дарование актеров, составляющих театральные коллективы, я все же думаю, что мы обязаны собирать отдельные звенья режиссерского мышления, направленные к тому, чтобы обобщить практику построения художественного целостного спектакля. Наверное, этот процесс вызревания художественного целого начинается с четкого замысла режиссера. А замысел строен, конкретен, верен и в то же время безгранично свободен тогда, когда он возникает и покоится на глубоко и верно познанной сверхзадаче писателя-драматурга, на проникновении в авторское лицо, природу его темперамента, характер его видения и, наконец, художественную манеру драматургического выражения.

Я много, но далеко не исчерпывающе говорю о зрительном образе спектакля, над которым работают режиссер и художник. Сценическая атмосфера спектакля понимается как воздух, которым дышат персонажи. Отдельный актерский образ, самостоятельно существующий, в то же время только фрагмент в целом полотне спектакля.

Мизансцена, точно так же выявляя собой пластический образ отдельного действия или события в пьесе, поднимается часто до обобщающего символа главной идеи спектакля. Лаконизм выражения режиссерских мыслей безусловно способствует монолитности и упругости формы всего спектакля. Наконец, сотворчество зрителя с театром завершает спектакль.

Все намеченные мной главы, как бы охватывающие весь процесс построения сценического произведения, в обособленном, расчлененном виде не существуют в нашей работе, и тем не менее я вынужден был отказаться от последовательного описания режиссерского построения спектакля.

Каждый режиссер, отваживающийся проследить на своей работе процесс выращивания целостного в художественном отношении спектакля и ставящий себе задачу фиксировать его, тем самым как бы признает свою работу образцовой. А это спорно для окружающих и нескромно для автора. Кроме того, как только творческая мысль облекается в конкретное словесное выражение, она уже в глазах самого художника в значительной мере теряет свою волнующую прелесть.



Теоретическое изложение задуманного спектакля пугает своей рассудочностью и незавершенностью, ибо замысел оживает, видоизменяется и получает убедительное воплощение только тогда, когда входит в сердца всех актеров. Так случи-

311

лось с режиссерским планом «Отелло», который был изложен Станиславским\*. И если бы не болезнь великого режиссера, он бы вообще его не написал, а практически осуществил. Режиссерский план «Отелло» — это одна из величайших находок в области исследования процессов формирования режиссерского замысла. Он во многом приоткрывает технологию построения целостного образа спектакля, хотя Станиславский нигде не отвлекается в область чисто теоретических рассуждений или обобщений. Он занят процессом создания трагедии, а не изложением теорий построения спектакля. Лично мне — и в моей режиссерской практике и в теоретическом осмысливании интересующего меня вопроса о целостности спектакля — «Отелло» дал очень много, хотя в данной работе я старался совсем не ссылаться на этот труд, дабы мои теоретические домыслы не приписывались К. С. Станиславскому.

---

\* К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло». М.—Л., «Искусство», 1945.  
*репетиторы*

## РЕЖИССЕР

Театр всегда считался искусством, с одной стороны, волшебно примитивным, а с другой, — глубоко философским, помогающим осмысливать жизнь. Его называли одновременно грубым и тонким видом искусства. И, может быть, особая, ни в чем неповторимая прелесть театра именно состоит в этом единстве наивно фантастической иллюзии и источника глубоких раздумий о жизни, о назначении человека. В этом подлинная народность и заражающая доступность театра во все века и у всех народов. Ясно помню свои детские впечатления от театра. Впервые я попал в настоящий театр восьмилетним мальчиком, вместе со старшим братом, заменявшим мне отца. Смотрели мы «Без вины виноватые» А. Н. Островского. Пьеса далеко не детская. Шли, помню, из театра холодной осенней ночью, и я весь горел от пережитого возбуждения. И не мудрено. Каждый раз, когда поднимался занавес, передо мной раскрывалась иллюзия жизни и властно брала в плен. Да еще какой жизни! Таинственной и манящей закулисной жизни актеров. Декорации, звуки, солнечный свет за окнами, вся немудрая магия провинциального театра ошеломила мое детское воображение — как будто бы я грезил и побывал в неведомом фантастическом мире [...].

*Скрытым волшебником и одновременно мыслителем в театре является режиссер.* Он невидим зрителю и даже не всегда бывает на спектакле, но в его руках находятся все нити от сложной машины театра — он направляет творческую волю всего коллектива. А когда этого нет, когда на том или ином этапе жизни отдельных театров забывают об этой объединяющей всех художественной силе, то все начинают играть кто во что горазд и на этом пути стараются перекрыть друг друга, художник забывает актеров, актеры — друг друга. Когда же порядок устанавливается насильственным, приказным путем и возникает режиссерская самодержавная диктатура, то едва ли этот порядок лучше театрального анархизма. Миссия режиссера выражается, как мне кажется, в другом.

313

В свободной инициативе многих художников театра, в их спорах, возникает единое понимание пьесы. С этого согласования мыслей и чувств, порожденных драматическим произведением, начинается деятельность режиссера. Суть его искусства в том, чтобы объединять творческие усилия большого театрального коллектива художников. Режиссер вдохновляет коллектив и вдохновляется им, объединяет, формирует и направляет усилия отдельных артистических индивидуальностей в единое русло общей художественной идеи, дает всему спектаклю единый характер, колорит и тон.

Режиссер не только руководит творческим коллективом в процессе создания спектакля, но он воспитывает на практике этот коллектив в духе общего понимания задач сценического искусства единого творческого метода, без которого невозможна никакая художественная согласованность при коллективном творчестве.

Роль и значение режиссерской деятельности определяются и зависят от того места, какое театр занимает в жизни современного ему общества, а также талантом и масштабом человеческой личности самого режиссера.

Крупнейшие режиссеры прошлого никогда не замыкались в узкие рамки театрального профессионализма. Ленский, Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Марджанов были разными и спорящими в искусстве художниками, но это не помешало им вырасти в больших общественных деятелей отечественной культуры. Они не только создавали новые театры, воспитывали актеров, но и влияли на развитие драматургии, идейных и эстетических принципов театра.

Если бы Великая Октябрьская социалистическая революция не подняла на небывалую высоту общественную роль театра, если бы социалистический реализм как направление не стал главенствующим в советском театре, то никогда не развернулась бы так богато и многогранно творческая деятельность К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

за последние десятилетия их художественной жизни.

Советская режиссура теснейшим образом связана с общественными и политическими задачами театра и его драматургией.

Чтобы быть максимально полезным народу, надо до конца раскрыть индивидуальное дарование, полностью выявить себя в профессиональной работе. А для этого необходимо каждому из нас определить свой голос, найти свои интонации.

Один режиссер в своей работе находится под влиянием литературных ассоциаций и параллелей, другой — музыкальных, третий — живописных. Эти «внутренние ходы» являются

314

их законным правом, в них естественно выражается влияние смежных искусств на режиссерскую индивидуальность.

Но художественное кредо режиссуры определяется не наличием влияний этих смежных искусств, а способностью режиссера к образному мышлению и умению это мышление выражать языком театра; решающее значение в этом имеет *характер творческих взаимоотношений режиссера с актером*.

Это краеугольный камень проблемы — здесь определяются мировоззрение, творческий метод коллектива, школа, эстетические воззрения и, следовательно, художественные идеалы режиссера.

Мне думается, что только стремление к глубокому отображению правды, жизни, желание заразить зрителя своими переживаниями, настоящая преданность реализму создают ту гармонию взаимоотношений между режиссером и актером, без которой невозможны как творческие победы, так и ощущение ни с чем не сравнимой радости от самого процесса художественного творчества.

Если же режиссер и актер при совместной многолетней работе продолжают вести внутренний спор о приоритете, то в этом в первую очередь виноват режиссер. Он шире и многосторонне охватывает целостное полотно сценического произведения и обязан понимать неправомочность такого спора для искусства театра, ансамблевого в своей основе. Режиссер и актер могут продемонстрировать свое искусство так, что оно будет воспринято зрителем в раздельности, но за это взаимное освобождение тот и другой художник платят дорогой ценой неполного, незавершенного до конца художественного образа на сцене.

Сценический образ, созданный талантом актера, — несомненно, *самостоятельно существующее произведение искусства* и в то же самое время *это первый или второй голос в дуэте, это блик или тень* по отношению к соседствующему образу.

Актер самостоятельно создает сценический характер, и в то же время он без режиссера не может завершить сценическую фигуру в общем художественном полотне — спектакле.

Режиссер в глубоком смысле слова начинается как раз тогда, когда возникают художественные аккорды из нескольких образов, которые и выливаются в богатейшую симфонию спектакля.

Да, режиссер, создавая спектакль, бросает в бой и использует все средства театра. Драматическое произведение оживает в особом трепете актерского исполнения. Художник и музыкант внесли живописную и музыкальную интерпретацию пьесы, режиссер нашел интереснейшие мизансцены, темпо-ритм развивающегося сценического действия захватил внимание зрительного зала, но все это и многое-многое другое объе-

315

диняется в могучие художественные силы только тогда, когда раскрывает богатый мир человека с его мыслями и чувствами. И естественно, что актер-человек становится основным оружием в режиссерских руках, но оно, живое, тонкое, строптивное, изменяет и самого режиссера, который им вооружается, оно делает его богаче и тоньше.

*Главная, неотразимая сила театра заключена в живом, трепетном сердце актера* — в его пламенных мыслях и чувствах. Он созидатель сценических образов, волнующих зрителя.

Но никакой сценический характер не может жить в безвоздушном пространстве, вне других, окружающих его людей, вне атмосферы своего времени, вне природы и вне быта. Все это создает и связывает воедино на сцене режиссер. И как для писателя-романиста не может быть спора о том, что важнее — человек или пейзаж, так и для режиссера декоративный пейзаж, бытовая деталь, звуки, музыка, освещение и т. д. — все это средства для раскрытия «жизни человеческого духа» в роли, по определению К. С. Станиславского.

На разных этапах развития мирового и отечественного театра была различна и роль режиссера. От административно-хозяйственных обязанностей он поднялся до роли творческого организатора.

Против ограничения деятельности режиссера и узкого понимания его огромной идейной и общественной роли неоднократно высказывался Константин Сергеевич Станиславский. Он говорил о том, что «режиссер — это не только тот, кто умеет разобраться в пьесе, посоветовать актерам, как ее играть, кто умеет расположить их на сцене в декорациях, которые ему соорудил художник. Режиссер — это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессионально-театральных»\*. Великий реформатор театра доказывал, что в наше советское время роль режиссера стала значительно сложнее, что в нашу жизнь вошла мысль о государственном устройстве, о задачах общества, что режиссер должен так строить свою работу, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, нужные современности.

Наш отечественный театр славится своим особым типом режиссеров, создавших, развивших и укрепивших традиции глубоко идейного реалистического искусства.

Щепкин, Ленский, Немирович-Данченко, Станиславский понимали театр как общественную трибуну, как институт народной культуры; они были глашатаями ансамблевого театра, общественными деятелями, крепко связанными с жизнью своего народа.

316

Вся система воспитания актера и самосовершенствования режиссера шла по линии раскрытия и развития духовных сил художника.

Вопросы морально-этического воспитания актера и режиссера прошли красной нитью через всю историю нашего русского и советского театра.

Творческое бескорыстие, отсутствие эгоцентризма в художественной деятельности являются одной из славных традиций основоположников нашего отечественного сценического искусства.

Забота об идейно-творческом воспитании актера никогда не кончается театральной школой, а продолжается в театре.

Но это отнюдь не значит, что мы должны превращать наши репетиции в школьные занятия, стирать грань между уроком сценического мастерства и творческой работой над воплощением пьесы.

Абстрактные педагогические занятия во время репетиций над элементами сценического самочувствия, над отдельными положениями так называемой «системы» К. С. Станиславского не способствуют внедрению учения великого режиссера, а дискредитируют его. Такая педагогика по сценическому мастерству в условиях подготовки спектакля выхолащивает из учения К. С. Станиславского его идейно-образную и эстетическую основу.

*Режиссер, занимающийся на сцене не постановкой пьесы, а изучением творческого метода или его отдельных положений, может даже и не войти в круг авторских идей, в мир его образов, эстетическую и стилистическую природу творчества писателя.*

Воспитание актера и формирование коллектива в процессе создания спектаклей, а также освоение богатейших открытий, оставленных К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, могут быть плодотворны тогда, когда они протекают в глубочайшей органической связи с раскрытием сущности писателя, его сверхзадачи в связи с

---

\* Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. М., «Искусство», 1952, с. 42.

перевоплощением актера в образ.

Соратник К. С. Станиславского — Вл. И. Немирович-Данченко не менее полно и глубоко понимал деятельность режиссера.

«...Режиссер — существо трехликое:

1) режиссер-толкователь; он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер — организатор всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Видно во всем: в мизансценах, в замысле декоратора, в зву-

317

ках, в освещении, в стройности народных сцен. Режиссер же толкователь или режиссер-зеркало не виден. Он потонул в актере. Одно из моих любимых положений, которое я много раз повторял, — что режиссер должен умереть в актерском творчестве. Как бы много и богато ни показывал режиссер актеру, часто-часто бывает, что режиссер играет всю роль до мелочей, актеру остается только скопировать и претворить в себе — словом, как бы глубока и содержательна ни была роль режиссера в создании актерского творчества, надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для такого режиссера — это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера, до такой степени он вживается во все режиссерские показы...»<sup>\*</sup>

Все мы, режиссеры и актеры, испытавшие на себе гениальные показы Владимира Ивановича, никогда не забудем их чудодейственной силы. Они не глушили инициативу актера, не навязывали несвойственных его индивидуальности приспособлений и красок, не насиловали его человеческую природу.

Отличительным качеством показов Владимира Ивановича было то, что они зажигали творческую фантазию, наводили актера на самостоятельное решение, раскрывали для актера характер человека. Владимир Иванович всегда апеллировал к личному жизненному опыту актера.

Естественно, что для таких показов режиссер должен был обладать великолепной актерской потенцией. Примером такого обладания являлся сам Вл. И. Немирович-Данченко.

Второе свойство режиссера — это его умение раскрыть актеру все то, что осуществляется им на сцене.

«Режиссер-зеркало. Важнейшая его способность — почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или иной задаче. Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у нас выходит, вы этого хотели? Чтобы актер воочию увидел себя, как в зеркале...

Режиссер-организатор вводит в свой горизонт все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актеров, и сливает его со всей окружающей обстановкой в одно гармоническое целое»<sup>†</sup>.

318

Я не случайно привел большую цитату из книги Вл. И. Немировича-Данченко о трехликом существе режиссера. Ничто так не смущало умы театральных деятелей, не вызывало споров и возражений, как формула «режиссер должен умереть в актере». И все же я думаю, что наша дискуссионная страстность основана на недостаточно глубоком проникновении в творческие положения Вл. И. Немировича-Данченко. В работе над пьесой он советует нам изучать все творчество писателя, если мы хотим верно понять отдельный

<sup>\*</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма.— Театральное наследство, т. 1. М., «Искусство», 1952, с. 256.

<sup>†</sup> Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого. «Художественная литература», 1938, с. 129.

образ. Последуем этому совету и в отношении самого Вл. И. Немировича-Данченко. Если мы вспомним спектакли, поставленные им, хотя бы такие, как «Три сестры» А. П. Чехова, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Воскресение» и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, «Враги» А. М. Горького, то перед нами вырастает могучий художник широких сценических полотен о русской действительности, режиссер-постановщик, умеющий объединить все элементы спектакля, то есть работу отдельных актеров, декорации, мизансцены, свет, звуковые краски и подчинить все это художественно целостному образу спектакля.

Разве в творчестве режиссера самым скромным является его способность был организатором художественной гармонии спектакля? Отнюдь нет.

Когда мы представляем себе режиссерский облик Вл. И. Немировича-Данченко, то он встает перед нами в своем нерасторжимом единстве. И как бы скупом ни характеризовал он третье лицо — организатора всего спектакля, мы знаем, что он-то *и дает целостное могучее звучание всей сценической симфонии. Беда многих режиссеров заключается как раз в том, что они умирают не только в актерах, но и в спектаклях, которые они ставят.*

А этого никогда не случалось с Вл. И. Немировичем-Данченко.

Так полно и широко понимали задачи современной советской режиссуры создатели Московского Художественного театра.

Но есть и диаметрально противоположная позиция в режиссуре. Театральный музыкант, живописец, актер, мизансцена — все это лишь краски, которыми в равной степени пишет свое полотно режиссер. Его свобода не ограничена ничем — ни драматургом, дающим своей пьесой только повод к созданию спектакля, ни актером, которого режиссер лишает всякой самостоятельности творчества.

Такая диктаторская «свобода» режиссера исключает возможность коллективного творчества и неизбежно ведет к художественному произволу.

Спектакль по самой природе своей является произведением искусства, созданным целым театральным коллективом, а вся

319

работа этого коллектива становится возможной на базе законченного драматического произведения, то есть пьесы.

Многоплановая сложность вызревания спектакля как художественного целого сама по себе исключает всякое насилие отдельного члена творческого коллектива над другими. Поэтому режиссерская диктатура всегда выступает как следствие эгоцентризма и своеобразного ячества в театре.

Стремление и умение выражать свои мысли главным образом через искусство актера всегда являлось признаком зрелого режиссерского мастерства. Режиссер, страдающий от несамостоятельности своего искусства, творческую фантазию которого связывают актеры, в конечном счете не понимает глубокой сути сценического искусства, покоящегося на принципах взаимодействия различных индивидуальностей.

В театре даже относительное насилие одного художника над другим приводит в самом лучшем случае к возникновению неорганического спектакля, где искусство актера, музыканта, художника существует в разрозненном, разобщенном виде, механически чередуясь, не сливаясь в единый, целостный художественный образ.

Творческое объединение общих и свободных усилий в выявлении единого идейно-художественного замысла спектакля и есть подлинная специфика режиссуры. Осуществляется она через особое искусство — искусство режиссерской композиции.

Режиссер призван давать всем образам спектакля общую согласованность, а действиям — естественную логическую закономерность и, наконец, всем частям готовящегося спектакля — необходимую соразмерность.

В области композиционного построения спектакля режиссер так же богат и выразителен, как живописец и писатель.

Но такое свободное творческое самовыражение необычайно трудно. Ведь орудием его искусства является не мертвый, а живой и сложнейший материал — человек-актер.

Владея разнообразными возможностями театра, куда входит тончайшее искусство актера, художника-живописца и музыканта, располагая целым миром звуков, красок, ритмов, режиссер может раскрыть, рассказать много увлекательнейших историй и поэм о жизни человека в его прошлом, настоящем и будущем.

А для этого мало научиться технике режиссуры — надо прежде всего иметь великую любовь к жизни и к человеку, иметь самостоятельный взгляд на жизнь и потребность говорить о жизни с большим пристрастием, бороться за благородные передовые идеи в жизни и яростно ненавидеть все косное, отсталое, калечащее человека.

Общественная миссия режиссера чрезвычайно высока и благородна.

320

Сам выбор пьесы, ее художественная трактовка, страстность, с которой раскрывается театром идея произведения, — все это дает новую, неожиданную жизнь пьесе, она может зажечь сердца зрителей или оставить холодными.

Пьеса получает на сцене подлинное свое рождение и поэтическое торжество. Но все это возможно, когда режиссер и театр выступают как самостоятельные художники, имеющие свое мировоззрение, творческое лицо и свою тему в искусстве и поэтому ничем не отличаются от писателя, о котором Л. Н. Толстой говорил:

«В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?»... Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто ты такой, а «ну-ка, что можешь ты сказать мне еще нового? С какой новой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?»\*

К серьезному, самостоятельно мыслящему режиссеру зритель вправе предъявить те же требования, что и к драматургу: а почему ты взял эту проблему, что тебя в ней увлекло и взволновало? Как ты мне осветишь жизнь, изображенную в пьесе?

Режиссеров такого огромного таланта, как К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, не без основания сравнивают с писателем или живописцем. В конкретном вопросе о художественной целостности они дают нам огромный материал.

И тот и другой великие режиссеры создавали совместно с актерами произведения сценического искусства огромной глубины и емкости.

И действительно, искусство Художественного театра стояло в одном ряду с достижениями современной литературы и живописи — с произведениями Льва Толстого, Антона Чехова, Максима Горького, Валентина Серова, Ильи Репина.

---

\* Русские писатели о литературном труде. В 4-х томах, т. 3. Л., «Советский писатель», 1955, с. 445—446.

## МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Говоря о художественной и стилевой монолитности спектакля, мы часто забываем о том, что она зиждется на идейной и эстетической солидарности всего театрального коллектива. Одни усилия режиссера, даже наличие интересного и глубокого замысла постановки, талантливость отдельных актерских исполнений еще не обеспечивают рождения стройного, гармонического во всех своих звеньях спектакля. Все перечисленные силы начинают работать, сливаются в единое устремление и становятся неотразимыми для зрителя лишь тогда, когда во всем спектакле чувствуется живой дух всего коллектива, единство его мировоззрения. Спектакль, проникнутый единой сверхзадачей и наполненный подлинным темпераментом, всего более говорит о единстве идеалов в искусстве для актеров данного театра.

Но если нет этого единства, то никуда не спрячется эстетический разнобой как в среде актеров, так между режиссером и художником спектакля. В любом спектакле он вылезает наружу в отдельных художественно не согласованных деталях. И в таких случаях никакие режиссерские декларации делу не помогут.

Тем более было бы странным говорить о художественном единстве и целостности спектакля, если в нем сталкиваются взаимоисключающие методы построения сценического образа, разное понимание природы сценического искусства. Если Джульетта живет и существует в роли, а актер, играющий Ромео, рвется к рампе и декламирует роль, то они не воспримутся зрителем в единстве художественного произведения.

Когда нет единства школы, то невозможно никакое органическое взаимодействие сценических характеров, ибо актеры разговаривают на совершенно различных языках. Строго говоря, нельзя создавать спектакли, не создавая одновременно художественного коллектива театра. >[...]

Когда я говорю о целостных созданиях режиссерского и актерского искусства, то имею в виду лучшие спектакли та-

322

ких художников сцены, как Станиславский и Немирович-Данченко.

Их деятельность по созданию спектаклей и художественных коллективов для нас является идеалом, стремясь к которому мы сможем по-настоящему успешно двигать наше искусство вперед.

Но для воспитания настоящего коллектива необходимо помнить то, что говорил Станиславский об этике и творческой дисциплине, то есть об атмосфере, порождающей творческую свободу актера.

Это и есть среда теснейшего товарищества в подлинном и глубоком смысле слова.

Актер по-настоящему может расти и проходить через муки творчества к победам только тогда, когда он в своем родном коллективе имеет право на эксперимент и даже на то, чтобы иногда показаться на репетициях бездарным. Иначе говоря, актеру, работающему в коллективе, совершенно необходимы такие же условия свободы, какими располагают писатель и живописец, работающие в одиночку и иногда уничтожающие свои неудачные черновые наброски.

Для обретения такой свободы нужна подлинная товарищеская семья, спаянная узами многолетней трудовой дружбы, отмеченная годами успехов и неудач, невзгод и торжества побед.

Мы знаем, как много коллективов, в том числе и театральных, сроднились и сдружились за годы Великой Отечественной войны, за годы поездок на фронт.

Взаимное уважение, умение не быть бестактным и назойливым по отношению к своим партнерам, быть чутким к их сегодняшнему настроению — все это входит в понятие своеобразной гигиены и профилактики творческого труда актера; все это составляет этику, которой придавал такое огромное значение Станиславский. Не есть ли это обычные нормы



культурного общежития? Да, несомненно, но надо сказать, что норм обычных культурных взаимоотношений для коллективного творчества мало.

Специфика работы актера, творящего на людях, раскрывающегося в самых глубоких и интимных сторонах своей человеческой природы, переживающего ежедневно на репетициях муки творческого отчаяния и минуты ни с чем не сравнимой радости перевоплощения в образ, требует более глубокого, подлинного доброжелательства и духовной связи людей, коллективно творящих художественные ценности.

Из всего творческого наследия К. С. Станиславского, может быть, менее всего практически освоены нашими театрами именно этические нормы творческих взаимоотношений. Они как бы отнесены к вопросам морального воспитания челове-

323

ка. И в этом большой просчет многих наших театральных коллективов. Этика актера неотрывна от его технологии.

Станиславский в вопросах строительства творческого коллектива был в высшей степени требовательным и непримиримым. Он представлял себе театр как любимое место ежедневной работы актера, куда приносится все лучшее и светлое, что есть в человеке-художнике. Всякий, кто портит нам жизнь в театре, должен быть решительно удален или обезврежен. Люди, иронизирующие или скептически подсмеивающиеся над товарищами, чисто и свято относящимися к любимому искусству, были злейшими врагами великого режиссера. Людей, занимающихся интригами, он изгонял из театра. Он говорил, что случайных и неспособных актеров нельзя оставлять в театре: они заразят его недоверием и скептицизмом и убьют радость творчества. Кто недоволен маленькой ролью, пусть знает, что маленьких ролей нет, — есть маленькие актеры. Законодателями и подлинными хозяевами в коллективе должны быть не брюзжащие и недовольные, а радостно творящие актеры, любящие искусство больше себя.

Но даже самый замечательный коллектив актеров — один, сам по себе, — не сможет создавать спектакли. Театр — это большой и сложный организм, где кроме актеров работает много специалистов в совершенно различных областях — в производственных мастерских, делающих декорации, в оркестре, в гримерных мастерских, в административно-хозяйственной области.

Всех этих людей в театре во много раз больше, чем актеров, и если в их среде не будет любви к своему театру, не будет увлечения порученным делом, то никакой актерский коллектив сам по себе не сможет создать волнующий спектакль, проникнутый живой, горячей страстью.

Если так глубоко и ответственно понимать сущность и значение театрального коллектива, в котором мы работаем, тогда станет до конца понятна вся трудность его выращивания и воспитания. Но зато и сила такой творческой семьи будет подлинно могучей.

Не случайно поэтому проблемы морально-этического воспитания актера и режиссера прошли красной нитью через всю историю нашего русского и советского театра. Глубокая идейность, творческое бескорыстие, отсутствие эгоцентризма в художественной деятельности всегда отличало наших славных учителей-режиссеров. Именно эти человеческие черты никогда не позволяли им ставить свое искусство над жизнью, ценить технику своего дела выше тех идей, которым она должна служить.

Для художника сцены подняться на уровень самых прогрессивных и передовых идей современного мира, принять

324

участие в борьбе за мир и счастье людей на земле есть наивысшая радость и смысл бытия. Но вот подняться и принять участие, к сожалению, дается не так легко, как кажется некоторым легковверным людям нашей профессии. И кипы прочитанных книг, и курсы диалектического и исторического материализма, если все это человеком осмыслено и усвоено, являются несомненным капиталом в любой общественной деятельности. Но боюсь, что для музыканта, живописца, актера и режиссера это только начальная и первая стадия

идейного и мировоззренческого вооружения. В силу специфических особенностей творческой деятельности художника, в силу эмоциональной природы искусства, связанного с жизнью, с борьбой, с переживаниями людей, *весь процесс становления мировоззрения художника протекает более сложно, а иногда и мучительно*. Художник в муках и радостях обретает свое творческое «я». Недостаточно мыслить общими и правильными формулами. Участвовать в борьбе художник сможет только тогда, когда высказанные мысли станут для него самыми важными, его мыслями. Видеть окружающую действительность своими глазами, то есть индивидуально, и в то же время осмысливать ее с позиций объективных законов развития человеческого общества — это, пожалуй, одна из особенностей передового современного художника.

Точное и равнодушное воспроизведение того, что видит глаз, без заинтересованного, страстного проникновения в самую суть изображаемого всегда рождает произведения, лишенные сердечного тепла. Чем больше в спектакле общих рассуждений и точного воспроизведения природы «как она есть», без вмешательства в нее со стороны художника, тем спектакль или картина ближе подходит к натурализму.

Сколько есть на свете художников, столько и индивидуальных оттенков в восприятии природы. Одну и ту же тему разные художники решают различно.

Вспомним хотя бы Петра Великого у Серова и Добужинского, портреты Максима Горького, написанные приблизительно в одни и те же годы Репиным и Серовым. Отношение к объему, трактовка, техника письма — во всем этом выражается индивидуальность художника.

А раскрыться индивидуальность художника не может только в технике или в оригинальной, сознательно культивируемой изобразительной манере.

Подлинное творческое «я» — это всегда и прежде всего страстность, одухотворенность, самостоятельный взгляд на жизнь.

Л. Н. Толстой художественную технику ставил в прямую зависимость от увлеченности и любви художника: «В каждом литературном произведении надо отличать три элемента. Са-

325

мый главный — это содержание, затем любовь автора к своему предмету и, наконец, техника. Только гармония содержания и любви дает полноту произведения, и тогда обыкновенно третий элемент — техника — достигает известного совершенства сам собою»<sup>\*</sup>.

Можно смело утверждать, что многие наши серые, безликие спектакли и кинокартины — результат не столько низкого-мастерства или отсутствия режиссерского опыта, сколько следствие равнодушия к содержанию, то есть следствие' разговора о жизни «в общем и целом».

Эмоциональность и одухотворенность нашего театра создали ему широкую славу и определили особое место в истории-мировой культуры.

Человек с его духовным миром всегда был в центре внимания художника.

«Человек — это звучит гордо» — вот идейная и эстетическая программа многих замечательных произведений как классической, так и нашей советской литературы. Любовь к человеку, к своей отчизне и родной природе являлась живым источником вдохновения, из которого черпались творческие силы, добывались краски и звуки.

Без активного желания художника вмешаться в жизнь, воздействовать на нее средствами своего искусства, нет и не может быть передового революционного искусства.

Связь нашего искусства с жизнью, действенная сила его-требует ясного реалистического языка. В свою очередь, народность, ясность языка искусства всегда говорит о связи с жизнью.

Верность жизненной правде в искусстве для художника буржуазного общества сплошь и рядом порождала конфликт между общественно-политическими воззрениями художника и его преданностью реализму. Приверженность и рыцарская влюбленность в большую правду

жизни, желание воспеть красоту человеческого сердца или казнить человека за низость часто делали художника борцом за счастье людей, тогда как сам он не считал себя таковым. Он зажигал пожар, сам не осознавая революционности своего наступления на отживающие формы жизни. Для художника буржуазного искусства эти свойства его таланта нередко были причиной разрыва его со-своим классом; это был путь к формированию мировоззрения для многих художников критического реализма.

Чем глубже художник проникал в жизнь, чем зорче становился его глаз, тем более начинал он ощущать потребность в осмысливании жизни.

\* Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I. М., Гослитиздат, 1955, с. 332.

326

Н. Г. Чернышевский так писал о Гоголе: «При развитии, подобном тому, какое получил Гоголь, только для очень немногих, самых сильных умом людей настает пора умственной возмужалости, та пора, когда человек чувствует, что ему недостаточно основываться в своей деятельности только на отрывочных суждениях, вызываемых отдельными фактами, а необходимо иметь систему убеждений. В Гоголе пробудилась эта потребность» \*.

Гоголь нес в себе мучительную потребность осмысливания жизни, и это породило «Ревизора» и «Мертвые души», хотя буря, которую они вызвали в обществе, изумила его самого.

Художник с потрясающим чувством правды так отобразил убийственную картину действительности, что, сам того не осознавая, произнес смертный приговор российскому самодержавному произволу.

Ставши на благодатный путь реализма, художник приходит к необходимости отображения не отдельных фактов, а целой цепи событий, связанных между собой. Как ими распорядиться, в какой последовательности их дать, как их наилучшим образом осветить и объяснить и, наконец, какой выход указать людям? Вот тут-то, хочет или не хочет художник-реалист, но он вынужден активно вмешаться в самую гущу жизни.

Если это активное отношение к несовершенствам общественного устройства имеет место в искусстве буржуазном, то для художника, вооруженного методом социалистического реализма, основой основ является преобразующая роль художественной деятельности.

Участвуя в борьбе нарождающихся новых форм жизни с отживающими, заглядывая в завтрашний день, художник социалистического реализма обязан глубоко понимать законы общественного развития и своим искусством помогать народу строить разумную, радостную жизнь.

В искусстве мы знаем два порочных и пагубных пути, несущих смерть всякому художнику, их избравшему, — натурализм и формализм.

Натуралист изображает то, что плывет на него. Он освобождает себя от труда разобраться в материале жизни, отобразить, обобщить и выразить все это в образной форме.

Натуралист, слепо и бессознательно копирующий жизнь, напоминает обезьяну, передразнивающую человека в силу одной только потребности передразнить того, кого она видит.

Иначе обстоит дело с формализмом в искусстве.

Пути и причины отхода художника от животворящего реализма к формализму, к искусству для искусства, различны, но

\* Гоголь в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1952, с. 530.

327

конечная позиция формалиста всегда одна и та же — это позиция воинствующего мертвеца. Он воюет, дерется с кем-то и чем-то, а война эта не затрагивает народа. Чем дальше художник уходит от насущных вопросов жизни и борьбы, тем более освобождает он свое искусство от проверки мерилom *жизненной правды*.

Зачем проверять искусство жизнью, если оно противопоставляется самой жизни? В данном случае искусство для художника становится самоцелью, искусством для искусства, средством уйти от жизни. Для таких задач не нужен реалистичекий образ, он — помеха. На

этом страшном пути художник бессознательно или, что еще хуже, сознательно уводит людей от целей переустройства жизни.

Художественный образ как средство типического обобщения распадается, а если нет реалистических образов, то не приходится говорить об их художественном единстве.

Могущество и сила художника-реалиста обретаются в глубокой и страстной целеустремленности всех его духовных сил, направленных на желание служить народу своим искусством.

Это наша первая гражданская цель, и она же толкает нас к тому, чтобы в совершенстве овладеть техникой своего искусства. Мастерство нам нужно, как мы уже говорили, не само по себе, а для того, чтобы вдохновенно говорить о больших и главных вопросах жизни.

Эта возникающая связь художника с жизнью, желание создавать произведения искусства для народа по-новому ставят вопрос новаторства и поисков нового языка, новых форм. Такой путь новаторства мы видим у Маяковского, Эйзенштейна, Шостаковича и многих советских художников.

Но естественно, что иначе проходили путь страстного служения народу наши великие художники прошлого — представители «критического реализма».

Вся жизнь художника в буржуазном обществе превращалась в каждодневный подвиг великого и упорного труда, подчас полуголодного существования, в противоборстве с дешевым мещанским вкусом.

Отход от боевых, страстных тем к бессодержательному раз-влекательству был поистине ненавистным для художников прогрессивной мысли. Но зато в этой борьбе за искусство, связанное с жизнью, с судьбами народа, и выковывались такие таланты, как Суриков, Репин, Мусоргский, Некрасов, Чехов, Горький, писавшие свои произведения кровью сердца.

Сурикову была присуща такая зараженность идеей картины, что он буквально терял покой и сон. Задуманная картина *мучила* его до тех пор, пока художник не реализовал своего замысла.

328

Известный критик В. В. Стасов в своем письме к И. Е. Репину великолепно раскрыл эту стихию русского таланта. «Илья, я вне себя — не то что от восхищения, а от счастья. Я получил сию секунду вашу «Исповедь».

Восхищаясь картиной, критик называет ее изумительной. «Она для меня в первую же секунду вступила в казнохрани-тельницу всего, что только для меня есть дорогого и важного от искусства: «Бурлаки», «Крестный ход», «Поприщин», «Не ждали» и др. Вот что мне от нынешнего искусства надо; это то, что мне от него дорого и бесценно. Вы как-то сказали мне, что я не признаю Ваших картин и ценю только портреты. Какая клевета!! Напротив, только у Вас, Сурикова («Острог», «Меншиков», «Морозова») да у Верещагина в целой Европе я только и нахожу те глубокие ноты, с которыми ничто остальное в искусстве несравненно, — по правде, по истинной пере-чувствованности до корней души. Я помню, как мы с Вами вместе, лет десяток тому назад, читали «Исповедь» и как мы метались словно ужаленные и чуть не смертельно пораненные. Ну вот, у такого только чувства и бывают такие художественные всходы потом. Все остальное без такого «ужаления» — ложь, вздор и притворство в искусстве. Какой взгляд, какая глубина у Вашего осужденного!! Какой характер, какая целая жизнь тут написалась — точь-в-точь в «Не ждали». Что впоследствии после Вас останется — вот это-то и будет. Никто ничего подобного не пишет в Европе...» \*.

О гуманизме, сердечности и страстности нашего искусства неоднократно говорил А. М. Горький. Он обращал внимание на то, что русское искусство — прежде всего сердечное искусство, проникнутое большой любовью к человеку. Этим огнем горит творчество наших великих и малых художников — «народников» в литературе, «передвижников» в живописи, «кучкистов» в музыке. Какой нежной любовью к родной природе согреты пейзажи Васильева, Саврасова, Поленова, Левитана!

А великий русский сатирик Салтыков-Щедрин эту страстную взволнованность

художника считал для себя непреложной:

«Клянусь, в ту минуту, когда я почувствую, что внутренности во мне не дрожат больше, — кину перо, хоть бы нищим пришлось умереть».

Об этом редком свойстве нашего национального таланта у нас мало говорят и пишут, мало и редко напоминают об этом молодежи. И в этом таится большая ошибка. Нельзя забывать, что именно эта одухотворенность художественного та-

\* И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 2. М., «Искусство», 4949, с. 128-129.

329

ланта создала наши неповторимые литературу, живопись, музыку и театр.

Истоки возникновения большого, волнующего искусства театра не только в том, что наш народ богат талантом, а главным образом в том, что наше театральное искусство в основе своей выросло и развилось на отображении великих страданий нашего народа и душевных мук лучших его представителей, борцов за народное счастье, за правду и справедливость. И потому оно было согрето народной любовью.

Ермолова своим искусством зажигала революционно настроенную студенческую молодежь. Стрепетова и Комиссаржевская выступали на сцене страстными борцами за человеческое достоинство женщины. Их искусство было живым протестом против угнетения и рабства женщины в буржуазном обществе.

Для нашего времени, для советской драматургии и театра среди множества признаков, определяющих настоящее произведение искусства, есть один наиболее верный, по которому трудно ошибиться в оценке качества нашего искусства, — это четко и ясно выступающая сверхзадача художника, его эмоциональная страстность, выраженная в самом его произведении. В такой пьесе, в спектакле, в картине всегда ясно виден исходный и первый признак для художественного произведения советского искусства — боевая позиция художника, огромная любовь к нашим растущим людям и ненависть ко всему, что калечит нашего человека.

Меньше всего я бы хотел приоритетом идейной страстности снизить значение мастерства во всех областях искусства. Но ведь расщепку на овладение мастерством неопытному художнику дает именно эта страстность и одухотворенность. Иначе не прорвался бы в литературу со своими первыми рассказами А. М. Горький, со своими первыми книгами Николай Островский, Макаренко, да и другие наши писатели.

И не является ли вообще эта одухотворенность первым признаком таланта?

Русская сцена дала нам таких авторов живого искусства, как Щепкин, Мочалов, Ермолова, Садовский, Иванов-Козельский, Стрепетова, Комиссаржевская. Гений Станиславского создал школу сценического переживания в противовес школе внешнего актерского представления.

Точнее школа К. С. Станиславского определяется — перевоплощение актера в образ на основе переживания. Здесь в сжатой формуле выражена вся идейно-философская программа реалистического театра. Наш актер призван не изображать и не представлять замысленный им сценический образ, а перевоплотиться в него, согревая образ своими личными чувствами, переживаниями, отнюдь не оставаясь холодным

330

технологом, изображающим только лишь внешние знаки чувств. Все попытки затушевать принципиальное различие школы переживания и школы представления пагубны для чистоты нашего реалистического искусства. Конечно, жизнь богата и сложна в своем многообразии. Мы часто видим актеров, не всегда последовательно выражающих в практике те или иные теоретические положения своей школы, но это не мешает нам видеть, понимать и разбираться в принципиальных основах нашей отечественной школы сценического реализма.

В традициях этой эмоциональной школы сформировались замечательные актеры советского театра — Леонидов, Качалов, Москвин, Книппер-Чехова, Хмелев, Щукин, Баталов, Добронравов, Марецкая, Бучма, Хорава, Пашенная, Тхапсаев, Турчанинова, Борисов, Астангов, Смирнов, Бабанова, Добр-жанская и много других. Душевный трепет,

священный огонь человеческого сердца актера мы должны хранить, передавать в поколения, как Прометеев огонь.

Станиславский в этом видел одну из благородных миссий нашего отечественного театра на арене мирового искусства.

Именно эти высокие принципы *идейной одухотворенности и эмоциональности сценического искусства* должна подхватывать наша растущая талантливая молодежь.

Яркие сценические создания актерского искусства, так же как и волнующие режиссерские спектакли, созревают по тем же законам, как и картины у живописцев и стихи у поэтов.

Сердце режиссера, «ужаленное» большой мыслью, заражает весь творческий коллектив, дает такую эмоциональную энергию и такую поступательную силу сквозному действию, такой напряженный ритм всему происходящему на сцене, что весь спектакль обретает единое эмоциональное «зерно» и единую атмосферу. Без этой эмоциональной основы нечего и думать о целостной композиции спектакля, о напряженном, нарастающем полете его к конечной цели — к сверхзадаче.

Идейность и одухотворенность в искусстве — для нас понятия нерасторжимые. Такой аккорд и слиянность самой идеи и ее выражения возможны только тогда, когда и в самом акте зачатия художественного произведения идея не существует как отвлеченное, абстрактное понятие, опережающее образы, подсказанные жизнью.

В акте потрясения художника, когда сама жизнь ранит его тем или иным событием либо взволнует человеческим характером, в этом потрясении и переживании художника-гражданина уже имеются намеки на жанровый характер будущего произведения, иногда на сюжет, на атмосферу.

Жизненная основа «Ревизора», так же как «Бориса Годунова», таит в себе жанровый характер будущего произведения. Из истории с молодым петербургским чиновником нельзя сле-

331

датель трагедию — это тема для комедии, так же как из жизни царя Бориса не получилась бы комедийного произведения.

Нельзя искать форму, не чувствуя, не предощая этой формы в самом содержании.

Характер жизненного события, заложенного в пьесе, подсказывает краски, формы, ритмы и образы.

Мировоззрение режиссера и его общественный темперамент порождают эмоциональное «зерно» спектакля. Но здесь мы уже попадаем в сферу формирования художественного замысла. Зарождение и процесс вызревания его до бесконечности многообразны.

Мы часто видим, что от спектакля, поставленного на актуальную, современную тему, веет холодком и равнодушием режиссеров, его создававших, и актеров, его исполняющих.

Будем говорить резко: это, конечно, провал на экзамене по марксистско-ленинскому мировоззрению художников театра. Но самое курьезное заключается в том, что зачет по диамату и истмату эти люди сдали. Кого же мы обманываем? От нас требуется не догматическое и схоластическое вооружение революционной теорией, а практическое овладение ею. Если мы, художники сцены, не стали по-партийному страстными бойцами за коммунистические идеалы, если не горим и не увлекаем зрителя на борьбу за эти идеалы, то будем до конца искренними и ответим самим себе, что теоретически мы вооружены, а практически беспомощны в своей профессиональной работе. Такова жестокая логика мышления для нашего брата — художника. Идеология и этика человеческого поведения неотторжимы от технологии нашего мастерства.

## СВЕРХЗАДАЧА И СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Разговор о стройности, ясности и целостности художественного произведения мы не случайно начали с вопросов формирования мировоззрения художника. Это важно не только для решения больших, сложных задач нашего искусства, но и для формирования творческой индивидуальности самого художника. Личность художника видна во всем, что он делает в искусстве. Великий Гёте так говорил об этой взаимозависимости: «В общем, стиль писателя — это верный отпечаток его внутренней жизни: если кто-либо хочет обладать ясным стилем, то он должен сначала добиться ясности в своей душе; кто хочет писать величественным стилем, у того в характере должно быть величие» \*.

Без высокой жизненной цели режиссер не сможет заразиться сверхзадачей писателя-драматурга, откликнуться на нее, отобрать близкие себе темы, чтобы потом развить их, дополнить, обогатить языком сценического искусства.

Без идейных основ сценического реализма, без понимания исторических законов, по которым развивается человеческое общество, нам никогда не удастся понять и глубоко оценить все великое и практическое значение сверхзадачи и сквозного действия в творческой практике театра. Ибо ведущим началом, помогающим организовать сценическое действие, для нас является понимание идейных целей автора, то есть сверхзадачи и сквозного действия пьесы.

Нет такой пьесы, а следовательно, и не может быть такого спектакля, в которых начиналась бы жизнь действующих лиц с начала их жизненного пути.

Пьеса — это всегда звено, вырванное из общей цепи жизненных событий, и обычно это главное, решающее звено в свете той проблемы, какую выбрал драматург.

И именно поэтому режиссер, ставящий пьесу, должен уметь видеть события в перспективе их развития.

\* Иоганн Петер Эккерман. Разговоры о Гёте в последние годы его жизни. М.— Л., «Academia», 1934, с. 233.

333

Если мы обратимся к «Мещанам», то, прежде чем начнется распад бессеменовской семьи, мы узнаем ряд событий, потрясших эту мещанскую крепость. Петра в связи со студенческими беспорядками выгнали из университета, о чем больше всех сожалеет сам Петр. Потеряно взаимопонимание между мещанами-стариками и мещанами-«детками». Нил собирается жениться на Поле, уйти от мещанской деспотии старика Бес-семенова. Татьяна безнадежно любит Нила. Все эти факты потом в пьесе получают свое конфликтное разрешение. Петр уйдет к Елене, Нил с Полей уйдут строить свою самостоятельную жизнь. Татьяна будет пытаться покончить жизнь самоубийством.

Жизни и событиям, какие охватывает пьеса «Ромео и Джульетта» Шекспира, предшествуют долгие годы родовой вражды семейств Монтекки и Капулетти. Дети враждующих семей никогда не встречались и не видели друг друга. Ромео до начала событий пьесы влюблен в некую Розалинду.

А две крысы, приснившиеся Антону Антоновичу, и письмо кума, предупреждающее о чиновнике-ревизоре, определили весь характер поведения городничего, остроту и нарастающую стремительность всех действий в комедии «Ревизор».

Умение режиссера и актера посмотреть на пьесу как на этап, продолжающий предшествующую человеческую жизнь, умение строить действие и человеческий характер не с начала, а в продолжении и развитии всей предшествующей жизни есть драгоценнейшие качества художника-реалиста.

Следствием этого умения является особая жизненность спектакля и отдельных актерских образов.

Нам, режиссерам, часто мешает, как это ни странно, элементарно понятый техницизм.

Анализируя пьесу как художественное произведение, построенное по определенным

законам драматургии, мы, вооружаясь опытом и технологией своего искусства, часто теряем простую способность воспринимать пьесу как кусок реальной жизни. Мы теряем именно тот взгляд на пьесу, с каким будет ее смотреть зритель.

Все перечисленные нами события и факты в «Мещанах», «Ревизоре» и в шекспировской трагедии, имевшие место до начала пьесы, мы рассматриваем как так называемую «экспозицию к действию», о которой надо быстренько рассказать зрителю, вместо глубокого постижения и освоения тех предлагаемых обстоятельств, в которые поставлены действующие лица в самом начале пьесы. Отталкиваясь от этих событий и фактов, только и может начаться движение событий в пьесе.

Мы же склонны начинать сценическую жизнь в пьесе как бы сначала.

334

Да, всякая пьеса начинает определенный этап в жизни действующих лиц, так же как каждый день человеческой жизни имеет свое начало. Но нам, режиссерам и актерам, вооруженным творческой фантазией, необходимо увидеть это начало на основе продолжения предшествующих дней и событий.

Всякая пьеса начинается с того, что несет в себе атмосферу и темпо-ритм предшествующей жизни действующих лиц, и только первые события, лежащие внутри самой пьесы, могут изменять или усиливать их.

Понимать эмоциональное «зерно» пьесы, ритм, характеры ее мы должны в движении, в развитии, а заряд движения всего этого, как мы уже говорили, дан за рубежом пьесы.

Отсюда станет понятным то огромное значение, какое придавали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко богато нафантазированной биографии действующих лиц.

Перспектива роли и перспектива артиста но могут существовать без обратной перспективы, то есть без оглядки назад: откуда, из какой среды, из каких жизненных передраг вышел человек, показанный в пьесе?

Особое, решающее значение для будущего спектакля, для его идейной силы, как мы знаем, имеет сквозное действие. Но и его определить, раскрыть в конкретной борьбе действующих лиц пьесы можно только тогда, когда мы, попятившись к истокам движущих сил, выйдем за рамки пьесы, то есть, оттолкнувшись от пьесы, подхваченные творческим воображением, увидим жизнь действующих лиц до начала пьесы. Тогда и сквозное действие будет иметь свои истоки. Двигательная пружина, разматывающая действие, очень часто бывает заведена до отказа раньше, чем открылся занавес.

*Пьеса — это всегда такое стечение фактов, обстоятельств и отношений, которое неизбежно должно вызвать конфликт.* И поэтому нас, режиссеров и актеров, не могут не интересовать причины, способствующие возникновению драмы, и истоки, подготовляющие формирование человеческого характера.

Салтыков-Щедрин видел в драматическом произведении как бы кульминационную, высшую точку человеческого существования. «...Настоящая драма, хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издалека и исподволь подготовившей самое событие. Рассматриваемая с точки зрения события драма есть последнее слово, или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования...» \*.

\* М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. М., «Искусство», 1953, с. 109.

335

Как сценический образ, по мысли Вл. И. Немировича-Данченко, практически познается по цели, на которую направлен его темперамент, так и действие пьесы, в которое автор вносит столько страсти и ума, мы яснее и точнее раскроем тогда, когда познаем руководящую им идею, то есть сверхзадачу произведения.

С глубокого понимания основополагающей роли сверхзадачи и сквозного действия в работе режиссера и начинается практическое осуществление художественной целостности спектакля.



Принципиально враждебные нам теории формалистического искусства, отказавшись от идейных основ учения К. С. Станиславского, от сверхзадачи и сквозного действия, вынуждены были создавать свои законы построения сценического зрелища. В истории молодого советского театра эти теории нашли свое выражение в формалистических опусах ленинградского и московского Пролеткульта. [...]

Подлинное сценическое новаторство всегда связано с новой тематикой, с новым идейным содержанием репертуара, которое только и может породить новые формы. Так было в эпоху Шекспира, Мольера, Чехова, таким революционером пришел в театр Горький, и, наконец, творческий подъем советского театра целиком связан с новыми, передовыми социальными идеями, вторгшимися на сцену.

Вспомним основные мысли Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии, постараемся прочесть их под углом зрения интересующей нас проблемы, а именно: в какой мере они помогают охвату целого, ведут к художественной завершенности произведения сценического искусства.

«...Подобно тому как из зерна вырастает растение, — писал Станиславский, — так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение.

Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Их он ставит в основу пьесы, и из этого зерна вырастает свое литературное произведение» \*.

Вот это «зерно» пьесы, порожденное всем духовным устремлением писателя, Станиславский и кладет в основу как анализа пьесы, так и практического художественного воплощения спектакля.

«Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление

\* К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, с. 508.

### 336

двигателей психической жизни и элементов самочувствия артиста-роли, сверхзадачей произведения писателя» \*.

Великий режиссер видит в сверхзадаче особую способность притяжения всех сил, стремлений и действий; все, что не связано со сверхзадачей произведения, что не тянется к ней, то является лишним, засоряющим и тормозящим сценическое действие.

«Все, что происходит в пьесе, — пишет Станиславский, — все ее отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения.

Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль.

Кроме непрерывности, следует различать самое качество и происхождение такого стремления.

Оно может быть актерским, формальным и давать лишь более или менее верное общее направление. Такое стремление не оживит всего произведения, не возбудит активности подлинного, продуктивного и целесообразного действия. Такое творческое стремление не нужно для сцены.

Но может быть другое — подлинное, человеческое, действенное стремление ради достижения основной цели пьесы. Такое непрерывное стремление питает, наподобие главной артерии, весь организм артиста и изображаемого лица, дает жизнь как им, так и всей пьесе» \*\*.

С этого момента и начинается самостоятельность актерского и режиссерского

творчества, а не простой пересказ мыслей и чувств драматурга. Именно это и заставляет нас со всей настойчивостью ставить перед актером и режиссером вопрос о самостоятельном познании действительности, о целостном мировоззрении, об активном и страстном отношении к жизни. Только тогда становится понятным конечное утверждение Станиславского о том, что нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслом писателя, и что сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста. Это необходимо, чтобы добиваться самостоятельности и эмоциональной наполненности артиста при исполнении современной пьесы и еще в большей степени при воплощении пьес классического репертуара.

\* К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 508. \*\* Там же, с. 508—509.

### 337

В классической пьесе, подчас далекой эпохи, однако не потерявшей для нас своей идейно-художественной ценности, вопрос о сверхзадаче пьесы ставится со всей остротой. Он непосредственно связан с выбором произведения. Во имя чего оно сегодня ставится, что мы хотим сказать нашему зрителю. И поскольку классические произведения мировой драматургии необычайно глубоки, то в зависимости от того, какие стороны произведения, какие линии, какие персонажи получают для нас первенствующее значение, определяется нами сверхзадача спектакля. Она не может быть враждебна сверхзадаче Островского, Чехова или Шекспира, но она сугубо отвечает тем мыслям и идеям, какие особенно могут волновать нашего зрителя. Ведь в «Укрощении строптивой» Шекспира буржуазный театр находил и видел утверждение домостроевской морали — жена да убоится своего мужа. А советский театр нашел в том же Шекспире прогрессивное гуманистическое начало, он увидел суть пьесы не в порабощении и укрощении одного человека другим, а в силе любви, взаимокрошающей супругов. В дальнейшем я смогу более подробно остановиться на режиссерском замысле «Укрощения строптивой».

Поняв и прочувствовав «зерно» произведения, актер устремляется к этой конечной цели. И «это действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли»\* Станиславский называет сквозным действием.

Полагая и основой художественной целостности спектакля сверхзадачу и сквозное действие, мы, режиссеры, учимся соподчинению и объединению всех отдельных действий персонажей пьесы одному главному действию, все действующие лица становятся двигателями одного сквозного действия спектакля. Все эпизоды, картины, акты мы рассматриваем как этапы одного развивающегося сквозного действия.

Спектакль, поставленный без ясной, четко осознанной и прочувствованной сверхзадачи пьесы, без железной логики развивающегося сквозного действия, всегда обречен на провал, хотя бы отдельные актеры и продемонстрировали «правду существования» в отдельных кусках роли.

К. С. Станиславский резко выступал против всяческих попыток превратить его систему в самоцель.

Но пренебречь в творческом наследии великого режиссера учением о сверхзадаче и сквозном действии — это значит обезглавить систему Станиславского, лишить ее глубоко идейного смысла в нашей деятельности. «Если вы играете без сквозного действия... значит, вы не творите на сцене, а просто проде-

\* К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 511.

### 338

ваете отдельные, ничем не связанные между собой упражнения по «системе». Они хороши для школьного урока, но не для спектакля. Вы забыли, что эти упражнения и все, что существует в «системе», нужно в первую очередь для сквозного действия и для сверхзадачи. Вот почему прекрасные в отдельности куски вашей роли не производят впечатления и не дают удовлетворения в целом. Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего»\*.

Вывод напрашивается сам собой: верно раскрытое и практически осуществленное сквозное действие спектакля естественным образом собирает его в целостно живущую систему сценических образов.

Отход от сверхзадачи и сквозного действия в нашей работе — это не только потеря идейной целеустремленности, но это одновременно и распад формы, когда спектакль у режиссера и образ у актера размельчаются на отдельные куски, не создающие целого.

Если бы я ограничился только изложением понятий о сверхзадаче и сквозном действии в связи с проблемой целостности спектакля, то на этом можно было бы поставить точку.

В самом деле, никто не оспаривает основополагающего значения сверхзадачи как главного идейного фактора в творческом наследии К. С. Станиславского. Внимание, какое великий режиссер уделяет учению о сверхзадаче, тот акцент и сугубо подчеркнутое значение «главной артерии», творчески питающей актера, — все это не оставляет ни у кого сомнений в глубокой важности и значении этого вопроса. Особо и специально подчеркнута необходимость поисков сверхзадачи «не только в роли, но в душе самого артиста».

Я не берусь ни углублять, ни популяризировать мысли К. С. Станиславского, выраженные с исчерпывающей ясностью. Меня интересует другое.

Из всей богатейшей сокровищницы творческого наследия великого режиссера именно учение о сверхзадаче чаще всего воспринимается нами схоластически, школярски, а не практически — творчески.

В чем причина такого печального положения? От поверхностного и неглубокого отношения не застрахована и система в целом. Но мне все же кажется, что в данном случае вопрос обстоит сложнее.

Несомненно, что все творческое учение К. С. Станиславского несет большие издержки от того, как и кем оно практически осваивается.

\* К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 2. М., «Искусство», с. 339—340.  
339

Замечательный актер и современник великого режиссера, Л. М. Леонидов, потрясенный глубиной и охватом творческих открытий Станиславского, воскликнул: «Какое счастье для нас, актеров, что именно Моцарт поверяет алгеброй гармонию нашего искусства!»

Да, это большое счастье для нас и для искусства, но ведь и практическое освоение мудрости, раскрытой для нас Станиславским, требует моцартовской стихии восприятия широкого эмоционального дыхания.

«Система» — это кладезь больших и длительных отложений национального таланта. В ней выразился главным образом опыт многих и многих талантов нашей сцены и отдельных корифеев европейского театра, родственных нам по духу. В ней собраны творческие «открытия» корифеев Малого театра, начиная со Щепкина и кончая Ермоловой, Федотовой, Ленским. Но вместе с тем система Станиславского авторитарна, и это чрезвычайно важное обстоятельство. Великий режиссер создавал ее как пособие к работе, руководство в своей творческой и педагогической деятельности. И он не мог не исходить из потребностей своей натуры, своей творческой индивидуальности.

Боязнь зрительного зала, психологический и физический зажим, играние чувства — все это призраки и страхи Станиславского в первые годы увлечения театром, и они не могли не сказаться на его системе.

Чувство и волнение владели Станиславским, а не он ими в годы любительства, до организации Художественного театра.

Стихийный темперамент и интуитивное прозрение были характерны для первоначального формирования сценического таланта К. С. Станиславского. Мы знаем, что К. С. Станиславский летом, в период подготовки к чеховской «Чайке», еще до встречи с актерами должен был сделать все мизансцены будущего спектакля. И, по свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, сделал их блестяще, талантливо и верно, несмотря на то что в этот период он еще до конца не понимал и не оценивал всего огромного масштаба и значения А. П. Чехова как художника.

Целые главы его книги «Моя жизнь в искусстве»<sup>39</sup> говорят о том, что в самом творческом существе Станиславского Моцарт шел навстречу Сальери. А с годами этот нерушимый союз торжествовал свою блистательную победу. Чтобы понять и оценить неиссякаемые живые ключи творчества, раскрытые Станиславским, нам надо глубоко почувствовать, за что же так любил он Ермолову, Федотову, Ленского.

Он, открыватель новых путей в театре, пришедший на смену искусству Малого театра, человек других взглядов, требований и вкусов в театре, с восхищением говорил о Ермоловой

340

и Федотовой. И это не дань юношескому восторгу первых впечатлений от театра, а сознательно поставленная самому себе высокая миссия — разгадать, раскрыть тайну этого великого искусства и сделать ее доступной широкому кругу одаренных людей.

Так что же светило немеркнущим светом в творчестве этих корифеев Малого театра для Станиславского? Уже того Станиславского, который был вооружен и готов вместе с Немировичем-Данченко создавать новый театр? Без ответа на этот вопрос едва ли мы почувствуем животворящую силу открытых нам законов творчества.

В десятках критических исследований, в воспоминаниях современников о корифеях Малого театра при всем богатстве и различии их индивидуальностей есть у М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой и А. П. Ленского общая, присущая их творчеству сущность. Вдохновенная работа мысли создает то твердое русло, в которое бурным потоком выливается человеческое чувство артиста. Это не то пресловутое «нутро», капризное и не послушное воле актера, освобождающее его от огромного труда в одолении роли, а это подлинная радостная гармония интеллекта и страсти в творчестве, какую всю жизнь искал К. С. Станиславский.

«Выше просится душа!» — было девизом Ермоловой, и отдаваться этому порыву своего чувства не боялись ни Федотова, ни Ленский, ни сама Ермолова. Ибо предварительная работа мысли проложила пути к созданию богатого, многогранного образа.

У Ермоловой в каждой роли, будь то Жанна д'Арк Шиллера, или Лауренсия Лопе де Вега, или Негина в «Талантах и поклонниках» Островского, всегда были эмоциональная куль-минанта, «психологический центр», где сосредоточивались все духовные и физические силы и в которых выражался весь пафос образа.

Эта нацеленность на сущность, на центр роли отнюдь не толкала великую актрису на однолинейное решение образа. Наоборот, великая актриса никогда не выходила на сцену с печатью трагического или чертами роковой обреченности. А ее понимание природы героического и теперь звучит удивительно современно именно для этики и эстетики советского театра. Она выводила Жанну д'Арк на дорогу героического через простодушие, лиризм и даже *обыкновенность* существования во имя подлинного героического взлета. Этот нежный лиризм в сочетании с мощью трагического темперамента и составлял неповторимое свойство ермоловского потрясающего таланта.

Г. Н. Федотова в «Без вины виноватых» заставляла плакать зрительный зал на протяжении всего первого акта имен-

341

но потому, что все несчастья, какие обрушиваются на молодую девушку (объявление Мурова о внезапном отъезде и о смерти ребенка, измена его), Федотова нагромождала на простодушное сердце влюбленной и счастливой девушки.

А в шекспировской Беатриче с самого начала ее охватывало *бурное* одушевление в той игре, какую она вела с Бенедиктом. Подъем и одушевление сквозило во всем — в голосе, в движениях, в интонациях, в глазах. Источником этого одушевления была светлая и глубокая *влюбленность* в Бенедикта.

Состязание в остроумии, находчивости, в легкости диалога, наконец, в лукавстве, какое она развивала в поединке с Бенедиктом, были великолепны. Мы тоже много видели молодых, красивых, обаятельных Беатриче, многие из них были талантливы, с блеском вели любовную игру с Бенедиктом, но разница с федотовским исполнением была лишь в одном.

Ни одна из них не любила Бенедикта. Не была *одушевлена* в л ю б л е н н о с т ь ю .

Этот факт и является решающим в художественной глубине, жизненности сценического образа и эмоциональной заразительности его для зрителя.

Попытаемся теперь сгруппировать все большие чувства и мысли, положенные в основу, в центр перечисленных нами образов М. Н. Ермоловой: безмерная нежная любовь к родному краю и героическая защита родины в «Орлеанской девице»; такая же любовь к свободе и призыв к восстанию в «Овечьем источнике»; всепоглощающая страсть к сцене и трепетное ощущение собственного признания в «Талантах и поклонниках».

Г. Н. Федотова несла великие страдания обманутой женщины и безвинную вину перед своим ребенком. А наряду с этим — звенящий, радостный трепет любви в Беатриче.

А теперь сопоставим все эти мысли и чувства, какие волновали Ермолову и Федотову, с тем, что говорит Станиславский о сверхзадаче: «Все эти мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки или радости писателя становятся основой пьесы: ради них он берется за перо. Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля» \*.

Значит, все эти мысли и чувства Островского, Шекспира, Лопе де Вега нашли живой отклик в сердце великих актрис. Этот отклик был продиктован их временем, эпохой и общественными условиями жизни, стал волнующей их сверхзадачей!

Так почему же наши определения часто выглядят школярскими, мертвыми и не волнующими?

\* К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 508.

342

Мы боимся играть чувство? Но ведь чувство играет обычно на тексте, а сверхзадача должна быть в «душе артиста».

А самое главное — это одушевление; это чувство выношено, воспитано и живет в сердце актера еще до того, как он вышел на сцену. Это чувство возникло от влюбленности в центр роли, в то, во имя чего он захотел играть ее. Это и есть сверхзадача его. Это мы и видели в приведенных примерах у Ермоловой и Федотовой.

У Негиной нет монологов о ее страстной влюбленности в театр. Беатриче влюблена в Бенедикта в подтексте, а не в тексте, и самое главное заключается в том, что сверхзадача — это есть одушевление на всю роль и охватывает оно актера еще до начала спектакля.

Я не касался здесь многих сторон в искусстве Малого театра, которые были неприемлемы для Станиславского и толкали его вместе с Немировичем на создание нового театра, на поиски новых форм. Но это вдохновенное одушевление сверхзадачей было неизбежно для Станиславского. Это то, что взял он от корифеев Малого театра. Оно на новой драматургической основе и в новых формах зазвучало в лучшем создании его актерского мастерства — в «Докторе Штокмане» Г. Ибсена. Это вдохновенное одушевление торжествовало свою победу в лучших спектаклях Художественного театра — в «Чайке» А. П. Чехова и в «На дне» А. М. Горького.

И интересен обратный ход признания. Ермолова сначала не приняла драматургию Чехова, но была побеждена «Чайкой» и горьковским «На дне» в Художественном театре. К этой победе состоялась именно в силу того, что лучшие спектакли Художественного театра отвечали лозунгу Ермоловой — «Выше просится душа». Потому что не только внешнее, «логичное» воспроизведение человеческого существования, а была жизнь человеческого духа в ее высоком проявлении.

Потеря одушевления и одухотворенности сценического искусства неизбежно связывается для меня с отходом от эмоциональной стихии театра и уходом от сверхзадачи как практического творческого понятия. Сверхзадача как понятие охотнее и быстрее всего была подхвачена нашими театроведами и критиками. В разборе и анализе спектаклей и актерских работ понятие о сверхзадаче сыграло свою положительную роль.

В работе же режиссеров и актеров сверхзадача волею судеб часто относится к атрибутам декларативно-теоретическим, ибо всеми признано, что в ней выражаются

идеологические основы режиссерской деятельности. Сверхзадача в работе режиссера постепенно становится *абстрактным понятием идеи, теоретической предпосылкой* к идейно-творческому обоснованию будущего спектакля.

343

У людей, искренне увлеченных учением Станиславского, такие понятия, как темпоритм, перспектива, словесное действие, физическое действие и т. д., имеют конкретное рабочее содержание. А понятие сверхзадачи часто не вызывает образного, эмоционально-чувственного отклика в сердце актера и режиссера. Казалось бы, с ней неизбежно должно связываться эмоциональное «зерно» образа, природа темперамента, психофизическое самочувствие, одержимость и целеустремленность характера и, наконец, сквозное действие. А этого-то очень часто мы и не видим в спектаклях.

Когда сверхзадача роли не бережит актерского нерва, то можно считать, что система практически обезглавлена, то есть лишена прямого смысла как творческое пособие, и виноват в этом не Станиславский, а мы сами.

Актер, одушевленный сверхзадачей, как мы это видели на примерах творчества М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой, К. С. Станиславского, неизбежно и естественно охватывает всю перспективу роли, ибо смотрит на нее как бы с вышки своей сверхзадачи. Здесь он находит значение и место отдельным деталям, видит соотношение планов, а главное, находит эмоциональное «зерно» образа, то есть его сквозное психофизическое самочувствие. Оно исходит из центра роли, из того, во имя чего играет актер данную роль и чем он питается.

*Целостный сценический образ и есть конкретное воплощение сверхзадачи драматурга и актера в образной форме актерского искусства. А сверхзадача — это не умозрительная, только умом раскрытая цель, а прежде всего пленившая, взволновавшая актера мысль автора, мысль, вызвавшая живой, горячий отклик в сердце актера.*

И может быть, теоретичность, сухость и наукообразность сверхзадачи и сквозного действия возникли потому, что их оторвали от таких волнующих и задевающих актерское сердце понятий, как сквозное психофизическое самочувствие и «з е р н о» роли. Ведь через них актер проникает в сущность человеческого характера, изображаемого на сцене, познает природу его темперамента. Иными словами, здесь актер переходит грань, где он перестает рассуждать, а начинает чувствовать — волноваться. Этот искусственный разрыв и необходимо ликвидировать, тогда сверхзадача и сквозное действие потеряют свою наукообразность и станут понятием чувственным и эмоциональным.

## *ЗАМЫСЕЛ РЕЖИССЕРА*

В театре прочли пьесу, и если она встревожила коллектив, породила споры, переживания, вызвала к жизни бурный поток творческой фантазии, то можно сказать, что у этой пьесы есть сценическое будущее. Воображение актеров и режиссера получило богатую пищу. Вот оно, это магическое слово — *воображение*! Без него невозможно творчество в жизни, в искусстве и в науке. Творческая фантазия — это игра разбуженного воображения. Богатый или бедный замысел у режиссера и актера — это вопрос их богатого или убогого воображения, а работа его связана с преувеличением. Художник не может не преувеличивать того, что он видит, а без этой человеческой способности не было бы искусства. Эту способность надо развивать в себе и хранить, зная наперед, что с годами, с возрастом они притупляется.

Все переживания и впечатления, какие испытывает художник, так или иначе связаны с жизнью, порождены ею. Проходит какое-то время. Волнуя душу художника, эти впечатления предстают в его сознании облеченными в действия, поступки, человеческие характеры, они связаны с конкретными условиями, обстановкой времени и места. Сплошь и рядом наше режиссерское и актерское отношение к вновь прочитанной пьесе определяется именно тем, насколько она будоражит пережитое и вызывает в подсознании художников сцены жизненные ассоциации.

Когда эти личные воспоминания или впечатления художника так или иначе связываются с его творчеством, они неизбежно в качестве элементов, картин и отдельных образов выливаются в формирующийся замысел. Это естественный процесс ипогда мучительного вызревания образа, а иногда молниеносного озарения. Это, по-видимому, и есть основа образного мышления режиссера. Ошибка многих людей, тянущихся к искусству, заключается в том, что у них выпадает этот процесс кристаллизации идеи в образы. Люди идут кратчайшим путем к результату.

345

Наши драматурги часто рассудочно берут актуальную тему, идея пьесы возникает как нотация будущему зрителю. Конфликты живой действительности остаются за пределами творчества, как бы на обочине искусства, лежат мертвым грузом.

Для расчетливо выбранной темы, которая сама по себе может быть актуальна, подбирается строительный материал, то есть выдумываются драматические ситуации, человеческие характеры, эффектные повороты сюжета и всевозможные краски. Как бы ни была важна сама по себе тема, как бы ни были эффектны сами по себе сюжетные повороты, такая пьеса-схема не оживает, хотя и одевается часто в парадные одежды.

Зависимость искусства режиссеров и актеров от пьесы слишком очевидна. Но надо заметить, что ведущая роль драматургии понимается часто абстрактно и категорично и драматургом и режиссером. Ведущую роль драматургии как идейного содержания они понимают как ведущую роль драматурга (имярек). А это далеко не одно и то же. Это небольшая, но чрезвычайно существенная путаница освобождает многих драматургов от изучения законов театра и драматургии, от работы над собой и, наконец, родит сомнение.

Так, драматург может писать пьесу за пьесой, приобретать опыт, профессиональное умение и даже читать критические статьи, отмечающие его рост, и тем не менее медленно, но верно двигаться к окончательной творческой катастрофе. Его первая пьеса часто оказывается самой лучшей именно потому, что в ней, будучи беспомощным, автор бессознательно старался меньше выдумывать и был в плену пережитого. Удача первой пьесы и последующие неудачи объясняются чаще всего максимальным напряжением всех сил в первом случае и преждевременным успокоением в последующих.

Вообще первые успехи в искусстве полезнее всего приписывать счастливому случаю и после них работать с еще большим ожесточением и жаждой самосовершенствования.

Если художник не возгорелся великой радостью за человека или страшным гневом

против всего, что уродует жизнь людей, то не возникает и волнующего произведения искусства, ибо сам он остался холоден, создавая его.

Идеально для нас все это выражено в пушкинском «Пророке» и еще раз гениально отражено сердцем художника-исполнителя — Федора Шаляпина.

Драматургу, режиссеру и актеру наряду с замечательными книгами, которые он обязан прочесть, надо чаще слушать шаляпинского «Пророка» — там выражены вся воля и мощь, сила и прозрение, необходимые любому, самому скромному художнику:

346

И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.  
Как труп в пустыне я лежал,  
И бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

Если можно говорить о чувственном восприятии сущности и целей искусства, то здесь, в этой пушкинской поэзии и шаляпинской мощи, их можно осязать сердцем.

Чем же отличается позиция режиссера от позиции драматурга?

Самая существенная разница заключается в том, что воображение драматурга, замысляющего пьесу, отталкивается от событий и характеров самой действительности, а творческая фантазия режиссера и актера воспламеняется на перекрестке двух впечатлений: с одной стороны, от прочитанной пьесы, а с другой — от эмоциональных воспоминаний пережитого в жизни. Возбудителем для этих воспоминаний и чувств явилась прочитанная нами пьеса.

Но видит свой будущий спектакль режиссер так же, как видит автор еще не написанную пьесу.

Блестящим примером того, как зарождалось у А. М. Горького эмоциональное «зерно» будущей пьесы «На дне», служит рассказ К. С. Станиславского.

«Однажды как-то Горький увлекся и рассказал сюжет своей предполагаемой пьесы. Ночлежный дом, духота, нары, длинная, скучная зима. Люди от ужаса озверели, потеряли терпение и надежду и, истощив терпение, изводя друг друга, философствуют. Каждый старается перед другими показать, что он еще человек. Какой-то бывший официант особенно кичится своей грошовой бумажной манишкой — это единственный остаток от его прежней фрачной жизни. Кто-то из обитателей дома, чтобы насолить официанту, стащил эту бумажную грудь и разорвал ее пополам. Бывший официант находит эту разорванную манишку, и из-за этого поднимается целый ужас, свалка. Он в полном отчаянии, так как вместе с манишкой порваны всякие узы с прежней жизнью. Ругательства и споры затянулись до глубокой ночи, но были остановлены неожиданным известием о приближении обхода полиции. Торопливые приготовления к встрече полиции, каждый мечется и прячет то, что ему дорого или компрометирует его. Все разлеглись по нарам и притворились спящими. Пришла полиция. Кое-кого без звания увели в участок, и нары засыпают; и только один богомолец-старик сползает в тишине с печи, вынимает из своей

347

сумки восковой огарок, зажигает его и начинает усердно молиться. Откуда-то с нар просовывается голова татарина и говорит:

— Помолись за меня!

На этом первый акт оканчивался» \*.

Этот рассказ Горького о своей будущей пьесе интересен для нас во многих отношениях. Нашим молодым драматургам и режиссерам весьма важно заглянуть в «кухню»



великого писателя, проникнуть в процесс первоначального созревания замысла будущей пьесы.

Но все это имеет место у режиссера и драматурга тогда, когда соки, питающие художника, идут от жизни. Если же этого нет, то мы встречаемся с пьесами, которые почти невозможно рассказать. Но зато существует план будущей пьесы. Какая мертвящая скука идет от этих «заявок» на пьесу! И не только потому, что у нас много бессюжетных пьес со слабой, немощной интригой, а главным образом потому, что в них нет опаленных жизнью людей, потому, что в пьесе излагаются внешняя обстановка и внешняя суть событий с предвзятой моралью, никак не вытекающей из действия, из характеров и предлагаемых обстоятельств. А когда в пьесе и спектакле нет живых людей, не нужен и кислород для дыхания, не возникает и атмосферы, то есть воздуха, времени и места. Несмотря на то что в изложенном Горьким первом акте не раскрыт сюжет и даже не расставлены главные движущие силы будущей пьесы, мы уже чувствуем эмоциональное «зерно» горьковского «На дне».

Здесь, в этой страшной новелле о ночлежке, выразился весь Горький с его сверхзадачей писателя — великой верой в человека, с его жестоким реализмом и ненавистью ко всякому утешительству.

В этом кратком и броском содержании первого акта мы ощущаем атмосферу такого высокого давления, что ее хватит на все четыре акта. Здесь как бы кокон всей будущей пьесы, несмотря на то что позднее официант стал подлинным бывшим бароном, а бумажная манишка как символ прошлого стала не нужна, исчезла из пьесы.

В первый акт позднее вошли основные действующие лица — Сатин, Настёнка, Васька Пепел, Наташа, Василиса и Костылев. Они разбились на противоборствующие силы пьесы. И как бы ни развились потом эти силы, как бы ни обогатилась пьеса новыми людьми, а все же в первоначальном замысле «На дне» есть все нити, разматывающиеся с того кокона, который возник у писателя и был рассказан им Станиславскому.

\*К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с 137.

348

Страстный, эмоциональный заряд, накопившийся в творческом воображении драматурга, его общественный и обличающий протест вылился в яркие образы и породил эмоциональное «зерно» будущей пьесы.

По воспоминаниям актеров и режиссеров Художественного театра, их взволновали образы, язык пьесы и, наконец, жестокая правда жизни. У каждого из актеров и режиссеров возникли картины виденного, отдельные встречи, люди... В большей или меньшей степени в их воображении начинают проявляться контуры будущих сценических образов и атмосферы всего спектакля.

Но все это пока еще хаос разбуженных мыслей, чувств и представлений. Режиссер пытается навести порядок в этом хаосе, организовать его. Но это не так легко. Чувства и мысли режиссера таят в себе пламень еще не остывших переживаний от полученного заряда пьесы и переключки ее с жизнью.

Вл. И. Немирович-Данченко часто говорил о том, что нам, художникам театра, необходимо это умение схватывать эмоциональное «зерно» пьесы и искать его потом на репетициях в каждой сцене, в каждой детали, в каждом образе.

В качестве примера эмоционального «зерна» пьесы, кстати, выраженного в самом заглавии, Немирович-Данченко приводил «Врагов» А. М. Горького.

Смертельные классовые враги, их борьба — вот что движет действие, пронизывает каждый момент пьесы, выявляет профиль каждого действующего лица при всем их индивидуальном различии.

«Зерно» пьесы, заражая театральный коллектив, актеров и режиссеров, становится эмоциональным «зерном» готовящегося спектакля.

Но трудности для режиссера заключены не в том только, чтобы определить и назвать «зерно», а главным образом в том, чтобы заразить им актеров, пронизать этим единым

эмоциональным чувством весь спектакль, все его сцены, все его детали.

*«Зерно» — это темперамент спектакля, сверхзадача — это цель, на которую он направлен, а сквозное действие — это путь, по которому идет актер к своей цели.*

Ощущение эмоциональной природы пьесы связано с первым непосредственным восприятием, то есть первым чтением. От этого ощущения обычно и возникает эмоциональное «зерно» будущего спектакля.

Я бы в данном случае не боялся этого «запретного» слова — «ощущение», ибо на первых порах при непосредственном соприкосновении с драматическим произведением на режиссера широким потоком идут ощущения, переживания, воспоминания и ассоциации с лично пережитым; из этого пото-

349

ка ощущений и переживаний формируются мысли о жизни, о связи этой жизни с пьесой и, наконец, мысли о художественных качествах произведения, о его форме, характерах и языке. Эмоциональное ощущение неизбежно порождает и видение отдельных моментов, сцен, деталей, мизансцен. Возникают они как бы при вспышках молнии, короткими и не всегда логически связанными картинками, полными динамики.

Здесь не страшны случайность и кажущаяся бессвязность наших видений. Потом, при более глубоком погружении в материал драматического произведения, начинается, по выражению Станиславского, «разведка умом» и, наконец, обретение в практике работы сквозного действия, зарождение замысла. Анализ переходит в синтез не где-то на определенно завершающем этапе, а в каждую минуту творчества мы можем наблюдать их живое взаимодействие.

Очень часто у режиссера возникают начало и конец спектакля. Случайно ли это? Думаю, что нет. Это не технический прием и не занятая эффектная рама, обрамляющая спектакль, а скорее пролог и эпилог, подчеркивающие и выявляющие сердцевину.

Е. Б. Вахтангов на каком-то этапе работы увидел начало и конец спектакля «Принцесса Турандот» Карло Гоцци. Начало виделось ему светлым, звонким и радостным. В зрительном зале загорался парадный яркий свет. Парадом актеров начиналось представление. Из чуть приоткрытых половин занавеса, из ярко освещенной щели, в бодром марше выходили актеры, молодые и счастливые от того, что вышли на сцену... А прожив все перипетии сказки Гоцци со страданиями и радостями, актеры, кончив спектакль, взявшись за руки, вереницей уходили в ту же щель приоткрытого занавеса, но уходили в темноту, усталые, счастливые и по-вахтанговски грустящие от разлуки со зрителем. Каждый спектакль «Турандот» как бы угасал, как угасает день, чтобы завтра вновь родиться со звоном, со светом, с улыбкой.

Кто знал Евгения Багратионовича Вахтангова в жизни, тот помнит, что в этом прологе и эпилоге выражена одна из-черт его. Он любил переходы от шутки к грусти. Ему как актеру всегда было грустно от расставания со зрителем, с миром пьесы. Он медленно и устало снимал грим, часто уходя последним из театра. Обо всем этом я вспомнил, когда смотрел «Турандот».

Вот я прочел «Ромео и Джульетту» Шекспира. Несколько столетий отделяют нас от эпохи Возрождения, и тем не менее поток горячих мыслей нахлынул на меня. [...]

Очень трудно рассказывать замысел уже осуществленного спектакля. Это все равно что, проживши жизнь, описывать шаг за шагом все свои мысли и чувства и верить, что именно так

350

ты тогда думал и чувствовал. Во всем этом естественна известная доля и самообмана.

Следует сказать, что Шекспир огромен и более ёмок, нежели кажется на первой читке. На теме трагической любви Ромео и Джульетты он глубоко и всесторонне раскрыл человека своей эпохи.

Великая радость жизни — любовь — является одной из движущих сил этой замечательной трагедии.

Но не всегда бывает так, что первое прочтение хотя бы и классической пьесы родит

сильное эмоциональное чувство, а тем более ясное восприятие идеи. Увлечение пьесой происходит иногда постепенно и связано с проникновением в сложную подтекстовую ткань произведения.

Так было у меня как режиссера с «Укрощением строптивой». [...]

Не доверяя Шекспиру, усомнившись в его гуманизме, некоторые режиссеры и актрисы пытались оторвать образы от феодальной эпохи, «осовременить» пьесу, трактуя Катарину как бунтарку, которая покоряется только силе мужа и господина. Такая трактовка внешне кажется как будто социально острее: Катарина — жертва феодального домостроя, а Петруччио — солдафон-феодал, женившийся на деньгах и силой укрощающий строптивую жену. Но и эту трактовку пришлось бы признать вульгарной.

Во всем этом так или иначе сквозит недоверие к гению Шекспира, к его прогрессивным идеям. И обрести их можно, только вчитываясь в текст, создавая внутренние монологи героев этой комедии. Вся эта работа пошла успешно, как только было сделано основное и главное открытие, о котором мы уже говорили, — любовь в пьесе выступает как сила взаимоукрощения героев.

Режиссерский замысел «Укрощения» формировался в известной мере в преодолении тех традиций шекспироведения, которые трактовали «Укрощение строптивой» как комедию положений в противовес комедии характеров.

Такое деление шекспировского наследия в основе своей неверно и формалистично. Гений Шекспира тем и велик, что его комедии раскрывают идею во всем блеске сценического действия и психологических характеров, с их богатой индивидуальной лепкой, а главное с их развитием в процессе действия.

Этот акцент на раскрытии характеров шекспировской комедии многое определил в режиссерском решении спектакля. Пролог со Слаем и лордом, где все укрощение строптивой разыгрывается для Слая труппой актеров, был исключен из нашего спектакля. Мне не хотелось устраивать «игру в театр». Если бы советские актеры должны были играть английских

351

актеров времен Шекспира, играющих, в свою очередь, персонажей «Укрощения», то мы, конечно, погубили бы идейное содержание пьесы, о котором шла речь выше. Актеры, режиссер и зрители — все были бы отвлечены зрелищем «сцены на сцене», тем, какие существовали во времена шекспировского театра условные приемы игры, обстановки, традиции.

В приемах старой актерской игры можно исполнить небольшую сцену «мышеловки» в «Гамлете», которая нужна только для обличения короля; но если бы мы сыграли целый спектакль в подобных кавычках, то не смогли бы донести до зрителя все богатство духовного содержания образов.

Естественно, что наше решение шекспировской комедии не является единственным и для многих окажется спорным, а для хранителей буквы шекспировской драматургии исключение пролога может выглядеть просто кощунством или недопустимой попыткой «исправить» великого драматурга.

По мнению этих хранителей музейных реликвий, такие «эксперименты» недопустимы. Но пока жив Шекспир как драматург, будут происходить такие споры, а когда он умрет, вот тогда в нем все станет неподвижно, как в музее.

Театр не стоит на месте. За триста лет он проделал огромный путь. Все, что в эпоху Шекспира было вполне естественным, привычным и не отвлекало зрителей от основного содержания пьесы, в наш век становится условностью, направленной на воссоздание приемов старинного театра.

Не всякая традиция требует благоговейного к себе отношения. Во времена Шекспира, например, все женские роли играли мужчины. Легко себе представить, сколь пострадало бы идейно-философское и художественное достоинство шекспировских творений, если бы мы вздумали следовать этой традиции в наше время.

Но это не значит, что мы не соблюдаем основных и живых традиций шекспировского театра — масштабности образов, яркой театральности, темпа и непрерывности в развитии действия. Как раз все это и вошло в спектакль «Укрощение строптивой».

Без бытовой атмосферы я, режиссер, и художник спектакля Н. А. Шифрин не мыслили постановки, но в быту мы искали театральную форму. Суеверию старых слуг Петруччио, связанному с эпохой, мы нашли чисто театральное решение в интермедиях. Слай как народная краска шекспировской комедии в нашем спектакле превратился в целую галерею слуг как у Баптисты, так и у Петруччио.

По мысль режиссера дает неожиданные свежие сценические решения только тогда, когда она продолжает, развивает идею автора, связывая эту идею с современностью. Только на этой основе глубоко прочувствованного «зерна» пьесы мы, режиссе-

352

ры, обретаем свободу и самостоятельность сценического творчества.

Чем ярче и самостоятельнее режиссер видит жизнь, изображенную в пьесе, тем полнее может быть раскрыто действие.

Если бы К. С. Станиславский не увидел в будущем спектакле «Отелло» дом Брабанцио на канале, то есть на воде, а увидел бы его на площади, то есть на твердой земле, то весь образ спектакля был бы иным, более театрально-трафаретным. Не возникли бы гондолы с их ритмом движений, не было бы причалов, цепей с их звоном, весел и багров со всплеском воды — всего того, что сразу повернуло актеров к свежему ощущению пьесы как жизненного события (хотя бы с точки зрения исторической пьеса и оказалась выдумкой). Это путь к конкретному реалистическому видению в классических и исторических пьесах.

По этому поводу обычно высказывается масса опасений, как бы такое жизненное ощущение пьесы не загубило ее поэтической основы и не породило тяжеловесного, натуралистического спектакля. Возможно. Таких ошибок, наверное, достаточно в истории театра, но они не могут помешать живому воображению, способности художника видеть вымысел как реальность. Другое дело, в какую сценическую форму будут облечены эти видения.

О режиссерском замысле за последнее время много говорилось и писалось.

Казалось бы, что идейность как первооснова искусства исключает всякую недооценку роли и значения замысла в художественном произведении. Но так кажется на первый взгляд.

Основополагающую роль идейного замысла в спектакле никто у нас не рискует оспаривать. Другое дело высказывать опасения, что сознательные намерения свяжут или убьют в зародыше работу подсознания в творчестве актера.

Творческое воображение режиссера, при помощи которого он заглядывает в сферу будущего спектакля, некоторыми «теоретиками» объявляется умозрительной режиссурой или абстракцией. Естественное желание со стороны актера осмыслить на репетициях свои действия по этим же мотивам считается «методом беспричинного думания» и, чтобы «облегчить» творческий процесс, предлагается «разгрузка актерского сознания». Все эти «разгрузочные» теории в конечном счете ведут к бездумному творчеству, а проще говоря — к самотеку.

Ведь известно, что раз идея заложена в пьесе, следовательно, раскрывая действие, раскроешь и идею.

При таком методе работы актерам часто бывает трудно определить, где простая лень режиссера переходит в скрытое невежество.

353

Защитники самотека в работе, чтобы подвести «теоретический» фундамент под собственную лень, выискивают в истории искусства и литературы отдельные факты, подтверждающие невозможность существования незыблемого замысла даже для... Пушкина!

Здесь обычно вспоминается Татьяна Ларина с ее замужеством, которая так безжалостно подвела автора (замужества не было в замысле Пушкина):

Промчалось много, много дней С тех нор, как юная Татьяна И с ней Онегин в смутном

сне Явились впервые мне — И даль свободного романа Я сквозь магический кристалл Еще не ясно различал...

Нам не следует путать замысла с развитием и уточнением сюжета в самом процессе воплощения.

Отдельно выхваченный факт не может опрокинуть всей практики великого поэта. Уж кто-кто, а Пушкин знал, о чем и во имя чего он пишет. Но если и он иногда изменял свой первоначальный замысел, то отсюда никак не следует, что замысел связывает художника.

Наоборот, в руках истинного поэта он меньше всего мертвая догма, он растет и развивается.

Что касается теоретического обоснования режиссерской лени, то необходимо предупредить нашу молодежь, что ни в какой области знания леность никогда еще не породила полезных теорий. Но дело здесь, конечно, не только в лености отдельных режиссеров, но и в индивидуальном складе характера.

Решающую роль играет богатство воображения, манера работать, а главное — внутренняя гармония интеллекта и чувства у режиссера в активном творческом процессе.

Если режиссерский замысел эмоционален, глубок и конкретен, он уже таит в себе элементы формы, то есть формируется в сознании режиссера, в искрах творческой фантазии актера, в конкретных отдельных чертах, частностях, приспособлениях или красках, в отдельных мизансценах-действиях, в цвете, освещении, видимых режиссером и актером.

Нельзя рассматривать замысел только как начальную стадию процесса воплощения, как ни к чему не обязывающий рассказ, который после начала «деловой» работы якобы можно забыть.

Замысел — это художественное видение, неумолимо преследующее режиссера и актера до последнего момента, до акта воплощения. Станиславский и во сне продолжал видеть сцены из «Отелло».

354

Бывают ли режиссеры-маниловы, которые захлебываются в мечтаниях о будущем спектакле, а осуществить ничего не могут?

Да, бывают. Но эти бесплодные мечтания, не выраженные на конкретном языке актерского и режиссерского мастерства, мы не можем называть реалистическим образным мышлением, ибо эти «мечтания» не несут в себе «зерна» будущего спектакля, перерастающего в з а м ы с л.

Пусть не всем дана такая сила видения будущего художественного произведения, какой обладал, допустим, Гоголь, но не стремиться к ней не может подлинный художник.

В. Г. Белинский восторгался яркостью и конкретностью гоголевского видения.

«Еще создание художника есть тайна для всех, еще он не брал пера в руки, — а уже видит их (образы) ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела, изборожденного страстями и горем, а уже знает их лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга, свою мать, сестру, возлюбленную сердца; также он знает и то, что они будут говорить и делать, видит всю нить событий, которая обовьет и свяжет между собою...» \*.

Стремясь к конкретному гоголевскому видению будущего спектакля, мы глубже проникаем в жизнь образов.

Поможет ли нам богатый жизненный опыт? Несомненно.

Но можно ли сказать, что это все, чем располагает режиссер? Нет, это еще не все.

Пути проникновения в мир пьесы шире и сложнее. Ее написал художник с определенным мировоззрением, ему индивидуально присущим видением жизни и особым почерком.

Если режиссер хочет до конца постичь существо драматических характеров, атмосферу пьесы, хочет проникнуться всем строем мыслей и чувств автора, он обязан изучать не только данную пьесу, но и все н а п и с а н н о е этим а в т о р о м.

Нам известно то особое чувство авторской индивидуальности, каким обладал Вл. И. Немирович-Данченко. Ему, в прошлом драматургу, познавшему процесс творческого

созидания пьесы, а впоследствии замечательному и тончайшему художнику сцены, как никому ведомы пути художественного формирования пьесы и спектакля.

Немирович-Данченко часто говорил, что многие не понимали особой силы Художественного театра, заключавшейся в умении разгадать творческую индивидуальность драматурга. Сначала нас называли театром режиссера, — говорил Владимир Иванович, — а потом, когда актеры творчески возмужали, нас стали называть театром великолепных актеров. А я думаю, что

\* Гоголь в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1952, с. 318.

355

к Художественному театру более всего приложимо определение т е а т р а а в т о р а .

В самом деле, чем глубже проникал театр в индивидуальность различных по своему художественному строю авторов, тем богаче раскрывался творческий метод театра и тем неповторимее и ярче становился его художественный профиль.

А сколько театров, беспокоясь о своей оригинальности, именно в угоду творческому профилю ставили всех драматургов «на одно лицо» и как раз в этом проявляли свою ограниченность и надоедливую манерность.

Когда театр искажал авторское лицо, Немирович-Данченко действительно чувствовал это особенно остро и реагировал всегда болезненно.

Однажды ему показали отрывок — инсценировку «Хористки» А. П. Чехова. Содержание там простое. Один женатый человек подарил хористке, с которой он тайно жил, пустяковое колечко. Жена чиновника, узнав о подарке, приходит к хористке, устраивает ей сцену, говоря, что она разрушает семью. Хористка перепугалась, заплакала, отдала не только подаренное ей серебряное колечко, но и свое, только бы ее оставили в покое. Отрывок был сделан молодыми актерами так, что симпатии зрителя были на стороне жены: исполнительница ее пришла вся в слезах, защищая семейный очаг, а хористка выглядела пусть невольной, но разрушительницей семьи.

Владимир Иванович был чрезвычайно взволнован такой хотя и бессознательной, но крайне неверной трактовкой<sup>40</sup>.

У Чехова именно хористка является жертвой мещанской жестокости и пошлости, а не жена. «Зерно» рассказа в том, что оскорбляется беззащитное существо — хористка.

Прошло два десятка лет, а Владимир Иванович не мог забыть этой нечуткости к авторской мысли. «Хористку» он всегда вспоминал, когда дело касалось отсутствия замысла, работы «без руля и без ветрил». Он утверждал, что *«определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора, не только данным куском текста, но именно лицом автора»* \*.

Только сверхзадача всего творчества писателя, его общественные и эстетические идеалы, его интонационный язык, вся его писательская индивидуальность, по мысли Немировича-Данченко, могут помочь раскрыть подлинный смысл отдельной фразы, каждый поступок действующего лица.

*Залогом художественной целостности спектакля прежде всего является точность, стройность и ясность режиссерского замысла.* Мы знаем много неплохих спектаклей и кинофильмов, в которых есть отдельные актерские удачи и потрачено немало

\* Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 225.

356

режиссерской выдумки, но бездумный подход к содержанию, неточность режиссерского ответа, во имя чего ставится данная пьеса, и следовательно, отсутствие эмоционального «зерна» спектакля или кинофильма были причиной их ординарности и неполноты идейно-художественного воплощения.

Режиссерской бездумностью отличались некоторые постановки шекспировской «Двенадцатой ночи», потому что основной и главный персонаж, несущий шекспировский гуманизм, — Виола — превращался в скучную, недохотворенную фигуру. Из спектакля уходили свет и тепло.

У Шекспира в ряде пьес любовь, способная к самоотречению, творящая чудеса и подвиги, противопоставляется сентиментальному фразерству. Эта сила любви в образе Виолы не стала для режиссера главной силой и не противопоставлена Оливии и Орсино. Вне этого противопоставления невозможно раскрыть эмоциональное «зерно» «Двенадцатой ночи».

При постановке «Талантов и поклонников» А. Н. Островского глубокое содержание пьесы иногда заменяется другим, более примитивным и архаичным.

В этой пьесе Островского театр и служение искусству понимаются как служение великим идеалам добра. Призвание к сцене актрисы Негиной, непреодолимая любовь к искусству оказываются сильнее любви ее к студенту Мелузову. В Негиной художник побеждает женщину. Она становится содержанкой Великатова во имя того, чтобы отдать свою душу театру. Она дорогой ценой покупает себе право служить искусству. Вне этих жертв ей нет свободной дороги к сцене. На ее пути пошлость и интриги «поклонников», желающих иметь ее как развлечение. Студент Мелузов, любя Негину и теряя ее, способен подняться выше личных обид и ревности только потому, что чувствует талант Негиной и великое призвание ее к искусству, которое она любит больше жизни, больше, чем его. Великатов — хищник тонкий, обаятельный, осторожный и «честный» в выполнении взятых на себя обязательств. Он знает, что стремлению Негиной к театру мешать нельзя. Именно так, глубоко и серьезно, понимали произведение Островского корифеи Малого театра Ермолова и Садовские.

Но разве мы не видели постановок этой пьесы, в которых отсутствовало трепетное, поэтическое отношение к театру, — он почему-то выглядел пошлым кафешантаном! В какой серьезной роли мог видеть Мелузов Негину, чтобы понять ее призвание и талант, если нам показывали не убогую, хотя и трогательную атмосферу провинциального театра, а богатую, пошлую безвкусицу западного варьете, где суетятся и бегают девицы в балетных пачках, где невозможно представить себе никакую серьезную классическую пьесу, и, наконец, где невозможны зри-

357

тели-студенты типа Мелузовых. В атмосфере кабака немислимо существование Негиной.

Одухотворенность и юность центрального образа — Негиной — являются решающим фактором. Если этого нет, если нет талантов, нет влюбленности в театр, то пьеса немедленно получает прозаическое освещение с очень сомнительной моралью: нужда заела!

Надоело полуголодное безрадостное существование в театре, мать. Негиной подталкивает дочь пойти на содержание к Великатову, чтобы покончить с нуждой и бесправием. И тогда Мелузов, уступая без борьбы Негину, выглядит неумным чудачком, лишенным человеческого достоинства и самолюбия.

Социальная картина верна, но постановка пьесы только с таким идейно-художественным балансом теряет общественный смысл в наше время. Классическое произведение лишается глубокого духовного значения. Ведь капитализма у нас давно нет, актрисы могут зарабатывать хлеб честным трудом.

Но идейное содержание «Талантов» значительно глубже. В наши дни приходится вновь и еще раз переосмысливать роль и значение искусства и отношение к нему в первую очередь нашей творческой молодежи.

Такой отход режиссеров и актеров от подлинной сути драматического произведения подчас является актом бессознательным и непреднамеренным. Это чаще всего, как мы говорили, следствие неглубокого и неточного раскрытия сверхзадачи пьесы, а иногда излишне рационального подхода к своей работе. Бывает ремесло от лени, а еще хуже цинизм и бескультурье режиссера, когда сама постановка вопроса «во имя чего...» высмеивается и относится в разряд скучных идеологических рассуждений, которые якобы вызывают скуку в зрительном зале. Лозунгом таких дельцов от искусства является занимательность. Они не представляют себе фантазии в содружестве с большой мыслью.

Без горячего сердца, без подлинной взволнованности режиссера и актера идеей пьесы

родятся не только холодные, не волнующие зрителя спектакли, но и неверные в своей идейной основе.

В нашем искусстве, говоря языком Флобера, «сердце неотделимо от рассудка; у тех, кто отделяет одно от другого, нет ни того ни другого!» \*

Всячески подчеркивая основополагающее значение замысла во всей работе режиссера, нельзя забывать и того, что замысел — это сумма долговременных усилий. Усилия эти в одинаковой мере и деликатны и настойчивы. Заранее можно сказать,

\* Густав Флобер. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5, М., Изд-во «Правда», 1956, с. 472.

358

что много интересных замыслов не увидело света и было загублено по причине того, что режиссеры шли к ним напрямик. Работа над спектаклем начиналась «в лоб», то есть штурмовался голый результат.

Замысел спектакля чем-то напоминает план военной операции: его до поры до времени держат в секрете от армии актеров, к нему тщательно готовятся, его детально разрабатывают и последовательно проводят — он имеет свою стратегию и тактику по отношению к исполнителям.

Подлинная, настоящая победа ожидает художника тогда, когда и замысел и его осуществление достойны друг друга. Мысли о режиссерском замысле хочется закончить тем, с чего начинается конкретное воплощение всякого замысла: о верном, точно угаданном распределении ролей в намечаемой постановке. Как на шахматной доске, надо в мечтах проиграть пьесу с воображаемыми кандидатами на все роли. Сопоставить внешний и внутренний материал актеров с эмоциональным «зерном» пьесы и роли, сопоставить исполнителей между собой, проверить качество темперамента каждого актера применительно к тому человеку, которого он будет изображать. Есть вещи в человеческой природе актера, которые изменить на сцене он не властен. Допустим, целеустремленный интеллектуальный темперамент актера Хмелева качественно отличен от чувственного темперамента актера Добронравова. При Федоре Протасове — Москвине идеальным Карениным был Качалов в «Живом труп».

Решая головоломки распределения ролей, режиссеру надо видеть и чувствовать, как зазвучит сверхзадача спектакля при том или ином исполнителе, какой урон наносится ей при одном варианте распределения ролей и какие идейно-художественные плюсы получаются при другом.

При выборе к постановке той или иной пьесы надо иметь бескомпромиссных исполнителей на решающие роли. Утверждение состава исполнителей спектакля — это первый шаг к художественной победе или первое серьезное поражение режиссера. Этот ответственный этап требует от него не только аналитической работы мысли, но и глубокого интуитивного прозрения в материал актера и его возможности.



## АТМОСФЕРА

Как-то много лет назад я подумал о «Грозе» А. Н. Островского, подумал не конкретно, без прицела на постановку. И вот однажды, несомненно в связи с «Грозой», я увидел сон, который можно было бы связать с атмосферой дома Кабанихи. Я жил тогда в Костроме — старом провинциальном городе. Во сне я шел по деревянному тротуару, подходил к длинному одноэтажному дому с сенями и крыльцом, который начинался тяжелыми, всегда запертыми воротами с калиткой. «Вот он, этот страшный дом! — подумал я. — Замедли шаги, вглядывайся в окна и слушай». И я успел заметить, как перед самым моим носом звякнула щеколда тяжелой калитки, мелькнула мужская голова старообрядческого типа, стриженная под горшок. В интригующих меня окнах, как всегда, ничего нельзя разобрать, все завито цветами, прикрыта занавесками. Сколько лет я хожу мимо и никогда не видел ни одного человеческого лица, никаких изменений в очертаниях окон. Но вот кончается дом, последнее окно — и опять я ничего не узнал об обитателях этого таинственного дома.... Прохожу мимо крыльца и вдруг вижу не до конца прикрытую дверь. Одновременно раздается придушенный женский крик: «Спасите!.. Помогите!..» Звук явственно гасится властной ладонью, зажимающей рот, и быстро удаляется в глубь дома... «Надо помочь! Там истязают женщину». Я ринулся в дом — ведь дверь осталась незапертой. Меня поразили душный полумрак комнат, заставленных тяжелой мебелью, поблескивание полов, крашенных масляной краской. Я бегу через ряд комнат по домотканым цветным дорожкам, натыкаюсь на мебель, а вопли становятся все более отчаянными и глухими. Пробегая полутемный зал, я подумал: ведь только что я заглядывал в эти окна с улицы. А душераздирающий вопль о помощи эхом отдается в пустых комнатах. «Бежать туда, туда...». Кухня, огромная печь, и перед ней в крашеном полу огромный люк с металлическим кольцом. Я успеваю увидеть, как женщину стаскивают в подполье. Гаснет, глухнет ее молящий голос. Я хватаю кольцо со всех сил, пытаюсь поднять творило подполья. Нет, не поддается... Надо

360

звать людей на помощь! Вон окно и дверь, куда-то выход. Я выскакиваю во двор и в ужасе чувствую, как за мной заперлась кухонная дверь, в которую я только что выбежал. Теперь уж и я в ловушке. Двор порос крапивой и лопухом. Ворота заперты, калитка тоже. От калитки мне навстречу медленно идут два страшных дяди старообрядческо-скопческого вида. Мне ясно по их глазам, что человек, проникший в тайну этого страшного дома, живым отсюда уже не выйдет... Я покрываюсь холодным потом и кричу изо всех сил, а звука нет. В ужасе просыпаюсь и успеваю услышать собственный стон — крик во сне.

Проснувшись, я подумал: вот сценическая атмосфера «Грозы», хоть действующих лиц пьесы и не видно, дом не совсем годится для Кабанихи — в нем слишком много цветов.

Но по мертвящей пустоте, по застывшему порядку в доме и по таинственной жути застенка, где среди бела дня пытаются человека, это «Гроза».

Всякое событие, послужившее основой к возникновению сюжета художественного произведения, бывает освещено в глазах художника особым светом. Это может быть холодное, бледное освещение, или знойное, четкое, или туманно-расплывчатое, или темное, уходящее в черноту.

Вот возникло перед глазами художника Сурикова мгристо-холодное «Утро стрелецкой казни»... Вот знойный «Крестный ход» Репина. Читая «Ревизора» Гоголя, режиссер видит действие в запыленном, как бы выцветшем, выгоревшем городе... Полуденно знойным кажется «Месяц в деревне» Тургенева.

Каждый художник смотрит на жизнь через свои очки, и у каждого автора они разного, своего цвета. Режиссер может не почувствовать колорит драматического произведения, а может, наоборот, усилить его, объединяя все события пьесы в одну главенствующую тональность.

Воплощая на сцене реальную жизнь людей, мы стараемся воссоздать историческую, общественную, бытовую среду, в которой они существуют. Через взаимодействие человека с окружающими людьми и с обстановкой возникает сценическая атмосфера. Характер мышления человека, темпо-ритм его жизни и, наконец, психофизическое самочувствие способствуют выявлению атмосферы времени, в котором он живет.

Вспомним суриковского «Меншикова в Березове». Атмосфера ссылки сподвижника Петра I исчерпывающе выражена и во взгляде Меншикова, обращенном как бы внутрь себя, в запущенной, небритой бороде, взъерошенных, непокорных волосах; и в окружающих Меншикова детях, разделивших с ним изгнание, в тесной, низкой избе, в которой холодно, о чем говорят кутающиеся фигуры и охваченное лютым морозом маленькое оконце; и в самом факте обращения к священному писанию —

361

утешению во всех бедах; наконец, в общем суровом колорите\* картины и в замкнутой по кругу композиции всех фигур.

Все здесь подчинено единой атмосфере изгнания. Пристальный анализ ряда произведений живописи многое может открыть и подсказать режиссеру.

Мы уже говорили, что сценическая атмосфера всегда рождается основными событиями, взаимосвязана со сквозным действием пьесы, она является одновременно и следствием и причиной этих событий. Часто новое событие в жизни действующих лиц вызывает к жизни новую атмосферу. Происходящие за стенами булычовского дома огромные революционные потрясения и неизлечимая болезнь самого Егора Булычева создали определенную атмосферу в его доме, где, как в гостинице, толкуются торговцы, попы, полицейские, лесничие, студенты и монахини. Именно в такой обстановке Егор Булычев приходит к сознанию, что «жил он не на той улице»; в такой атмосфере человек будет и о-о-о о б о м у осмысливать свою жизнь перед смертью.

Но легче мы сможем познать атмосферу как выразительное средство сценического искусства на современной пьесе, ибо она скорее понудит к пристальному наблюдению за окружающей нас жизнью, где мы и увидим р а з л и ч н ы е а т м о с ф е - р ы, связанные с теми или иными событиями, местом и временем действия.

Научившись видеть и ощущать атмосферу в окружающей нас жизни, мы увидим и как бы откроем для себя целый ряд совершенно конкретных ее выразителей, о которых уже говорили: темпо-ритм, психофизическое самочувствие людей, тональность, в которой они разговаривают, мизансцены, в которые они невольно, без какого-либо режиссера, группируются, и т. д. А когда мы научимся все это видеть и чувствовать в жизни, нам легче будет найти соответствующие средства сценического воплощения атмосферы в спектаклях.

Чтобы разобраться более подробно в понятии атмосферы, вернемся к жизненным наблюдениям. Каждому делу, м е с т у и в р е м е н и присуща своя а т м о с ф е р а, связанная именно с этим делом, местом и временем.

Разве можно себе представить хирургическую операцию без внутренней сосредоточенности людей, без четких, точных движений, без тишины и белых халатов, то есть без атмосферы, присущей данному делу (операции) и этому месту (операционной)?

Можно ли вспомнить железнодорожный вокзал без напряженных ритмов торопливости, без чемоданов, носильщиков, без буфета с фальшивыми пальмами, без соответствующих звуков, характерных для вокзала?

Наблюдали ли кто-нибудь в аптеке суетливый, веселый, громкий смех, и вспоминает ли кто-нибудь аптеку без запаха лекарств?

362

Разве картинная галерея не имеет своей атмосферы, ничем не похожей на атмосферу, допустим, завода тяжелого машиностроения?

Атмосфера бесплацкартного железнодорожного вагона за пять минут до отхода поезда не имеет ничего общего с атмосферой этого же вагона в пути, через час после отхода поезда. Все ходят по вагону из конца в конец, в проходе толкучка. Никому нет дела до окружающих.

А через десять минут после отхода поезда все стихает. Поезд дальнего следования, ехать придется долго. С интересом разглядывают друг друга.

Люди стали внимательны, любопытны и предупредительны друг к другу. В вагоне воцарилась другая атмосфера. Следовательно, атмосфера — понятие динамическое, а не статическое, она меняется в зависимости от перемены предлагаемых обстоятельств и событий.

Разное время дня — утро, полдень, глубокая ночь, которую мы проводим в лесу, в степи, в горах, — имеет свою палитру красок и звуков, свою особую атмосферу, связанную с местом действия, временем и воспринимаемую человеком. Атмосфера — это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков, красок и всевозможных вещей.

Автором художественного понятия сценической атмосферы, несомненно, является Московский Художественный театр.

Верность реалистическим позициям, жизненной правде, с одной стороны, и стремление к современной драматургии — с другой, толкали МХТ к обогащению выразительных средств театра. То, что давно уже было доступно живописи Сурикова, Репина, Серова, большой русской литературе Пушкина, Гоголя, Толстого, с помощью тончайшего искусства Станиславского и Немировича-Данченко стало достоянием и театра. Этому обогащению новых выразительных средств театра способствовал в первую очередь Чехов своей новаторской драматургией.

Вот как характеризовал Немирович-Данченко Чехова как художника: «...Он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставень, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от быта, от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой» \*.

А Станиславский так рисует портрет Антона Павловича Чехова за кулисами театра:

\* Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., «Художественная литература», 1938, с. 21.

363

«Он любил тревожное настроение репетиций и спектакля., любил работу мастеров на сцене, любил прислушиваться к мелочам сценической жизни и техники театра, но особенное пристрастие он питал к правдивому звуку на сцене.

Среди всех его волнений об участии пьесы он немало беспокоился о том, как будет передан набат в третьем акте («Три сестры». — А. П.) во время пожара за сценой. Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата» \*.

Старые театральные критики восприняли сценическую атмосферу, новое открытие Художественного театра только как «настроение». На самом же деле для Станиславского и Немировича-Данченко это открытие новых выразительных возможностей сцены было не данью моде, а следствием все углубляющегося изучения правды жизни и обогащения выразительного языка театра через современную реалистическую литературу и живопись. Неверна была аналогия сценической атмосферы с модным в то время словом «настроение», и незаконно было прикрепление понятия атмосферы только к чеховской драматургии.

А. М. Горький в первых пьесах, написанных для Художественного театра, — в «Мещанах» и «На дне», — окружил своих: героев не менее плотной атмосферой их быта и целого мира звуков, вещей, красок, ритмов.

Эта новаторская драматургия, говорящая о человеке глубокую и жестокую правду, подсказала театру не только новые приемы игры, но и по-новому заставила посмотреть на отображение быта в сценическом искусстве, на материальную среду, в которой реализуется актером сценический образ.

Аксессуары, детали, бытовые вещи, то есть веера, перчатки, свечи, зонтики, книги, цветы, — все это стало неотделимо от актера и помогало ему в реализации сценического образа, отвечало его духовному складу.

Художественный театр в каждой пьесе и к каждому автору подходил с неизменным желанием раскрыть его творческую сущность и отыскать неповторимые качества, присущие только данному драматическому произведению, а увидев их, находил и новое сценическое решение пьесы.

Стараясь понять пьесу как явление живой действительности, театр стремился к жизненно конкретному воплощению человеческих характеров, их взаимосвязей и всей материальной среды, которая их окружает.

\* К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 140.

364

Все эти творческие задачи в подходе к автору и его пьесе привели Художественный театр к открытию сценической атмосферы — понятия, впервые осознанного как новое выразительное средство сценического искусства. Сценическая атмосфера — результат великолепного актерского ансамбля — возникала на сцене и раньше, задолго до организации Художественного, театра, в спектаклях Московского Малого театра.

Кто читал замечательное описание спектакля «Таланты и поклонники» с участием М. Н. Ермоловой и М. П. Садовского, блестяще сделанное Ю. М. Юрьевым\*, тот, даже не видя самого спектакля, ощущал сценическую атмосферу произведения А. Н. Островского, идущую от актерского исполнения.

Но эта сценическая атмосфера не являлась плодом сознательных усилий театра, она возникала на сцене стихийно, от взаимодействия талантливых актеров, и так же легко испарялась от случайного вторжения в спектакль актера грубого, художественно нечуткого.

Только Московский Художественный театр впервые стал сознательно ставить и решать творческие задачи создания верной для данного произведения сценической атмосферы. Возлагая эти задачи на актера, режиссер стал помогать ему созданием верной бытовой среды вокруг него вместо абстрактной театральной условности.

Бессмысленное нагромождение ненужных вещей на сцене, конечно, не поможет выражению необходимой сценической атмосферы. Сценические аксессуары, вещи, все, что способствует обрисовке бытовой среды, нуждается в строгом отборе, в организации всего этого материала, в подчинении определенной композиции. В этом сказывается подлинная театральность. Возвращение актера на фон холщовых кулис и освобождение его от каких-либо игровых деталей еще не знаменует победы романтизма и театральности на сцене.

Станиславский, работая над «Горем от ума», говорил, что сценическую атмосферу создают все участники спектакля. Тщательный подход режиссуры и актеров к второстепенным ролям в пьесе как к главным и порождает ансамбль.

«Петрушка «с разодранным локтем», г. Н., г. Д., слуги Фамусова и лакеи, имеющие хоть строчку грибоедовского текста, гости на балу у Фамусова, не имеющие никакого текста, но составляющие бытовой, жизненный фон для главных и второстепенных действующих лиц, — все эти персонажи имеют огромное, если не сказать решающее значение для создания правдивой, реалистической сценической атмосферы в спектакле»\*\*.

\* Ю. М. Юрьев. Записки (часть первая). Л.—М., «Искусство», 1948, с. 57—85.

\*\* Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 175.

365

«Огромную роль в создании реалистической сценической атмосферы и жизненной обстановки в спектакле играют также и декорации»\*.

Станиславский упоминает здесь о декорациях, но то же можно сказать и о музыке, об освещении, о богатой гамме сценических звуков, которыми располагает театр.

Ныне развитие режиссерского и актерского мастерства, общий подъем культуры сценического ансамбля в советском театре обеспечили возможность не стихийного, а сознательного создания сценической атмосферы для всякого пытливого и творчески

активного театра.

В последнем акте «Трех сестер» в Московском Художественном театре мы видели осенний пейзаж, плотно застегнутые у всех офицеров шинели, по-походному аккуратно заправленные башлыки, гулко звучащий рояль в доме и какой-то особый ритм бодрящихся перед расставанием людей. Все это создавало щемящее чувство грусти, именно осенней грусти, которая располагает к размышлению о безвозвратно потерянных годах и вызывает мечты о лучшей жизни.

Атмосфера пьесы всегда связана с эмоциональным ее «зерном» [...].

Однако если все элементы сценической выразительности, о которых шла речь, то есть музыка, шумы, освещение, бытовые детали, не будут связаны с внутренней жизнью актера на сцене, то они превратятся лишь в сценические эффекты, в технические ухищрения режиссуры, вызывающие у зрителей недоуменные вопросы: «А что это должно обозначать?»

В «Трудных годах» А. П. Толстого много картин, и все они по месту действия довольно сложны в смысле технических перестановок. Поэтому художник П. В. Вильяме давал скупое решение каждой картине, с минимумом декоративных деталей. Действие одной из картин пьесы происходило в Успенском соборе в Кремле. Алтарь художник отнес как бы в зрительный зал; на сцене стояли две огромные колонны с церковной росписью, все остальное уходило во мрак. Низкий большой колокол звонил мерно, редко и звал к заутрене. И все-таки атмосферы пустого собора в ранний час не получалось, а это было необходимо для того характера действия, какое происходило в картине. Все стало на свое место, как только режиссура с помощью В. А. Попова — подлинного художника по звуковому оформлению в МХАТ — нашла эхо в пустом соборе. «Часы», монотонно читаемые где-то далеко, видимо на одном из боковых клиросов, заканчивались протяжной фразой, и последнее слово, как эхо, дважды повторялось тем же самым голосом. Эта деталь сразу дополнила картину, скупо решенную П. В. Вильямсом. Собор

\* Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 177.

366

стал холодным и пустым. Редкий колокол и эхо лишь подчеркивали тишину. Эта затаенная тишина передалась зрительному залу, а актерам позволила свести речь до шепота, что имело решающее значение для характера всей картины, в которой происходили тайные свидания и заговор против Ивана» Грозного.

Так действие и атмосфера, порожденные предлагаемыми обстоятельствами пьесы, слились воедино и были неразрывны.

В загородном доме, куда Петруччио привозит Катарину («Укрощение строптивой»), мною — режиссером спектакля — было все подготовлено для первого урока укрощения. Была создана соответствующая атмосфера, необходимая данной картине. Темно, холодно, едва тлеет камин. Gobелен, изображающий охоту на диких зверей, перекосясь в глубоких темных складках. Слуги в этом доме напоминают распущенную банду голодных оборванцев. Они скучают без хозяина, вина и приключений. В полумраке слышна унылая мелодия на акарино.

Приехавшая Катарина, женщина отнюдь не из трусливых, видит запущенный холостяцкий вертеп, в котором все трепещет перед Петруччио.

Атмосфера для того, чтобы дать первый урок смирения и покорности, подготовлена. Начинается проба сил. Катарине очень трудно в этой мужской и грубой компании, но она выдерживает первую атаку. Но когда она, голодная, осталась в одиночестве, то готова заплакать. А в соседней комнате жрет, пьет и поет вся эта челядь во главе с Петруччио.

Рассмотрев ряд наших примеров, мы приходим к выводу, что сценическая атмосфера не создается в спектакле обособленно от процесса создания актерского образа, а, наоборот, целиком связана со всей системой художественных образов.

Сценическая атмосфера, создаваемая режиссером через темпо-ритм сценического действия, через обстановку, в которой действуют актеры, через звуки и свет, воздействует на психофизику актера и порождает в нем неожиданные приспособления и краски.

Надо сказать, что борьба за создание сценической атмосферы на репетициях протекает в непосредственной связи с поисками физического самочувствия холода, голода, жары, мигрени и т. д. и т. д. Даже «зерно» актерского образа находится в теснейшей взаимосвязи с атмосферой.

Есть замечательная одноактная пьеса у поэта Н. А. Некрасова — «Осенняя скука»\*. Помещик у себя в имении изнывает от скуки, безделья, непогоды и, чтобы как-то себя развлечь, издевается над своей дворней.

\* Н. А. Некрасов. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 4. М., «Художественная литература», 1966, с. 289—315.

367

Вот атмосфера некрасовской вещи.

«Действие происходит в деревне Ласуковке, в глухой осенний вечер... Театр представляет комнату, выкрашенную синей краской. Две двери: одна прямо против зрителей, другая — направо. Диван и перед ним круглый стол, на котором стоит единственная сальная свеча, сильно наторевшая. На диване пуховая подушка в белой наволочке. На этом диване дремлет Л а с у к о в, худенький старичок лет пятидесяти, седой, со сморщенным и болезненным лицом. В передней, внутренность которой видна через полуотворенную дверь, спит, прислонив руки к столу и положив на них голову, мальчик в суконном казакине с красными сердцами на груди. Со двора доносится завывание осеннего ветра и скрип ставней. Вдруг ветер завыл сильнее, громче застучал ставнями; Ласуков проснулся.

Ласуков. Ну, завывает!.. А я опять уснул. Ведь вот, кажется, мудреную ли задачу задаю себе каждый день? Не спать после обеда!.. [...] Ну что делать весь вечер? Как ночь спать? (Останавливает глаза на нагорелой свече.) У, какая шапка! Должно быть, и немало я спал!.. (Кричит.) Свечкин!

В ответ раздается тихое, мерное храпение мальчика.  
Храпаков!

То же храпение.

Храповицкий!

Быстро является мальчик. Свет режет его сонные глаза, и он шуруется.

Мальчик. Чего изволите?

Ласуков (иронически). Ты не спал?

Мальчик. Нет-с.

Ласуков. Ну, конечно! я так и знал. А как думаешь, который теперь час?

Мальчик. Не знаю-с.

Ласуков. Не знаю. Вот новость сказал: не знаю. А ты подумай.

Мальчик думает.

Ну!

Мальчик продолжает думать.

Говори же!

Мальчик. Не знаю.

Ласуков. Дурак, ничего не знаешь! Ну, пошел посмотри!

Мальчик уходит.

Славный мальчик, расторопный, умница, молодец! М а л ь ч и к . Шесть часов без четверти.

368

Ласуков. Да полно, так ли? Мальчик. Так-с.

Молчание.

Л а с у к о в . Ты ничего не видишь?

Мальчик. Ничего-с.

Л а с у к о в . Посмотри-ка хорошенько.

Мальчик (внимательно осматривается кругом). Ничего, все как следует.

Л а су ко в. Все как следует? Полно, все ли?

Мальчик (*осматривается опять*). Все-с.[...].»

И долго барин мучает мальчика, пока наконец тот не замечает нагар на свече, торопливо снимает его и уходит в переднюю. Старичок зеваает, потягивается, слушает завывание ветра. Вспоминает: Петербург... Английский клуб... Карты... «Козыре-вич!» — кричит он, и требует гитару. Потом играет и припеваает:

По полтинничку на пиве пропивал, Оттого-то и на съезжей побывал...

Ласуков заставляет мальчика плясать. Во время пляски мальчик теряет маленький ключ. Помещик радуется... Отсылает мальчика из комнаты. Тихонько, на цыпочках подкрадывается, подбирает ключ и опять кричит: «Растеряшин!»

Прибегает мальчик, и опять начинается длинная сцена. Ласуков требует пороха. Мальчик ищет по всему дому ключ — Ласуков доволен.

«Ласуков. Ну так куда же ты его девал?

Мальчик. Не знаю-с... я никуда его не девал... я...

Ласуков. Никуда?

Мальчик. Никуда-с!

Ласуков. Не отдавал никому?

Мальчик. Никому-с.

Ласуков. И не терял?

Мальчик. Не терял-с.

Ласуков. Ну, так подай пороху!

Мальчик молчит и не двигается. Холодный пот выступает у него на лбу.

Разбойник ты, разбойник! Ни стыда ни совести в тебе нет! Хлопочи, заботься о вас, ночи не спи,— а вы и ухом не ведете! Ну, теперь вдруг воры залезут, волки нападут — понадобится ружье зарядить... ну где я возьму пороху?.. Так за тебя, разбойника, всех нас волки и разорвут.

Мальчик (*громко рыдает*). Я уж и сам не знаю, куда ключ пропал.

Ласуков. Не знаешь... Ну, так ищи!»

369

Так коротает часы Ласуков со своей дворней.

Первая же попытка сценической реализации «Осенней скуки» убеждает нас в полной невозможности решать отдельно действие от физического самочувствия, а последнее — от сценической атмосферы. Все эти моменты теснейшим образом взаимосвязаны и решаются в неразрывном единстве.

Мы знаем, что всякое действие на сцене только тогда заразительно, когда оно активно. Но очень часто на пути к этому активному действию стоит перед актером или пассивный по природе своей характер, например Подколесин в «Женитьбе» Н. В. Гоголя, или контрастирующее с активным действием, как бы не соответствующее ему физическое самочувствие. Что мы и имеем перед собой в «Осенней скуке». Помещику скучно, он пролежал все свои бока, валяясь на диване. Он мучительно отсчитывает время, когда можно будет ужинать, а потом лечь спать и, следовательно, потерять счет времени, а минуты ползут невероятно медленно.

Естественно, что желание развлечь себя, *убить* время, в таких предлагаемых обстоятельствах, у такого человека и при таком физическом самочувствии будет иным, нежели, допустим, у Кочкарева, который при любых обстоятельствах и в любую погоду согласится скакать хоть сто верст, лишь бы женить Под-колесина.

Добиваясь активного действия в «Осенней скуке», режиссер очень быстро почувствует, что ломается вся природа вещи. Помещик становится агрессивен, оживлен, теряет счет времени и в результате получает большое удовольствие, издеваясь над мальчиком. Как же добиться того, чтобы забавы не подгоняли время и не снимали скуку. Играть скуку и не увлекать себя глупыми выдумками? Но тогда будет скучно и актеру и зрителю.

В данном случае, прежде чем начать действовать, то есть искать, что может занять

Ласукова, актеру придется добыть, найти, вспомнить *физической* памятью, что такое сонная одурь, преследующая зевота, не приносящая сна, потому что сном Ласуков уже «сыт по горло».

И когда найдется в физической памяти актера это самочувствие, тогда он сможет верно действовать в характере действующего лица, в атмосфере и в «зерне» данной пьесы.

Думаю, что, движимый именно этими соображениями, Вл. И. Немирович-Данченко выдвигал поиски физического самочувствия как один из способов репетирования и как одно из средств углубления и утончения актерского искусства.

В примере «Осенней скуки» физическое самочувствие выступает антагонистом к активному действию, ни в коей мере не ослабляя его, а заостряя и уточняя природу данного сценического действия.

370

В первой студии Художественного театра в программе чеховского спектакля актер Лазарев исполнял сцену-монолог «О вреде табака». Перед нами было жалкое, забитое существо с бледным, испитым лицом, редкими пепельными волосами, со съезжающим с носа пенсне-велосипедом. Глаза воспалены от бессонницы. Он все время пугливо оглядывался, смертельно боясь жены-аспида. На нем был мятый, изжеванный фрачишко. И когда он говорил, что у них в квартире даже в мебели водятся клопы, то всем зрителям казалось, что у него во фраке и в бороде, наверное, тоже... клопы. Он был воплощением кошмарного мешанского быта. И когда он восклицал «А ведь я когда-то учился в университете!», то в его воспаленных глазах стояли слезы. И зрителям было неловко за то, что они сейчас смеялись над ним.

В исполнении Лазарева это была фигура эпохальная и, я бы сказал, «атмосферная».

Выше мы говорили об атмосфере в самой окружающей нас действительности, о том, как важно тренировать профессиональный режиссерский глаз, для того чтобы уметь примечать атмосферные выразители.

Но для того чтобы создавать сценическую атмосферу, мало знать ее выразителей. В каждом спектакле нам придется и с-кать различные средства выявления атмосферы, связанные с определенной эпохой, лицом автора и, наконец, с художественными принципами нашей постановки. Мы знаем, что атмосфера теснейшим образом бывает связана с бытом. А у нас есть немало режиссеров, которые до смерти боятся всякого быта на сцене.

Для них быт является синонимом бытовщины и натурализ-ма. А это в корне неверно. Без быта нельзя реализовать среду, быт для нас — элемент содержания, и выражен он может быть многообразно, различным языком, реалистически и символически.

В «Укрощении строптивой» даже интермедии, игравш"еся на просцениуме, на фоне постоянного занавеса, имели свою атмосферу, связанную с эпохой и стилистикой спектакля. Решалась она только через актера и аксессуар. В «Турандот», спектакле откровенно условном и сугубо театральном, с таким же театральным Китаем, была сцена ночных страхов во дворце, когда Калаф ложился спать. И несмотря на режиссерскую иронию, пронизывающую весь спектакль, со сцены шла пугающая таинственность, до смешного просто выраженная. Создавалась она звуками и реакцией актеров. А в «Тетушке Кураж» — спектакле Берлинского ансамбля — тележка была отработана как сугубо бытовой аксессуар на откровенно обнаженной сцене. И не будь такой эпохальной тележки, не возникало бы образа фронтовых дорог и тяжелых бесконечных скитаний тетуш-

371

ки Кураж, потерявшей детей и одиноко везущей, как старая кляча, свою повозку.

Есть музыканты, извлекающие из простейших инструментов большую и хорошую музыку, есть чудесные граверы по дереву, создающие великолепные гравюры в два, три тона (вспомним художника Павлова). Тем более режиссер, располагающий актером, пространством, светом, звуком, может творить чудеса.

Верно найденная атмосфера и точно решенные средства ее выражения в спектакле



всегда являются комплексом творческих усилий режиссера, актера и художника. Она вбирает все — в ней отражается идея спектакля, выражаются ритмы сценической жизни, с ней неизбежно связаны характеры действующих лиц, их отношения.

*Сценическая атмосфера всего спектакля помогает добиться его стилового единства и наряду с другими разбираемыми здесь элементами способствует созданию целостного образа спектакля.*

## ХУДОЖНИК

Открылся занавес, мы еще не слышим слов, не знаем, кто эти люди, которых видим на сцене, но на нас уже пахнуло ароматом определенных лет, какой-то жизнью, или знакомой и близкой нам, или далекой и странной. На сцене мы видим художественно преображенную жизнь и тотчас же замечаем характер видения изображаемой жизни, индивидуальность художника, оформившего спектакль, его вкус и темперамент.

Вот перед нами богатая, красивая и вместе праздная, ленивая жизнь в великолепных комнатах с огромными диванами. На них никогда не сидело много шумливого, живого народа.

Это не жилое помещение — это выставка, усадьба эпохи дворянских гнезд, это «Месяц в деревне» Тургенева в видении художника М. В. Добужинского для мхатовского спектакля. Изысканными узорами вышиты подушки на диванах. И не «вышивка» ли и вся декорация Добужинского? Стены, мебель, окна, любой аксессуар на столе — все связано между собой, все несет печать времени и характеризует живущих здесь людей.

Эстетика и мир вещей в этих комнатах рассказывали о людях тургеневской пьесы, и не только рассказывали, но и помогали актерам найти нужное им поведение в ролях, физическое самочувствие, мизансцены и т. д.

Сейчас советские художники, актеры и режиссеры иначе посмотрели бы на тургеневскую эпоху, на его произведения и иначе бы увидели мир пьесы, но это не опровергает цельности художественного решения' «Месяца в деревне» для Добужинского и его эпохи.

А вот другая чуждая нам жизнь, тоже далекая и богатая, но топорная, грубоватая, с позолотой и выкрутасами, как пестрый, расшитый купеческий платок,— это «Горячее сердце» в том же МХАТ, увиденное художником Н. Крымовым.

Деревья, дома, заборы, ворота — все громоздко, тяжело и фундаментально, как громоздки и тяжелы Курослепов, Хлынов, Градобоев. Яркие и сочные картины природы у Крымова и соче-

373

таются они с характерами людей, с ярким и сочным языком Островского. Единство декоративного образа со всей системой сценических образов — первый шаг к художественной гармонии спектакля.

Как-то в одном из театров я видел спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского. Яблонево́й сад купчихи Барабошевой, охраняемый сторожем с деревянной колотушкой, сад-крепость, был отгорожен от улицы ажурным металлическим забором из гнутых железных прутьев. Жизнь купчихи Барабошевой как бы проглядывалась насквозь всеми проходящими по улице людьми. Зрительный образ оформления спектакля в данном случае был настолько чужд всему духу Островского, миру его людей, что в таких декорациях актерам немислимо было верно жить в образах драматурга. У Островского дом — всегда неприступная деревянная крепость за семью запорами, за высокими заборами. Другое дело, что эти запоры отпираются и крепости берутся. Унтер Грознов тоже взял крепость Барабошевой. В этом-то и состоит суть борьбы во многих пьесах великого драматурга.

Угадывание художественного образа будущего спектакля очень часто начинается с верной и точной кандидатуры художника, которому поручается оформление спектакля. И наоборот, можно потратить месяцы напряженнейшей работы с художником, сделать уйму черновых набросков, эскизов, и все усилия будут напрасны, потому что данный художник чужд пьесе, выбранной для постановки.

Найти художника для будущего спектакля так же важно, как дать верное распределение ролей в пьесе. И в том и в другом случае интуиция режиссера играет решающую роль. Сразу почувствовать, какие линии в пьесе зазвучат и какие заглохнут в руках того или иного художника, чем он дополнит поэта и, вообще, в его ли индивидуальности принятая к

постановке пьеса,— всем этим вопросам режиссер может найти единственно гармоническое решение тогда, когда он натренировал свое воображение настолько, что может увидеть любую сцену спектакля во взаимодействии со всеми его компонентами — с актером, музыкой, освещением. И только тогда он почувствует, как данный художник обогатит спектакль и обогатится сам актерскими образами, музыкой, освещением.

Многолетняя работа с художником Ю. И. Пименовым для меня раскрыла его как поэта советской нови, влюбленного в наш повседневно меняющийся быт. Для Пименова вся страна — это новостройка, новые дома, новые дороги, новые машины, новые зеленые насаждения. Люди у него в большинстве случаев мчатся, едут на машинах, поездах, идут с рюкзаками за спиной, и свежий ветер новой жизни рвет их волосы и платья.

374

Эта поэзия созидания и труда, главная тема творчества Ю. И. Пименова, и подсказала его кандидатуру для «Степи широкой» Н. Г. Винникова и для «Весеннего потока» Ю. П. Чепурина. В работе с художником надо все сделать для того, чтобы он самостоятельно высказался, спорил с режиссером и тем самым обогащал общий замысел.

Режиссер увлекает художника своим видением спектакля, но увлечение это не должно переходить в насилие.

Режиссер при первых встречах с художником, несомненно, лучше знает пьесу и уже видит в своем воображении ряд сцен будущего спектакля. И именно поэтому на первом этапе совместной работы режиссер должен больше *раскрывать* пьесу как кусок живой действительности, нежели рассказывать, каким он видит будущий спектакль.

В это раскрытие пьесы как куска жизни режиссер обязательно привнесет свою фантазию, украсит пьесу вымыслом и, несомненно, будет тенденциозен в ее освещении. Но при первых встречах с художником не следует предупреждать его фантазию четко сформулированным требованием или заказом определенной планировки. Только после того как художник самостоятельно выскажется о пьесе через свои наброски и эскизы, можно с ним начать спорить или соглашаться. В этом творческом споре или согласии и происходит то взаимное обогащение режиссера и художника, в результате которого начинает обретать конкретные очертания зрительный, архитектурно-живописный образ спектакля.

Работая над «Мещанами» А. М. Горького, мне пришлось беседовать с художником. Мы коснулись вопросов взаимоотношений режиссера и художника. Я воспроизвожу этот разговор в диалогической форме.

Режиссер. Нам надлежит решить все вопросы, связанные с художественным оформлением спектакля «Мещане».

Художник. Да. Я бы хотел получить от вас точные задания.

Режиссер. Что вы называете точными заданиями?

Художник. Я разумею общий характер и принцип оформления. Основной зрительный образ спектакля. И требования ко мне как к художнику по линии мизансценировочной, то есть где и какие точки нужны вам для основных игровых мизансцен.

Режиссер. Мне нравится ваш деловой подход. Но не кажется ли вам, что если бы я смог исчерпывающе ответить на ваши вопросы, то мне и не нужен был бы художник?

Художник. Я не понимаю вашего вопроса.

Режиссер. Если бы я увидел в своем воображении общий принцип решения «Мещан», основной колорит всего оформ-

375

ления, да к этому приложил свои режиссерские планировочные требования, то ведь я мог бы пригласить хорошего макетчика, все это ему рассказать и тем самым обойтись без вас. Разве вы считаете себя только исполнителем воли режиссера?

Художник. Обычно так приходится работать. У каждого режиссера свое представление о пьесе.

**Режиссер.** Конечно, у режиссера должно быть собственное ясное представление о пьесе и об отдельных деталях. Но уж очень обидную роль отводите вы для себя, то есть для художника. Ведь вы читали Горького? Его творчество вызывает у вас целый мир образов. «Мещане», в частности, заставили вас вспомнить старую российскую провинцию.

**Художник.** Несомненно.

**Режиссер.** Вот и расскажите мне о том мире, который представляется вам после прочтения «Мещан».

**Художник.** Мне представилось жилище Бессеменовых как огромный дубовый саркофаг. Дом-гроб, где задыхается все живое, откуда рвется, бежит молодая жизнь (Нил, Поля). В доме много вещей. От вещей тесно так, что люди спотыкаются о них.

**Режиссер.** С моей точки зрения, вы подмечаете верные вещи. Толчая вещей — это хорошо и верно. Что касается логова Бессеменова в образе дубового склепа, то мне кажется, что это не Горький. В этом есть какая-то лобовая символика. Не думаете ли вы, что комната должна быть обыкновенная и даже веселая, и что весь уклад бессеменовского мрачного быта конфликтует с веселыми обоями. В обойных магазинах так и зовут эти обои «веселенькими». Вот в смысле ограничения сценического пространства, мне кажется, что комната должна напоминать тупик. В жизни мы знаем и видим большие улицы, переулки и, наконец, тупики, из которых как бы нет выхода. Есть еще тупики на железных дорогах, в которые загоняют паровозы и вагоны, — там они долго стоят без дела и... ржавеют. Вот таким тупиком представляется мне бессеменовская зала.

**Художник.** Когда я определяю жилье Бессеменова саркофагом или домом-гробом, то вы называете это лобовой символикой, а почему «тупик» не есть лобовая символика?

**Режиссер.** Не знаю. Но думаю, что когда вы возьмете в руки карандаш и начнете рисовать, то «тупик» не приведет вас к штампу, к дешевой символике. Для «тупика» вы не найдете близлежащих изобразительных знаков, а для гроба обязательно найдете, и это опасно потому, что может быть вульгарно.

**Художник.** Может быть, вы правы. А что, если комнату устроить углом, и в углу изразцовая печь?

**Режиссер.** Попробуйте набросать. Я умозрительно боюсь утверждать такие вещи. Но то, что комната строится тупым углом — это мне кажется верным.

376

**Художник.** Мне необходимо знать, до какой степени я должен придерживаться авторской ремарки в описании комнаты Бессеменова.

**Режиссер.** С ремарками автора театр всегда считался постольку, поскольку они помогали вскрывать мысль автора, но вскрывать так, как это видит театр. То, что это «комната в зажиточном мещанском доме», для вас важно и обязательно. А дальше у Горького идет такое огромное количество деталей и характеристик, что из них необходимо выбирать и отбирать более отвечающие нашему видению.

По автору, в комнате три двери и два окна, а если по стенам попытаться поставить упомянутые печь, сундук, пианино» шкаф с посудой, горку, кушетку, кадку с филодендромом и ряд венских стульев, то эта задача окажется совершенно неразрешимой — для всего этого хозяйства не хватит никаких простенков в комнате. Думаю, что можно оставить только две двери. Одну — на первом плане, в комнату Татьяны. Она нам необходима и в течение целого акта будет объектом всех действующих лиц (сцена отравления Татьяны). И другая дверь (входная), через которую можно пройти во все остальные комнаты бессеменовского дома, то есть к старикам, к жильцам, к Петру. Окна, мне кажется, тоже не обязательны. Сундук может стоять у стариков в комнатах, а вот конторка старика Бессеменова, где сосредоточена вся его «деловая канцелярия», по-моему, необходима. Там он держит документы, счета, заказы, там лежит книга расходов и доходов, ключи же от конторки находятся у Бессеменова на цепочке. Когда Елена приходит расплачиваться за квартиру, то из конторки извлекается «книга судеб». Там записано все: сколько взято угля, сколько надо удержать с квартирантки за разбитое стекло и т. д.

Обеденный стол и большой семейный буфет необходимы.

Художник. Вот вы уже проговорились, что дверь к Татьяне вам нужна на первом плане. Может быть, вы мне дадите проект вашей планировки?

Режиссер. Мог бы дать, но не хочу. Опять вы выбираете для себя пассивную роль исполнителя. А я хочу, чтобы вы принесли мне ваше представление о бессеменовском жилье.

Своего представления и видения я уступать не собираюсь и буду защищать его, но после того, как выскажетесь карандашом и красками вы. В столкновении вашего и моего воображения родится третье — обогащенное, уже *н а ш е* с вами общее видение бессеменовского мира.

По отношению к художнику режиссер действует так же, как и по отношению к актеру: чем шире и богаче инициатива, чем ярче работает фантазия, тем выгоднее режиссеру, так как все это обогащает спектакль.

377

Художник. Я спрашиваю о ваших режиссерских наметках потому, что не хочется зря работать. Ведь задача художника кроме решения общего образа спектакля (композиция, колорит и т. д.) заключается и в том, чтобы режиссеру было легко мизансценировать, а актерам удобно располагаться и действовать на сцене.

Режиссер. Вы совершенно верно определяете свои задачи. И вопрос сводится только к тому, чтобы преждевременно не навязывать вам безапелляционных требований.

Если бы место действия и характер происходящего не замыкались в одной комнате, а имели много картин, то и режиссеру труднее было бы утаить от художника увиденные в своем воображении композиционные решения спектакля, финальные мизансцены, эффектные массовые построения и т. д. А для этих действенных моментов необходимы лестницы, балконы и т. д.

В «Мещанах» часто постановочные задачи проще, но, с другой стороны, режиссеру и труднее. Вся пьеса проходит в одной декорации. Место действия — комната. Экспрессия здесь иная. Здесь работают малые рычаги движений. Пьеса идет как бы «крупным планом». Если актер повернул голову, то это заметное сценическое движение. А если он сел на стул или встал, то это акт большого действия. Это действие о чем-то говорит.

В этой пьесе режиссеру будет легко работать, если художник сумеет предоставить ему много возможностей к построению мизансцен. Учитывая то, что четыре акта идут в одной комнате, режиссер вынужден будет сам с помощью действующих лиц менять расположение мебели. Обед потребует сгруппировать стулья вокруг стола, а после обеда стулья можно располагать уже не так, как они стояли, а так, как это выгодно и удобно по характеру дальнейшего действия.

Художник. Л может быть, можно сделать для других актов другие декорации? Например, для третьего акта взять гостиную в доме Бессеменовых — ведь она у них, наверное, имеется.

Режиссер. Конечно, можно на четыре акта взять две разные комнаты, и это даст относительное разнообразие мизансцен. Каждый театр вправе по-своему решать этот вопрос. Но существенно это обстоятельство, по-моему, не облегчит режиссерских трудностей в мизансценировке.

Иногда ведь трудности воодушевляют. Можно с одной скамейкой или одной табуреткой найти такое богатство мизансцен, какого не найдешь и в роскошно обставленной квартире. Все определяется фантазией режиссера.

Художник. Значит, никаких планировочных требований вы мне не ставите?

Режиссер. Нет. Кроме одного.

378

Художник. Значит, все-таки не удержались, есть-таки одно.

Режиссер. Есть, но оно вам ничего не подскажет. Лет сто назад актеры очень любили бегать к рампе и «завинчивать» в публику монологи. Теперь они от этого отошли.

Разве только еще в опере певцы продолжают жаться поближе к дирижеру. В связи со всем этим располагайте обстановку квартиры так, чтобы был максимально заселен первый план. Ведь в желании актера быть поближе к зрителю нет ничего плохого. Наоборот, актер хочет установить контакт со зрителем, но вылезать на рампу ему стыдно, ему там нечего делать. Вся его жизнь связана с партнерами и с вещами; а партнеры и вещи находятся в глубине. Вот тут-то и начинаются трудности. Например, Татьяна всю пьесу валяется на кушетке. Сначала это происходит в силу ее инертности, неподвижности, а потом как следствие болезни (отравление). Вокруг Татьяны всегда группируется народ. Если кушетка с Татьяной будет глубоко поставлена, то и ряд сцен будет глубоко размизансценирован, а это неприятно. Следовательно, кушетку хочется иметь на первом плане.

Ряд конфликтов между стариком Бессеменовым и Нилом, между отцом и детьми происходит за обедом или чаем. Строить эти сцены придется в основном вокруг стола. Когда скандалы разгораются, то люди своим темпераментом охватывают всю комнату. Следовательно, стол не может стоять глубоко или у стены — вокруг него необходимо свободное пространство.

**Художник.** Я думаю о конторке. Она будет мешать и «спорить» с буфетом. Нельзя ли ее поставить в углублении, в маленькой нише, какие бывают в старых домах? Может быть, здесь когда-то была дверь.

**Режиссер.** Это хорошо. Ниша создаст еще большее ощущение бессеменовского угла.

**Художник.** Пол я вижу крашеным и с крестьянскими дорожками. По стенам много групповых и отдельных фотографий в замысловатых рамочках.

**Режиссер.** После того как вы сделаете черновые эскизы в карандаше, мы встретимся и обменяемся еще раз общими соображениями. А уж после красочного эскиза будем делать макет. В макете не раз нам придется менять расположение дверей, буфета, стола. На макете удобно мысленно мизансценировать главные моменты спектакля и, пока не поздно, заказывать художнику не только переделки, но и добавления.

**Художник.** А что вы мне можете сказать об эскизах костюмов?

**Режиссер.** Характеристики действующих лиц, как авторские, так и режиссерские, имеются довольно подробные, с ними необходимо вам познакомиться.

379

Затем прошу вас собрать фотоматериал по эпохе. Старые фотографии, иллюстрированные журналы 1900—1902 годов. Прежде чем делать наброски, очень прошу подробно поговорить с каждым исполнителем отдельно о роли, которую он играет.

У каждого исполнителя всегда имеется его личная просьба к художнику, связанная с костюмом. Исполнитель видит какие-то детали в облике своего персонажа, которые «греют» его или связаны с прототипом из жизни, от которого отталкивается актер при исполнении. Все это необходимо художнику и режиссеру учесть, так как это обогащает спектакль и образ, а главное, создает у актера ощущение авторства роли. Иногда головной убор, галстук или шарф, найденный актером совместен с художником, делают весь образ близким и любимым для актера.

Ну вот, в основном, мы коснулись всех вопросов, связанных с вашей первоначальной работой. А в остальном вы свободны.

**Художник.** Этого остального, по-моему, и не осталось.

**Режиссер.** Если вы думаете, что режиссер свободнее вас, то глубоко ошибаетесь. И его свободу ограничивают автор, актер, масштабы театра, материальные ресурсы и мало ли что еще. В этом творческом соподчинении и есть специфика нашего искусства — искусства театра.

На этом наш первый разговор с художником по поводу «Мещан» закончился.

Каждый театральный художник имеет индивидуальный, ему присущий прием работы над пьесой, а также свойственный ему характер рабочих взаимоотношений с режиссером.

Одни художники не любят никому показывать черновые карандашные наброски и

готовы делать множество красочных эскизов, другие же вводят режиссера в свою кухню, делясь самыми черновыми набросками.

Думаю, что правил устанавливать здесь не следует. Естественно, чем теснее творческие взаимоотношения художника с режиссером, тем раньше художник начинает делиться своими видениями.

В этих поисках получают свое формирование и определяются сценические плацдармы, на которых будет разворачиваться действие пьесы.

В прямой зависимости от идеи драматического произведения, его стиля и в зависимости от замысла спектакля художник ищет типический образ места действия.

Подчеркнуто условные приемы оформления спектакля не снимают вопрос о внутреннем единстве зрительного образа. Единая установка на весь спектакль тоже может нести в себе приметы времени.

380

В спектакле «Укрощение строптивой» в ЦТСА единая площадка для всего спектакля была оформлена сукнами, расписанными в манере и тематике старых английских гобеленов. Эти «гобелены», а также ренессансный орнамент на портале, на дверях и мебели вводили зрителя в эпоху.

Одновременно с художественным образом декорации и в глубокой взаимосвязи с ним решается и сценическая площадка для построения на ней всех действий, которые заложены в пьесе.

Следовательно, оформление спектакля являет собой художественный образ места действия и одновременно площадку, предоставляющую богатые возможности для осуществления на ней сценического действия.

В книге Н. М. Горчакова хорошо описана работа К. С. Станиславского и художника В. А. Симова над макетом картины «На колокольне» для спектакля «Бронепоезд 14-69». Горчаков пишет: «Это была не та декорация, которая теперь помещена в различных книгах по истории советского театра. Колокольня и купол церкви еще занимали центральное место, кусок крыши — ничтожное. По всему переднему плану сцены поднимались верхушки сосен и елей. Небо было разрешено в той же живописной манере, что и в картине «Берег моря», но по тону было гораздо более жизнерадостным, чем в предыдущих двух картинах. В целом все вместе взятое было опять-таки чрезвычайно живописно!

— Мне нравится, — сказал К. С., — хорошо, что автор и И. Я. Судаков перенесли действие на колокольню. На телегах на площади эту сцену, как она написана у автора в повести, не сыграть.

Образ картины мне нравится. Но где играть актерам сцену с американцем? На одной площадке колокольни не разместишься»\*.

Из описанной работы режиссеров с художником мы узнаем, что партизанская сцена с американским солдатом, по мысли автора, первоначально происходила на площади, среди крестьянских телег. Не может быть двух мнений о том, как она выиграла от переноса ее с телег на крышу.

И далее, мы видим беспокойство, возникшее у Константина Сергеевича, о том, где же развернется массовая сцена с американцем, если режиссер располагает только площадкой колокольни? Отсюда у режиссуры возникает окончательный вариант, при котором колокольня смещается с центра сцены, а основной игровой площадкой становится вся церковная крыша, где и была развернута режиссурой одна из лучших народных •сцен мхатовского спектакля.

\* Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 485.

381

Типично для творческого мышления гениального режиссера и то, что заботы о технических условиях (пространство, мизансценировочные возможности и т. д.) сочетаются у него с охватом художественно-живописного образа всей картины. Беспокойство о «выгодных опорных точках» для мизансценировки сопутствовало всей работе

Станиславского с художником спектакля. Но это не значит, что с подобных требований он начинал работу с художником.

Художественный образ и атмосфера картины имели для него первостепенное значение. «Заказы» художнику на так называемые планировочные места и «опорные точки» появлялись после того, как высказалась творческая инициатива художника по главным линиям идейно-образного решения спектакля.

Станиславский прекрасно понимал, что *преждевременные требования технического порядка сушат творческую фантазию не только художника, к которому они обращены, но и самого режиссера.*

Примером такого терпеливого ожидания верного образа декорации без прямого подсказа со стороны режиссера может служить работа К. С. Станиславского с художником А. Я. Головиным над картиной «Свадьба» в спектакле «Женитьба Фигаро», описанная в той же книге Н. М. Горчакова\*.

Режиссер трижды возвращал художнику эскизы, потому что они, с его точки зрения, не верны в основе своей, слишком нарядны, пышны для свадьбы Сюзанны и Фигаро, которую вопреки своему желанию устраивает граф Альмавива.

Наконец, был прислан эскиз, изображающий часть двора, отгороженного белым забором, с кучей старого деревянного хлама — разбитой мебели, бочек, скамеек и т. д. В эскизе Головина, как свидетельствует Горчаков, совсем не было «опорных точек», которые раньше так любил заготовливать Станиславский.

И тем не менее он остался чрезвычайно доволен эскизом, в котором так угадан был его замысел. У Головина как раз было то, чего хотел режиссер.

А интересные, жизненные и свежие мизансцены родились сами собой. Станиславский попросил «выгородить» на сцене головинский эскиз и предложил сыграть сцену в этюдном порядке.

«Опорные точки» для мизансцен были найдены импровизационным путем самими актерами, когда они соорудили для графа помост, а сами расположились на бочках и скамьях, используя для этого кучу старого хлама.

\* Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 391—392.

382

Так фантазия художника Головина возбудила фантазию режиссера и актеров. В конечном счете мизансцены, рожденные в этюдном порядке, были отработаны, выверены в соответствии с идейным замыслом спектакля.

То, как решает художник образ спектакля в целом, какими средствами и приемами он пользуется для раскрытия образа каждой отдельной картины, полностью зависит от содержания, поэтической природы драматического произведения и композиционного строения пьесы. Даже соотношение и взаимоотношение архитектурных строенных декораций с живописными решается в каждом отдельном случае опять-таки исходя из стилистических особенностей пьесы и идейно-художественного замысла спектакля.

В поисках образа картины или акта, в борьбе со штампом и трафаретным решением режиссеру необходима неоглядная смелость.

Мы не можем с первых шагов ограничивать фантазию художника торопливыми и излишне «деловыми» замечаниями о мизансценческих точках. В неосуществленной, к сожалению, работе над «Любовью Яровой» мы с художником Н. А. Шифриным пришли к очень неожиданному решению ресторана-поплавка, которое в смысле мизансценировки оказалось трудным и неудобным. Но верная атмосфера и свежесть художественного решения мне представлялись в данном случае важнее всего. В нашем деле трудные решения часто наращивают силы, а легкие ведут режиссера к преждевременной успокоенности.

В одной пьесе техника перестановок и удобство мизансценирования становятся решающими, но подчас приводят к известному урону для художественной выразительности спектакля, а в другом случае все трудности технического порядка должны быть преодолены во имя удачно найденного в эскизе или в макете художественного образа картины.



Один из эскизов Шифрина к постановке «Сон в летнюю ночь» был настолько выражающим дух и поэзию шекспировской пьесы, что многое определил собой в мизансценах, в манере игры и в создании сценической атмосферы не только данной картины (речь идет о репетиции ремесленников), но и всего спектакля в целом.

Я убежден, что образ этой картины вылился у художника так полно и законченно потому, что, не связанный частными и техническими задачами, он схватил самую суть пьесы и замысла постановки. Это не означает какого-либо пренебрежения к технике перестановок или удобству мизансценирования. Но верный художественный образ, с точки зрения режиссера, должен все определять, он — руководящее начало в творчестве постановщика и актера. Ведь нередко бывает, что актеру удобна та мизансцена, которая не ставит перед ним сложных и мучи-

383

тельных задач преодоления своего субъективного материала в роли. Однако мы знаем, что это ощущение *удобства* частенько покоится за пределами искусства.

Работая с П. А. Шифриным над пьесой «Москва, Кремль» А. Н. Афиногенова, мы замыкали спектакль как бы в кольцо двух вокзальных картин. 1918 год. Первая картина начинается пьесу разрухой на железнодорожных путях. Паровоз врезался в какое-то железнодорожное здание, и, несмотря на это, люди с боя берут места в вагонах и лезут на крыши. «Вся Россия на колесах». Солдаты едут с фронта, люди мечутся в поисках хлеба. Атмосфера всей картины мрачная, ночная... А последняя картина афиногеновской пьесы говорит уже о том, что первые трудности борьбы за молодую Советскую республику позади. Опять действие происходит на одном из московских вокзалов. Товарный состав готов к отправке. Дымит в утреннем тумане родная Москва. Представители заводов провожают рабочие отряды на фронт.

Последняя картина по содержанию, атмосфере и по колориту представляет собой полнейший контраст к первой, которой начался спектакль. Взглянув на эскиз художника, мы сразу представляем, как должна звучать эта картина в актерском исполнении, каков ее ритм и каково психофизическое самочувствие действующих лиц. Ее образ — утро молодой Республики Советов!

Место действия получает у художника, как мы уже говорили, образное выражение. Характер этого выражения, то есть ритм, красочный колорит и сценическое освещение, находится в гармонии со всем происходящим на сцене. Но бывает в театре и так, что люди, их действия, ритмы, в которых они живут, по воле режиссера и художника контрастируют со средой, с природой, окружающей их. И все это, однако, не порождает дисгармонии внутри художественного произведения, ибо вытекает из законов строения данного спектакля. Прием контраста во всех формах искусства находит свое широкое применение, а в театре, где одновременно проявляются разные виды искусства, тем более.

Игра актера в определенном ритме и эмоциональном характере может быть положена на музыку, контрастирующую по настроению, и от этого только сильнее зазвучит актерское исполнение. Такие же примеры контраста, обостряющего сценическое действие, возможны и в применении к декоративному искусству.

Но разберем сначала несколько примеров слияния сценического оформления с тем, что делается на сцене.

Тихая церквушка, веками посылавшая умиротворяющий «вечерний звон» на всю округу, по воле художника В. А. Симова взорвалась, ветхая колокольня и куполок запрокинулись

384

в разные стороны, грозные тучи взгромоздились на небе («Бронепоезд 14-69»). Режиссеры спектакля не дали застыть темпераменту художника в живописных полотнах, а подхватили его и наполнили живым, трепетным дыханием человека. На крышу хлынули волны сибирских партизан во главе с Вершининым.

Колокольня стала штабом-вышкой, к которой стягиваются поднятые бурей социальной

революции повстанческие отряды.

Этот поэтический образ, возникший в творческой фантазии художника и режиссера, подсказал в дальнейшей работе с актерами весь характер данной народной сцены, ее ритм и мизансцены. И самое важное то, что *образ картины оказался верно выражающим идею не только этой сцены, но и всей пьесы. То был образ эпохи. [...]*

Нагнетание и сгущение красок одного порядка и характера как в театре, так и в живописи приводит к монотонности или к грубому обнажению художественной тенденции.

В. Г. Перов, когда писал «Проводы покойника», весь пейзаж подчинил людскому горю крестьянской семьи: зимняя стужа, сливающаяся с сердечной стужей осиротевшей семьи, согбенная лошадевка и, наконец, тяжелое, гнетущее небо, придавившее всех. Здесь люди не могут быть оторваны от природы, их окружающей, но и в этом единстве звучания художник, верный голосу правды жизни, оставляет впереди светлую полосу неба, которая, являясь лучом надежды для осиротевшей семьи, в то же время еще больше подчеркивает темный силуэт лошади и фигуру убитой горем крестьянки в темном платке.

Большое, настоящее искусство как в живописи, так и в театре многопланово и глубоко.

В классической живописи можно найти много блестящих примеров удивительного созвучия пейзажа с человеком, обстановки — с событием или, наоборот, разящего контраста одного с другим. Но все эти примеры волнующи и убедительны для нас скрытым в них единством. Для того чтобы взволновать зрителя, художнику надо хорошо знать все эти законы, а потом, может быть, суметь их несколько призабыть, чтобы они не заявляли о себе грубым образом. В данном вопросе все решает высокая культура художника и режиссера, их хороший вкус и чувство художественного такта.

Если этих качеств нет, то чаще всего зритель попадает в царство дешевого символа, где все представлено наглядно, но не волнует.

Сильные, глубокие впечатления от работы художника в театре получаются тогда, когда его талант и темперамент движутся в едином русле всех творческих сил театра, и в первую очередь сил актерского коллектива.

385

Художник, так же как и актеры, станет работать «на холостом ходу», если не будет захвачен эмоциональным «зерном» пьесы, если он не пойдет вслед за драматургом, а будет пытаться искать «свободного» и радостного выявления своих живописных композиций, не связанных с пьесой.

Хорошо, верно и заразительно только такое оформление спектакля, которое связывает воедино всех действующих лиц, все их переживания, все ритмы сценической жизни, все звуки и шумы, пронизывающие спектакль, происходит ли действие пьесы в заводском цехе, в лесу или в комнате; декорация нужна не только зрителям, но и актерам. Она должна дразнить воображение не только зрителей, но и актеров, уводить его далеко за пределы видимых границ. Для актера необходимо проникнуться образным видением художника, оглядеться, освоиться в мире вещей, появившихся на сцене, — ведь здесь будет жить-существовать создаваемый им образ.

А как часто в театре бывает стесненным и ограниченным воображение зрителя, ничто не дразнит и не уводит его фантазию за рамки сценического портала. Комната построена так, что она «вся тут», зритель лишен возможности фантазировать, как она продолжается за пределы зрительной досягаемости, колонна претендует на солидный масштаб, но она вся уместилась под портал сцены. А лес построен стеной, и нет возможности для фантазии зрителя вырваться из коробки, в которую загнал его скучный и унылый художник. Он, скучный, и всех обеднил, потому что его воображение ограничено только этим показанным кусочком.

Это плохо, но бывает и иначе. Бывает, что художник во всем дает простор творчеству зрителя, пользуется всякой возможностью дразнить воображение и уводит его далеко за пределы видимой сцены. Но вот вышел на сцену актер и... всем своим видом, тоном голоса, ритмом своего дыхания, близоруким взглядом, которым оглядывает окружающую природу,

разрушил перспективу и красоту, созданную воображением зрителя. Это случилось потому, что актер вышел на сцену и окунулся в мир театральной рухляди. Для него это раскрашенный холст, фанера, веревки, он даже ни разу не примерился своим голосом к пейзажу, который создал художник, не ощутил физического самочувствия человека, оказавшегося на природе, — он вышел «из-за кулисы», и не потому, что это ремесленник, — ему очень хочется хорошо сыграть роль, — но он просто не привык согласовывать свои творческие усилия с партнерами, с режиссерами и, наконец, с работой художника. Этот актер не ощущает и не воспринимает от художественного оформления спектакля того, что интенсивно впитывает зритель. Уже поэтому не может быть полной гармонии в том, что делают актер и художник, — каждый из них невольно разрушает то, что создает другой.

386

Деревья, пейзажи, сцены, воздвигаемые на сцене, подчас оборачиваются к актеру своей тыльной стороной, то есть некрашеным холстом, но воспринимать их актер должен как предметы, одухотворенные творчеством художника. А для этого ему нужно понимать и любить работу художника, если она направлена к единой цели — к раскрытию «зерна» пьесы.

Нашей молодой режиссуре в целях эстетического воспитания зрителя и более глубокого, богатого, образного раскрытия лица драматурга и своего режиссерского замысла хочется пожелать тесного творческого содружества с талантливыми живописцами, которые придут в театр. Пусть режиссеры ценят художника по таланту.

В книге помещены мои режиссерские рисунки к «Снегурочке» А. Н. Островского (работа осталась неосуществленной) и к «Театру Клары Газуль» Проспера Мериме (спектакль был поставлен мною в Третьей студии МХТ и оформлен художником: Игнатием Нивинским). Эти режиссерские рисунки относятся к первому пятилетию моей режиссуры, и поэтому для них характерно некое «подсказывание» художнику если не образа спектакля, то хотя бы идеи или принципа единой установки. Вся моя последующая режиссерская деятельность и творческие встречи с такими крупными художниками, как Н. Шифрин, Ю. Пименов, П. Вильяме, Б. Волков, В. Шестаков, уберегли меня от художественного диктата и увлекли на творческое содружество, в плодотворности которого я убежден до сих пор.

Художники, которых я здесь перечислил, очень различны в своем художественном облике. Один силен в умении найти обобщающий живописный образ, другой — в богатстве колористической палитры, третий — в умении ответить темпо-ритму задуманного вместе с режиссером спектакля. Но ценность моего содружества с ними не исчерпывается только рабочей связью вокруг того или иного спектакля, который мы делали. Я как режиссер воспринял от них вкус к отработке деталей, кажущихся мелочей в оформлении спектакля.

Очень важно умение режиссера увязывать мизансцену с той композицией, какую принес на сцену художник. Не было случая, чтобы художник остался равнодушным к режиссерскому решению главных сцен спектакля. В этом творческом содружестве и заложена подлинная стихия театра.

Бывает в спектакле и такое художественное оформление, что губит актера, мешает ему, претендует на «самостоятельность звучания». В нем неудобно и тесно актеру или оно требует такого притушенного света, в котором нельзя играть.

Такие декорации просятся на вернисаж, но раздражают актеров. Эскизы для костюмов непонятны портным, хотя и эффектны. Сшитая по ним одежда выглядит бутафорски. Таких костюмов ни в какую эпоху не носили, в них нельзя жить-суще-

387

ствовать, они — все от театра, а не от эпохи, от быта. У них дикая, «театральная» раскраска; з них, как правило, не бывает карманов; пуговицы нельзя расстегнуть — они «бутафорские», деньги, деловые бумаги спрятать некуда. Весь этот бутафорский хлам в декорациях, костюмах и в мебели часто тянет актера к таким же бутафорским приемам игры, то есть к бессмысленной болтовне текста или фальшивой декламации. Этот дешевый товар находит своих глашатаев, воспевающих во всем этом «приподнятую театральность».

Конечно, такая мишура в значительной мере отступила со сцены, как только театром завладела современная советская тема, но отступила она, так сказать, «на заранее подготовленные позиции», то есть в область классического репертуара.

Здесь частенько царит театральная абстракция вместо исторической конкретности эпохи. Абстрактно все, начиная от костюмов, декораций и кончая актерским исполнением, и это антиисторическое явление в искусстве невежественными теоретиками и рецензентами иногда превозносится как интересное театральное явление.

В этом смысле опыт русской исторической живописи многому мог бы научить театральные художников, а также режиссеров. Ведь в области русской исторической живописи пренебрежение к конкретно историческому видению эпохи и бутафорское украшательство вызвали к жизни так называемый боярский стиль, омерзительнее которого трудно себе что-либо представить. И надо было много поработать Сурикову, Рябушкину, Васнецову и Репину, чтобы реабилитировать историческую тему в русской живописи.

## **ПЕРСПЕКТИВА И НЕПРЕРЫВНОСТЬ**

В творческом наследии К. С. Станиславского сверхзадача и сквозное действие непосредственным образом связаны с учением о перспективе артиста и роли. Без перспективы актер, как путник по бездорожью, вынужден блуждать и двигаться вслепую к своей конечной цели. Станиславский широко и многосторонне понимает перспективу. Он говорит о перспективе артиста в роли, то есть о расчетливом распределении своих сил, выразительных средств и красок, о перспективе самой роли и, наконец, о перспективе всей пьесы. Каждая из перспектив, существуя самостоятельно, соподчиняется и сливается с главной и единой перспективой сквозного действия пьесы, развивающегося в направлении основной идеи произведения к его сверхзадаче.

Давая общее понятие о перспективе, Станиславский говорит: «Условимся называть словом «перспектива» расчетливое *гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли*» \*.

В руках режиссера имеется достаточно выразительных средств, которыми он выделяет и акцентирует любой момент сценического действия. Это прежде всего темпо-ритм, это мизансцена, свет, музыка и т. д. Режиссер пользуется этими средствами, распределяет сцены и эпизоды по их значимости в отношении сверхзадачи спектакля. Он делит их на главные, второстепенные и третьестепенные. Это и создает в нашем сценическом искусстве перспективу в развитии действия и верное соотношение частей спектакля.

Перспектива в построении спектакля и сценического образа целиком связана с вопросами композиционного решения спектакля.

Особо говорит Станиславский о перспективе в области словесного действия — при художественном чтении рассказов, исполнении монологов.

\* К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, с. 135.

389

Для глубокого понимания внутреннего единства всех движущих сил спектакля и каждой роли в отдельности мы не можем пройти мимо и этих мыслей великого режиссера.

Когда заходит разговор о перспективе речи, имеют в виду только логическую перспективу, — говорит Станиславский и сейчас же добавляет, что в практике работы дело обстоит сложнее. Мы имеем дело еще и с перспективой при передаче сложного чувства и, наконец, с художественной перспективой, позволяющей искусно раскладывать краски в рассказе или монологе.

Принципы расчетливого гармонического соотношения и распределение частей при охвате целого и здесь остаются главенствующими, они являются организующим началом в построении целостного художественного образа.

Чтобы возбудить необходимые очаги творческой фантазии актера, Станиславский часто прибегает к аналогичным понятиям в области соседних искусств — живописи, музыке.

«При распределении красок речи по линии художественной *перспективы*, — говорит Станиславский, — тоже нужно соблюдать последовательность, тональность, гармонию. Как и в картине, художественные краски звука сильно способствуют выделению планов речи.

Наиболее важные части, которым надо дать выпуклость, окрашиваются сильнее; другие, уходящие на задний план, получают менее яркие звуковые краски.

Только когда мы изучим читаемое в целое и изведем перспективу всего произведения, можно правильно расположить планы, красиво распределить составные части в гармонических соотношениях и выпукло вылепить их в словесной форме» \*.

Все, что говорит здесь Станиславский применительно к художественному чтению, целиком и в еще большей степени относится к построению целостного актерского образа и спектакля.

Сколько поломано копий, исписано перьев вокруг вопроса о том, можно ли что-либо

делать в искусстве, не оттолкнувшись от главной, большой идеи. Можно ли, наконец, что-либо попятить, познать и выразить в отдельном действии, в отдельном слове или движении вне общей цели.

Сколько мы видим на сцене отдельных правдивых действий: люди одеваются; согреваются, войдя в теплое помещение; правдиво говорят по телефону; просто и естественно произносят фразы из своей роли, и *в то же время все это вместе взятое выглядит фальшиво*, потому что не связано с главной мыслью, не вытекает из общего самочувствия действующего лица, не выражает его сквозного действия, не связано с перспективой роли.

\* К. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч II. М., «Искусство», 1948, с. 193.  
390

А ведь Станиславский прямо и ясно отвечает на все эти вопросы.

«Лишь после того как актер продумает, проанализирует, переживет всю роль в целом и перед ним откроется далекая, ясная, красивая, манящая к себе перспектива, его игра становится, так сказать, дальноручкой, а не близоручкой, как раньше. Тогда он сможет играть не отдельные задачи, говорить не отдельные фразы, слова, а целые мысли и периоды» \*.

Стремление к охвату целого в роли пронизывает все высказывания великого режиссера, как только он касается работы актера над ролью или режиссера над пьесой. Привычку актера двигаться в роли от куска к куску, играть от сцены к сцене, от одного акта к другому он называет близоручкой игрой, или «игрой накоротке».

Он говорит, что актер, играющий роль, плохо им изученную, не проанализированную, уподобляется чтецу, читающему малознакомую трудную книгу.

Учение о перспективе в творческом наследии Станиславского пока еще мало нами практически освоено. Мы слишком часто застреваем на педагогических основах воспитания актера, отрывая их от процесса перевоплощения артиста в образ.

Во всяком случае, учение о перспективе в связи со сквозным действием имеет прямое и непосредственное отношение к тем практическим путям, которыми идет режиссер в охвате и реализации целостного образа спектакля. Ясная и точная перспектива и в ролях дает актеру уверенность и силу в осуществлении сквозного действия всей пьесы.

«Не следует забывать еще об одном очень важном свойстве перспективы для нашего творчества, — пишет Станиславский. — Она дает широкий простор, размах, инерцию нашим внутренним переживаниям и внешним действиям, а это очень важно для творчества.

Представьте себе, что вы бежите на приз не сразу на большое пространство, а по частям, с остановками после каждых двадцати шагов. При таких условиях не разбежишься и не приобретешь инерции, а ведь значение ее огромно при беге.

То же и у нас. Если останавливаться после каждого куска роли, чтоб начинать и тотчас же кончать каждый последующий кусок, то внутреннее стремление, хотение, действие не приобретут инерции. А ведь она необходима нам, потому что инерция подхлестывает, разжигает чувство, волю, мысль, воображение и проч. Накоротке не разойдешься. Нужен простор, перспектива, далекая, манящая к себе цель» \*\*.

\* К. Станиславский. Собр. соч., т. 3, с. 135. "Там же, с. 139.

391

Этой манящей к себе целью, вдохновляющей режиссера, является сверхзадача спектакля. К. С. Станиславский подчеркивает, что стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль.

Говорить о перспективе применительно к режиссерскому строению спектакля — это значит разуть перспективу развивающегося действия. Охватывать перспективу не с неподвижной точки, а из окна экспресса, когда глазам открываются все новые объекты и дали. В сменяющихся событиях мы расставляем наши режиссерские акценты, определяем первые, вторые и дальние планы.

И естественно, что в этой работе самым действенным средством акцентировки и организации происходящего на сцене является темп-ритм.

Темпо-ритмическая монотонность эпизодов, картин и актов порождает скуку, серость и отсутствие рельефа режиссерской мысли.

Новая мысль, новое событие неизбежно ломают или изменяют темпо-ритм предшествующего действия. От акта к акту меняются темпо-ритмические краски и нарастает их острота.

Перспектива в роли ведет к целесообразной затрате сил, удерживает актера от застревания или излишней остановки на мелких фактах, а четкая перспектива спектакля позволяет режиссеру строить сцены крупно и непрерывно.

Как для актера необходим учет двух перспектив — перспективы действующего лица и перспективы актера, так и для режиссера существуют две перспективы — одна мыслимая, как ее себе представляет зритель, смотрящий спектакль, и другая, я бы сказал, архитектурно-сценическая; ее строит режиссер. Эту перспективу можно хорошо строить, во-первых, тогда, когда знаешь конечный результат и все извилины действия, а во-вторых, когда ясно ощущаешь психику зрителя, смотрящего спектакль и имеющего свою логику в восприятии событий. Чтобы режиссер мог держать в напряжении внимание зрительного зала, надо чувствовать, к а к он будет смотреть пьесу.

Полная перспектива развивающегося действия, ее широкий охват, позволяет режиссеру брать дыхание на большую дистанцию бега.

Как у актера, играющего «накоротке», по выражению Станиславского, все время рвется линия действия, так и у режиссера, не охватывающего всей перспективы, рвется цепь событий, они не вытекают одно из другого, а члениятся на отдельные куски. Вот для этой непрерывно нарастающей линии действия и нужно режиссерское чувство перспективы.

Мы подошли к одному из важнейших вопросов творчества-режиссера в связи с интересующей нас проблемой целостности спектакля.

392

Понимая сценическое искусство как действенное и динамическое, протекающее во времени и пространстве, а главное, полное богатого *многообразия движения*, мы должны с особым вниманием отнестись ко всему, что развивает и сохраняет энергию психической и физической жизни актера на сцене.

В этой связи обретение и сохранение инерции в сценических действиях актера, порождаемое непрерывностью стремления к сверхзадаче пьесы и роли, приобретает для нас решающее значение.

Все духовные стремления актера в роли выражаются в массе психофизических действий на сцене, а последние ведут его к богатому многообразию сложных и простейших движений в пространстве и во времени.

Я отнюдь не склонен ставить знак равенства между действием и движением, но мы не можем не знать и того, что всякое действие выражается вовне.

Здесь важно подчеркнуть, что движение актера в роли понимается нами в неразрывном единстве глубокого и простейшего смысла этого слова.

Двигатели психической жизни актера в роли порождают психофизические действия и словесные действия; чередуясь, они создают движения мысли и движения актера в сценическом пространстве. Одно движение естественно переходит в другое; без этого чередования и слияния различных движений немислимо представить себе сценическое искусство.

Всякое движение на сцене, не выраженное в многообразной форме, неизбежно порождает монотонность. Богатство чередований его ритмов и масштабов всегда обостряет силу зрительного впечатления.

Станиславский утверждает неперменным законом всякого искусства, незыблемой спецификой его, непрерывную, не рвущуюся линию его формирования в звуке, рисунке, движении. Основу этой непрерывности он видит в сверхзадаче, в сквозном действии. Вот как он формулирует этот закон: *«Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения. Пока же существуют*

*отдельные звуки, вскрики, нотки, возгласы вместо музыки или отдельные черточки, точки вместо рисунка, или отдельные судорожные дергания вместо движения, не может быть речи ни о музыке, ни о пении, ни о рисовании и живописи, ни о танце, ни об архитектуре, ни о скульптуре, ни, наконец, о сценическом искусстве»\*.*

Нельзя понимать непрерывность линии в рисунке или непрерывность звука в пении в буквальном смысле слова. Ведь всякая линия и любой звук где-то кончаются. Так же как любое

\* К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, с. 45.

393

действие и событие чем-то завершается. Оно непрерывно и в то же время прерывно. Прерывно оно тогда, когда переходит в другое качество своего развития, то есть в новую форму непрерывности.

Непрерывно движение творческой мысли, выражающееся в своем многообразии. Вот входит Гамлет, идет, остановился, поднял голову, вздохнул и на выдохе говорит: «Быть или не быть? Вот в чем вопрос!» Могла быть пауза перед тем как Гамлет заговорил, но могла и не быть. Может быть пауза перед «Вот в чем вопрос?», а может и не быть, все зависит от бесконечного многообразия жизни в роли. Но паузы волнуют зрителя тогда, когда они действенны, напряженны, продолжают движение мысли. И волнующе прекрасно в театре, когда это движение мысли зримо, то есть оно выражается в подъеме головы, в движении глаз. А пауза в речи, из которой не родится зримого движения, очень часто производит впечатление дыры в словесном действии.

Многое в этом моем примере, может быть, спорно, и это естественно, но бесспорным является только то, что волнующее искусство начинается в нервующейся линии словесного и физического действия, воспринимаемых зрением и слухом.

Актеры создают свои сценические образы в непрерывности оценок всего происходящего на сцене, непрерывности логических действий и непрерывности видения всего того, о чем говорит актер, что и создает непрерывность органического существования в роли. А непрерывность существования в роли связана с физической стороной жизни актера на сцене и ее элементами нашего мастерства — свободным дыханием и непрерывностью речи, обусловленной перспективой мысли, непрерывностью психофизических действий и т. д.

Всякий подлинно драматический характер являет себя в развитии. Он одним начинает пьесу и другим кончает. Ничто-в настоящем художественном произведении не пребывает в статике — все имеет свое начало, свое логическое развитие и свое завершение, то есть свой конец.

В этом реалистическое искусство следует законам, по которым развивается жизнь.

Чтобы возник жизненный характер, актеру совершенно необходимо, выращивая в себе сценический образ, одновременно охватывать как начало своей роли, так и ее конец. Это, как мы видим, связано с законом Станиславского о «двух перспективах». Действующее лицо не знает, что его ожидает в процессе развития пьесы, а актер, наоборот, знает все перипетии и финальную развязку.

В начале пьесы Лариса («Бесприданница» А. Н. Островского) готовится выйти замуж за Караидышева, а в финале в нее стреляет Карандышев.

394

Нельзя охватить образ в целом, репетируя его только «отсель и досель».

Чтобы понять характер, найти верное звучание и ритм для начала роли, необходимо увидеть и почувствовать, с каким облегчением умирает Лариса в конце пьесы. А чтобы понять и верно почувствовать финал роли, надо вернуться к началу, когда Лариса «цепляется за жизнь».

Чтобы почувствовать образ Джульетты в целом, необходимо одновременно схватить и полудетское послушание хрупкого существа в первых сценах трагедии, и мужественный, негибкий характер, преодолевающий все в страстном стремлении соединиться с Ромео. В



этом единстве конца и начала роли — вся Джульетта.

Творческий процесс сближения начала и конца в роли и в спектакле есть одна из линий работы над целостным охватом художественного образа.

Постигается человеческий характер, который мы хотим реализовать на сцене, не только по тем звеньям его жизни, какие даны в пьесе, но и творческим прозрением актера в те годы, какие он прожил до пьесы, внутри пьесы и после пьесы, ибо мы обязаны знать, *как и чем он кончит свою жизнь независимо от того, кончается ли эта жизнь в пьесе.*

В подлинно художественном произведении драматического искусства жизнь действующих лиц не останавливается ни на секунду. Даже в антракте между актами пьесы проносятся годы или считанные минуты, но обрывов этой жизни нет.

Между предпоследним и последним актом «Чайки» в пятнадцатиминутном антракте промчалось два года. И с раскрытием занавеса последнего акта зритель должен сразу почувствовать полет, движение времени. Расширились и потускнели глаза у Нины Заречной. Она обрела иной ритм жизни. Свою работу в театре она теперь понимает как подвиг, как великий труд. Устал Треплев, как устают слабые люди к концу своего пути. Он уже оглядывается вокруг себя, как бы ища конечную остановку. Шумит и воет ветер — ветер жестокой, суровой жизни...

Да, прошло целых два года. Жизнь чеховских героев, раз начавшись, не прерывалась ни на секунду. И чем полнее театр, то есть актеры и режиссер, дает это не прерываемое антрактами течение жизни, тем цельнее произведение сценического искусства.

Способность режиссера воспринимать действующих лиц пьесы как людей, живущих *непрерывной* жизнью даже за пределами пьесы, является основным качеством *режиссерского* мышления, ведущим к целостности спектакля, так же как непрерывность жизни актера в образе, когда актер не выключается из атмосферы, из действия неза-

395

висимо от того, говорит он или молчит, есть всегда признак органической целостности актерского искусства.

Уланова — Джульетта любит своего Ромео в каждую секунду сценического времени. Любовь к Ромео пронизывает все существо Джульетты—Улановой. Мы не видим ее за кулисами, но миг ее ухода и миг ее нового появления убеждает нас, зрителей, в том, что любовь Джульетты—Улановой не прерывалась и за время ее отсутствия на сцене.

Балет «Ромео и Джульетта» состоит из ряда картин и сцен: бала у Капулетти, свидания в саду, картины в спальне Джульетты, в келье у Лоренцо и т. д., и ни одну из своих сцен Уланова не начинает с начала, как самостоятельную главу или тем более как новый танцевальный кусок. Все эти картины-сцены для балерины только этапы, продолжающие линию внутренней жизни Джульетты. Каждую свою сцену Уланова начинает и кончает как бы многоточием; это и создает не рвущуюся линию жизни в образе, хотя во времени и существуют перерывы. [...]

Что бы режиссер ни говорил актеру, он фиксирует в своей жизни на сцене моменты, когда внимание переносится с него на партнера или когда это внимание, наоборот, с партнера переходит на него.

То, что актер фиксирует эти моменты, — естественно, но то, что у него различная степень внутренней активности в этих чередующихся моментах, — пагубно для непрерывности его жизни в роли.

Поэтому вся техника, вся методика воспитания актера в работе над ролью должны быть направлены на то, чтобы увлечь актера на борьбу за непрерывность его существования в роли на протяжении всего спектакля. А непрерывность эта целиком зависит от того, насколько творчески активен и увлечен будет актер в тех именно моментах своей роли, когда он не в фокусе внимания зрителя и когда он молчит. А уж дело режиссера позаботиться о том, чтобы активная жизнь актера в «чужих» сценах выливалась в такую форму, которая бы не мешала, не отвлекала зрителя от главного действия.

Этой активности актера в «зонах молчания» должна быть подчинена вся методика воспитания актера в школах и методика репетиций в театре. Я убежден, что по этой линии главным образом пойдет развитие творческого наследия Станиславского<sup>1</sup> и Немировича-Данченко. И только тогда по-настоящему глубоко, а не поверхностно-школярски будут освоены творческие-понятия «внутреннего монолога», «второго плана», «подтекста роли» и «мысленного действия».

По этой активности в «зонах молчания» можно безошибочно определить органический, настоящий темперамент у актера. Я вспоминаю, как К. С. Станиславский говорил, что если хотите

396

выяснить вопрос, есть ли у актера подлинный сценический темперамент, — посмотрите на него, когда он на сцене молчит. То, как он слушает и заражается от партнера, скажет вам о силе его темперамента гораздо больше, чем самый горячий монолог, произнесенный этим же актером. Берегитесь — в монологе он вас обманет, а в молчании не сумеет. **Т е м п е р а м е н т** воспр и я т и я цените в актере больше всего. Так, примерно.

Для активной непрерывной жизни актера в роли необходимо учиться создавать «внутренние монологи» в «зонах молчания». И монологи эти должны беречь актерский нерв, будоражить его фантазию, а не служить только отпиской для режиссера. Тогда и спектакль польется одним непрерывным потоком.

Спектакль — это та же река, мчащаяся вперед, к устью моря, как к своей конечной цели. Река иногда зримо несет свои воды, а иногда ее могучее течение едва-едва уловимо (у нас оно часто так и называется — «подводное течение»). Иногда река мчится, блестя на солнце или отражая холодный свет луны, а иногда сгущается мрак, и мы не видим течения реки, но оттого, что мы его не видим, — оно не *прекращается*.

Так не прекращается движение событий в пьесе, рост людей, разложение того, что обречено на гибель, не прекращается даже в те моменты, которые автором не освещены в пьесе, то есть не показаны.

## ЦЕЛОСТНОСТЬ АКТЕРСКОГО ОБРАЗА

Стремление к глубокой согласованности частей спектакля, создающих художественное целое, умение находить гармонию всех инструментов, которые вызывают музыку спектакля, при полноречии всех художественных индивидуальностей — актера, художника, музыканта, — несомненно, является одной из главных задач режиссера. Наиболее яркое и полное выявление артистической индивидуальности и умение направить, использовать эту индивидуальность для глубокого раскрытия сверхзадачи спектакля, пожалуй, и есть самое трудное в режиссерском творчестве. А умение актера создавать, строить свой сценический образ в глубокой органической связи с окружающими его образами, раскрываясь в общении с ними и раскрывая их, является подлинной задачей актерского искусства.

В одиночку, ничем не ограниченный в своих творческих капризах, актер может сыграть роль эффектно и даже талантливо, но верно и топорно воплотить человеческий характер он может только в системе сценических образов, осознав свою зависимость от них.

Пути формирования актерского образа различны и сложны, они зависят от драматургического материала и от индивидуальности актера. В ряде положений они отличны от путей режиссерского создания спектакля и в то же время имеют много общего с работой режиссера.

В пределах данной работы нас интересует как раз то, что объединяет актера и режиссера в их стремлении к художественной завершенности сценического образа.

Анализируя произведения актерского искусства в спектаклях, а также наблюдая процессы становления образа на репетициях, мы можем отметить те особые ходы, которыми удается актеру добиться целостного художественного создания.

Не преследуя цели последовательного пересказа всего сложнейшего процесса работы актера над ролью и предполагая, что читатель знаком с системой творческих взглядов Станиславско-

398

го и Немировича-Данченко, все же нужно вернуть нашу творческую мысль к изначальному, исходному положению, когда начинает только еще формироваться то живое создание с плотью, нервами, чувствами и мыслями, которые потом назовут сценическим образом, созданным актером.

Находясь в этом исходном положении, разные актеры, вооруженные различной методикой репетирования, начинают с проникновения в материал пьесы и роли, с сопоставления пьесы с жизнью, с реальной действительностью. В каждом отдельном случае анализ этот может быть более или менее продуктивен; в конечном счете все зависит от действенной силы творческого воображения актера.

Творческое воображение может активно работать при мысленном действии или же спать даже тогда, когда актера заставляют работать методом действенного анализа.

Если творческое воображение активно, то оно способно творить чудеса. Мы знаем, что в МХТ возникали сценические шедевры вроде «Чайки», поставленной в двадцать девять репетиций, или «Братьев Карамазовых», игравшихся два вечера и созданных в два месяца, то есть каждый спектакль работался один месяц. И «Чайка» и «Братья Карамазовы» — не рядовые спектакли, а вехи в рождении ряда крупнейших актеров. «Чайка» принесла мировую славу Художественному театру.

В настоящее время многие советские театры, в том числе и МХАТ, вооружены богатейшими традициями и разработанной Станиславским теорией сценического искусства, а темпы подготовки новых спектаклей в пять и десять раз продолжительнее, не говоря о том, что художественное качество этих спектаклей неизмеримо ниже.

Над этим обстоятельством нельзя не задуматься. И вопрос не объясняется одной только гениальностью Станиславского. В таких же темпах и с высокими результатами работали В. В. Лужский, Л. А. Сулержицкий, Е. Б. Вахтангов, И. М. Москвин и многие другие.

Любой творческий метод театра нуждается в проверке на современной практической основе. В наших условиях, с новыми людьми, он сам по себе не может быть фетишем и безусловной гарантией высокого искусства. Борьба за верный современный метод искусства прежде всего предполагает его жизненное творческое применение. Иначе он вырождается в мертвую, сухую догму. «Чайка» была поставлена в двадцать девять репетиций только потому, что актеры и режиссеры были творчески наэлектризованы тем, чтобы дать жизнь чеховскому созданию, в которое они все были влюблены. Они понимали, что творческая и чуть ли не физическая жизнь А. П. Чехова была в их руках. Творческое воображение актеров было так возбуждено, что они понимали друг друга и своих режиссеров с полуслова, а иногда

399

и без слов. В такие периоды творческой активности единицы времени, то есть минуты, часы и дни, становятся понятием относительным. В минуты можно сделать то, что в других условиях, при отсутствии активного творческого самочувствия, не сделаешь и за месяцы. Мы говорим не о вдохновении гения, а об обязательной для всякого художника работе творческого воображения.

Развитие в себе самом способностей к активной работе воображения и поддержание этой высокой активности принесут значительно большие результаты, нежели бесконечные споры о том, кто кого должен увлекать во время репетиций: режиссеры актеров или наоборот.

Л. М. Леонидов, один из потрясающих актеров нашей эпохи, в бытность свою художественным руководителем Государственного института театрального искусства<sup>41</sup>, зло высмеивал всяких догматиков и буквоедов в области теории искусства. Он часто говорил о том, что искусство актера и режиссера — это прежде всего горение и самосгорание. Наше искусство гораздо более сложно, нежели приготовление простейшей яичницы, но и ту, как известно, не сделаешь на холодной сковородке. Так как же можно создавать сценические образы и спектакли, не будучи взволнованным и горячим?

Только пламенная работа актерского и режиссерского воображения помогает актеру разобраться в поведении, в образе действий того человека, в которого перевоплощается актер. Характер изображаемого человека, цель, на которую направлены его действия, — все подсказывает актеру природу его темперамента. Нельзя оторвать действия человека от переживаний и чувств, которыми порождаются и сопровождаются эти действия. Поэтому-то в искусстве актера и существует наряду со «сквозным действием» также «сквозное психофизическое самочувствие», в котором он проводит свое главное действие роли.

Оно есть и у Кочкарева, который хочет в течение всей пьесы женить Подколесина, оно есть и у Любви Яровой, у Вершинина и Пеклеванова в «Бронепоезде». И везде это сквозное психофизическое самочувствие связано с главным действием.

Чтобы актер не играл чувств, Станиславский в анализе пьесы и роли делал акцент на действии и логике поведения. Это вполне естественно, в особенности для актеров и режиссеров легковозбудимых, наделенных богатым воображением. Но режиссеры и актеры, склонные к излишнему рационализму и сухой рассудочности, советы Станиславского доводят иногда до абсурда. Анализ действий и их определение по роли искусственно изолируются не только от чувств, но и от цели, которой служат эти действия. В анализе пьесы и роли мы часто забываем о том, что действия человека — это чаще всего сплав из наших чувств и работы нашей жизни. Школа переживания в сцениче-

400

ском искусстве не может строиться исключительно на анализе действий.

Анализируя в пьесе и в роли логику действия и логику текста, мы не имеем права забывать о том, что и действия и слова — это результат крошечной борьбы нашего разума и наших чувств. Это сплав из кипящего рассудка и буйства наших чувств. Холодный же, рассудочный анализ действий может объяснить поступки, но не зажжет переживаний, которые породили определенные действия. Слова и действия — это только приметы на

поверхности роли, по которым актеру и режиссеру надлежит начинать глубокое бурение, доколе не забьет у нею горячий фонтан чувств.

Забвение всего этого актерами и режиссерами и породило за последнее время холодный, рассудочный процесс работы в театре.

Как может актер целостно воплотить, к примеру, горьков-ский образ Ивана Коломийцева, если он не воспримет всем своим существом Коломийцева как фигуру, обреченную на смерть, но ни за что не желающего умирать, уходить с исторической арены? Все свои силы Иван Коломийцев бросает на то, чтобы удержаться в своем служебном положении сатрапа российского самодержавия, а в своем доме — как главы семьи. Но в то же время всем ходом развития действия пьесы почва, на которой стоит Коломийцев, ползет и рушится. Он, нападая, защищается как вне дома, так и в семье.

Мать Соколова, якобы стрелявшего в Коломийцева, просит свидания. Соколов фактически не виновен в покушении на убийство (он не террорист). Но признать невинность Соколова — это значит понести поражение в служебном положении. От семьи Коломийцев требует уважения и поддержки, которых давно заслуженно лишился. В Коломийцева стреляли. В доме-берлоге он хочет забаррикадироваться, перестроить квартиру, но он обложен не только извне, а и изнутри. В ремарках Горького о нем несколько раз написано: «оглядывается».

Все это родит в актере сквозное психофизическое самочувствие для роли Коломийцева. Оно органически связано с «зерном» горьковской пьесы, названной автором «Последние». С первых же шагов такой работы воображения в актере зарождаются внутренние монологи Коломийцева. Они и становятся «внутренним багажом» создаваемого на сцене человека.

Вся жизнь действующего лица как до начала пьесы, так и в антрактах силой воображения должна быть создана актером, все мысли и мечты его, может быть, и не высказанные в роли, но пережитые между строк, создают внутренний багаж, с которым актер начинает работу над воплощением сценического образа. Однако вся работа воображения актера отталкивается от текста пьесы и связана с индивидуальностью драматурга,

401

его художественной манерой, идеей произведения, эмоциональным «зерном», конкретными партнерами, которые создают свои образы. Этот живой, творческий процесс взаимодействия, руководимый и направляемый к единой художественной цели режиссером, не может не влиять на актера и не обогащать его.

Мир драматического произведения расширяется творческой фантазией актера и как бы превращается из вымысла в достоверное жизненное событие. Все субъективные впечатления актера, весь его жизненный опыт находят применение в творчестве.

Когда мы обращаемся за примером к классическим созданиям актерского искусства, то видим там живое, конкретное подтверждение именно таких процессов созревания целостного сценического образа. Вот встает перед нами, словно высеченный из одной каменной глыбы, монументальный Собакевич в гениальном сценическом воплощении М. М. Тарханова. Он еще не раскрыл рта, а уже за его плечами стоит вся гоголевская Россия. Разве это только мастерски сделанный грим и чудесно вылепленная «мизансцена тела»? Не явились ли грим и пластика завершением и выражением работы по созданию внутреннего багажа роли, внутренних монологов Тарханова — Собаке-вича?

Естественно возникает вопрос, о каком внутреннем багаже, а тем более богатом духовном мире сценического образа может идти речь применительно к таким ролям, как Собакевич, Коло-мийцев, то есть характерам страшным и уродливым? Этот вопрос теснейшим образом связан и с другим: может ли актер полюбить и прочувствовать глубоко отвратительный или человечески жалкий драматический образ, к сценическому воплощению которого он готовится?

Да, у нас находятся иногда такие теоретики, которые в пылу защиты органического метода переживания рекомендуют воспитывать в себе неприятные и омерзительные черты характера человека, изображаемого на сцене.

Если бы мы вняли таким советам, то нужно было бы признать нашу профессию аморальной, а для театра будущего коммунистического общества принять на вооружение школу «театра-представления», где изображался бы отрицательный персонаж с показом отношения актера к образу в самом процессе исполнения, дабы актер-гражданин не калечил своего морального облика.

Такая путаница проистекает, как мне кажется, из непонимания диалектической сущности актерского искусства, где человеческое «я» актера выступает в единстве с «он», то есть с воплощаемым на сцене образом.

Познать и отобразить прекрасное в человеке, так же как отобразить предел человеческого падения и мерзость характера,

402

может только художник большой души и высоких стремлений в искусстве.

В раскрытии жизни человеческого духа на сцене наиболее полно и выражается сущность актера — его «я». Внутренний багаж, богатый духовный мир сценического образа, предполагает живое взаимодействие человеческого «я» актера и воплощаемого им образа. Что же касается влюбленности актера в злодейский характер, в так называемый отрицательный персонаж, то она относится к эстетической категории, и за этой влюбленностью художника сцены таится страстное желание казнить человеческие пороки.

Именно такое понимание взаимоотношений актера и образа и такое толкование жизни человеческого духа применительно к отрицательным драматическим характерам мы и видели в сценических созданиях Хмелева (Каренин), Москвина (Фома Опискин), Станиславского (генерал Крутицкий) и т. д.

Такою же монолитностью и законченностью мы видели у А. М. Бучмы в его Задорожном в «Украденном счастье», у Б. В. Щукина в Павле Суслове в «Виринее», у К. С. Станиславского — Астрова в «Дяде Ване», у Ф. И. Шаляпина в Дон-Кихоте, у Г. С. Улановой в Джульетте, у В. Н. Пашенной в Вассе Железновой и в лучших сценических созданиях В. И. Качалова, И. М. Москвина, О. Н. Андровской, М. И. Бабановой, Е. Д. Турчаниновой, А. К. Тарасовой, Л. И. Добржанской и многих других талантливых актеров советского театра.

Образцом совершенного артистического мастерства Н. П. Хмелева является образ Пеклеванова. Тихий, скромный человек невзрачного вида, неторопливого ритма и в то же время несокрушимой воли и энергии. Все эти качества человеческого духа наработаны, нажиты, накоплены отнюдь не только на репетициях, а во всем процессе глубокого общения актера с ролью. Это и называется найти роль в себе и себя в роли, независимо от того, как далека роль от внутренних и внешних данных актера.

Целостность сценического образа — всегда результат напряженной работы всех духовных и физических сил актера, раскрывающих тончайшую связь и взаимозависимость внешних и внутренних черт человеческого характера. В этом процессе сказываются культура и вкус художника, его опыт и накопленные впечатления, его знания и работа интуиции.

В подлинном произведении сценического искусства большой труд, вложенный актером в создаваемый им образ, доставляя зрителю эстетическое удовольствие, остается за пределами сцены.

Все образы крупнейших актеров, каждый по-своему, музыкальны. Все они необычайно последовательны и логичны в своем поведении, то есть в своих действиях, жестах, взглядах,

403

и кажущаяся с первого взгляда нелогичность в конечном счете» находит свою закономерность.

Раневская — О. Л. Книппер на редкость бездумное существо, не злое, но бесполезное. Она должна была потерять вишневый сад так же, как вечно теряла свой носовой платок.

Астров — К. С. Станиславский, такой, каким он выглядел на сцене, не мог не сажать деревьев, не пить водки и не гипнотизировать все время Елену Андреевну, которую страстно любил.

Дон-Кихот — Ф. И. Шаляпин, когда ие верили его любви к Дульцинее, впадал в

великое изумление: «Она в сомнении!!!» И в этом потрясении звучала главная черта характера — его наивная чистота и безграничная любовь к своей даме.

Глядя на каждое из этих сценических созданий, думаешь: только так может говорить этот человек, или так двигаться эта женщина, или так задумываться этот мужчина.

Но ведь мы знаем, что другой прекрасный актер в этой же роли будет иначе двигаться, говорить и жить на сцене. И нам опять будет казаться закономерным все его поведение на сцене. Сила здесь именно в этой взаимообусловленности всех действий и всех черт, создающих живой человеческий характер, сила — в органичности созданного актером образа.

Вл. И. Немирович-Данченко на репетициях часто мог делать актеру такое замечание: «Тот человек, которого вы изображаете и которого я видел, когда вы репетировали первый акт, не может в третьем акте держать стакан чаю так, как вы его держите...». «В разных актах вы играете разных людей, потому что у вас нет еще «зерна».

Н. П. Хмелев во время репетиций пьесы «Трудные годы» часто шутил: «Я ведь балетный актер, у меня в каждой новой роли свой балет». И за этой шуткой была большая правда. Стоит только вспомнить его руки, как тонко они дополняют образ: хрустящие, сплетенные пальцы Каренина, или большой палец у Силана в «Горячем сердце», которым он опраивлял усы, или движения рук как бы на шарнирах у князя в «Дядюшкином сне». Все эти движения и жесты подсказывали типические-«мизансцены тела» для данного человека, делая его неповторимо отличным и жизненно достоверным. Внешние характерные черты в исполнении актера выражали внутренние свойства характера. Он часами искал положение корпуса, постав ног в головы, находил высокие вздернутые плечи или, наоборот, покатые и опущенные. Актер, воспитанный Станиславским и Немировичем-Данченко, мог продуктивно заниматься поисками пластического образа только в теснейшей связи с внутренним ритмом, природой темперамента, духовным багажом создаваемого образа.

Актеру всегда рекомендуется говорить естественным, своим голосом, и у каждого актера есть свой индивидуальный тембр

404

голоса. Кто не помнит качаловского бархатного тембра! И тем не менее каждому индивидуальному голосу свойственны различная сила и диапазон, существенно изменяющие его характер. А кто из видевших Хмелева в Каренине не помнит его говора и звука — режущего, каркающего, как у зловещей птицы.

И тот же Качалов в Бароне разговаривал более резким и высоким голосом, нежели в Вершинине из «Бронепоезда», а в Тузепбахе у него голос звучал глуше, чем где-либо.

Слушая Шаляпина в Мефистофеле, мы по тембру голоса ощущаем дьявольский оскал зубов. Артист характером звука вызывает образное представление о дьяволе. Все мы помним особое «рыдающее бельканто» Шаляпина, присущее только Дон-Кихоту. И так в каждом шаляпинском образе мы найдем свою особую манеру раскрывать рот, произносить гласные и согласные, и все эти детали не только характеризуют сценический образ, но и пронизывают его от начала до конца, придают ему законченную цельность.

Познавая мысли, чувства, стремления действующего лица, овладевая логикой его действий и его сквозным психофизическим самочувствием в пьесе, актер постепенно обретает глаза того человека, к воплощению которого он себя готовит. Ибо в них не может не отразиться весь духовный склад человека.

Вот глаза Станиславского — Сатина: это сосредоточенно, активно мыслящий человек, хотя и пьяница, с несомненно большими почками.

А вот его же глаза, Станиславского, в образе генерала Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты»). На нас смотрят водянистые, глупые глаза генерала-верзилы, и кажется, что никогда никакая разумная мысль в них не обитала.

Вспомним жабы моргающие глаза Фомы Опискина и глаза царя Федора у одного и того же актера — И. М. Москвина. Как они различны и в то же время как полно выражают в обоих случаях сущность таких противоположных характеров!

В первом десятилетии творческого пути Шаляпина с его фотографий в различных ролях на нас смотрят одни и те же молодые глаза оперного певца. Но уже в пору творческой зрелости, овладевая искусством перевоплощения в образ, артист находит глаза Бориса Годунова, глаза Дона Базилио, глаза Мефистофеля и, наконец, глаза Дон-Кихота.

В сборнике «Вопросы мастерства в советском киноискусстве» было помещено интереснейшее высказывание артиста А. Ф. Борисова о его работе над образом композитора Мусоргского \*. Зная, что киноаппарат в силу своих возможностей возь-

\* А. Б о р и с о в. На сцене и на экране.— Сб. статей «Вопросы мастерства в советском киноискусстве». М., Госкиноиздат, 1952.

405

мет его «крупно», то есть заглянет к нему внутрь, а не будет снимать, как в дедовские времена, его играющие руки, актер понял, что ему во что бы то ни стало нужны глаза музыканта, композитора, — ведь глаза не загримируешь. Следовательно, надо создавать духовный мир именно этого человека, надо учиться мыслить музыкальными образами, как мыслил Мусоргский. С этого и начал работу над образом гениального русского композитора советский артист Борисов.

Полнота слияния актера с образом, когда, по выражению М. С. Щепкина, и иголки не просунешь между актером и образом, в сущности, и есть момент наивысшего художественного совершенства, органичности сценического образа.

Но есть актеры, которые все время подчеркивают: вот, мол, образ, а вот, мол, я, актер, его изобразивший. В этом отделении себя от образа многие даже видят особый шик лицедейства. На словах они признают Щепкина и Станиславского, на деле упиваются изображением, передразниванием замысленного ими образа, оснащая эту формалистическую платформу якобы «социальными» задачами: бичеванием образа, высмеиванием человеческих пороков и т. д. Чаще всего это внешнее изображение имеет место при исполнении так называемых сатирических образов, но дальше «социального анекдота» этот «приговор» над персонажем не идет, ибо главной задачей актера все же является в данном случае желание показать свою «технику», бойкость рисунка, а в конечном счете — посмешить зрителя.

Это и понятно. Мерилом актерского успеха в комедии является смех, и считается, что количество смеха якобы переходит в качество художественного исполнения. Но мы часто забываем, что подлинно глубокий реалистический образ только тогда многогранен и только тогда полно раскрыт, когда в нем органически слиты черты и краски, несущие в себе, как говорит русская пословица, «и смех и горе». Это есть даже в водевиле.

Такие понятия, как вкус, чувство меры, не являются понятиями устойчивыми и одинаково присущими актеру во всех жанрах. Часто бывает так, что у одного и того же актера в драме есть чувство меры, а в комедии этой меры нет.

Наиболее полная жизнь актера в образе — это то, что удерживает его от расчета на немедленный прием зрительного зала. Эксплуатация своего таланта во имя немедленного успеха, в самом процессе исполнения роли, выбивает актера из образа и толкает к демонстрации, к показу образа вместо жизни в нем. «Я в образе» и «я играю образ» — это балансир, с которым актер ходит как бы по проволоке. Чуть-чуть — и он в образе или вне его. Это «чуть-чуть» и разделяет актеров на сторонников двух совершенно разных направлений в искусстве — перевоплощения в образ и демонстрации образа. Бывает и так, что

406

эти две тенденции борются в одном актере. На разных этапах его артистической жизни побеждает та или другая.

Чем крепче актер пленен внутренним багажом, вторым планом, внутренними монологами, физическим самочувствием, тем легче актеру уберечь себя от заигрывания со зрительным залом. И наоборот, чем реже пунктир органического существования актера в образе, тем труднее ему удержаться от того, чтобы не блеснуть эффектной краской ради



аплодисментов зрительного зала.

Существуют различные возрасты в актерском мастерстве: есть зрелость, которая может обеспечить аплодисменты всегда и по желанию актера, и есть зрелость, которая заставляет актера не дорожить ими там, где они незаконномерны.

Чувство такта, тонкий вкус, жизненность для нашего актера всегда являются высшим критерием художественности исполнения. С чувством правды, как с камертоном, подходит он к любой творческой задаче в роли. Осуществляя на сцене те или иные действия, актер спрашивает себя: правдив ли я в действиях? Верно ли по чувству правды оцениваю я событие, допустим, сообщение о приезде ревизора из Петербурга («Ревизор»)? Правдиво ли и жизненно точно мной схвачено физическое самочувствие радостного утомления и усталости после жаркой работы, когда окончена молотба («Степь широкая»)?

И вот здесь иногда случается, что незабываемый критерий жизненной правды неожиданно и жестоко как бы подводит актера.

Так же как любой случайный, хотя бы и самый достоверный факт для писателя еще не является материалом, обобщающим явление жизни, и самый добросовестный архивариус подлинных фактов еще не становится писателем, так и для актера понятие правдивого поведения на сцене неразрывно связано с понятием верного поведения в данных предлагаемых обстоятельствах и для данного человека, в учете всей его роли, всего характера, общей идеи, а не отдельного места в роли.

Для верного поведения актера в роли надо глубоко и точно-оценить предлагаемые обстоятельства и посмотреть на изображаемого человека как бы с птичьего полета. Только тогда правда отдельных деталей в игре актера, отдельных черт изображаемого характера будет содержать в себе элементы обобщения, черты глубокой правды о человеке.

И именно это имел в виду Станиславский, когда говорил, что маленькая правда — путь к большой правде. Через маленькую правду, так же как через правду физических действий, можно прийти к решению целого только тогда, когда любой момент сценической жизни будет иметь цель и эта цель связана со сквозным действием; иначе говоря, любая деталь, любое незначительное действие, любая фраза должны быть проверены

407

правдой человеческого характера и освещены маяком основной идеи произведения.

Остановимся на нескольких примерах.

Вот перед нами «Бедность не порок» А. Н. Островского. Митя, молодой приказчик у богатого купца-самодура Гордея Карпыча Торцова, дерзнул горячо полюбить дочь своего хозяина, молодую девушку — Любовь Гордеевну Торцову. Перспективы у Мити невеселые, весь первый акт его волнует одно: как отнесется к его чувству сама Любовь Гордеевна? Он пишет ей любовное признание в наивно завуалированной форме — стихи о добром молодце, полюбившем себе на горе красну девицу. Любовь Гордеевна отвечает Мите таким же горячим чувством, и в пьесе начинается борьба с родительским деспотизмом за счастье двух любящих существ, за счастье молодого поколения.

Мне часто приходилось наблюдать неудачи в исполнении роли Мити, и эти неудачи не зависели от одаренных молодых исполнителей. Митя с самого начала, то есть с первого акта, выглядел существом страдательно-безвольным и нудным, несмотря на то что актеры были молодыми людьми, активными, жизнерадостными.

Меня заинтересовал вопрос: почему почти все исполнители попадают в один и тот же капкан угнетенно-мрачного и страдательного самочувствия?

Актер при изучении роли, естественно, отталкивается от авторского текста. С первых же слов Митя жалуется: «Эх, тоска, господи!.. На улице праздник, у всякого в доме праздник, а ты сиди в четырех стенах!.. Всем-то я чужой, ни родных, ни знакомых!..» И дальше, обращаясь к своему дружку Яше Гус-лину, он говорит: «Да что, Яша, обуяла меня тоска-кручина... Есть, Яша, у меня еще горе, да никто того горя не знает... Никому я про свое горе не сказывал». И, наконец, признается другу: «Пропала моя голова! Полюбилась мне больно Любовь Гордеевна». Вот эти слова в роли, разбросанные по всему первому акту,

ложатся тяжелым грузом на сердце актера и окрашивают его поведение и самочувствие. Хочется правдиво пожаловаться своему другу. Этот текст отвлекает актера от поисков активного действия. От своего друга он не ждет помощи, в тексте есть фраза: «Никто мне не поможет... говори не говори, ведь не поможешь!»

Вот это постепенное следование за фразами, попытка найти правдивое самочувствие для всех этих фраз вступают в конфликт с другой правдой, более обширной, более верной, которая должна поглотить в себе весь текст, толкающий актера к безволию и бездействию.

Эта большая правда тоже выражена в тексте, но уже по всей пьесе.

408

В первом акте Митя пишет стихи — факт сам по себе нема-ловажный. Митя пишет в стихах про Любушку: «Я так думаю, и не привидано такой красоты! (Задумывается, потом пишет.) Уж и где ж эта родилась красота!..» Во втором акте Митя говорит: «Я за тебя, Люба, душу положу!» А в третьем акте угрожает: «Увезу ее к матушке, да и повенчаемся. Эх! дайте душе простор — разгуляться хочется!» Митя читает стихи Кольцова, несомненно подражая ему. Он заражен кольцовскими идеями героического единоборства бедного человека за свое счастье на земле.

Способность ценить красоту, глубоко любить, бороться за свое счастье — это и есть большая правда характера, она заложена для актера в восприятии образа Мити в целом, и не только его, но и всего характера творчества поэта А. Н. Островского. Эта большая правда поможет актеру верно понять, почувствовать и такие «мрачные» фразы в роли, как «обуяла меня тоска-кручина», «никто мне не поможет» и т. д. Он найдет верное звучание для всех этих, казалось бы, безотрадных слов, нисколько ими не смущаясь и нисколько их не высветляя. Компасом ему будет поэтический образ Мити, воспринятый от всей пьесы.

На каждую фразу надо смотреть с вышки сверхзадачи роли, только тогда актер будет правдив как в отдельных деталях, так и в целом образе.

Отталкиваясь только от отдельных фраз и маленьких правденков, актер неизбежно врет в большом. Именно это К. С. Станиславский называет игрой бесперспективной, близорукой игрой «накоротке». В силу этих причин мы часто видим в наших театрах благополучные спектакли, где нет ничего шокирующего, нет грубого наигрыша актеров, нет формализма режиссеров, со сцены звучит простая речь и правдивый тон. Актеры в отдельности очень жизненно, правдиво разговаривают, едят, пьют, правдиво удивляются, ревнуют, но все это не имеет взаимосвязи и взаимообусловленности, все это не создает правды целостного характера, потому что не подчинено сверхзадаче роли. Сколько мы видели на сцене правдиво изображенных пьяниц, и в то же время за всем этим погибали замечательные образы интересных и благородных людей, вроде того же Любима Торцова или Тетерева из горьковских «Мещан». Мы неоднократно видели в театре, как за смешным изображением «страсти к рюмочке» пропадал образ Мурзавецкого («Волки и овцы») — воплощение измельчавшего, вырождающегося дворянства.

Разве не помним мы многих спектаклей «Бесприданницы» и «Леса», в которых «шутами гороховыми» изображались Робинзон и Аркашка. Они смешили зрителя, не вызывая никакой жалости к себе и гнева против бесправия и унижения чело-

409

веческой личности. А ведь все это есть в образах великого драматурга.

Сколько на сцене погибло современных образов умных, талантливых людей, принадлежащих к различным национальностям, потому что актеры были заняты внешне похожей передачей грузинских, украинских, еврейских, узбекских акцентов или смешных черт характера, в результате чего ускользала большая правда о конкретном советском человеке. А сколько в театре потускнело образов умных, духовно красивых русских мужиков, строителей, сезонных рабочих из-за изображения отдельных черт косноязычия, чудаковатости, робости, когда актер из-за деревьев не видел леса, из-за всех этих необходимых деталей и черточек бытовых, национальных или возрастных упускал глубокую основную сущность характера, а именно его творческое начало и одухотворенность в

строительстве нового общества. В результате от такого спектакля, сотканного из жизненного правдоподобия отдельных деталей, маленьких, частных правд, ничего не остается, он не волнует, не возбуждает больших мыслей о жизни и умирает в сознании зрителя вместе с последним занавесом.

Эту близорукость исполнения, отсутствие органической связи целого и частного в образе мы наблюдаем и в области вокального исполнительского искусства.

Принято считать вокальное искусство оперного певца более точным по сравнению с искусством драматического актера. Оперному певцу заказаны композитором темпы и характер исполнения. В нотах есть указания, что петь надо медленно, неторопливо, форте, пиано и так далее, и, может быть, именно поэтому оперный артист часто не думает о том, о чем поет. Он механически следует за указаниями композитора и старается быть точным в их исполнении.

Надо сказать, что в оперном и концертном пении как нигде накопилась масса мертвого груза традиций, штампов, нелепых условностей и так называемого голого техницизма, которые все больше и больше затрудняют восприятие замечательных произведений музыкальной классики и чудесных народных песен. Борьба со штампами и мертвечиной в оперном искусстве необычайно сложна. Причина заложена в том, что художественный образ вокального искусства, будет ли это Татьяна Чайковского—Пушкина или глинковская элегия «Не искушай меня...», требует от исполнителя органического сочетания и взаимопроникновения двух технологий: вокально-музыкальной, с одной стороны, и техники перевоплощения артиста в образ — с другой. Композитор специфическими средствами музыкальной выразительности воплощает образ конкретного человека с его мыслями и переживаниями, но в то же время жизнь человека, отображенная на сцене и на эстраде, должна быть подчинена

410

общим для всех людей законам логического поведения и чувствования.

Несовершенный, а иногда и просто нелепый текст в оперном либретто стал причиной пренебрежения со стороны исполнителя-вокалиста к тексту, логике действий, к переживаниям героев и в конечном счете к поэтично-музыкальной целостности образа.

Кто из нас не слышит ежедневно с эстрады и по радио, как две первые музыкальные строфы независимо от смысла текста поются уныло, равнодушно и тихо, а две последующих — бурно и фортиссимо. Миллионы слушателей недоумевают, что означает эта нелепица? Им и в голову не приходит, что певцы делают это совершенно сознательно, в силу известного закона музыкального контраста.

Романсы и элегии исполняются по этому же принципу: первая половина поется тихо, спокойно, а вторая половина — бурно и в предельную мощь человеческого голоса. Исполнитель уверен и спокоен, что поет правильно, — у композитора на этот счет есть специальное указание: «спокойно», «пиано», или «фортиссимо», или «неторопливо». Слушатель опять недоумевает, почему человек только что был анемичен, безволен, беззвучен, а через секунду преисполнился силы, мощи или гнева, молниеносно ставши совершенно другим человеческим характером, ибо никакого органического перехода, свойственного человеческой психике, в этом «перерождении» не было.

Причина недоумения слушателей кроется в том же музыкальном контрасте первой части романса и элегии по отношению ко второй. А это, в свою очередь, обусловлено механическим пониманием техники исполнения вне охвата целого музыкального образа.

Певец поет отдельные ноты, написанные композитором, и отдельные слова поэта, не подчиняя их логике человеческого переживания и целостному музыкальному образу, созданному композитором.

Кто из нас не слышал в различном исполнении довольно распространенной русской народной песни «Не брани меня, родная».

Для первой половины, к сведению исполнителей, композитор написал: *andantino* (неторопливо), а для второй — *a tempo* (быстро). Подавляющее большинство певиц,

выполняя это указание, поют первую половину скорбно, бестрепетно, жалуясь. на скуку, поют действительно неторопливо. Любовь принесла только тоску и уныние, но вот певица дошла до *allegro*, и голос заметался, зашпешил, и героиня терзается в муках.

В отдельности, в частности, все как будто соответствует словам и музыке, а в целом все неверно и не соответствует замыслу поэта и композитора.

411

Поэт А. Баташев и композитор Г. Дюбюк написали вечно живую картину о том, как девичье сердце посетила великая сила жизни — любовь. Чувство это прекрасное, радостное, волнующее, ничего общего не имеющее с унынием, апатией и скукой в обывательском смысле, оно неизъяснимо:

Я не знаю, что... со мною... и терзаюсь я тоской...

Это чувство выражено как в тексте, так и в музыке.

«Скука» и «тоска» трактуются поэтом и музыкантом в народном смысле этого слова, как душевная тревога перед неизъяснимым, страшным и волнующим чувством любви. И только в охвате всего музыкального произведения и отталкиваясь от сути переживания влюбленной девушки можно почувствовать это «неторопливо», в котором обязательно присутствует смятенность девичьего сердца.

В первой половине строфы исполнительницей должно быть заложено то, что прерывается во второй половине. В этой неторопливой сдержанности есть накопление того, что прорывается в последующем *allegro*: «Я не знаю, что со мною происходит. Я места себе не нахожу».

Только взаимопроникновение двух контрастирующих частей создает правду целого. Следовательно, ни в каком искусстве, в том числе и в музыке, не существует таких законов контраста, которые нарушали бы логику переживаний и разрушали целостность человеческого характера и художественного произведения. Вся беда в том, что законы контраста очень часто понимаются чисто механически.

В глинковской элегии «Не искушай меня без нужды» мы очень часто слышим опять не то, что написано композитором. Обычно певцы поют нудную исповедь человека, который нам совершенно неинтересен и, если хотите, противен.

Не искушай меня без нужды  
Возвратом нежности твоей,  
Разочарованному чужды  
Все обольщенья прежних дней.  
Уж я не верю увереньям,  
Уж я не верую в любовь,  
И не могу предаться вновь  
Раз изменившим сновиденьям.

Унылая тоска звучит в голосе исполнителя. Какое дело слушателям до переживаний этого мертвеца!

Иногда у певца хорошо звучит голос, и даже убедительны заверения в том, что он уже не верит увереньям, уже не верует в любовь...

И опять мы чувствуем не правду целого.

412

Певец, может быть, нигде не сфальшивил, вытянул все полагающиеся ноты, выполнил все «форте» и «пиано», но это не Глинка.

Композитор написал музыку о переживаниях человека, который взволнован потерей способности любить и верить; музыка написана о человеке, жаждущем покоя, но не находящем его, тогда как множество исполнителей поют о человеке, смирившемся с утратой веры и любви — человеку угасшем и успокоившемся.

Происходит это совсем не потому, что артисты так понимают я трактуют романс, а потому, что голый техницизм, не одухотворенный никакой идеей, во всех искусствах порождает только мертвечину, муляж, подобие живой жизни.

Все контрасты, применяемые в различных формах искусства, — в литературе, музыке, живописи, наконец, в сценическом искусстве, — всегда преследуют сопоставление различных образов, разных темпо-ритмов, различных тембров во имя выявления главной, основной мысли произведения.

Нам, художникам драматического и оперного искусства, необходимо проникнуться глубоким пониманием специфических особенностей именно нашей техники, когда материалом и инструментом для воплощения художественного образа является наш же человеческий материал — наша психика, наш голос, тело, глаза.

Овладение мастерством, техникой передачи любых душевных движений человека должно быть доведено до степени такого совершенства, когда о них можно не думать артисту в самом процессе воплощения. Достичь такого совершенства можно только упорным каждодневным трудом.

Недостаточное овладение своим мастерством делает артиста рабом техники, он вечно боится, что техника когда-нибудь подведет его. А если артист беспокоится о своем голосе и это беспокойство сквозит в самом процессе исполнения, то и образ, создаваемый артистом, не может быть полноценным. Мы видим, как в этом сценическом образе просвечивают беспокойные черты его создателя. За примерами далеко ходить не надо.

Встречаются в опере и на эстраде певцы, своим внешним видом напоминающие пациентов в зубврачебном кресле, то есть людей с разинутыми ртами. Это комическое сходство некоторых певцов с пациентами не так уж неожиданно и в известной мере закономерно. На застывшем лице пациента самыми выразительными являются глаза — напряженно сосредоточенные и полные страха: достанет зубной врач до нерва или нет? А разве не эти же беспокойно прислушивающиеся глаза мы видим у певца: «Возьму я сейчас высокую ноту или не возьму, вытяну или не вытяну ее?»

413

Шаляпин, Собинов, Нежданова, Обухова, Козловский — артисты различного диапазона, но, когда они поют, глаза их сосредоточены не на технике, не на «звучке», а смотрят как бы в сердце исполняемого произведения — они «проживают» его. Их глаза грустят, гnevаются, ревнуют.

И дело не в одних глазах: каждый мускул шаляпинского лица трепетал и выражал то же, про что пел его голос.

Надо ли говорить о том, что отражение душевных переживаний на лице артиста не имеет ничего общего с распространенным у некоторых певцов гримасничеством и игранием каждого слова в отдельности.

Творческим рефлексом для художника-певца должна являться полная взаимосвязь голосовых модуляций с психологическими переживаниями, их органичность. Вот почему у Шаляпина меняется окраска звука, изменяется фразировка, иначе раскрывается рот при исполнении «Вдоль по Питерской», нежели когда он поет Мефистофеля.

Как наивны бывают те певцы и педагоги-вокалисты, которые «чисто техническим путем» хотят получить различный характер звука, его глубину, звонкость, округлость, прозрачность и так далее, не связывая этих задач с переживаниями, музыкальным образом и изображаемым характером!

Как невозможно без соответствующего психофизического самочувствия, одними только глазами, не затрагивая всей психофизики артиста, выразить гнев, печаль или подозрение, так невозможно одним только голосом негодовать, ревновать, молить и любить. И поэтому нельзя «только технически» окрасить голос, придать ему необходимую мягкость, легкость, широту в мощь.

Могущество шаляпинского голоса, его сила, емкость и широта объясняются именно тем, что он связывал всю вокальную технику с психофизическим самочувствием, с тем, что называется «душой» в искусстве актера, с переживаниями, продиктованными музыкой и текстом.

Монументальность, мощь и эмоциональная сила образов, созданных Шаляпиным, —

его Дон-Кихота, Мефистофеля, Годунова, — заложена именно в гармоническом единстве острого и крупного рисунка с богатым эмоциональным насыщением.

Его искусство подлинно народно, потому что при всем блеске и совершенстве мастерства оно понятно, зримо, доступно самым широчайшим народным массам. Эстетика и технология шаляпинского пения родилась из широкой русской народной песни. И именно поэтому Шаляпин так легко и свободно владеет мудростью пения. Его образы крупны и просты, как фресковая живопись. Даже в концертных вещах оно лишено того интимного мурлыкания вместо пения, которое так распространилось за последние годы на эстраде.

414

Очень часто бедности вокального материала и мастерства певцов приходит на помощь богатая техника радиоусиления. Технический прогресс в данном случае развратил наших эстрадных певцов, то есть разоружил, отучил от непрерывной, каждодневной работы над своим голосовым аппаратом. И даже оперная сцена постепенно начинает терять масштабные голоса и чеканную фразировку.

Уже шаляпинский классицизм исполнения и его рельефность кое-кому начинают казаться слишком театральными.

Сейчас якобы надо петь проще — вот уж поистине это та самая «простота хуже воровства», против которой так часто негодовал великий поборник правды и простоты К. С. Станиславский.

Шаляпин в опере, Качалов, Леонидов, Бучма, Хорава, Тхап-саев в драме являются создателями монументальных образов, каждое их сценическое создание как бы высечено из одной глыбы, почти всегда выступает крупным социальным обобщением. И секрет этой законченности в области формы и технологии в первую очередь заключен в строгом соподчинении деталей, штрихов и красок главной художественной идее образа.

## НАРОДНАЯ СЦЕНА

Режиссерское искусство построения народной сцены возникло не так давно и целиком связано с принципами ансамблевого театра. Ясно, что в театре актера-гастролера и даже в спектаклях, где актерский ансамбль возникал стихийно, этого искусства постановки народной сцены не существовало и не могло существовать. Не случайно в старом театре имела хождение унижительная обязанность, определявшаяся термином «статист». Статисты — это те люди, которые «шумели» и «пестрели» на сцене дореволюционного ремесленного театра, представляя массу.

Родоначальником режиссерского искусства народной сцены является Московский Художественный театр имени М. Горького, детище гениальных советских режиссеров К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Стремление Художественного театра к более глубокому и широкому охвату жизни, к решению проблемы ансамбля не могло не породить новую отрасль режиссерской деятельности — работу над массовой сценой.

В этой работе МХАТ показал высокие художественные образцы сценического реализма. В первой же своей постановке — «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — театр сразу и властно заявил об этом огромном искусстве режиссуры К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. А массовые сцены в «Юлии Цезаре» У. Шекспира, в «Живом труппе» Л. Толстого, в «На дне» М. Горького, в «Горе от ума» А. Грибоедова создали ему мировую славу. Воплощение идеи спектакля через систему реалистических художественных образов, режиссерские задачи раскрытия эпохи, создание исторической и бытовой атмосферы спектакля — все это выдвинуло проблему целостного, ансамблевого исполнения, а ансамбль не мог возникнуть без пересмотра отношения к исполнительскому искусству так называемых массовых сцен.

До возникновения Московского Художественного театра в исполнении массовых сцен шумный успех имел так называемый Мейнингенский театр, гастролировавший в Москве в конце

416

прошлого столетия. Но успехи Мейнингенского театра в постановке массовых сцен не были сколько-нибудь серьезными, способными оставить глубокий след в истории сценического искусства; они сказались главным образом в разработке иллюзорных впечатлений и создании внешнего правдоподобия жизни массы (картины военного лагеря, битвы в шекспировских спектаклях).

Этот успех мейнингенских режиссеров, бьющих главным образом на зрелищный эффект, вскружил голову многим критикам и историкам театра, которые пытались превратить величайших реформаторов русского театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в «подражателей» и «последователей» мейнингенцев как раз в области искусства постановки массовых сцен. Любители «заграничных новинок» и здесь оказались верны себе: они принципиальное различие между Художественным театром и мейнингенцами не поняли, проглядели подлинно новаторский характер режиссуры К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в области построения массовых сцен.

Для Художественного театра было характерно раскрытие жизни человеческих масс, одухотворенных мыслью и чувством, а не воссоздание внешнего, обманчивого правдоподобия жизни. Вот что говорит об этом сам К. С. Станиславский:

«...Меня упрекали часто, что я заимствовал разработку массовых сцен у мейнингенцев. Это неверно. Мейнингенцы были сильны внешними приемами организации массовых сцен, строгой, но формальной дисциплиной. Они заказывали сценариям сочинять маленькие роли с текстом на полторы-две страницы для каждого солдата в «Лагере Валленштейна», заставляли статистов заучивать этот текст и повторять его механически во время всей народной сцены. Создавалось обманчивое правдоподобие жизни на сцене. В соединении с понижением и повышением звука и ритма движений всей толпы, с исполнением ею общих

сценических задач решался только внешний характер сцены.

Я стремлюсь к другому. Я хочу, чтобы независимо от роли, от своего положения в пьесе, актер творил сам свою сценическую жизнь на основе полного, глубокого изучения той жизни, к которой относится пьеса, и наблюдения настоящей сегодняшней жизни. Я апеллирую к его сознательному, самостоятельному творчеству артиста-художника»\*.

А. П. Ленский, замечательный актер и режиссер, талантливейший представитель Малого театра, с такой же решительностью восставал против засилия внешнего правдоподобия у

417

мейнингенцев, затемняющего глубокий смысл драматического произведения.

Именно в Художественном театре с ростом и укреплением идейно-художественных принципов сценического реализма, призванного, по выражению К. С. Станиславского, раскрывать жизнь человеческого духа, углубились и идейно-творческие задачи в исполнении массовых сцен. Через массовую сцену, так же как и через главных действующих лиц, театр научился раскрывать идею спектакля, создавать атмосферу, в которой живут и действуют герои пьесы. Естественно, что характер решения массовых сцен органическим образом связан с режиссерским замыслом всего спектакля, с вопросами стиля, композиции, ритма, пространственного решения спектакля и т. д.

В спектаклях послеоктябрьского периода исполнительское мастерство массовых сцен в Московском Художественном театре поднялось на новую ступень. В «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова на сцену хлынула народная масса в образах сибирских партизан. Массовая сцена стала народной.

Говоря о вопросах художественной монолитности спектакля, естественно, нельзя обойти молчанием режиссерскую работу над народной сценой. В современном спектакле она почти всегда становится идейным и композиционным центром всего спектакля.

Если в творческой работе режиссера наличие ясного замысла всего спектакля имеет первостепенное значение, то и для подготовки народной сцены значение его несоизмеримо велико. Отсутствие ясной, четкой режиссерской мысли, положенной в основу сценического решения народной сцены, исключает самую возможность первой встречи с исполнителями-актерами.

Только при наличии режиссерского замысла данной сцены актеры могут начать работу над осмысливанием характеров, которые им предстоит воплотить в массовой сцене, над сценическим действием, над природой взаимоотношений, так как ролей с текстом они не имеют. При отсутствии плана построения массовой сцены, целиком вытекающего из замысла спектакля, режиссер не сможет с первых же шагов разбудить творческую фантазию исполнителей и направить ее по верному руслу к раскрытию идеи спектакля.

Говорить об искусстве построения народных сцен — это значит неизбежно касаться основных вопросов построения спектакля. Замысел режиссера, композиция спектакля, мизансцены, атмосфера спектакля — все это непосредственным образом связано с режиссерским построением народных сцен. Так как моя режиссерская практика на протяжении тридцати пяти лет была связана с формированием советской драматургии и так как в большинстве пьес народная сцена являлась как бы идейным

418

фокусом, мне придется несколько подробнее остановиться на этой теме.

Через описание ряда сценических решений народной сцены я хотел бы дать общее целостное представление о сумме задач, стоящих перед режиссурой в народных сценах. В одном случае я делаю акцент на планировке народной сцены, в другом — на создании биографий людей, составляющих народную массу, в третьем — на мизансцене и т. д.

Моя работа над народными сценами в советских пьесах охватывает довольно большой отрезок времени. К примеру, «Вири-нея» Л. Сейфуллиной была поставлена в 1925 году, «Степь широкая» Н. Винникова — в 1949 году, а «Поднятая целина» М. Шолохова — в 1957

\* Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 186.  
репетиторы



году.

Естественно, что метод режиссерской разработки народных сцен в разные годы жизни советского театра был иным, и такой охват работ во времена поможет осмыслить становление творческого метода советского театра.

Великие социалистические преобразования в нашей стране существенно изменили содержание, форму и стиль нашего искусства. И более всего это сказалось на новом герое, выражающем собой н а р о д .

Став творцом социалистического общества, народ заявил свои законные права и на то, чтобы быть отображенным во всех формах и видах искусства. В советской драматургии и театре исчезло понятие массовой сцены — она стала подлинно народной сценой. Народ предстал как г л а в н о е действующее лицо истории, ее подлинный творец. Это мы сразу увидели в первенцах советской драмы — в «Шторме» В. Билль-Белоцерковского, «Виринея» Л. Сейфуллиной, «Любови Яровой» К. Тренева, «Разломе» Б. Лавренева и «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова. Сливаясь в одну волю, в единое устремление строить жизнь на новых началах, народ выступал то в образах сибирских партизан, воюющих с Колчаком («Бронепоезд 14-69»), то в облике восставших матросов («Разлом»). При большом многообразии индивидуальных характеров в массе появляется единая идейно-классовая целеустремленность в защите и укреплении Советской власти.

В решении народных сцен для режиссера и актера возникает новое понятие: *коллективистическая* психология рабочих и крестьянских масс. Характер взаимоотношений вожака и массы изменяется в существе своем.

Буржуазная наука и старое буржуазное искусство изображали крушение империй, великие войны и даже революции как деяния отдельных личностей, то есть героев, завоевателей и вождей. Народ во всех этих потрясениях всегда изображался как темная сила, устремлявшаяся за одиночкой-героем.

419

Другая точка зрения сводила исторические процессы и события к велениям судьбы или случайностям, которые не зависели от воли людей. Народ — главный творец истории — оставался за пределами исторических событий.

На смену этим идеалистическим и антинаучным взглядам на развитие истории пришла новая, передовая наука — диалектический и исторический материализм, — наука, определившая подлинные законы развития человеческого общества, раскрывшая причины и следствия исторических событий и объяснившая подлинную сущность взаимосвязей народных масс и их героев.

В первых советских пьесах о нашей революции вожаками являлись люди, чаще всего вышедшие из гущи народной, передовики с более широким революционным кругозором. В «Виринея» это был солдат-фронтовик Павел Суслов, первый большевик на деревне. В «Разломе» матросской массой руководил Годун, член судового комитета. Вожаки не чурались народа, верили в его силы, как в свои собственные, а масса доверяла им, часто являвшимся выборными или уполномоченными людьми.

Надо прямо сказать, что народ на советской сцене не сразу получил достойное художественное воплощение. Массовые сцены в первых пьесах в спектаклях советского театра часто выглядели в значительной степени обезличенными и схематичными. И это было следствием не только неумения драматурга хорошо написать народную сцену, но и в значительной степени результатом грубых политических ошибок пролеткультовщины или левацких и формалистических извращений на театре.

Единый революционный темперамент, направленный к единой цели социального переустройства жизни, часто приводил драматурга и театр к показу обезличенной массы. На сцене выступал «человек-масса», то есть масса, лишенная индивидуального многообразия характеров.

Режиссеры в трактовке единой настроенной массы часто приходили к назойливому единообразию реакций и даже к единому костюму — к рабочей униформе; в частности,

рабочим костюмом на сцене стала так называемая синяя блуза. Театры не всегда способны были раскрыть богатое многообразие индивидуальностей при единстве их целей и действий или же, наоборот, масса на сцене выглядела анархичной, разнобойной и лишенной единого социально-классового устремления. В обоих случаях театр грешил против правды жизни, отрывался от реалистических основ сценического искусства.

Первыми спектаклями, в которых народная сцена получила новое и яркое сценическое выражение, были «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова в МХАТ, «Виринея» Л. Сейфуллиной в Театре имени Евг. Вахтангова и «Мятеж» Дм. Фурманова в Театре МГСПС<sup>42</sup>.

420

Народные сцены в спектаклях «Бронепоезд 14-69» и «Ви-дринея» несли в себе новые черты: *монолитность революционной массы и одновременно многообразие человеческих характеристик*.

Таким же центральным действующим лицом являлся советский народ в первых пьесах Н. Погодина — «Поэма о топоре», «Темпе», «После бала» и, наконец, в «Пади Серебряной» — пьесе о наших дальневосточных пограничниках, где главное действующее лицо — боевой коллектив пограничников. Так было и в «Шторме» В. Билль-Белоцерковского, и в «Любови Яровой» К. Тренева.

И в наши дни в спектаклях, например, «Степь широкая» Н. Винникова или в «Поднятой целине» М. Шолохова сценами, решающими идейно-художественный успех спектакля, опять-таки являются народные сцены полевого стана, где труд стал творческим. В этих сценах как бы выражена душа колхозного коллектива. И надо сказать, что глубокое раскрытие советского человека на сцене невозможно без показа его во взаимоотношениях со своим рабочим коллективом. Там наилучшим образом проявляется коллективизм как новое качество психики советского человека. Для нашей эпохи закономерны и естественны собрания больших масс — митинги, производственные и партийные собрания, тогда как эти же массовые скопления были недопустимы и «противозаконны» в условиях капиталистической России.

Оглядываясь на весь путь, пройденный молодой советской драматургией в отображении широких народных масс, мы не можем не видеть различных этапов его развития.

Если в первых пьесах эпохи гражданской войны и борьбы за упрочение Советской власти («Виринея», «Разлом», «Бронепоезд 14-69», «Любовь Яровая» и др.) массы в первую очередь были одухотворены пафосом свержения капитализма, то уже последующие пьесы с народными сценами в большей степени выражали пафос созидания и строительства социализма. Сюда можно отнести хотя бы уже упомянутые пьесы Н. Погодина, пьесу В. Катаева «Время, вперед!» и многие другие. Однако в первых пьесах и спектаклях из эпохи гражданской войны народные сцены часто выглядели обедненно, а в художественном отношении масса изображена была значительно слабее, нежели главные действующие лица. Революционная стихия и классовое чутье в пьесах и спектаклях часто являлись главными стимулами массовых действий.

Это недостаточное глубокое отображение народных масс было следствием еще неокрепшей творческой поступи нашего театра. На следующем этапе отображения народа, охваченного темпераментом созидания новой жизни, наша драматургия и театр уже начинают выявлять формирование социалистическо-

421

го сознания рабочих и крестьян, руководимых и направляемых; Коммунистической партией.

А в пьесах, посвященных темам социалистической реконструкции народного хозяйства, нашим драматургам удастся показать массы значительно выросшими в политическом и интеллектуальном смысле, людьми, государственно мыслящими, решающими вопросы производства и быта исходя из интересов социалистического государства.

Но не так легко оказалось сценическое воплощение этих новых черт именно в

народных сценах. Когда актер получает роль в «массовке» и состоит эта роль из двух-трех фраз, то никакая внешняя техника его не спасает. Перед актером остается только один путь — глубокого проникновения в характер изображаемого лица независимо от количества словесного материала в роли и несмотря на беглое очертание этого характера в пьесе.

Знание жизни, собственные впечатления от людей нашей социалистической действительности помогают актеру дорисовать в своем воображении подчас скупо намеченный драматургом характер. Но, не имея в роли слов для того, чтобы выразить все богатство внутреннего содержания человека, актер испытывает естественные трудности, и поэтому ему необходимо в корне пересмотреть свое творческое отношение к участию в народной сцене как к главной сцене в спектакле.

А это сразу не приходит. Естественно, что на первых порах у актера и режиссера возникало желание найти более легкие пути к сердцу зрителя. Актеры начинали обычно с раскрытия добродушно-смешных черт характера участников массовых сцен. Косноязычие, неумение складно выразить мысль, заикание от волнения — все это должно было выразить внутреннее богатство чувств, связанное с ограниченностью их словесного выражения. Видно было, что актеры любили тех, кого они изображали, но иногда, любя, добродушно над ними посмеивались, а в лучшем случае умилялись тому, как вчерашний «темный человек» сегодня вырос до осознания высоких задач социалистического строительства. Таковы были землекопы-сезонники в спектакле «Темп» в вахтанговском театре, так выглядели многие златоустовские сталевары в «Поэме о топоре» — спектакле Театра Революции.

В погоне за этой чудаковатостью в значительной мере обеднялся героический облик народа, который в муках и радостях строил социализм.

В советском народе кроме большого, здорового оптимизма была вместе с тем и глубокая сосредоточенность и подлинная человеческая взволнованность грандиозностью задач, стоящих перед ним. Ведь он впервые в истории человечества, освободив себя от капиталистического рабства, строил

422

шовый, социалистический мир. Этих новых граней человеческого характера не мог не заметить театр. Но в полной мере многогранного и глубокого раскрытия облика нашего народа-героя в массовых сценах драматург и театр не достигли и до сих пор, хотя существует уже огромная галерея замечательных советских образов, воплощенных крупнейшими актерами, — Хмелевым, Щукиным, Добронравовым, Грибовым, Марецкой, Борисовым, Черкасовым, Толубеевым, Бабановой, Константиновым и многими другими.

Великая Отечественная война против фашистских захватчиков вызвала гигантскую волну советского патриотизма и продемонстрировала такое морально-политическое единство и крепость народа, какого еще не знала история нашей Родины.

Единство советского народа и Коммунистической партии нашло свое отражение в театре в ряде патриотических спектаклей. Пьесы и спектакли «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Сталинградцы» Ю. Чепурина, «Победители» Б. Чирскова в ряде картин показали героическое лицо советского народа в священной борьбе за свободу и независимость нашей Родины.

И здесь необходимо отметить, что советский народ как массовое действующее лицо в период Великой Отечественной войны появился на сцене уже в другом качестве, нежели он был изображен на театре в пьесах о гражданской войне. Неизмеримо возросло политическое сознание масс. На смену революционному порыву и стихийной романтике бойца гражданской войны пришла выдержка и суровая дисциплина солдата Советской Армии, подвижного высоким революционным сознанием и защищающего грандиозные успехи социалистического строительства. Все это нашло глубокое отображение на советской сцене.

Прежде всего в спектаклях, посвященных Великой Отечественной войне, бросалось в глаза интеллектуальное превосходство нашего солдата над вражеской армией захватчиков,

многонациональное единство Советской Армии, беззаветная дружба представителей различных народностей, скрепленная кровью, пролитой за Советскую Родину.

В облике рядового солдата могуче окрепли черты советского патриота, освободителя угнетенных народов от рабства и фашистской неволи.

Режиссерам и актерам возмужавший облик советского воина принес новые творческие трудности. Ими уже были усвоены приемы изображения бойца эпохи гражданской войны, накрест опоясанного пулеметными лентами, с двумя-тремя гранатами за поясом, с лихо заломленной шапкой набекрень и с открытым горячим темпераментом. Он полюбился актеру и зрителю своей колоритной и живописной фигурой, тогда как воин эпохи Великой Отечественной войны сначала пугал актера своей, казалось

423

бы, антитеатральностью. Сдержанностью своего темперамента, выдержкой, высокой дисциплиной и организованностью этот воин был как бы противопоказан театру, поскольку театр — прежде всего эмоциональное искусство.

Все эти качества первое время пугали актера, они, казалось,, обезличивали отдельного человека в массовой сцене. Актер затруднялся в поисках индивидуальных характерных черт. Он говорил: «Все подобранные, все дисциплинированные и все одинаково одеты! Как же их сыграть ярко и колоритно?» Но ведь многообразие и богатство человеческих характеров в жизни не исчезло. Актер только временно растерялся от того, что его» лишили бросающихся в глаза внешних характеристик персонажа.

Высокая требовательность в искусстве заставила актера более внимательно и пристально изучать армию, солдата, офицера, генерала — их новую природу взаимоотношений, не свойственную никакой другой армии мира.

В конечном счете это привело театр к новому обогащению» и уточнению выразительных средств актера и режиссера.

При общих чертах — дисциплинированности, сдержанности, единообразии одежды — можно, однако, раскрыть природу темперамента каждого бойца, его индивидуальный ритм жизни и свойства ума. Только средства выражения всего этого становятся более точными и тонкими.

Та же картина режиссерского и актерского «переворужения» наблюдается в наших послевоенных спектаклях, посвященных колхозной или индустриальной теме. Изменился весь уклад производственной жизни.

Стоит только вспомнить и сравнить, как выглядели сталевары в «Поэме о топоре» Н. Погодина и какое впечатление производят сейчас, допустим, рабочие завода «Калибр» в своих спецовках (а в некоторых цехах особо точных приборов они ходят,, как хирурги, в белых халатах).

И дело не только в костюмах и внешней культуре завода (хотя все это и немаловажное обстоятельство для режиссера-и художника), а в неизмеримо выросшем духовном облике советского рабочего.

Степашка и его товарищи из «Поэмы о топоре», некогда умилявшие нас своим сходством с лесковским Левшой, «подковавшим блоху», отошли в область преданий.

Когда нам приходится сейчас заглянуть на завод, то мы видим, как изменился стиль работы, ритм жизни на современном советском заводе. Рабочие в массе своей уже давно имеют облик людей, ничем не отличающихся от работников интеллектуального труда. Но, к сожалению, мы еще не можем сказать, что именно так и всегда так они выглядят на наших сценах. Здесь перед нами еще большая работа.

424

Как есть драматурги, не любящие писать пьесы с массовыми сценами, так есть и режиссеры, боящиеся массовых сцен.

Это объясняется прежде всего характером творческой индивидуальности постановщика, способностями к режиссерской композиции построения больших масс на

сцене, умением сочетать охват целого, то есть идейной направленности всей народной сцены, с многообразной разработкой отдельных характеров, ее составляющих. Поэтому постановка народной сцены по трудоемкости, по тому, какого опыта и культуры она требует от режиссера, всегда считалась и считается экзаменом на полную зрелость режиссерского мастерства.

В режиссерском создании спектакля, всей стройной художественной системы образов, актер является главной и основной фигурой, через которую может «разговаривать» режиссер. А в народных сценах задача усложняется еще и тем, что в них чаще всего бывают заняты в качестве исполнителей молодые актеры или ученики. Поэтому постановка народной сцены неотделима от учебно-воспитательных задач режиссера. Наивен тот режиссер, который думает, что в народной сцене можно «блеснуть», показать режиссерское мастерство в чистом виде, без актеров, которые ему «мешают» своими творческими капризами и бесконечными вопросами: «А зачем и почему я должен так себя вести на сцене?»

Обычно в таких случаях режиссер действительно показывает в «чистом виде» свою беспомощность создать правду трепетной жизни человеческой массы, заменяя эту жизнь «организованной беготней» вымуштрованных безликих пешек, которые строятся в «эффектные» мизансцены, лихо дерутся на сцене, если этого требует пьеса, но бессильны создать органическую жизнь массы, состоящей из многообразных характеров.

Это режиссерское бессилие проистекает из неумения работать с исполнителями народной сцены — молодыми актерами, и притом так работать, как если бы они играли самые главные роли в пьесе.

Чем богаче и свободнее полет режиссерской фантазии, тем больше мы обязаны заразить и увлечь своим замыслом творческое воображение актерского коллектива, развязать его инициативу, чтобы он стал соавтором замысла спектакля. Замысел, в конечном счете, всегда должен быть общим замыслом режиссера и актера.

Теперь полезно будет несколько подробнее рассмотреть работу над народной сценой. Возьмем «Выборы в Учредительное собрание» в пьесе «Вириния». Картина выборов концентрирует в себе основную мысль пьесы — это пробуждение революционного сознания трудового крестьянства, по-хозяйски потянувшегося к власти в деревне.

425

Сцена выборов в Учредительное собрание идет под знаком немедленного «замирения» на фронте и получения «земли для мужика».

В пьесе Л. Сейфуллиной, сделанной из ее же повести, заложен огромный темперамент. «Выборы» — это кульминационный пункт разгоревшихся политических страстей. У меня, молодого режиссера, ставившего спектакль в Третьей студии МХАТ (ныне Театр имени Евг. Вахтангова), эта картина возникла в образе *разбушевавшегo* народного моря. Пришла в движение огромная крестьянская масса, и эту стихию направляет и организует Павел Суслов, первый большевик на деревне..

Я настолько был увлечен стихией крестьянского пробуждения, жизненными образами, талантом автора, метким и характеризующим людей языком, что не хотел первое время оглядываться на реальные возможности, какими располагала тогда студия. Сцена была крошечной, для реализации всех народных сцен у режиссера было восемнадцать-двадцать человек, не более.

Конечно, решение было найдено не сразу и не легко. Многие вечера и ночи просиживали мы с художником спектакля С. П. Исаковым у макета, чтобы втиснуть «народное море» в девятиметровую коробку нашей сцены и показать «море человеческих голов» двадцатью исполнителями. Решили мы эту задачу удовлетворительно только тогда, когда отказались объять необъятное, то есть когда пришли к фрагментарному показу народной массы, к показу ее отдельными уплотненными группами. Кроме того, эту картину выборов я не только увидел, но и услышал. Создать звуковое ощущение «людского моря» за пределами видимой сцены оказалось уже значительно легче,

В связи с найденным фрагментарным решением сцена условно делилась на три игровых плана.

На сцене была построена небольшая комната волостного правления с урной для голосования. По уставу выборов лишнего народа здесь не должно быть, сюда входят только голосовать. Но зато в дверях, естественно, образовывалась «пробка» из тех, кто идет голосовать, и тех, кто лишен права голосования. Изнутри, то есть со сцены, дверь держал писарь, и каждого идущего голосовать хватал за руку и буквально выдирали из толпы. Дверь являлась первым игровым планом.

Вторая игровая точка — окно, выходящее из волостного правления предположительно на двор, где и был сосредоточен как бы весь народ. Окно было «забито» человеческими головами — десять человек, расположенных на разной высоте, с избытком заполняли все окно.

Третьим игровым планом был плетень.

Две трети сцены занимала изба и одну треть — двор, отгороженный от зрителя плетнем так, что только в одном месте-

426

поверх его были видны несколько голов стариков и ребятишек, постоянных участников всех деревенских событий. Словом, здесь, за плетнем, сосредоточены были и стар и мал — те, кто боится быть раздавленным толпой.

Итак, фрагментарное решение картины избавило нас от необходимости заполнить всю сцену людьми, которых у нас к тому же не было.

Самый удобный игровой сектор — это окно: оно построено художником на публику, хорошо освещено. В нем расположились на первом плане сторонники Павла Суслова, большевистски настроенная деревенская молодежь.

Главенствует здесь молодой солдат-фронтвик. Тут типические представители деревни, опаленные заревом революции, — и молодые бабы-солдатки, и деревенская беднота почтенного возраста, но больше молодежи. В недалеком будущем — это селькоры, секретари комсомольских ячеек.

Основное действие этих лиц в окне — блюсти революционный порядок. Окно было на страже классовой бдительности. Главное, чтобы не пролезло на выборы кулачье. Отсюда, из окна, дают приказы: одного пропустить, другого задержать, кулака не пускать. «Паша, садани-ка его от ящика», а старушку слепую допустить до ящика, хотя по инструкции слепые не голосуют. Из окна устанавливается свой, революционный порядок. Из окна дают классовую характеристику всякому, кто подходит к избирательной урне.

Воображаемое «море людей», находящееся якобы на дворе и доходящее до зрителя только звуково, то замирает, то раздражается воплем протеста. И всем этим «дирижирует» молодой солдат в окне. Здесь пульсирует и видоизменяется ритм всей картины. Через окно ощущается дыхание всей сцены.

Такая планировка хорошо и выгодно подает лицо *народа* и отдельные портреты представителей деревни, выбирающей в Учредительное собрание. Но все это обязывало актеров и режиссера к четкому и многообразному выявлению отдельных представителей деревни. Портреты, жизненные и содержательные, были зорко подмечены молодыми актерами в самой действительности и вынесены на сцену в ярких типических характеристиках. В столкновении молодой и старой деревни, во фронтовом отпечатке на молодых парнях проглядывало лицо новой деревни, выходящей на путь великих социальных свершений.

В результате такого фрагментарного и звукового решения сцены удалось создать впечатление большого скопления народа, который виден зрителю только частично. Это будило фантазию зрителя. Он рисовал себе картину масштабно более мощную, а то, что видел, воспринимал как часть большого целого. Вся картина выборов шла очень шумливо, что характерно для тех лет, и понятно, что сравнивать ее в этом отношении с

427

современными народными сценами нельзя. Таково было время. Натолкнуло меня на такое фрагментарное решение массовой сцены воспоминание о деревенской тесноте.

Когда мы наблюдаем в избе большое скопление народа, например на крестьянской свадьбе, когда изба «трещит», главное здесь — ощущение тесноты. Поэтому, решая народную сцену в спектакле «Виринея», я умышленно создавал условия тесноты в двери и в окне.

За прошедшие со времени постановки «Виринеи» годы многое из деталей в работе, естественно, стерлось в памяти. Но творческое преодоление маленького сценического пространства и ограниченности количества участников народной сцены я помню очень хорошо.

Беру другой спектакль — «Разлом» Б. Лавренева, поставленный мной тоже в Третьей студии МХАТ. Здесь, так же как и в «Виринее», революционная матросская масса становится главным действующим лицом, выражающим идею пьесы. Не Годун — председатель судового комитета, не капитан Берсенева, которого играл замечательный актер Б. В. Щукин, являются героями исторических событий пьесы, а матросы.

Переключение внимания с семейной драмы в квартире капитана Берсенева на становление революционного сознания судового коллектива на корабле было для меня самым важным режиссерским решением в этом спектакле. Он ставился к десятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Б. Лавренев в эту знаменательную дату хотел вернуться в своей пьесе к историческим дням, подготовившим великий социальный переворот.

В пьесе отображены отдельные представители революционной Балтики, сыгравшей важную роль в разгроме Временного правительства, с которыми вошел в контакт честный патриот, командир корабля Берсенева, но ему противопоставлено реакционное морское офицерство.

Старая машина буржуазного государства разваливается, общественные устои рушатся. В пьесе мы чувствуем разлом на корабле, в семье и в сознании офицерства. В данном случае название пьесы выражает эмоциональное зерно, что бывает довольно часто и чем не может пренебрегать режиссер.

В народных сценах «Разлома» необходимо было раскрыть в действии революционные силы во флоте перед Октябрем, то есть отобразить лицо матросской массы в июльские дни. В этом смысле народные массы на корабле (второй и четвертый акты) являются основой всего спектакля; там идет борьба за влияние на рядового матроса. Разлом в его социально-классовом характере показан именно на корабле, во втором акте, когда матросы выгоняют с корабля представителей Временного правительства, и в четвертом акте, когда корабль пошел

428

на поддержку пролетарской революции. А разлом морально-политический в семье капитана Берсенева — это только естественное отражение событий, потрясших всю страну и флот.

Когда тот или иной театр при постановке пьесы Лавренева центральный упор делал на разломе в семье капитана Берсенева, а матросские сцены как бы аккомпанировали семейной драме, то спектакль независимо от качества актерского исполнения главных ролей получал неверную идейную трактовку. Понять эту истину не так уж трудно, но значительно труднее на том скупом материале, который был дан автором в первом варианте пьесы (1927), отобразить судовой коллектив как талантливую, серьезную и созидательную силу революции. И темпе менее эта задача для актеров и режиссера должна стать основной.

Внутренние конфликты старого капитана Берсенева и его разрыв со Штубе стали убедительными только тогда, когда убедительно прозвучала нарождающаяся народная сила, способная взять власть в свои руки. На эту основную задачу и были брошены все силы режиссуры.

К эпизодическим ролям и к отдельным фигурам в матросской массе мы подошли как к главным ролям, заняв в них ведущую и талантливую часть группы. Захава, Горюнов,

Шухмин, Кольцов, Журавлев и другие лепили сценические портреты матросов, искали им типические индивидуальные характеристики. Ведь хороший и опытный актер, играя эпизод или бессловесную роль, часто строгим отбором характеризующих красок рассказывает целую биографию человека, рисует его социальный портрет.

В борьбе со «стадностью» реакций в «массовке» необходимо было создание не только отдельных матросских портретов, но и групп, составляющих матросскую массу. Эти группы определялись по возрасту, по чину, по специальности (кочегары, боцманы, офицеры и т. д.).

Военный корабль — большое и технически сложное хозяйство. Здесь собраны люди различных специальностей, много людей с высшим образованием. Все это не может не влиять на общее культурное развитие рядового матроса, а в том числе и на его интеллектуальный рост даже в условиях царизма.

Здесь же нужно было думать и о внешней культуре моряка. Матросы — это ладные, крепкие, ловкие люди; вы всегда их узнаете по тому, как они «скроены» и «сшиты». В бодром ритме этих людей есть особая эстетическая заразительность и красота.

Перед актерским коллективом встала задача овладеть довольно большой физической культурой для того, чтобы освоить особый ритм движения и работы на корабле.

В театре были организованы занятия по физической и военной подготовке. Актеры искали постав фигур, рук, ног. Как

429

ходят моряки, как они бегают по реям и палубе — во всем этом актерам пришлось специально тренироваться. Освоение общего ритма жизни военного корабля мы старались сочетать с индивидуальным характером каждого матроса, его возрастом, особой природой темперамента и т. п. Но главным и решающим моментом в народных сценах «Разлома» было то, что для режиссуры они являлись сценами, выражающими идею всего спектакля. Это сказалось и в распределении эпизодических ролей среди ведущего состава труппы и в тщательности проработки каждой отдельно взятой фигуры.

«Разлом» — пьеса, при постановке которой любой театр всегда держит экзамен на подлинную ансамблевость и мировоззренческую зрелость коллектива. Она так построена и написана, что снимает подчас пышные режиссерские декларации и обнажает недостаток серьезности в отображении революционного народа.

Отгремела гражданская война, над Страной Советов загорались огни первой пятилетки социалистической индустрии. Молодая советская драматургия откликнулась на великий план индустриализации десятками пьес.

Мне довелось ставить в московском Театре Революции две так называемые индустриальные пьесы Н. Погодина — «Поэму о топоре» и «Моего друга». В те далекие годы драматурги жили с театрами теснее, нежели теперь, а театры были более подвижны и предприимчивы в налаживании связей с живой действительностью, вдохновившей драматурга на пьесу.

Пьеса Погодина была полна того животворящего темперамента социалистического строительства, каким горела вся наша страна. Сюжетной основой для нее послужило открытие высококачественной нержавеющей стали на одном из золотоустовских заводов. Пьеса с большим темпераментом и широтой раскрывала пафос социалистической реконструкции старых уральских заводов [...].

И все же справедливость требует сказать о том, что в решении и трактовке рабочих масс в народных сценах «Поэмы о топоре» режиссура и актеры не смогли в полной мере овладеть глубокой правдой жизни.

Сказалось это в излишнем натурализме и жанризме в изображении рабочих.

С жадностью набросившись на малоизвестный бытовой материал, режиссура и актеры чрезмерно увлеклись несущественными, мелкими деталями в решении образов. Им не хватало более строгого отбора типических черт, характеризующих рабочего человека новой эпохи.

Место народной сцены в спектакле, ее характер, композиция и, наконец, стиль связаны



с общим решением спектакля и в первую очередь с принципами решения макета, который, как изве-

430

стно, готовится художником спектакля значительно раньше, чем происходит встреча режиссера с актерами.

Если в работе над большой ролью режиссер может широко использовать инициативу актера и не должен ограничивать его творческую фантазию, то исполнителю народной сцены очень часто автор даже не дает возбудителей для его творческой фантазии, настолько скупой указан характер действия.

Вспомним хотя бы шекспировские ремарки: «сражаются», или «военный лагерь», или «народ врывается на площадь». В этом случае все зависит от режиссера: какое место данная массовая сцена займет в будущем спектакле, каков будет ее характер и как она будет раскрывать сверхзадачу спектакля. Режиссер с самого начала обязан иметь не только замысел построения сцены, но знать, какими возбудителями он зажжет творческую фантазию коллектива исполнителей, направив ее в определенное русло своего решения. Но плох тот режиссер, который не обогатит своего замысла от разбуженной фантазии актеров и не пересмотрит его. Полномочия режиссера в замысле народной сцены вырастают иногда до авторских, ибо он часто целиком сочиняет сцену и создает сложную партитуру действий целой массы, так как в ремарке автор часто лишь называет событие или факт.

Бывает и так, что драматург несколькими репликами и ремарками подсказывает отдельные характеристики участвующим в народной сцене актерам. Но иногда народная сцена возникает как требование общего замысла спектакля, обусловленная всем содержанием драматургического произведения, хотя она и не указана автором даже в ремарке.

В моей режиссерской практике бывали случаи, когда народная сцена возникала как следствие режиссерского замысла спектакля,

После Великой Отечественной войны Центральный театр Советской Армии принял к постановке пьесу «Южный узел» А. Первенцева. Пьеса говорила о разгроме гитлеровских полчищ в Крыму. Спектакль замышлялся как широкое эпическое полотно, чему способствовали и масштабы сценической площадки Центрального театра Советской Армии.

Автор начинал свою пьесу с вражеской сцены фашистского разгула и торжества победы в связи с занятием Севастополя.

Театру же казалось, что спектакль должен начинаться не с показа торжества и радости агрессора, а с глубоко драматического, но неизбежного отхода наших войск из Крыма, сохранявших силы и готовившихся к конечному разгрому врага.

Но как это сделать, мы не знали.

Еще задолго до встречи с актерами режиссер и художник искали зрительный образ будущего спектакля, который представлялся им монументально-героическим. Сама

431

тема пьесы его подсказывала: великий разгром фашистских полчищ в Крыму.

В поисках художественного оформления спектакля, работая у макета с художником Н. А. Шифриным, мы решили, что Графская пристань в Севастополе с ее колоннадой и портиком наилучшим образом выражает и определяет место действия пьесы — Севастополь. Борьба за Севастополь есть борьба за Крым.

Так мы пришли к мысли, что Графская пристань является порталом всего нашего спектакля, а колонны, раздвигаясь в стороны, как занавес, раскрывают все картины спектакля, придавая им единство монументального образа.

Но самая главная наша «находка» с художником заключалась в том, что, увидя портал спектакля в образе Графской пристани, мы натолкнулись на решение пролога, начинающего спектакль, — пролога, показывающего момент нашего отхода из Севастополя и гневную силу сопротивления.

Есть сценическая логика построения на сцене всякого действия. Театру далеко не безразлично, с какого момента, с каких событий начнется восприятие зрителем идеи спектакля. И это бывает важно не только в драматургии, но и в романе, в повести. В дневниках Л. Н. Толстого мы читаем, как долго мучил ся он над началом «Воскресения», пока не понял, что начинать надо не с Нехлюдова, а с Катюши Масловой. i

В случае с «Южным узлом» нам было ясно, что начинать надо с отступления. Нам даже не понадобился авторский текст. *Пролог* — отход наших войск мы решили как массовую батальную сцену.

Кончался же спектакль освобождением советскими вооруженными силами Севастополя, и, таким образом, колоннада Графской пристани закономерно завершала спектакль. Это был сценический эпилог — возвращение наших войск в родной Крым.

Действие, раскрывающееся в прологе, не требовало, как я уже сказал, никаких слов. Это была сосредоточенная, молчаливая битва советских людей за каждую пядь родной земли. Любое укрытие давало повод зацепиться за него и пустить автоматную очередь в лицо наседающему врагу, задержать врага у ворот города хоть на минуту, а за это время снять сверху, с портика, алое знамя с серпом и молотом — символ Советской Родины — и бережно схоронить его под матросской тельняшкой, у самого сердца. Это сделал богатырь матрос Чмыга, впоследствии один из героев пьесы. Пока снималось знамя, из-за каждой колонны, из-за каждого камня стрелял советский воин. Санитары и бойцы уносили тяжело раненных товарищей.

Все действие защитников Севастополя — участников данной народной сцены направлено к тому, чтобы, отходя под на-

432

тиском противника, уничтожить как можно больше бандитов, вторгшихся в родной город, затруднить врагу каждый его шаг в Севастополе, увести тяжело раненных товарищей, чтобы они не достались в руки врагу, снять с портика Графской пристани флаг и унести его с собой.

Эта суровая героика боя ассоциировалась с праведной битвой, которую вела за свободу и независимость вся Советская страна, вызывала необходимейшее образное обобщение, сразу овладевая зрителем, всягивая его в накаленную атмосферу борьбы.

С великой болью в сердце отступали русские люди, уходя в зрительный зал и исчезая в темноте.

Вот ушел последний советский воин. На сцене пусто и даже воцарилась столь редкая на войне секундная тишина. И из этой тишины родится фашистский марш на дудках, однообразный и примитивный.

Меж колонн, снизу по лестнице, показались первые головы в касках со свастикой — восемь, двенадцать, шестнадцать головорезов, вооруженных до зубов. Здесь были в наличии все оттенки фашистского психоза и мании военного величия — от тихого помешательства до буйного.

Уже можно различить и отдельные фигуры.

Вот толстяк в каске с обнаженным до пояса торсом, с автоматом на шее; вот лопухий «чистокровный» ариец гигантского роста в фуражке со свастикой, шинель изодрана в клочья, на носу большие поблескивающие очки; вот в центре сухой ефрейтор с бледным лицом и полусумасшедшими глазами, в руках у него наготове граната, лицо потное, волосы слипшиеся, — это эсэсовец, он возглавляет эту разнородную вооруженную шеренгу и тяжело движется вперед, на зрительный зал. Дойдя до ramпы, эсэсовец замахнулся гранатой... Наступила мгновенная и полная темнота, в которой раздался оглушительный взрыв. Из взрыва родилась лающая речь по радио. Советские люди помнят эти истерические, режущие крики. Так выступали по радио фюрер и Геббельс.

Понять слова невозможно, но советские зрители почувствовали себя «в плену» чужой речи, и постепенно... из темноты вырисовывался на сцене большой зал, где стояла шеренга немецких генералов, перед ними командующий южной группировкой гитлеровских войск

генерал Енеке. Он держал речь о блестящей победе, то есть взятии Крыма, и награждал генералов железными крестами.

Так мы переходили к тексту; здесь, по автору, и начиналась пьеса.

Сочиненная режиссером схема действий в народной сцене была предложена исполнителям как о с н о в а , на которой можно было бы начать делать этюды.

433

В результате творческой инициативы актеров возникли биографии действующих лиц описанной сцены, возникли отдельные детали и краски этой батальной сцены. Описана она здесь уже с характеристиками, привнесенными в нее актерами, то есть так, как исполнялась в спектакле.

А. Первенцев — автор пьесы — охотно принял рожденную в театре народную сцену — пролог спектакля, который закономерно вытекал из внутренней сути драматургического произведения.

«Виринея» Л. Сейфуллиной, «После бала» Н. Погодина и «Степь широкая» Н. Винникова — три пьесы о деревне, которые пришлось мне поставить в разное время и в разных театрах. Деревня в канун Великого Октября, деревня первых лет коллективизации и, наконец, колхоз после Отечественной войны.

Каждая новая встреча с пьесой о советской деревне на протяжении тридцати лет снова ставила меня в тупик из-за недостаточного знания материала или устаревших впечатлений, и я вновь принимался за изучение нашей деревни.

Между этими тремя пьесами жизнь делала такой гигантский скачок, так изменялось крестьянское хозяйство, изменялись люди, что весь режиссерский опыт и знание материала, накопленные предшествующими работами над крестьянскими пьесами, оказывались в лучшем случае «историческим материалом», никак не достаточным для того, чтобы говорить языком искусства о новом этапе в росте социалистического сознания народа [...].

Колхозная деревня в «Степи широкой» чрезвычайно изменилась во внутреннем и внешнем своем облике.

Начинать работу с исполнителями мне пришлось в нескольких направлениях:

- 1) создание биографий действующих лиц самими участниками данной народной сцены;
- 2) знакомство с работой молотилки и техникой обмолота;
- 3) этюдный метод репетиций, где практически вскрывалась и проверялась линия действия и физическое самочувствие действующих лиц данной народной сцены и осваивался скромный текст, который был у некоторых исполнителей.

Молотьба, то есть конкретная физическая работа каждого члена бригады, определилась точно: подача снопов с воза, заправка их в молотилку, оттачивание мешков с обмолоченным зерном к весам, взвешивание, запись, то есть учет, и унос завязанных мешков со сцены. Намечена и распределена была только та работа, которая необходима по пьесе и могла быть видна зрительному залу. Например, солому не убирали, так как она была не видна за машиной. По подаче снопов актеры тренировались отдельно.

434

Такие технические репетиции необходимы, в них осваивается целесообразность, логическая последовательность всех физических действий и отрабатывается основной темпоритм трудовых процессов. В противном случае абстрактная эмоция захлестывает актеров и мешает им целесообразно действовать, в результате чего тратится масса времени и мышечного темперамента при полном невладении техникой дела. У зрителя, знающего процесс молотьбы, такая фальшивая сцена вызывает только смех, а у актеров — неловкость от неумелого и бессмысленного поведения в подобных обстоятельствах.

Как я уже сказал, всем исполнителям народной сцены в «Степи широкой» было предложено сочинить собственные биографии. В этой работе по фантазированию биографий исполнители должны были исходить конкретно из материала пьесы и замысла постановки.

У автора Н. Винникова в пьесе «Степь широкая» есть чувство нового, свежесть восприятия именно послевоенной колхозной деревни. Девчата, на плечи которых легла главная работа в колхозе, за войну возмужали, стали по-хозяйски самостоятельными, сформировались в период, когда в деревне не было ни одного парня. Женщины по-разному прошли школу войны. Кто был в далекой эвакуации, кое-кто познал фашистскую неволю; одни лишились в войну стариков родителей, другие — братьев и мужей.

Каждой исполнительнице в этой пьесе важно было создать образ человека волевого и, несмотря на молодость, много пережившего, передумавшего, тогда и азарт в работе и мечта о том, чтобы занять первое место в соревновании, будут лишены какой-либо сентиментальности. Подробная биография, сочиняемая каждым участником народной сцены, является необходимым условием и первым шагом к индивидуализации массы.

А сколько у нас ежедневно уродуется молодых актеров потому, что режиссеры, посылая их на сцену, не ставят перед ними творческих задач, ограничиваясь лишь техническими требованиями!

И сколько мы наблюдаем случаев саморазручения со стороны молодежи из-за неверного отношения их к участию в народной сцене, от нежелания рассматривать свою работу в народной сцене как ежедневный творческий труд, формирующий органическую природу артиста!

В интересующей нас проблеме режиссерского решения народной сцены особо хочется остановиться на исторической пьесе.

Основная трудность для режиссера в любом историческом спектакле заключена в том, чтобы найти такие изобразительные сценические средства, которые способствуют приближению да-

435

лекой исторической эпохи к сознанию современного советского зрителя.

Историческая пьеса найдет прямой путь к уму и сердцу зрителя только тогда, когда ему будут понятны люди этой пьесы, их психика, обстановка, быт, особенности мышления, связанные с данной эпохой.

Современному молодому актеру, знающему только по книжкам историю феодального, рабовладельческого общества, нелегко почувствовать психологию, допустим, крепостного человека и характер взаимоотношений крепостного крестьянина со своим баринком, а также психику русского солдата, служившего в царской армии двадцать пять лет, то есть уходившего из родного дома юношей и возвращавшегося почти стариком.

В работе над историческим спектаклем с особой остротой встают вопросы раскрытия исторически верной *атмосферы* через образ человека, через жизненный ритм эпохи и через раскрытие быта эпохи. В спектакле все это решает в первую очередь актер, а затем художественное оформление спектакля, исторически верные костюмы, бытовые аксессуары и т. д.

В историческом спектакле на пути к конкретному видению далекой эпохи нам больше всего угрожает эстетско-стилизаторский плен. Поэтому выбор художника для оформления спектакля, изучение бытовой эпохи, отбор и освоение произведений живописи, связанных с данной исторической темой, имеют первостепенное значение.

Решение народной сцены в военно-историческом спектакле надо начинать в первую очередь *сопределен* и я той роли, какую *играл* народ в исторических событиях, отражаемых в пьесе, и с раскрытия природы взаимоотношений *героя* и массы, то есть полководца и его солдат, ибо успешное разрешение этой проблемы неразрывно связано с верным идейно-художественным звучанием всего спектакля.

Режиссеру прежде всего необходимо понять, какое значение имела данная война в жизни народа, что это за полководец и в чем сила его связи с народом? Характер этой связи чаще всего определяется целями самой войны, причинами ее возникновения.

Не имеет смысла говорить здесь о захватнических, грабительских войнах, где массы играли пассивную роль, а полководцы отнюдь не пользовались народной любовью и не вырастали в национальных героев. Не имеет смысла об этом говорить потому, что едва ли придет в голову кому-нибудь ставить подобные пьесы в советском театре.

История России богата как раз патриотическими и освободительными войнами, когда наш народ вынужден был защищать землю, свою родину, свой кров от вторжения иноземных захватчиков. Освободительные войны всегда пробуждали великую

436

активность народа, рождали героев и выдвигали великих полководцев, которым народ верил и которых поддерживал.

Мы видим, что эти черты воплощены в Суворове и Кутузове, в Багратионе, Ушакове и Нахимове при всем различии их ярко-индивидуальных характеров, различной природе темперамента, особом складе ума. Но тем не менее трудно представить себе полководца как «отца родного», если он не понесет в себе, в своей человеческой природе, этих национальных черт русского солдата.

И, наконец, самое главное, то, что, по сути дела, определяет черты великих русских полководцев,— это освободительная миссия тех войн, в которых они прославили себя. Походы Суворова и адмирала Ушакова в Италии носили освободительный характер, не говоря уже о военных операциях Кутузова в Отечественной войне 1812 года. За русским солдатом утвердилась слава великого патриота своей родины и освободителя угнетенных народов Европы.

Все эти народные черты полководческого гения, которые мы перечислили, не могли не породить внутренней человеческой связи полководца и народа.

Но здесь нас, режиссеров, подстерегают и ошибки (в частности, и я не избежал их в спектакле «Полководец Суворов»<sup>43</sup>). Часто театр эту «тесную дружбу» между полководцем и солдатом понимает излишне по-простецки и демократически, а следовательно, исторически неправильно. Мы часто в этом вопросе невольно искажаем природу отношений в классовом обществе.

Эта тесная дружба солдата и полководца не снимает противоречий в отношениях феодала-помещика и крепостного. Этой основы классовых отношений нам нельзя забывать, а наоборот, где только возможно, она должна быть раскрыта при единстве целей солдата и полководца в защите родины.

Вот почему простоту и доброту наших великих полководцев актеры должны искать, не отрываясь от классовой природы человеческого характера. Эта особая «барская доброта» и простота в человеческих отношениях никогда не стирала классовых границ между феодалом и мужиком.

Нашему советскому человеку, навсегда покончившему с капитализмом и с эксплуатацией человека человеком, в одинаковой мере чужды как рабская психология в отношениях с военачальником, так и покровительственно барское отношение к народу со стороны руководителей народных масс.

И это новое чувство человеческого достоинства, свободы и независимости часто мешает нашим молодым советским актерам до конца почувствовать природу взаимоотношений крепостнического общества, когда мы ставим исторические и классические пьесы.

437

В работе над историческим спектаклем режиссер обязан находить особые ходы к сердцу современного зрителя, дабы он поверил в правду происходящего. В этом отношении документальный материал историко-бытового характера является драгоценным источником для режиссера и актера. В работе над классической или исторической пьесой у нас, работников театра, как бы два кармана и две памяти; один карман жизненных представлений и ассоциаций, а другой — театральных воспоминаний и штампов. И нам надо пользоваться первым, остерегаясь второго, ибо второй нас часто приводит к такому спектаклю, в котором

больше театральной бутафории, нежели исторической правды.

В изучении исторического и бытового материала неоценимую услугу нам может оказать историческая живопись. В частности, многому мы можем научиться у гениального русского живописца В. И. Сурикова, и не только в смысле конкретной иллюстративной помощи, а главным образом в понимании и толковании народа в исторических событиях. Суриков — один из гениальных художников, у которого народ подлинно является главным действующим лицом («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Переход Суворова через Альпы», «Покорение Сибири Ермаком»). У него народ изображается не в виде фона, «подыгрывающего» главным персонажам, а действует как главное лицо истории. И что для нас, театральных режиссеров, особенно важно, — народ у Сурикова показан в богатом многообразии индивидуальных характеров.

Воины под водительством Суворова живут одним порывом («Переход Суворова через Альпы»), и в то же время какая дана дифференциация отдельных индивидуальностей и темпераментов! Отношение к одному событию (например, ссылка Морозовой в заточение) выражено художником всегда многообразно и сложно.

Очень часто, разглядывая картину, нам самим приходится делать в ней открытия, то есть находить все новые и новые черты различной и часто контрастной оценки основного события со стороны отдельных социальных групп и лиц. Проникнув в общий характер и атмосферу картины, зритель постепенно понимает и отношение самого художника к событию, раскрытому в картине.

Богатая историческая живопись Сурикова подсказывает режиссеру подлинно реалистическую, жизненную мизансцену в изображении народных масс. Его композиционное построение масс лишено какой бы то ни было театральной аффектации, с одной стороны, и нарочито застывших групп — с другой. Человеческая масса в «Суворова» и в «Покорении Сибири» живет в напряженной непрерывности своих действий в противовес

438

застывшим «живым картинкам», которых так много и в живописи и в театре.

Суриков в композиции картин и в основной их «мизансцене» берет предельно выразительный момент, не боясь его исключительности. В условиях войны подвиги, отвага, смелые и дерзновенные порывы целых групп и отдельных лиц являются правдой каждого дня. Но эта правда величественна и масштабна. Именно здесь, как мне кажется, надо искать ритм и композицию сценических мизансцен в патриотическом спектакле на историческую тему.

Работая над «Полководцем Суворовым» И. Бехтерева и А. Разумовского в Центральном театре Советской Армии, режиссура настойчиво искала героический характер массовых мизансцен. Одной из главных сцен пьесы была картина штурма крепости Измаил. Она требовала монументального решения и в масштабах и в композиции мизансцен.

Появлению Суворова предшествует ракета, предвосхищая его стремительное движение. Темпо-ритм самого появления полководца напоминает движение по спирали вверх — Суворов появляется из темноты снизу и быстро движется вверх среди солдатской массы, расположенной на холме, и, наконец, живую пирамиду из солдат увенчивает фигура полководца.

Я увидел монументально-героическую мизансцену (пирампа-ду). Она увлекла меня своими масштабами и в то же время напугала прямолинейностью ассоциаций. Как сделать образ возникшей мизансцены живым и подлинно масштабным? У меня большая сценическая площадка, но она требует еще большего количества исполнителей, а их всегда не хватает. Семьдесят пять человек на двадцатичетырехметровой сцене — это едва ли больше, чем двадцать пять человек, которыми я располагал в «Виринее» на восьмиметровой сцене.

Создать впечатление огромного скопления войска можно-только тогда, когда будет уловлена атмосфера ночного лагеря, с его характерным освещением — лунным маревом, перспективой удаляющихся костров, с особой музыкой ночных звуков раскинувшегося военного лагеря — людским говором, ржанием лошадей и т. д.

В результате бесконечного ряда долгих проб мы нашли необходимое освещение, шумы и звуки этой картины, когда светом выхватываются отдельные фигуры, а границы каждой солдатской группы расплываются в лунном мареве. Мы установили, что говор в войсках и широкое многократное «ура», которым солдаты встречают Суворова, имеют несколько градаций звучности. Зрительно-звуковая перспектива дала возможность исполнителю Суворова артисту Нечаеву почувствовать себя говорящим с большим войском, подсказала ему особый характер общения с солдатами и особую манеру говорить

439

под открытым небом, обращаясь к огромным массам народа. Отдельные группы солдат, сподвижников Суворова, отвечающих ему из различных отдаленных мест сцены, подчеркнули масштаб ночного лагеря. Ответы этих солдатских групп только тогда звучали правдиво, когда органически выливались из суворовской речи. Ритм и тональность ответов солдат определялись верным восприятием суворовских мыслей, в видении тех картин прожитого и походных воспоминаний, о которых говорит Суворов.

В этой сцене имеют место два факта, вытекающие один из другого:

- 1) переключка соратников великого полководца и
- 2) изложение боевой задачи — штурм Измаила.

Как исполнитель Суворова должен видеть все, о чем он спрашивает своих солдат, так и участники данной народной сцены, разбудив свое воображение, каждый по-своему рисуют картины боя на берегу Рымнике, отдельные его моменты, свое участие в этом бою, смелый поступок, свое решение, если оно было, смешной случай, потом годами рассказываемый, массовое бегство противника и, наконец, торжествующий крик победы. Только через разбуженную творческую фантазию, ярчайшую живопись собственного воображения исполнители обрели необходимое волнение, верный ритм внутренней жизни, и только в результате всего этого они почувствовали право воскликнуть: «Мы били турок!..», «Мы на берегах Рымнике!..». И таким образом был развернут в воображении участников данной народной сцены каждый боевой эпизод.

При наличии таких «внутренних монологов» могли быть исторгнуты живые и наполненные чувством немногие слова, которыми располагали солдаты. Это следование за Суворовым по страницам боевого прошлого позволило создать участникам сцены непрерывную целостную жизнь в образах и в атмосфере всей картины.

В первом эпизоде — переключке боевых соратников — Суворов как бы собирает солдат в одну семью, суммируя все прошлые победы и вливая в них новые силы перед штурмом Измаила. Масса охотно идет за любимым полководцем в глубь истории, вглядывается в немеркнущую славу русского оружия. Народ страстно ищет в своей среде живых свидетелей былых походов. Это одно из конкретных действий для всей массы.

Следовательно, «переключка» подготовляла призыв к штурму, а монолог Суворова о штурме Измаила выливался в финал акта, когда вся масса непрерывным потоком двигалась на крепость, показавшуюся именно к этому моменту в предутреннем тумане. В этом непрерывающемся и нарастающем действии и заключалась основная сила эмоционального впечатления от картины.

440

На примере ряда народных сцен мы видели, что режиссурой могут быть поставлены серьезные творческие задачи, такие же, как в больших ролях. Это очень важный момент, который заставит нашу театральную молодежь пересмотреть свое отношение к участию в народных сценах. В освоении техники актерского мастерства народная сцена может быть великолепной практикой. Молодые актеры могут тренировать воображение, творческое внимание, решать задачи по темпо-ритму, по физическому самочувствию, по созданию внутренних монологов и т. д.

Народная сцена в смысле режиссерского решения в спектакле иногда выглядит как бы «инородным телом» не только в смысле качества исполнения, но и в приеме режиссерского решения, в смысле стилового ее построения. Весь спектакль часто выглядит более строгим и

выдержанным, нежели народная сцена. Такой художественный разноречивостью проистекает, как правило, от режиссерской недоработки народной сцены. Все элементы режиссуры — композиция, мизансцена, атмосфера, физическое самочувствие действующих лиц, наконец, темпо-ритм, в котором построена народная сцена,— оказываются или совсем не решенными, или намеченными, как говорят, «в общем и целом».

В своей работе над народными сценами я, несмотря на достаточный опыт, почти всегда ошибался в расчете рабочих часов, необходимых на их репетирование. Они обычно занимают уйму репетиционного времени, требуют большого творческого напряжения и организаторских способностей со стороны режиссуры.

Мы привыкли критиковать наши спектакли и работу наших режиссеров, и это хорошо. Но чтобы понять, достойно оценить то, как далеко мы шагнули в исполнительском искусстве массовых сцен, нам полезно вспомнить некоторые отнюдь не плохие спектакли зарубежных театров. Ведь в этих интересных и во многом поучительных постановках совершенно отсутствует культура массовой сцены. Иногда создается впечатление, что в качестве «массы» на сцену выходят мебельщики или реквизиторы, настолько они «добру и злу внимают равнодушно».

Ряд описанных режиссерских решений народных сцен ни в коем случае не может рассматриваться как образец их постановки в указанных пьесах. Некоторые решения сегодня могут быть наивны — ведь прошло много лет. Я движим лишь желанием объяснить на конкретных примерах различные принципы построения народной сцены. Мне хотелось также раскрыть взаимосвязь народной сцены с основной идеей спектакля, обосновать народную сцену как идейно-художественную сердцевину или как ряд решающих, кульминационных этапов развития сквозного действия спектакля. Эти этапы народного вторжения на сцену не могут не быть связаны по стилю, по приемам игры с главными персонажами спектакля. Масштаб народной сцены,

441

ее темпо-ритм целиком выражают художественную стихию спектакля, как это имело место в «Бронепоезде» в постановке К. С. Станиславского и И. Я. Судакова, или же темперамент и ритм народной сцены режиссер сознательно строит в конфликте со всей жизнью остальных персонажей, не чувствующих и не ожидающих надвигающейся на них народной бури.

Самое страшное и непростительное упущение в актерском исполнении народной сцены — это качественный и художественный отрыв ее от главных действующих лиц, претендующих на народное представительство. Если народ во «Врагах» Горького, в «Разломе» Лавренива, «Любови Яровой» Тренева исполняется неквалифицированными силами, выглядит жалко и убого, то ни Синцовы, ни Годуны, ни Кошкины и Шванди не спасут пьесы и не создадут целостного художественного впечатления. Народ — это сила и разум революции; так к нему и должен относиться наш театр.



## МИЗАНСЦЕНА

Мизансцена, рожденная и исторгнутая из глубины режиссерского сердца, мизансцена, развернутая во времени и в пространстве, часто звучит как режиссерская новелла, музыкальная сюита или злая эпиграмма. И если это звучание связано с эмоциональным «зерном» пьесы, поэтическим строем произведения, — оно волнует зрителя и неотъемлемо от мыслей и чувств, возбуждаемых пьесой. Мы помним такие мизансцены у наших больших мастеров — Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Марджанова и у лучших режиссеров — наших современников. Они врезаются в память яркими образами режиссерского искусства.

Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы выраженными пластически, через актеров.

Спектакль обретает свою художественную заразительность и силу через определенную стилистику мизансцен, верно выражающих мысль, через их характер, графический рисунок, через темпо-ритм их движения.

Как танец — язык балета, так пластическая выразительность непрерывной цепи мизансцен является языком режиссера.

Мизансцена, несомненно, одно из могущественнейших средств выражения замысла режиссера, его чувств и мыслей, порожденных пьесой и отраженной в пьесе жизнью.

Но видеть все действия пьесы в живой пластике для режиссера мало, ему приходится овладевать законами лепки не только отдельных фигур, но и больших человеческих масс. Это искусство полностью определяется особыми качествами композиционного дарования режиссера. Без этого дара вообще нельзя из множества деталей и частных *построить* целое художественное произведение, то есть спектакль.

Хорошая, верная, образная мизансцена никогда не возникает сама по себе и не может быть самоцелью для режис-

443

сера — она всегда является следствием комплексного решения ряда творческих задач. Сюда входят и раскрытие сквозного действия, и целостность актерских образов, и физическое самочувствие действующих лиц, и, наконец, атмосфера, в которой протекает действие. *Всем этим формируется мизансцена, и все это формирует мизансцену.*

Режиссер знает, что сценическое действие являет собой процесс борьбы движущих сил пьесы. Логика развития этой борьбы, то есть сквозное действие, имеет внутри каждой картины или акта ряд напряженных этапов, которые режиссер и формирует в мизансцены. Нельзя лепить мизансцены из пассивной актерской массы. Необходимо иметь разбуженного к действию, целесообразно действующего актера. Актер не один на сцене, их часто бывает много, их действия могут выливаться стихийно. Вот здесь-то и начинается процесс организации той борьбы, в которую выливаются противодействующие силы пьесы.

Все действия актеров на сцене требуют яркой, впечатляющей сценической формы. Это не просто упорядочение стихийно возникшей борьбы, а поиски такого выразительного языка, какой мы знаем в скульптуре, в живописи.

Наблюдающееся у молодых режиссеров стремление скорее освоить мастерство мизансцены объясняется именно тем, что мизансцена является как бы зримым плодом режиссерского искусства.

При элементарном понимании мизансценирования существует даже специальный, ремесленный термин — «разводка». Возникает впечатление, что мизансценировка — это особая область режиссерской работы, мало связанная с остальной деятельностью режиссера.

Все это, конечно, неверно и является результатом примитивного понимания мизансцены как расположения действующих лиц на сцене для соответствующего диалога. Следовательно, спешить и начинать с установки актеров в мизансцены это значит,

не раскрыв содержания, пытаться его формировать.

В прологе к спектаклю «Южный узел» А. Первенцева в ЦТСА мы имели два этапа в развитии действия, которые и вылились в две центральные, главные мизансцены, взаимосвязанные между собой:

1) оборона Графской пристани, когда наши бойцы из-за каждой колонны, из-за каждого камня поражают врага, и

2) нашествие, то есть занятие оккупантами Графской пристани.

Каждая из этих двух мизансцен имеет свой ритм, свою композицию, свой художественный образ: «оборона» и «нашествие». Естественно, что на этих узловых этапах действие пьесы не останавливается, оно движется далее, к своему завершающему финалу — к разгрому агрессора. В зависимости от

444

идейного значения каждого отдельного этапа борьбы и степени художественной убедительности режиссерская мизансцена получает свой образный смысл и масштаб. Она становится как бы вершиной, идейно-художественным фокусом всей сцены. Верная и выразительная мизансцена всегда «разговаривает» о главной мысли сцены.

В «Полевом стане» («Степь широкая» Н. Винникова) — это момент подсчета урожая. Во «Взятии Измаила» («Суворов» И. Бехтерева и А. Разумовского) такой вершиной является призыв к штурму крепости.

Художественным и д е а л о м для режиссера в реалистическом спектакле, с моей точки зрения, являются такие мизансцены, которые, конкретно выражая существо происходящего и будучи жизненно правдивыми, в то же самое время в своей образной пластической выразительности возвышались бы до художественного выявления идеи спектакля.

В данном случае речь идет об узловых, центральных мизансценах спектакля. Этого обобщения мы добивались и в центральной мизансцене «Взятия Измаила», строя ее как пирамиду из человеческих тел, увенчанную Суворовым. Это душевный разговор полководца на пригорке в ночь перед штурмом. Солдаты расположились вокруг Суворова, лежа около горящих костров. Здесь все жизненно достоверно для бивуака времен Суворова, и в то же время к моменту вдохновенного одушевления полководца, к моменту подъема войска на штурм мизансцена звучит образно-патетически: Суворов на гребне человеческой волны вместе с солдатской массой являет собой как бы памятник бессмертной воинской славы русского народа.

Для патриотического спектакля о великом русском полководце такая мизансцена стилистически и образно вполне правомерна.

Возьмем известную всем по фотографиям знаменитую мизансцену «На колокольне» в спектакле Художественного театра «Бронепоезд 14-69». Народ, разбуженный великими идеями Ленина, поднялся высоко над землей, над бескрайними просторами Родины. Все фигуры — в одушевлении и динамике, как будто ветер рвет их одежду. Весь этот вихрь человеческого темперамента порожден одним словом: Ленин! — Васька Окорок этим именем раскрывает американскому солдату весь смысл борьбы и революции. Эта замечательная мизансцена — яркий пример образного художественного обобщения мысли не только данной сцены, но и идеи всего спектакля.

На имеющейся в тексте фотографии взят другой момент, но и в этой мизансцене ощущается бурный темперамент всего спектакля.

Принципы и приемы, по которым режиссерам удается сочетать жизненное правдоподобие мизансцены с ее глубоким

445

обобщающим смыслом, выраженным в образной форме, и являются для нас главными.

Жизненное правдоподобие, бытовая правда в расположении человеческих фигур на сцене, в котором удобно актерам произносить авторский текст, — задача не очень трудная и малохудожественная. Это линия внешней имитации человеческого поведения. Здесь отсутствует главный признак искусства — художественный образ.

Я позволю себе несколько задержаться на массовых мизансценах, во-первых, потому, что в большинстве своем они являются узловыми, главными в спектакле, а во-вторых, потому, что массовая сцена, которая строится на взаимодействии каждой отдельной фигуры с остальной массой людей, во многом напоминает очень дшленькую пьесу внутри большой пьесы.

Поэтому вопрос выявления в массовой сцене ее художественного образа, осуществляемого в центральной, главной мизансцене, нам очень важен, ибо это одно из слагаемых, составляющих сумму, — спектакль.

В качестве примера сугубо концентрической мизансцены я возьму одну из картин пьесы «Трудные годы» А. Н. Толстого. Над этим спектаклем я работал совместно с режиссером М. О. Кнебель и художником П. В. Вильямсом в МХАТ.

Алексей Толстой показал Ивана IV в развороте больших исторических событий, в жестокой борьбе с боярством. Борьба эта шла за целостность государства и могущество Руси — быть ли ей великим государством или расплыться на мелкие вотчинные княжества.

Осознание важнейших психологических черт характера Грозного возникло у исполнителя Н. П. Хмелева в процессе анализа картины «Земский собор», именно здесь он четко решил для себя сквозное действие роли.

«Россия должна стать великим государством. Моя миссия, задача Хмелева — Грозного, осуществить это», — говорил актер.

Идея будущей мощи России, заложенная Толстым в основу характеристики Ивана Грозного, волновала Хмелева, художника наших дней. Актеру нравилась скупость мизансцен. В течение всей картины «Земский собор» Иван сидит на троне, поэтому малейший поворот фигуры или головы и даже жест руки в данном случае ощущались им как выразительная мизансцена тела.

«У меня в этой картине должен быть пульс сто двадцать,— говорил на репетициях Н. П. Хмелев, — должна быть та степень духовной напряженности, которая не позволит мне расплескиваться в суетливых, мелких жестах, а тем самым показать свое волнение иноземному послу, боярам».

446

В решении массы, в характере мизансцен мы, режиссеры, стремились к концентрической выразительности; они были продиктованы прежде всего природой темперамента автора и стилем самого произведения. Темперамент Алексея Толстого, как бы запертый на ключ, бьется и пульсирует в каждом образе этой страстной сцены. Этот темперамент абсолютно лишен внешней динамики как у Грозного, так и у бояр.

П. В. Вильяме с огромным вкусом решил декорацию палаты опричного двора, где собрался Земский собор, в форме богато убранной крестьянской избы. В красном углу, в центре сцены, — трон Грозного, резанный из слоновой кости. На лавках, поставленных диагонально от трона, к бокам портала сцены, сидят по одну сторону бояре в роскошных парчовых кафтанах, по другую — черные опричники, а над ними мерцает живопись старинных икон.

Таким образом, царь Иван композиционно был как бы «точкой общего схода» во всей картине.

Мы с Вильямсом отказались от множества вариантов «Земского собора», прежде чем пришли к такой планировке всей картины как бы у г л о м. Преимущества этой композиции «Земского собора» очевидны. Иван — центр всей сцены. Ему удобно наблюдать бояр. Бояре, уклоняясь от пронизывающих глаз Ивана, естественно, поворачиваются на зрительный зал, то есть при единоборстве Ивана и бояр мы видим лица и глаза двух борющихся сил пьесы. И в то же время при этой планировке удастся расколоть собор еще на две противопоставляемые группы: бояр и опричников. Они сидят на скамьях друг против друга.

Но самое главное в этой планировке заключалось в том, что для всех участвующих она давала возможность скупых и сильных выразительных средств. Малейшее движение головы, рук и глаз становится актом большого действия. Этого требовало само существо картины,

необычайно страстной внутренне и спокойной внешне.

Так характер пьесы и индивидуальный темперамент автора подсказывали режиссерскую композицию и ритм основной картины спектакля.

Вглядываясь в образцы режиссерского построения народных сцен, а также изучая произведения живописи, мы улавливаем композиционные законы и принципы, по которым организуется человеческая масса в этих произведениях искусства. Как в народной сцене, так и в многофигурной композиции в живописи мы не можем не заметить приемов, которыми художник связывает, сцепляет отдельных людей в одно целое, подчиняя этих людей единому стремлению и действию. Мы видим, как масса, состоящая из множества людей, иногда распавшаяся на отдельные группы, масса, имеющая разное

447

отношение к происходящему в пьесе или в картине, в то же время живет одним событием. Это событие выражено через людей, среди которых имеется очень часто центральный объект. В произведениях живописи эти объекты фиксированы, на сцене они чередуются в зависимости от развивающегося действия.

В «Боярыне Морозовой» — это Морозова, отправляемая в заточение. В репинском «Не ждали» — это вернувшийся из ссылки глава семьи. В «Тайной вечере» Леонардо да Винчи — это Христос. «На колокольне» в «Бронепоезде 14-69» объект чередуется, но в кульминационной мизансцене — это Васька Окорок, пытающийся одним словом ЛЕНИН раскрыть весь смысл социальной революции; в сцене «Взятие Измаила» — это Суворов, в «Земском соборе» — Иван Грозный.

Главный, *центральный* объект, ведущий сквозное действие, как бы увязывает собой всю массу. Без этого центрального объекта и живописная композиция и массовая мизансцена в театре рассыпаются на отдельные фигуры и создают лишь внешнее правдоподобие жизни, правдоподобие, не подчиненное никакому внутреннему смыслу.

Активное отношение действующих лиц к одному объекту является в театре сильнейшим выразительным средством. В живописи, в ряде замечательных картин великих художников мы наблюдаем то же самое.

Куда бы наш глаз ни упал, на какой бы фигуре ни остановился, — эта фигура направляет нас к центральному объекту, выражающему главную мысль. Вспомним «Не ждали» или «Тайную вечерю». Любая фигура в «Не ждали» приводит нас к вернувшемуся из ссылки, в «Тайной вечере» — к Христу.

Но сценическое искусство по отношению к живописи имеет особый, недоступный живописи фактор — время. Наши сценические образы реализуются во времени, чем не располагает живопись. Но и она борется с так называемыми застывшими мгновениями и достигает впечатления длительности напряженного момента.

В суриковской картине «Утро стрелецкой казни» протяженность трагического события достигается тем, что в картине изображаются последовательно развивающиеся этапы исторической трагедии.

Рассмотрим фигуры стрельцов слева направо. Первая телега только что подъехала на место казни, в ней сидит стрелец, ему не успели еще развязать руки.

Второй стрелец на картине уже вступил в поединок с Петром, их взгляды скрестились, как шпаги.

Третий стрелец — чернобородый, в красном кафтане — готов к смерти; он погружен в глубокую думу о жизни своей, но умрет он непреклонным и несгибаемым.

448

Следующий стрелец, старик, идет на смерть спокойно, мудро, утешая близких.

Еще фигура стрельца, уже оторванного от родных, ведомого на казнь. И, наконец, мы видим фигуру стрельца сникшую, опущенную, как тело повешенного.

Художник раскрывает через мизансцены тел стрельцов всю последовательную гамму переживаний людей, осужденных на казнь, от момента привоза на Красную площадь и до момента повешения, хотя самой казни художник не показывает. Суриков «казнил» даже

храм Василия Блаженного, срезав главы купола.

В «Не ждали» Репин дает неожиданный момент возвращения главы семьи, но опять-таки в различных этапах оценки этого события; в восклицании людей ощущается протяженность потрясающего события. Реакция на это событие звучит как *п р о д о л ж и т е л ь н ы й* музыкальный аккорд.

Так неужели театру, реально раскрывающему действие во времени и в пространстве, располагающему живым человеком — актером, надлежит делать из мизансцен статические картинки и «застывшие мгновения»?

В народной сцене обычно мало авторского текста или он<sup>1</sup> совершенно отсутствует, но это, однако, не значит, что в сцене нет острейшего действия и больших переживаний, поэтому<sup>1</sup> все средства пластической выразительности — язык человеческих движений — приобретают сугубо важное значение. Здесь режиссер и актер становятся как бы скульпторами и живописцами отдельных человеческих фигур и больших масс в народных сценах.

В интересующем нас вопросе массовой оценки события при многообразии индивидуального к нему отношения мы спокойно можем оперировать образцами живописи. Там мы как раз видим примеры эмоциональной заразительности, общей массовой реакции на один объект, но мы видим и другое: чем еди-нодушнее общее восприятие объекта, тем дифференцированное его оценка. Вспомним богатую гамму индивидуальных отношений к появившемуся из ссылки человеку в репинском «Не ждали», начиная от горничной, не понимающей, кто пришел, девочки, недружелюбно смотрящей на вошедшего, и кончая гимназистом-сыном, радостно узнавшим своего отца.

В известной картине художника А. П. Рябушкина «Едут» объект находится за пределами картины. Все глаза ждут. Все участвуют в этом действии. Но все глаза *р а з н ы е*, по-разному ждут. И каждая пара глаз выражает различный человеческий характер и темперамент — в этом видно многообразие характеров человеческой массы. Понять режиссеру *'это единство общего и многообразного в реакции всех действующих*

449

*щих лиц* — это значит нащупать одно из основных звеньев построения народной сцены.

Итак, единый объект для массы как бы увязывает ее в одно целое, в то же время отнюдь не обезличивая ее, то есть не предвещая единого отношения к факту.

Но совсем не обязательно, чтобы конкретный объект для массы был воплощен в отдельном человеке. Возьмем репинских «Бурлаков на Волге». Люди, объединенные тяжелым трудом, сосредоточены на *с о б с т в е н н о й* мысли. Они прикованы к единому для всех объекту — к думе о *ж и з н и* своей, о тяжелом, рабском труде, неизбежно связанном с мечтой о лучшей доле. И то, что каждый сосредоточен на мысли, то есть ушел как бы в себя, при общем физическом устремлении вперед делает группу целостной, монолитной. Только один молодой бурлак, поправляя лямку, слегка отклонился назад. *Но эта фигура еще больше подчеркивает единое устремление людей.*

В репинских «Запорожцах» люди пишут письмо, в «Бурлаках» — тянут барку; у Сурикова боярыню Морозову *п р о в о ж а ю т* в ссылку; во всех этих замечательных картинах действие является основой, на которой раскрываются идея произведения и характеры людей.

И тем не менее не всякое действие и не все люди, совершающие какое-либо действие в картине, способны нас волновать так, как волнуют они в картинах Репина, Сурикова. Два момента имеют здесь решающее значение. Первый — удивительная *т и п и ч н о с т ь* лиц. Каждый из бурлаков является *с о б и р а т е л ь н ы м* образом волжского бурлака. Отсюда у зрителя создается впечатление, что он видел именно *т а к о г о*, что это подлинная, не выдуманная жизнь.

И второй момент, целиком связанный с первым, — этот отобранный типический характер привлекает зрителя своим *в н у т р е н н и м* миром. Каждый бурлак — по-своему интересный человек, с ним хочется общаться, беседовать, узнать его жизнь. В нем

чудятся залежи богатых человеческих возможностей. И отсюда возникает широкое обобщение — это образ русского народа, который в непосильном, каторжном труде губил свои нераскрытые духовные силы. Отсюда вырастает огромное трагическое полотно великого реалиста Репина и его потрясающая революционная сила.

Картина Репина померкнет, потускнеет, перестанет «хватать за сердце», если бурлаки, изнемогая в каторжном труде и на фоне того же волжского пейзажа потеряют в своем облике ту «жизнь человеческого духа», по выражению Станиславского, какой их наделил художник.

Если на минуту представить себе картину «Запорожцы», написанную с тем же блеском живописного мастерства, но

450

заполненную заурядными, неинтересными человеческими физиономиями, картины не станет. Исчезнет казачья богатырская удаль, умный соленый юмор, исчезнет народный дух картины.

Таково значение духовного мира изображаемого на картине не человека. Не менее важно оно и в театре. Нам необходимо изучать классические произведения живописи, особенно в связи с построением народных сцен и в связи с овладением искусством мизансцены.

Органическая жизнь каждого участника народной сцены с ощущением внутренней свободы и творческой активности — это одно из сложнейших и труднейших явлений сценического искусства. Сложность здесь может усугубляться ничем не ограниченной инициативой режиссера, приводящей к насилию над актером-исполнителем, или анархической свободой актера, который якобы во имя правды и творческой свободы не приемлет общих для всей сцены композиционных форм.

Распад формы в коллективном искусстве театра всегда начинается с того же, что и крыловская басня «Квартет»: когда нет согласия в едином устремлении, в общем понимании задач искусства, в единстве эстетических вкусов, тогда на поверхность выходит более сильная инициатива без убедительности и художественной глубины. И эта инициатива во имя скорейших результатов выливается в угнетение одного другим: или актеры уводят сцену в сторону от ее содержания, или режиссеры насильно тащат актеров к непонятному и не увлекающему их решению, хотя бы и исходящему от содержания, подсказанного пьесой. Чаще всего в силу организаторских функций, присущих режиссеру, угнетенными оказываются актеры.

И вопрос сводится как раз к тому, чтобы режиссеру не злоупотреблять властью, рассчитывая на заражение и увлечение, а актерам — учиться развивать свою личную творческую инициативу, отталкиваясь от содержания всей сцены, от общих целей, раскрывающихся в режиссерском замысле, если, конечно, замысел исходит от идеи и сверхзадачи пьесы, связанной с задачами нашей современности.

В народных сценах поведение и сценическая жизнь каждого исполнителя должны быть подчинены центральному событию картины. Но это не значит, что исполнители должны по указке режиссера механически замирать или затихать, повинувшись «дирижерской палочке» режиссера.

Зрительный центр, на котором собрано внимание зрителя, в любой сцене может быть один, а может быть их и несколько. Перемена их, то есть чередование зрительных центров, может быть редкое и замедленное и, наоборот, может быть короткое и быстрое. Жизнь массы, индивидуальные задачи каждого исполнителя, активность, ритм, психофизическое самочувствие

451

каждого актера должны быть подчинены перемене зрительных центров. И в этих переносах актерского внимания, в пластических перемещениях, в шумовых реакциях каждый исполнитель должен создать с помощью режиссера такую партитуру психофизической жизни на сцене, чтобы ему было свободно и легко, чтобы жизнь его была органичной в этом строгом подчинении форме целого, а не исходила только из механического выполнения режиссерского задания.

В классической живописи, к образцам которой мы неоднократно прибегали, существуют примеры членения картины на несколько зрительных центров в противовес единому центру («Тайная вечеря», «Не ждали» и др.). Таким примером может служить «Крестный ход в Курской губернии» Репина. Но это отнюдь не значит, что картина распадается на отдельно существующие группы.

Отдельные люди и отдельные группы взаимосвязаны, перекрещиваются, как в суриковских «Стрельцах». Масса в картине «Крестный ход в Курской губернии» не собирается, не концентрируется вокруг одного какого-либо объекта, а льется широким потоком, как река, вышедшая из берегов. В этом могучем потоке каждая группа и отдельная фигура живут своей жизнью, имеют свое завершение и в то же время они — только фрагмент целого.

Но, пожалуй, лучшей иллюстрацией эта картина может служить тому, как жанрово-бытовая мизансцена, которую мы видели в первоначальных эскизах «Крестного хода» и в «Явленной иконе» того же Репина, выросла в монументальную мизансцену, символизирующую темную, суеверную и самодержавную силу.

Много лет понадобилось Репину, чтобы из частного случая, который он увидел в Чугуеве (как толпа богомольцев бежала за явленной иконой), создать могучее эпическое полотно глубокого социального содержания.

Знаменитые «Бурлаки на Волге» от первоначальных эскизов 1870 года и «Бурлаков, идущих вброд» имели тот же рост — от жанровой картины до эпоса, обобщающего поэзию русской «Дубинушки».

Так и мы, режиссеры, должны учиться разматывать мизансцену и, обобщая отдельное явление, доводить его в режиссерской мизансцене до образа эпохи, до символа.

В наших руках огромные возможности воздействия на зрителя, мы располагаем живым актером с его трепетным темпераментом, и мы обязаны не менее точно, чем художник-живописец, изучать психофизические данные актера, отбирать действия, наилучшим образом раскрывающие идею произведения. Воспитывать актера и раскрывать, прежде всего в самом актере, «жизнь человеческого духа», ибо если он как художник

452

не одухотворен, то и все исполняемое им на сцене будет лишено одухотворенности.

Итак, единая реакция массы на тот или иной факт является, как мы видели, чрезвычайно впечатляющим и эмоционально заражающим моментом и в живописной композиции и в театральной сцене, поэтому к ней и стремятся режиссеры. Но в этом стремлении к максимальной экспрессии таится для режиссера одна из серьезных опасностей — опасность схематизации. Когда мы видим на сцене толпу, лишенную человеческих индивидуальностей, наделенную одним отношением к происходящему, е д и н о о б р а з н о реагирующую на события и подчиненную одному темпо-ритму, то это всегда создает впечатление не правды, а некоей условной театральщины.

Мы подошли к одному из самых сложных вопросов актерской и режиссерской технологии — темпо-ритму. Необходимо точно установить, что общий для массы объект и обязательная для всей массы оценка события отнюдь не означают одинакового отношения к событию, одинаковых реакций на него.

Наоборот, оценка одного и того же события порождает множество различных реакций, а следовательно, богатое многообразие индивидуальных темпо-ритмов (вспомним еще раз пример из живописи—«Боярыню Морозову»). Но как существуют у актера две перспективы — перспектива артиста и роли, так существуют и два темпо-ритма: один — всей пьесы, то есть сквозного действия, которому подчинено движение всей пьесы, и другой темпо-ритм отдельной роли и каждого ее отдельного момента. Из разных ритмов, которыми живет каждое действующее лицо, родится общий ритм действия.

Станиславский говорит: «Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет

правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы»<sup>\*</sup>.

Следовательно, каждая сцена имеет свой темпо-ритмический характер и ее темпо-ритм складывается из богатого многообразия индивидуальных темпо-ритмов. Режиссерская ошибка, приводящая к фальши и ремеслу, начинается с того момента, когда режиссер навязывает один, общий для всех исполнителей темпо-ритм сцены или картины.

Следовательно, в данном случае режиссер идет к общему темпо-ритму сцены механически, не через слияние множества индивидуальных, разнообразных темпо-ритмов, а показывает всем актерам один темпо-ритм сценического действия и тре-

453

бует его выполнения. При таком положении каждый исполнитель, например в народной сцене, перестает ощущать себя живым человеком определенного характера, со своим отношением к происходящему, а чувствует себя пешкой в руках режиссера. В этот момент для него кончается правда существования в образе и начинается выполнение чужого, режиссерского задания.

Такой готовый и одинаковый для всех темпо-ритм Станиславский называет условным: «Когда много людей живут и действуют на сцене в одном ритме, как солдаты в строю, как танцовщицы кордебалета в ансамблях, создается условный темпо-ритм. Сила его в стадности, в общей механической приученности.

Если не считать отдельных редких случаев, когда целая толпа захвачена одним общим стремлением, такой темпо-ритм, один для всех, неприменим в нашем реальном искусстве, требующем всех оттенков подлинной жизни.

Мы боимся условности! Она тянет нас к представлению-и к ремеслу. Мы пользуемся темпо-ритмом, но не одним для всех участвующих. Мы смешиваем самые разнообразные скорости и размеренности, которые в своей совокупности создают темпо-ритм, блещущий всеми оттенками живой, подлинной, реальной жизни»<sup>†</sup>.

В народной сцене требуются «соединения разных ритмов», и именно эта совокупность создает темпо-ритм, блещущий всеми оттенками подлинной жизни. И этот темпо-ритм целой народной сцены или картины является не чем иным, как развивающимся темпо-ритмом сквозного действия пьесы на данном этапе его развития.

Это соединение, эта совокупность различных скоростей и размеренностей, выливающиеся в темпо-ритм целой сцены или картины, объединяя людей, не обезличивают их, не лишают многообразия характеров, как не обезличивает сценические характеры единое сквозное действие пьесы для всех исполнителей.

Темпо-ритмы развивающегося сквозного действия в значительной степени определяют стилистику и пластический характер мизансцен всего спектакля.

Вспомним два спектакля, поставленные гениальным режиссером Станиславским: «Женитьбу Фигаро» Бомарше и «Горячее сердце» Островского. Какой разительный контраст в характере и темпо-ритме мизансцен этих спектаклей! Если графически записать на полу мизансцены «Женитьбы Фигаро», то они, наверное, будут напоминать фигурное катание конькобежцев. Это круги, спирали и восьмерки. Темпо-ритм и графи-

454

ка их подсказаны содержанием, внутренним строем бессмертного творения Бомарше, национальным характером персонажей, эпохой, грациозным блеском комедийного диалога и, наконец, режиссерским замыслом Станиславского, его видением пьесы Бомарше в конкретно-исторический период — после Октябрьской революции.

Сценические фигуры «Горячего сердца» (Курслепов — Грибунин, Хлынов — Москвин, Градобоев — Тарханов, Силан — Хмелев, Матрена — Шевченко, Наркис — Добронравов) — это какие-то идолища, вырубленные из куска дерева. Поступь и темпо-ритм хлыновско-градобоевского царства продиктовали более тяжелые и более статичные мизансцены. Это отнюдь не значит, что внутри спектакля нет конфликтующих темпо-рит-

<sup>\*</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, с. 167.

<sup>†</sup> К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, с. 157—158.



мов. Действия, а следовательно, и пластика, допустим, порывистой Параши — Еланской только тогда и начинали играть, когда сталкивались с темпо-ритмом Курослепова — Грибунина.

Это и есть смешание разнообразных скоростей и размеренностей темпо-ритма спектакля.

Если же какой-либо театр по недоразумению поймет «Укрощение строптивой» как торжество феодального домостроя, то цепь режиссерских мизансцен в спектакле, наверное, будет напоминать выступления циркового укротителя с хищниками.

Коллектив ЦТСА и режиссура спектакля восприняли в пьесе великого гуманиста *любовь* как главную ее силу. И этот процесс *взаимоукрощения* силой пробуждающейся любви, покоящейся на основах взаимного уважения и доверия, нашел свое выражение в совершенно другом характере мизансцен. Мизансцены, в которых Петруччио пытается сломить волю Катарини, чередуются с мизансценами, выражающими восторг от ее ума и женской ловкости.

Я бы не сказал, что мизансценический образ того или иного момента спектакля всегда у режиссера осознан до начала работы. Бывает и так, что всем ходом сознательных намерений режиссер неосознанно приходит к той или иной мизансцене, которая подчас становится лучшим выражением целостного образа и «зерна» спектакля. Катарина, Петруччио и Гортензио мчатся на конях, схватившись в последнем словесном турнире. Катарина уже обретает покой победительницы, а Петруччио перестает ощущать вкус победы и становится великодушным. Это одна из предпоследних картин спектакля, где празднует свое торжество *любовь* — великая милость неба.

И, пожалуй, эти мчащиеся на конях к своему счастью молодые люди и ковыляющий за ними на своей лошаденке бездарный подражатель Гортензио наилучшим образом выражают весь внутренний строй и темпо-ритм спектакля.

Но возникла и сложилась эта мизансцена не сразу, а в результате усилий режиссера, художника спектакля Н. А. Шиф-

455

рина, композитора А. А. Голубенцева и актеров, увлекшихся данным решением сцены.

Для того чтобы «кавалькада» получилась легкой, ритмичной и полетной, мне нужно было увидеть в венском Луна-парке такие пружинные карусели, на которых мчатся кони, гарцующие под тяжестью седоков. Нужно было не убояться внешней как будто статичности мизансцены на целую картину, нужно было художнику Шифрину найти такое талантливое, простое и вместе с тем поэтическое решение для этой картины, чтобы в результате мизансцена зазвучала музыкально и обобщающе для всего спектакля. Складывалась же она не сразу, а как бы разматываясь постепенно в ощущении темно-ритмического образа всего спектакля.

Язык мизансцен, как только он становится выражением внутренней жизни героев, сверхзадачи пьесы и спектакля, обретает свое нескончаемое богатство и многообразие. На этой основе расширяется «словарь» нашего режиссерского языка. Мы знаем мизансцены плоскостные и глубинные, мизансцены, построенные по горизонтали и по вертикали, мизансцены, строящиеся по диагонали, по кругу и по спирали, мизансцены симметричные и асимметричные. Пластический язык и темпо-ритмы этих мизансцен в каждом отдельном случае должны быть глубоко внутренне обоснованны. К примеру, симметричная мизансцена была порождена соответствующей драматургией, симметрично расставлявшей действующих лиц в пьесе. В центре — родители, а по бокам — двое детей и двое слуг, что мы и видим у Мольера и других драматургов.

Но голый прием, оторванный от внутреннего содержания сцены, сейчас же становится в театре мертвым, непонятным зрителю и абсурдным.

Известно, что симметричная композиция создает впечатление уравновешенности, покоя, а не динамики.

В шекспировской драматургии тоже часто встречаются враждующие группы, а в

центре как примиряющее начало имеется или король, или герцог.

Как только симметричная мизансцена станет формальным эстетским приемом для картинно-театральной эффектности, так пьесы Мольера, Шекспира и многих драматургов потеряют свою великолепную динамичность и темперамент. Раскрывая же содержание симметрических сцен изнутри, мы придем к небезынтересным выводам о том, что симметричная композиция в мизансценах чаще всего как раз используется для того, чтобы ее взрывать, а не для того, чтобы ею любоваться.

Кстати говоря, герцог в «Ромео и Джульетте», всегда появляющийся между враждующими Монтеки и Капулетти, то есть персонаж, пытающийся внести покой, на самом деле не вносит равновесия и не разряжает напряжения,

456

а только подчеркивает предшествующее и последующее столкновения.

Режиссеры знают, что мизансцены по кругу создают впечатление замкнутости, а к диагональным мизансценам они прибегают как к самым динамичным на сцене.

Часто мысль режиссера выражается в образной многофигурной мизансцене. Каждая отдельная фигура, являясь деталью целой мизансцены, в то же время сама по себе имеет самостоятельное значение и законченный образ. Возьмем, к примеру, тот же «Крестный ход в Курской губернии» Репина. Горбун, несомненно, важная и дополняющая деталь общей композиции широкого эпического полотна, и в то же время Горбун может существовать как отдельно взятое художественное произведение — образ несчастного калеки, несущего «невидимые миру слезы», печаль, гнев и обиду за свою тяжкую долю. То же самое единство и взаимопроникновение детали и целого мы можем наблюдать в любой прекрасно построенной мизансцене, воплощенной коллективом актеров, если только каждый исполнитель — художник, а не пешка в руках режиссера, механически выполняющая режиссерский рисунок.

Создать такого репинского горбуна в театре в какой-либо народной сцене — это значит создать в своем воображении целую человеческую биографию, найти глаза этого человека и воплотить все это в мизансцене своего тела.

Тело актера может быть манекеном, принимающим различные положения, как бы объясняющим все, что происходит с человеком, и может быть эластичным и прозрачным сосудом, в котором отражается все то, чем живет человек, что он думает, чувствует, чего он хочет.

Это качество пластической выразительности, как бы просвечивания в теле всей внутренней жизни человека, является одним из первых признаков сценической одаренности актера, но, как и все дары природы, оно может развиваться, доводиться до степени высокого совершенства, а может грубеть и атрофироваться. Когда тело послушно замыслам актера, когда оно способно «петь», тогда многое можно рассказать о человеке, которого актер стремится воплотить на сцене.

М. И. Бабанова и Н. П. Хмелев — художники ярко выраженных творческих индивидуальностей. Оба принадлежат к разным сценическим школам. Но когда я работал с ними и наблюдал их на репетициях, то мне бросилась в глаза одна общая присущая им черта — глубоко сосредоточенные и поглощенные поисками «зерна» образа, или физического самочувствия, или внутреннего ритма, эти актеры ежесекундно ощущали свое тело в пространстве как тело, все время разговаривающее. Глядя на Бабанову в период работы над «Поэмой о топоре» и наблюдая Хмелева на репетициях пьесы «Трудные

457

годы», я не мог отрешиться от того, что они репетируют как бы в зале с зеркальными стенами и что они время от времени фиксируют и корректируют то, как внутренний процесс жизни и роли выражается вовне. Отсюда и мучивший Хмелева вопрос, который он часто задавал себе и режиссеру: «А какой у меня здесь балет?»

Примеры богатой пластической выразительности мы должны наблюдать в повседневной окружающей нас жизни, когда художницей выступает сама природа. Кроме

того, мы можем детально изучать мизансцены тела на образцах классической живописи. Для того чтобы понять, почувствовать, что такое предельная физическая свобода, так необходимая актеру, ему следует вглядываться в такие картины, как репинский «Отдых» или «Спящая Венера» Джорджоне.

Вспомним хотя бы фигуру майора в картине Федотова «Сватовство майора». В ней выражен весь самоуверенный характер жениха, и именно в фигуре, так как лицо в общей композиции и масштабе картины слишком мало.

Постав корпуса, ноги, локти, закрученный ус — все говорит о том, что слово «нет» ему незнакомо. И играет все в фигуре потому, что вписана она в светлый квадрат двери. Поэтому, приковывая внимание к мизансцене тела, мы ни одной минуты не должны забывать о том, как и где мы будем лепить тело актера, как и чем мы его осветим и на каком фоне будет фигура наилучшим образом работать. Одна фигура, сама по себе верно живущая, еще не становится выразительным образом.

А какая сложная и печальная повесть выражена во всей фигуре «Вдовушки» — того же художника. Разве о грустной и за сердце хватающей истории одинокой женщины и будущего,, еще не родившегося ребенка говорит только заглавие?

Конечно, нет. Главным образом все выражено через «типаж», какой отобрал для картины Федотов, через лепку фигуры и опять, как в «Сватовстве майора», через характер освещения, общий колорит всей картины.

Всеми этими средствами еще в большей степени располагает режиссер. У него еще есть возможность музыкального или шумового усиления для любого пластического образа.

Посмотрите, как выразительна в своем неизбывном горе\* сидящая на земле старуха в суриковских «Стрельцах».

Такую мизансцену и в живописи и в театре можно назвать острой и жестокой. В великом страдании сесть на землю, обхватив свои колени, может только крестьянка. На первый взгляд сидение на ровной земле как бы конфликтует с пафосом трагического переживания, а в конечном счете еще больше-подчеркивает его неприукрашенной правдой.

Лучше всего это можно понять на другом, хотя и близком ассоциативно примере.

458

Если мы посмотрим бесчисленное количество набросков, эскизов и вариантов к «Боярыне Морозовой», то на некото-торых, самых первоначальных, увидим, что Суриков сначала компоновал фигуру Морозовой в санях на каком-то возвышении, но с таким же фанатическим взглядом и поднятой вверх рукой, а в конце концов художник бросил боярыню Морозову на солому.

Она сидит на дне саней, вытянув ноги и судорожно схватившись правой рукой за край саней. Человеческая фигура согнута под прямым углом. Так сидеть неудобно и «не эстетично». Но есть эстетика высшей суровой правды. Во имя ее Суриков и отказался устраивать Морозову «поудобнее». И сейчас, когда смотришь на эти варианты, то думаешь: насколько бы проиграла картина, если бы Морозова с и д е л а н а с к а м е е ч к е , и померк бы ее фанатический пафос.

А какой напряженный, мучительный, изнуряющий диалог фигур мы видим в картине Ге «Петр и Алексей». Каждая из этих двух фигур раскрывает мир страстей Петра и Алексея, их физическое самочувствие, характер взаимоотношений, мучительно медленно текущее время для Алексея, темперамент, захлестывающий Петра, но загнанный внутрь и поэтому испепеляющий его сердце и т. д. Весь комплекс внутреннего действия людей, их отношений и чувств — все это выражено как в общем композиционном построении каждой фигуры, так и в каждой отдельной детали: в кистях рук, в поставе головы, во взгляде и в очертании рта.

Вглядываясь в жизнь каждой фигуры, мы с особой остротой чувствуем их взаимосвязанную выразительность. Петр пластически впечатляющ именно в сопоставлении с Алексеем, я наоборот. Одна фигура досказывает другую. Этот же закон мы видим в сценических мизансценах.

В связи с действенным решением цепи мизансцен и пластической выразительностью

«мизансцены тела» мне хочется немного сказать о *красноречии* немого кино и «косно-я з ы ч и и» говорящего театра.

В те далекие времена, когда кино еще не умело разговаривать и было немым, каждой режиссерской и актерской мысли обязательно искалось выражение в действии. Разве нам что-нибудь непонятно из того, что происходило в «Броненосце «Потемкин» Эйзенштейна? или в «Конце Санкт-Петербурга» Пудовкина<sup>44</sup>?

Актер в немом кино тренировался и воспитывал свое тело так, чтобы через разговор всей фигуры поведать о том, чего он хочет, о том, как он относится к окружающим, о своем психофизическом самочувствии и т. д.

Немое кино вдохновенно говорило об Октябрьской революции («Октябрь» Эйзенштейна) и героях гражданской вой-

459

ны («Чапаев» Г. и С. Васильевых), и этот разговор был точен, ясен, выразителен<sup>45</sup>.

Об этих же великих событиях рассказывал и наш говорящий театр, и в ряде своих спектаклей говорил вдохновенно, например, в «Бронепоезде» в МХАТ, в «Любови Яровой» в Малом театре. Но если сравнить массовый поток спектаклей говорящего театра с таким же массовым потоком картин «Великого немого», то мы увидим, что выразительный язык театрального режиссера и актера очень часто имел «плохую дикцию».

Объяснялось это просто. У немого кино не было иного пути, как искать действенную пластическую выразительность. Обилие надписей, объясняющих действие, считалось признаком плохого художественного качества фильма, поэтому количество надписей в немом кино было жестко ограничено. В этих трудных условиях и воспитывались выразительные средства режиссера и актера.

Как только кино заговорило, так появился соблазн наименьшего сопротивления, и поэтому композиционная выразительность режиссерских мизансцен и четкая пластическая выразительность актерского искусства начали отставать. Кино, так же как и театр, стало болтливым; появились бесконечные-«разговоры за столом», лепка мизансцен и экспрессивная выразительность кадров, темпо-ритм в действиях актеров, в монтаже отдельных эпизодов и всего фильма в известной мере оказались в пренебрежении.

Сцены, снимающиеся киноаппаратом с одной точки, стали значительно длиннее. Следовательно, общая динамика монтажа изменилась. Говорящие фильмы стали медлительнее и «солиднее», слово и цвет раздвинули рамки кино, еще больше приблизили его к литературе и живописи.

Но наряду с этим все стало потворствовать режиссерской и актерской лени в поисках специфической выразительности пластического языка. Хотя в последнее время стали появляться кинокартины, в которых молодые режиссеры вспомнили забытое мастерство немой кинематографии: появилось любопытство и интерес к композиции кадров; динамичнее стал монтаж, но не как средство бессмысленного формалистического щегольства — немое кино знало примеры и такого баловства, — а как комплексное и всестороннее выражение мыслей художника.

Именно этой образностью режиссерского и актерского мастерства радуется нас фильм «Тихий Дон» — последняя работа замечательного мастера кинематографии С. А. Герасимова<sup>46</sup>.

Я далек от того, чтобы возвращать вспять и приводить к молчанию заговоривший кинематограф. Это было бы просто

460

глупо, и именно теперь, когда давно заговорил так долго упорствовавший Чарли Чаплин. Речь, конечно, идет о расширении и обогащении пластической выразительности актера в театре и в кино, монтажного и композиционного искусства режиссуры на современном этапе говорящего и цветного кино. В кино пришли слово и цвет, которые всегда были в театре, и это очень хорошо. Но зачем же отказываться от действенной природы нашего искусства, от образного языка режиссерского и актерского мышления? Слово в кинематографе, учитывая

его большую динамику, нежели театра, должно быть скупым, точным и выразительным. Помоему, много болтающий кинематограф — это порождение ленивых малоспособных режиссеров и актеров. Зачем искать форму, композицию, ракурс, освещение, когда можно спрятаться за текст.

А ведь мы, театральные режиссеры, учились у немого кино. Я, не прерывая работу в театре, успел даже поставить немую кинокомедию «Два друга, модель и подруга». Работа в кино для меня осталась памятной на всю жизнь как школа режиссерских решений отдельных эпизодов и всего фильма в целом.

Ставить спектакль или фильм, не имея режиссерского решения, которым увлекается актерский коллектив,— это значит просто пересказать текст автора. Точнее говоря, отказаться от образного языка сценического искусства.

Чтобы почувствовать и полюбить «разговор человеческих фигур», режиссеру необходимо детально изучать классические произведения живописи и скульптуры, полюбить рисунки Домье и Гаварни. В них он увидит богатое многообразие выразительных средств, которыми располагает человеческое тело. В творчестве Домье чувства и страсти как бы вызваны на поверхность и доведены в изображении до гиперболы. А в рисунках Гаварни подкупает удивительно согласованный ритм в построении парных фигур. Все они — пример великолепных выразительных и музыкальных мизансцен.

Мизансцена тела, предполагая пластическую композицию фигуры отдельного актера, строится в полной взаимозависимости от соседней, связанной с ней фигуры. А если таковой нет, на сцене один актер, то и в данном случае эта одна фигура должна «откликнуться» на близстоящие объемы, будь то окно, дверь, колонна, дерево или лестница. В руках режиссера, мыслящего пластически, фигура отдельного актера неизбежно увязывается композиционно и ритмически с окружающей средой, с архитектурными строениями и пространством. Говоря о композиции и мизансцене тела, мы отнюдь не думаем, что их можно лепить в отрыве от действия, психофизического самочувствия и темпо-ритма. Одно обуславливает другое.

461

В сценических диалогах, при парных мизансценах, любой поворот, ракурс фигуры «играет» только тогда, когда он, будучи выразителем сам по себе, увязан композиционно с соседствующей фигурой. В этом смысле парные фигуры Гаварни служат наглядным примером. Вот две фигуры сидят на окне, а две другие стоят в дверях. Каждая из фигур имеет свой «внутренний монолог», несет свой мир, но попробуйте прикрыть бумагой любую из фигур, и тотчас другая потеряет в своей выразительности.

То же самое мы видим и в спектакле. Отдельный образ, созданный актером, может быть очень ярким и выразительным, но завершается он и становится до конца понятен только в системе окружающих, дополняющих и контрастирующих с ним иных образов.

Во всей истории живописи, кроме рублевской «Троицы», я не знаю такого «согласованного согласия» всех частей тела, всех линий, какие можно видеть на «незаконченном» портрете П. И. Щербатовой Валентина Серова.

Все линии в портрете, сделанном углем, удивительно со-ритмичны, вся фигура «поет» и является образцом гармонии и свободы человеческого тела.

Вернемся к Домье. Разве неинтересно режиссеру это решение тесноты всего лишь девятью головами зрителей, смотрящих из ложи? А пассажиры, едущие в вагоне? Разве этот рисунок не является своего рода интересным ребусом для нас, режиссеров. Какими средствами Домье создал впечатление едущих? Ведь можно расположить тех же пассажиров на лавках перрона или вокзала, и так же законно по сюжету и по месту действия будет спать мальчишка. Но все пассажиры будут жд а т ь поезда, а не ехать. Неужели они по е х а л и только потому, что есть два окна, говорящих о вагоне? Несомненно, вагон говорит о дороге... поездке, но думаю, что выражение лиц и постав фигур больше говорят о людях едущих. У сидящих на вокзале пассажиров будет другая пластика, другой ритм жизни и другое выражение лица. У того же Домье есть гротескное решение отдельных человеческих чувств — страха, холода, голода, вкусового наслаждения и т. д. На одном из его рисунков человек

нюхает цветок, и вдыхает аромат не только ноздря, которая размером больше самого цветка, но у него нюхают плечи, рука и глаза, закатившиеся к небесам от удовольствия,— нюхает все существо человека. Обоняние, раскрытое и выраженное как страсть, делает огромную ноздрю, прикрывшую собой цветок, закономерной и естественной, или, как мы говорим, оправданной. То же мы видим и в искусстве театра. Часто, страдая от скуки и серости ремесленничества, мы бросаемся к яркой и острой форме, но забываем о том, что такая форма порождается и оправдыва-

462

ется огромным темпераментом актера, одержимостью создаваемого образа.

Михаил Чехов в Хлестакове с таким азартом ухаживал за городничихой и ползал перед ней на коленях и так панически пугался вошедшего городничего, что моментально оказывался под кринолином у городничихи. Требовательный зритель Художественного театра хохотал и аплодировал актеру, ни одной секунды не усматривая в этом фарса или пошлой грубости.

Заботу о яркой и острой форме нам надо сочетать с глубоким раскрытием основной страсти характера, с обретением эмоционального зерна и с большой сосредоточенностью актера на действенной задаче и на объекте.

Предельная внутренняя сосредоточенность актера может творить на сцене чудеса, оправдывать самые эксцентрические действия и острые невероятные мизансцены тела.

Как-то я встретил человека с парализованной ногой. Сильно хромая, он, видимо, много работал над тем, чтобы научиться ходить. С большой силой выбрасывая вперед ногу с вихляющей ступней, он немедленно осаживал ее назад и подошва звонко била об асфальт. Короче говоря, он идеально выбивал чечетку своей больной ногой, сам того не желая. Типично эксцентрическая походка какого-нибудь рамоли для эстрадного скетча. Но я тотчас подумал, что в театре такая походка будет выглядеть нарочитой, придуманной. И дело, как мне кажется, в том, что актер будет всецело сосредоточен на эксцентрике походки, то есть на чечетке, а в жизни у моего прохожего эта чечетка стала механикой: сосредоточен же он на каких-то внутренних монологах. По этой же причине мы редко верим актерам, играющим иностранцев, плохо говорящих по-русски. Они сосредоточены не на действиях, а на неправильном произношении, то есть на акценте.

Поскольку мы коснулись гиперболы и преувеличения, то надо сказать, что они — не равнозначные понятия в искусстве. А кроме того, преувеличения, если взять ту же живопись, бывают открытые, так сказать, с сознательным нарушением анатомии, и скрытые, более хитрые. Валентин Серов написал портрет гениальной актрисы М. Н. Ермоловой. Живописными средствами он хотел поставить как бы памятник великой русской актрисе. Серов действительно создал монументальный образ, с явным преувеличением естественного роста Марии ' Николаевны Ермоловой.

Мне думается, что достигает он этого двумя приемами. Во-первых, он берет фигуру Ермоловой чуть снизу вверх. А во-вторых, складки тяжелого темного платья он разворачивает впереди фигуры. Она высится как бы на пьедестале, а главное, фактический довольно высокий рост актрисы оказы-

463

вается «зашифрованным», с допуском зрительской фантазии. Каждый смотрящий на портрет проведет свою линию, где ноги касаются пола. Так Серов в данном портрете избирает свои средства к преувеличению и монументальности образа.

В процессе работы над спектаклем «Ромео и Джульетта» в Театре Революции меня как режиссера особенно грела мизансцена, найденная совместно с актером В. В. Белокуровым, исполнявшим роль Меркуцио. Меркуцио — красавец, человек эпохи Ренессанса, молод, силен и умен. Защищая честь и достоинство своего друга Ромео, он, сраженный шпагой Тибальда, падает... И вдруг понимает, что он, полный неизрасходованных сил, глупо и бессмысленно умирает, как жертва нелепой родовой вражды двух семей. Меркуцио умирает, восклицая: «Чума на ваши дома!»

В развитии действия пьесы эта сцена гибели Меркуцио является поворотным моментом — события обретают стремительный ход к трагической развязке всей пьесы. В психофизическом самочувствии Белокурова — Меркуцио со страшной силой выявились два фактора: тело слабеет, сникает, физические силы покидают его, ноги подкашиваются, а мысль и пронзенное шпагой сердце в последний момент жизни обрели невиданную силу протеста и гнева против бессмысленности той вражды, которая погубила его и, как зрители уже чувствуют, погубит Ромео и Джульетту. Эта сила благородного гнева оказалась сильнее ослабевшего тела. Меркуцио хочет уничтожить Тибальда собой, поэтому, судорожно сжав шпагу, вытянув ее вперед, он посылает себя на Тибальда, как снаряд. Для того чтобы эту мысль реализовать, необходимо было к этому моменту разместить Меркуцио и Тибальда на разных высотах. Меркуцио — Белокуров был выше Тибальда на целый метр и стоял на краю площадки. С возгласом «Чума на ваши дома!» он бросает свое тело со шпагой на Тибальда — вперед и вниз, и какой-то момент тело было в полете. А в следующую секунду его подхватывали стоявшие внизу Ромео и Бен-волио и бережно опускали на землю, уже мертвого.

Этот бросок гневного Меркуцио, как бы посылающего себя «на таран», воспринимался зрительным залом не как акробатический трюк, а как эмоциональный образ протеста, связанный с идеей спектакля.

Я давно заметил у режиссеров пристрастие к мизансценам, способствующим как бы преодолению грузного веса актерского тела. Не случайно любимыми номерами в цирке для ряда моих товарищей режиссеров является работа акробатов на батудах — пружинящих сетках. Акробат подбрасывается сеткой в воздух на шесть-семь метров и как бы плавает в воздухе, распрямляется, сгибается, ложится на бок, ведет себя, как в воде. Я иногда серьезно думаю о том, какие могут быть

464

построены очаровательные комедии в фильмах и пьесах, когда фактически для актерского тела будут созданы условия невесомости, то есть потери веса. Батудами я соблазнился при постановке «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Лесной дух — Пэк — высоко прыгал от радости и хоть немного, как мне хотелось, парил в воздухе. Я не думаю, чтобы это стремление преодолеть тяжеловесность драматического актера было незаконно. Ведь мы очень часто завидуем натренированному балетному актеру и акробату. В связи с этим мне вспоминается первая встреча с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом. Одно время он работал в экспериментальном плане над «Борисом Годуновым» Пушкина. Это было в Третьей студии Художественного театра. Бориса репетировал Б. В. Щукин, Самозванца — В. И. Москвин, а я должен был изображать Пимена. Я — Пимен не был занят в сцене корчмы на литовской границе, поэтому с увлечением наблюдал за репетициями Вс. Э. Мейерхольда. Режиссер строил сцену в корчме, точнее, финал — бегство Гришки Отрепьева через окно. Ассистентом у Вс. Э. Мейерхольда был Б. Е. Захава. Он ходил за режиссером с книжечкой, когда надо, подсказывал текст и записывал все, что говорил и показывал Вс. Э. Мейерхольд. По его замыслу, Гришка Отрепьев должен был не выпрыгивать из окна с высоты подоконника, то есть каких-нибудь восемьдесят сантиметров, а вылетать из окна ласточкой, как птица, тем более что у Пушкина сказано: «бросается в окно».

В те далекие годы во всех молодых театрах актеры усиленно занимались акробатикой, делать кульбиты и даже сальто не считалось особой диковинкой в драматических студиях. За окном корчмы, то есть за кулисами, должен быть послан спортивный мат (тюфяк). В. И. Москвин, выхватив из-за пазухи кинжал и отпугнув от себя на секунду стражников, должен был сигать в окошко головой вперед, как люди ныряют в воду, а не вылезать из окошка, вроде Подколесина из «Женитьбы». Вылетев в окно головой вперед, В. И. Москвин пригибал вниз голову, выставляя немного вперед руки, переходил на кульбит. Кульбит зрителю не мог быть виден, а служил только техникой безболезненного приземления за кулисами. Но зато полет в окно был чрезвычайно эффектен. Актеры были в восторге. Но вот беда — осуществлению такой финальной мизансцены мешал стол перед окном и много людей около

него. Там, ближе к свету, читал по складам бумагу Варлаам, около него стояли Мисаил, два пристава и хозяйка корчмы. Как освободить место для разбега и вылета в окно? Для актеров мизансценировка и показы Вс. Э. Мейерхольда были своего рода спектаклем, который часто прерывался аплодисментами. Все с огромным напряжением следили, как режиссер решит финальную мизансцену, а главное, устранил препятст-

465

вия на пути Самозванца. Варлаам читает указ и уже добирается до конца. Б. Е. Захава с беспокойством напоминает Вс. Э. Мейерхольду о том, что остается одна реплика до вылета Гришки в окно. «Погоди, Захава,— не мешай!» Мастер перешел «на ты» — это признак его творческого увлечения.

Варлаам произносит последние слова: «А росту он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая. Да это, друг, уж не ты ли?..» Текст сказан весь. Дальше Григорий должен бросаться в окно, а до окна не долезешь. Б. Е. Захава торжествующе разводит руками: «Я, мол, предупреждал, что-текст кончается!» Напряжение актеров достигло высшей точки, как на футбольном матче. Мейерхольд это видит и получает исключительное удовольствие. Самочувствие у него приблизительно как у Григория. У того за пазухой кинжал, а у режиссера — план решения финала.— Очень хорошо! Говорите, говорите, последнюю фразу: «Да это, друг, уж не ты ли?» — и слегка приближайтесь к Гришке, чтоб лучше разглядеть его — Самозванец выхватывает из-за пазухи кинжал, все, оторопев, отступают от Гришки назад, а в это время, когда Москвин выхватил кинжал, хозяйка корчмы бросилась к столу и, упершись в него двумя руками и животом, отодвинула его на два метра в сторону от окна. Тем самым она открыла путь Москвину, чтобы он с разбега мог нырять в окно, как в цирке ныряют в горящий обруч, и в то же время столом она отрезала путь к преследованию Григория со стороны приставов. «Москвин, сигай в окно!» Все актеры и режиссеры были потрясены молниеносностью, остротой, неожиданностью поворота в действии и эффективностью концовки.

Мы аплодировали Мейерхольду, а через минуту спохватились: «Но позвольте, Всеволод Эмильевич, а почему хозяйка корчмы оказалась сообщницей Гришки Отрепьева, на лету поняла его замысел и стала ему помогать? Да, да, почему?» Мейерхольд, ни минуты не задумываясь, ответил: «Это не важно — она с ним живет». Все опять захохотали и зааплодировали.

Это была репетиция-демонстрация, типичная для Мейерхольда того времени. Потом, на протяжении многих лет, когда мы не могли найти обоснования того или иного поведения актера на сцене, мы говорили: «она с ним живет».

Вс. Э. Мейерхольд толкал нас на путь конкретной режиссерской технологии, требовал режиссерского решения каждой сцены, отдельной картины, акта, пьесы, а не работы над пьесой как над цепочкой отдельных отрывков по актерскому мастерству. Но, вооруженные методологией К. С. Станиславского, требованием органической жизни на сцене и логикой поведения актера, связанной с определенным характером действующего лица, мы были чутки к актерским вопросам: «Л почему?» Мы

466

были в восторге от найденного полета в окно Григория Отрепьева. Эта мизансцена великолепно выражала его оголтелую авантюристическую натуру, но исполнительницу хозяйки корчмы ставила в нелепое положение, она у режиссера выполняла только техническую функцию в эффектной концовке картины. Я думаю, что если бы работа над «Борисом Годуновым» была закончена, то режиссер нашел бы другой способ освобождения дороги к окну. Хотя во многих работах Вс. Э. Мейерхольда наряду с блестящими решениями мизансцен часто било в глаза неорганическое и нелогическое поведение актера.

Вот почему мы, молодые режиссеры тех лет, включая . Е. Б. Вахтангова, А. Д. Дикого, мечтали о том, чтобы объединить, конгломерировать законы органического искусства К. С. Станиславского с острой выразительностью формы и действенной природой актерского



образа. Но как раз в эти годы К. С. Станиславский смело и решительно пересматривал свою творческую практику, боролся с аморфностью, статичностью, бездейственностью актера, с «переживальчеством», уводящим от действия.

Результатом этой напряженной работы, как мы знаем, было дальнейшее развитие системы и сугубая акцентировка на действии («словесное действие», «физическое действие»).

Причину этого самокритического пересмотра методологии у К. С. Станиславского в направлении более действенной и активной природы искусства надо искать в том гигантском процессе переоценки ценностей, какую породили идеи Великого Октября во всех областях жизни, в науке и в искусстве. Заканчивая наш разговор о мизансцене, еще раз хочется подчеркнуть мысль о том, что их образное многообразие целиком зависит от глубокого проникновения в драматургию, в мир автора, в его идейно-философское и эстетическое кредо.

Язык пластической выразительности имеет свою богатую интонационную окраску. Мизансцены могут звучать патетически, как мы это видели на примере спектакля «Суворов», а могут давать ироническое освещение всей сцене, как было в «Горячем сердце» у Москвина — Хлыпова, когда он «вступал в контакт» с огромными золотыми львами в саду.

Проникая в писательскую манеру Гоголя, в характер обрисовки людей, постигая титанический темперамент автора «Ревизора», режиссер придет к особенно острым и эмоциональным мизансценам.

Мизансцены, типичные для «Ревизора», нельзя спутать с мизансценами, годными для тургеневских или чеховских пьес. Мизансцены, порожденные гоголевским темпераментом, можно узнать даже на «рабочих» фото, когда снимают репетиционные моменты и где актеры еще не надели костюмов.

467

В чеховских спектаклях, поставленных Станиславским и Немировичем-Данченко, мы помним ряд элегически грустных или лирических мизансцены, великолепно вскрывающих внутреннюю жизнь действующих лиц.

И когда цепь мизансцен всего спектакля имеет присущий им интонационный, ритмический и пластический характер, тогда мизансцены участвуют в создании единого художественного образа спектакля.

Мизансцена в своей стилистической и эстетической основе рождается от проникновения в стиль автора, в эпоху и быт, которые отражает пьеса, и от современного сегодняшнего восприятия всего этого актером и режиссером. Традиция — понятие хорошее, полезное и богатое, но оно, это понятие, ничего общего не имеет с так называемой «традиционной мизансценой»; последняя граничит с самым мертвым и обветшалым штампом.

Любая традиционная мизансцена прежде всего таит в себе застывшую, омертвелую форму. Тогда как мизансцена любого далекого прошлого времени, увиденная глазами современника, прозревшего в это прошлое, будет проникнута жизнью, будет дышать и искриться.

Мы уже определили мизансцену как этап в развитии сквозного действия. Следовательно, ее форма определяется в движении. Мизансцену нужно лепить, как птицу в полете, она в каждый момент движется к своему наивысшему образному выражению, за которым следует или занавес, или же переход одной пластической формы в другую, то есть в следующую мизансцену.

Здесь полезно будет еще раз вспомнить совет Вл. И. Немировича-Данченко об освоении классической драматургии. Он неоднократно подчеркивал мысль о том, что Островского или, допустим, Грибоедова надо играть не так, как его играли при Островском и Грибоедове, а надо почувствовать эпоху и быт того далекого времени и посмотреть на этот быт нашими глазами, глазами современного художника. И мизансцену как образное пластическое выражение эпохи и быта надо искать не в Бахрушинском театральном музее, а в исторических, этнографических, живописных и фотографических отображениях эпохи.

## КРАТКОСТЬ — СЕСТРА ТАЛАНТА

Когда мы ратуем за ясность и простоту в построении драматургического произведения и спектакля, мы отнюдь не зовем к упрощению содержания и к обеднению духовного мира людей, населяющих пьесу. Но благодаря нарочитой укатанности жизненных дорог во многих наших пьесах и спектаклях возникает ощущение скуки и серости. Задачи нашего большого искусства зовут художника к простоте и ясности отображения совсем не простых, а глубоких и больших явлений жизни.

Только раскрывая и показывая преодоление трудностей в построении социалистического общества, в сложности формирования новых черт общественной личности, искусство действительно способно обогатить сознание миллионных масс зрителя, обобщить в художественных формах опыт нашей борьбы и звать вперед.

Ясность и простота формы в искусстве неразрывны с понятием лаконизма и сжатости изложения, все равно, будет это литература, живопись или сцена.

И. Е. Репин, подчиняя детали и отдельные фигуры общему звучанию задуманных и уже осуществленных «Запорожцев», продолжал мучиться в поисках предельного лаконизма картины: «Работал над общей гармонией картины. Какой это труд! Надо, чтобы каждое пятно, цвет, линия выражали вместе общее настроение сюжета и согласовались бы и характеризовали бы всякого субъекта в картине. Пришлось пожертвовать очень многим и менять многое и в цветах и личностях...»\*

А каким великолепным примером скупой выразительности являются все пьесы Чехова, как предельно точен их язык в ремарках и диалоге!

Вот первые несколько строк «Вишневого сада».

469

### «ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты.

Входят Ду н я ш а со свечой и Л о п а х и н с книгой в руке.

Л о п а х и н. Пришел поезд, слава богу. Который час?

Д у н я ш а. Скоро два. (Тушит свечу.) Уже светло...»†

Ну можно ли еще короче и вместе с тем ярче передать атмосферу, обрисовать место и время действия?

А в двух строчках диалога Лопухина и Дуняши заключен великолепный материал для актерского творчества. Здесь есть и действие — ждут приезда хозяев имения, слова полны волнения. А ремарка дает богатейшие возможности для поисков физического самочувствия раннего весеннего свежего утра. Актеры в таких случаях говорят: «Нам есть чем жить на сцене».

Интересно отметить, что многословие всегда было органически чуждо нашей национальной русской литературе.

Перегрузка литературного произведения несущественными событиями, действующими лицами чаще всего отличала у нас посредственные произведения. Чехов, Горький не писали пухлых и громоздких романов; самое монументальное произведение у Льва Толстого — «Война и мир» — не производит впечатления громоздкости, выражено скупыми средствами для исторической эпопеи. И идет этот лаконизм, «когда словам тесно, а мыслям просторно», от корифеев русской литературы — Пушкина и Гоголя.

Чернышевский в одной из статей о Пушкине специально касался интересующего нас вопроса. Он писал: «Сжатость — первое условие эстетической цены произведения,

\* И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., «Искусство», 1952, с. 78.

† А. П. Чехов. Собр. соч. т. 9. М.: Гослитиздат, 1956, с. 407. 470

выставляющая на вид все другие достоинства...

Особенно нам, русским, должна быть близка и драгоценна сжатость. Не знаем, свойство ли это русского ума, как готовы думать многие, или, скорее, просто следствие местных обстоятельств, но все прозаические, даже повествовательные произведения наших гениальных писателей (не говорим о драмах и комедиях, где сама форма определяет объем) отличаются сжатостью своего внешнего объема. «Герой нашего времени» занимает немного более половины очень маленькой книжки; Гоголь кроме «Мертвых душ» писал только маленькие по числу страниц повести; да и сами «Мертвые души», колоссальнейшее из первостепенных произведений русской литературы, если б даже и было dokonчено в размерах, предположенных автором (три тома), едва равнялось бы половине

470

какого-нибудь диккенсова, теккереева или жорж-зандова романа. Если обратимся за примерами к Пушкину, он покажет нам то же самое\*.

В нашем режиссерском искусстве скупость и экономия выразительных средств не в меньшей мере обязательны. В режиссуре художественными выразителями идеи, как мы знаем, являются сценические образы, созданные в творческом единении с актерами, мизансцены и темпо-ритмы отдельных сцен, атмосфера и тональность, в которой звучит та или иная картина.

Каждая краска или художественная деталь, вызывающие отклики в сердце зрителя, являются моментами содержания спектакля и выражают идею произведения. И если отдельные детали художественного произведения и составляющие его части не связаны с главенствующей идеей, они неизбежно вредят и художественности и целостности произведения. Так, часто отягощают спектакль отдельные сочиненные режиссером пантомимы или массовые сцены, уводящие от главной мысли спектакля.

С каким бы техническим блеском ни были разработаны в спектакле танцы, песенки, драки, как бы ни старался режиссер через эти подробности убедить зрителей в своем таланте, мастерстве, если все они не связаны со сквозным действием спектакля, а следовательно, и со сверхзадачей,— они говорят не о богатстве режиссерского дарования, а о его беспомощности, то есть о неумении подчинить все частности спектакля главной идее.

Когда же режиссером руководит ясная постановочная идея, вытекающая из существа пьесы, тогда и сочиненные им сцены становятся необходимыми для спектакля, они не отягощают, а подкрепляют главную мысль.

Понятия стройности и целостности неразрывны с понятием точности, а следовательно, компактности и сжатости. В художественно совершенном спектакле никогда не бывает лишних сцел. Это закон для всех искусств. Когда спросили знаменитого скульптора Родена, в чем главная суть его искусства, он ответил: «Беру глыбу мрамора и отсекаю все лишнее».

Можем ли мы, режиссеры, похвастать строгостью, лаконизмом и выразительностью нашего языка? Научились ли мы «отсекать все лишнее» в наших спектаклях? Достаточно ли усвоили довольно простую, но жестокую истину: если режиссерски разработанная сцена, или пауза, или интермедия может быть вымарана из спектакля без ущерба для смысла и действия, то она должна быть вымарана.

471

Но это самоограничение, эта скупость режиссерского языка не так-то легко даются. Художественные задачи всего произведения часто вступают в конфликт с отдельными удачными деталями. И тогда интересы целого властно требуют отсечения ненужной, загромождающей детали. Вот тут-то и возникает борение в сердце художника.

Послушайте еще Репина: «Два года я жалел одну фигуру и был счастлив, когда наконец ее уничтожил. Теперь для меня картина полна...»<sup>†</sup>. «Теперь я чувствую цельность общей композиции, полную гармонию сцены, без утрировки, без фор-сировки»<sup>‡</sup>.

\* Н. Г. Чернышевский. Эстетика и литературная критика. М., Гослитиздат, 1951, с. 148.

† И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. М., «Искусство», 1950, с. 80.

‡ Там же, с. 81.

А кто из нас не знает исключительного мастерства А. П. Чехова, выражающегося в грациозной краткости его рассказов!

Чехов, много работая над скупым и точным выражением мысли, знал цену своего писательского труда. Он с большим чувством творческого удовлетворения мог сказать о себе: «Умею коротко говорить о длинных вещах». Все мы помним, как безжалостно вымарал он целый монолог в «Трех сестрах», монолог о жене, и заменил его тремя словами: «Жена есть жена».

Существует много различных определений сути того, что такое талант. В понятие таланта входит также лаконизм. И, пожалуй, одной из ярчайших характеристик именно чеховского дарования является его же формула: «Краткость — сестра таланта».

Но краткость и лаконизм в изложении всегда и неизбежно связаны с ясностью мыслей и представлений самого художника о замысле произведения.

Про великих ученых, открывателей новых законов в науке, в физиологии, в естествознании, говорят, что они свои открытия были способны рассказать даже детям, настолько были просты и ясны эти законы для них самих. А как просты и безыскусственны многие картины Левитана, все его «околицы», «дорожки»! Они просты в композиции, в них нет избытка деталей, но все, что в них вошло, это так отобрано, таит в себе такую бездну ассоциаций, что каждому кажется — это его околица, это его дорожка! За всем этим чувствуется большой отбор, отказ от менее точных средств и стремление к единственно выразительному, типичному образу. Следствием этих усилий художника является простота. А ясность, простота и типичность в творчестве актера и режиссера неразрывны.

472

Замечательному художнику П. Федотову, глядя на его «Вдовушку», сказали в похвалу: «Как просто у вас написано-красное дерево!» А он ответил: «Будет просто, когда напишешь раз со сто».

Вот точно так же просто выглядят совершенные создания сценического искусства.

С таким же рвением гонялся за точным жестом, исчерпывающей краской Н. П. Хмелев, работая над Карениным, над Иваном Грозным, над Скроботовым во «Врагах».

С таким же точным угадыванием «зерна» пьесы и авторского лица находились мизансцены в «Чайке», в «Живом труп», «Месяце в деревне», в «Горячем сердце», когда над ними работали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Работали они расточительно, щедро, наваливая много материала, чтобы в конечном счете скупко отбирать в спектакль только верное, точное и исчерпывающее.

Не так давно вышла в свет очень интересная книга Алексея Дикого: «Повесть о театральной юности». Богато одаренный актер и режиссер вспоминает в своей книге работу над «Блохой» — по Лескову. Это была одна из первых его талантливых постановок. Легко представить, как волновался молодой режиссер, показывая работу своему учителю — Немирови-чу-Данченко.

Владимир Иванович начал с совета значительно ужать спектакль. Вот как описывает Дикий свою растерянность, сомнения и муки.

«На премьер (а может быть, еще раньше, на генеральной) ко мне подошел Владимир Иванович и со своей обычной сдержанностью сказал:

«Возможно, что спектакль будет иметь успех. Но при всех условиях его нужно сократить на одну треть».

Сократить? Готовый спектакль? В котором так любовно, так тщательно отбиралась каждая игровая деталь? Куда так много вложено изобретательности, выдумки — и моей и актеров? Да еще на целую треть? Мне казалось, что это невозможно, немислимо. Я отговорился чем-то незначущим с твердым намерением не сокращать ничего. Но слова Владимира Ивановича гвоздем засели у меня в голове. На одну треть? Почему на одну треть? И за счет чего сокращать, когда тебе это все так дорого?

Промучавшись день-два, я с болью в сердце взялся за дело. Несмотря на протесты актеров, несмотря на бунт своего собственного разума, я резал спектакль с мучительным

ощущением, что нож попадает по живому телу. Было что-то в тоне, в выражении глаз моего учителя, что помешало мне его послушаться. Но в какой-то момент этой самоотверженной операции я вдруг почувствовал, что спектакль стал легким,

473

что он так и покатился по рельсам действия, начал звучать острее, хлестче сделался пряный юмор его. А я, конечно, еще «недорезал»: на треть у меня не хватило духу. И все-таки результат не замедлил сказаться, хотя выброшенные мною куски были ничуть не хуже тех, которые я сохранил в спектакле.

Так я впервые практически познал закон меры, пропорции в театре»\*.

Зная молодой задор и упрямый характер моего товарища, Алексея Денисовича Дикого, я живо представляю себе, каких трудов и волевых усилий стоило ему это послушание, несмотря на непререкаемый авторитет учителя. И то, что Дикий внял этому мудрому совету, заложило основу для его будущих режиссерских самоограничений; за что невольно проникаешься к нему особым, я бы сказал, ласковым уважением.

А сколько мы знаем случаев, когда друзья и товарищи убеждают режиссера на первых прогонах сократить спектакль, чтобы он стал лучше — и все усилия напрасны. Режиссер неумолим. Он приглашает всех прийти на третий, четвертый прогонт. «Спектакль еще не укатался, не имеет темпа», — говорит он. Но, увы, никакой темп не уничтожит громоздкости спектакля. Лишнее остается лишним.

Замечательный педагог-художник П. П. Чистяков говорил, что «рисовать надо не сложением, а вычитанием».

Законы режиссерского мастерства целиком подтверждают это правило. Режиссер, строя спектакль, тоже должен двигаться к цели, отталкиваясь от обилия материала к строгому отбору. Он «вычитает» из готовящегося спектакля все лишнее, случайное и загромождающее его основу.

Излишества и режиссерские нагромождения в спектакле меньше всех замечает сам режиссер. В чем причина такого ослепления? Думаю, что она кроется в неверном понимании художественной щедрости и богатства творческой фантазии.

Богатая фантазия режиссера понимается только в количественном, а не в качественном смысле. Обилие выдумки ценится режиссером и невзыскательной критикой вне зависимости от того, как эта выдумка раскрывает главную мысль сцены или эпизода.

Скупой отбор выразительных средств ассоциируется с бедностью фантазии. Режиссер часто рассуждает так: пусть меня лучше упрекнут в излишествах, нежели в бедности фантазии, — забывая о том, что бездумное расточительство красок никогда не определяло таланта.

Точность, верность и краткость — истинная суть таланта.

474

---

\* А. Дикий. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 349-350.  
*репетиторы* ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВУЗ

## ЧУВСТВО ЦЕЛОГО

Для режиссера, имеющего перед глазами пьесу, представляющую собой мысли и наблюдения автора а жизни, отлитые в типические характеры, задача сводится не только к переводу в сценическое отображение всего этого материала, но и к проверке, уточнению и углублению всего, что дано в пьесе собственным режиссерским критерием жизненной правды. Режиссер свободен и самостоятелен в работе, но его искусство, как мы уже говорили неоднократно, отталкивается от существующего произведения драматической литературы. И плох тот режиссер, который только пересказывает драматурга и видит в этом свою главную задачу. Спектакль выходит тогда, когда режиссер умеет подхватывать и развивать в пьесе все, что является жизненно типическим, все, что работает на эмоциональное «зерно» пьесы. Только на этой базе и возможно взаимоплодотворяющее содружество драматурга и театра.

Сущность всякого коллективного искусства заключена в том, чтобы творческое одушевление охватило весь коллектив, чтобы каждый чувствовал себя свободным и необходимым в этом общем труде.

Режиссер, естественно осознавая себя организатором творческого коллектива, работающего над пьесой, часто переоценивает свои силы и вместо увлечения актеров общим замыслом спектакля теряет терпение и переходит к принуждению в осуществлении этого замысла. С другой стороны, и актеры иногда бывают в таком нетворческом самочувствии, что никакой режиссер и никакой замысел не способны их увлечь.

Нам, режиссерам и актерам, очень важно правильно осмыслить свою практику, тогда мы увидим закономерности, по которым возникает заразительный спектакль.

Спектакль растет из эмоционального «зерна» пьесы. Если это «зерно» полюбили актеры, то возникнет увлекательный спектакль. Если же актеры не любят в пьесе ничего, то и не вырастет ничего.

475

Здесь возможны несколько положений. «Зерно» будущего спектакля может возникнуть у актеров и режиссеров стихийно, бессознательно и часто может оказаться неверным.

Если то, что полюбили актеры, объективно не является сверхзадачей драматурга, то есть подлинно эмоциональным «зерном» пьесы, несущим ее идею, то спектакль в своем исполнительском искусстве, может быть, и получится заразительный и волнующий, но в основе своего идейного звучания неверный и, следовательно, художественно нецельный.

Может быть и такое положение, когда «зерно» пьесы определено режиссером верно, но актеров он заразить не сумел, замысел режиссера не стал общим замыслом коллектива. Актерам не полюбили в пьесе то, что греет режиссера. На этой основе никогда не возникнет заразительного и целостного спектакля, хотя пьеса прочитана режиссером верно, ряд мизансцен и оформление художника точно выражают замысел постановки.

Третье положение, то, которое приносит радость зрителю и актерам, напрашивается само собой: только тогда коллектив справляет художественную победу, когда «зерно» пьесы верно вскрыто режиссером и полюбили актеры.

Мы, режиссеры, очень мало изучаем условия и причины, при которых возникает огонек на репетициях, огонек, согревающий нашу работу.

Аккумуляция всех художественных частиц, рассыпанных по всей работе над спектаклем, частиц, которые потом окутают зрителя неотразимым художественным обаянием, происходит тогда, когда в самой работе над пьесой возникает атмосфера творческой близости между режиссером и актерами и между самими актерами — исполнителями спектакля; когда возникает атмосфера горячей увлеченности, огорчений и радостей в работе; когда сам факт встречи этих людей, работающих над пьесой, их объединение вокруг данной пьесы становятся этапом на жизненном пути каждого участника спектакля. Только при таких условиях возникают подлинное творчество и максимальное художественное единство всех образов пьесы.

И каждый театр, в котором бьется живая творческая жизнь, знает в своей истории такие спектакли. Они, естественно, становятся вехами в развитии сценического искусства в целом.

Именно в пристальном внимании режиссера к тому, увлечен ли актер ролью и чем он увлечен в роли, заложен источник наших побед.

Мне пришлось видеть несколько спектаклей, отображающих становление советского человека. Я неоднократно видел на сцене. «Флаги на башне» замечательного педагога и писа-

476

теля А. С. Макаренко. Актеров и актрис бессознательно увлекало изображение «погибших, но милых созданий», протест талантливых, смелых парней. Актерам и актрисам «вкусно», интересно изображать юные существа — девочек, ребят, уже хлебнувших горечи жизни, — им нравится папироса в углу рта и сосредоточенный, остановившийся взгляд, косолапые ноги, походка вразвалку, одним словом, бунт талантливых молодых людей против всех и вся.

А ведь «Флаги на башне» могут взволновать нашего зрителя только тогда, когда раскрывают процесс мучительного и гордого становления человека.

Актеры и режиссеры склонны иногда в спектаклях выражать сочувствие босяцкому страданию и анархическому бунту в о о б щ е, независимо от времени, эпохи, от того, против чего направлен бунт. И это, несомненно, свидетельствует о слабости нашего идейно-философского вооружения, об отсутствии целостного мировоззрения.

В каждой подлинно талантливой пьесе заложены богатые возможности для театра. Возьмем чеховскую «Чайку».

Думы Чехова, художника-мыслителя, о жизни, кажущейся такой поэтической, красивой в юности, а потом оборачивающейся своим суровым обликом, о жестокой жизни, требующей труда, терпения и подвига, являются, как мне кажется, основой этого поэтического произведения.

Если режиссеры и актеры проходят мимо трагедии Треп-лева, Нины, в какой-то мере Тригорина, Шамраева, Сорина, «трагикомедии» Аркадиной, если они не одухотворяются благородным призывом к труду как подвигу, освещающему смысл жизни, то спектакль не зазвучит в полную силу, что-то будет в нем недосказанным, а что-то лишним.

Поскольку Чехов ненавидит пошлость и всегда борется с ней, то и в «Чайке» тоже найдется достаточно материала, чтобы пригвоздить пошлость и мещанство к позорному столбу, в особенности если этим увлечется театр. И вот актеры, каждый в одиночку и все вместе, начинают казнить в своих образах мещанина, пошляка, завистника, опустившегося человека, потерявшего цель и смысл жизни. Это, может быть, и Чехов, но далеко не полный. На первый план — без осознанного замысла — выходит сатирическое отношение к людям.

А мне кажется, не об этом написана «Чайка».

Когда освещаются только отдельные грани, выхватываются отдельные темы из пьесы и играют как главные, играют крупным планом, то всегда случается катастрофа с целостным образом драматического произведения — оно теряет свое внутреннее единство и неповторимый смысл, как бы талантливо ни играли отдельные актеры в таком «разбитом вдребезги» спектакле.

477

По-разному можно отобразить в пьесе героиню первых лет социалистической революции, борьбу за власть Советов, взять особые масштабы, приемы, сравнения, метафоры, но если драматург, допустим, избрал для себя особый путь — изображение великого через малое (я имею в виду «Шторм» В. Билль-Белоцерковского), то этот прием режиссер произвольно менять не только не может, но именно в силу синтетической природы театра как искусства, продолжающего и развивающего идею драматурга, он обязан глубоко понять и раскрыть именно этот прием: как показать великое в малом. Не отказываться от него, не бороться с ним, а, наоборот, взять его за основу.

Для этого режиссеру надо глубоко прочувствовать конкретное выражение этого

маленького мира и еще более важно — увидеть, в чем и как проявится все величие дел и людей.

Если драматург увидел борьбу за упрочение Советской' власти в художественном образе морского шторма, то режиссер именно этим образным видением должен насытить спектакль, этим образом заразить зрительный зал, и тогда это будет «Шторм» Билль-Белоцерковского.

Поскольку «Шторм» мне недавно пришлось ставить в Праге, я позволю себе остановиться на нем более подробно<sup>47</sup>.

На людей, поднявших знамя социальной революции, обрушивается весь капиталистический мир. В пьесе «Шторм» борьба идет на бесчисленных фронтах гражданской войны; борьба ведется с голодом, тифом, разрухой, с открытой и скрытой контрреволюцией. В довершение ко всему партии большевиков приходится бороться со стихией мелкобуржуазных и собственнических инстинктов среди примазавшихся к революции темных элементов и, наконец, с оппортунистами, кое-где проникшими в партию. Эту героическую борьбу небольшой группы революционеров-большевиков автор уподобляет схватке человека с разбушевавшейся стихией в открытом море: или человек победит стихию, научившись управлять ею, или она поглотит его.

Этот эмоциональный образ борьбы идет не только от заглавия пьесы — «Шторм», но и от метафор-сравнений, имеющих в самом тексте пьесы, от монологов Братишки — матроса, сравнивающего Ленина с капитаном на корабле нашей великой революции.

Но этот образ героической борьбы опосредствуется на повседневной работе в небольшом уездном городке. Вот течение рабочего дня в уюте, как оно отражено в первой картине<sup>48</sup>.

Председатель укома отправляет воинскую часть на фронт.

Заслушивает сообщение подразверстника о политических настроениях в деревне.

478

Выносит решение по делу гражданина Савандеева, бросившего беременную жену. (Председатель утверждает принципы новой, социалистической морали.)

Председатель узнает о серьезной болезни Раевича (подозрение на тиф).

Припимает заявление от некоей мещанки, желающей вступить в партию большевиков (знакомится с рекомендациями).

Председатель и матрос арестовывают и обезоруживают бандита, пришедшего за ордером на сапоги и продовольствие.

Председатель проводит очередное заседание укома, где заслушивается доклад начальника здравоохранения о борьбе с эпидемиями.

Принимается постановление о создании чрезвычайной комиссии по борьбе с тифом, по топливу и пр.

Обсуждается жилищный вопрос.

Принимается решение о занятии женского монастыря под общежитие для рабочих.

И, наконец, председатель укома идет на комсомольское собрание школьников, требующих немедленной отправки их на фронт.

Это перечень событий только одного часа в рабочем дне председателя.

Если заглянуть в другие картины, то мы увидим следующие события.

В городе не работают бапы и прачечные (нет дров и мыла).

Тиф проник в красноармейские казармы. Заболел тифом и умер военком — молодой, чудесный коммунист.

Мобилизуются женщины на борьбу с эпидемией.

Железнодорожный транспорт встал из-за снежных заносов (следовательно, не будет подвоза к городу угля, дров, муки).

В городе готовится контрреволюционный мятеж, организуемый англо-американской разведкой (во главе стоит военрук, бывший офицер царской армии).

Арест военрука и его помощников. Допрос их в чрезвычайной комиссии.



Организуется коммунистический субботник для ликвидации снежных заносов.

В казарме орудут кулачки настроенные элементы. Для наведения революционного порядка, но без применения оружия, в казарму отправляют безоружную женщину — редактора. Опираясь на сознательную часть красноармейцев, она изолирует кулачки настроенных солдат.

Происходит восстание в Сушевской волости. Кулаки-бандиты пытаются совершить налет на город. В городе пожар.

479

Председатель укома и председатель чека ликвидируют контрреволюционный налет на город.

Председатель укома сам идет в бой. Контрреволюционные банды уничтожены. Советская власть укреплена.

В уком приносят тело павшего смертью героя председателя укома.

Вот далеко не полный перечень больших и малых событий, которые охватывает пьеса «Шторм».

Определить эти события, уточнить и конкретизировать их помог нам метод действенного анализа. Мы намечали перечень главных событий в картине и, двигаясь по ним, как по вехам, проигрывали в этюдном порядке, пользуясь пока еще своими словами, сначала каждую картину, а потом всю пьесу.

После того как актерами были охвачены практически все основные, главные события пьесы, была установлена непрерывающаяся линия действий всех персонажей пьесы, можно было перейти к более подробному уточнению самых незначительных фактов действия. А это потребовало более пристального изучения текста, более скрупулезного раскрытия предлагаемых обстоятельств, взаимоотношений и психофизического самочувствия всех действующих лиц, нежели это было сделано на первом этапе.

В свете вопросов, поднятых в данной книге, интересно проследить, как начался и протекал процесс формирования и собирания отдельных действий актеров в одно целое, в один художественный образ шторма революции.

Уже одно то, что мы начали репетировать «Шторм» большими целыми картинами, стремясь к скорейшему охвату сквозного действия каждой роли по всей пьесе, помогло нам практически почувствовать непрерывное нарастание действия пьесы и внутреннюю связь всех отдельных сцен и явлений.

Ведь все перечисленные события и текст пьесы позволяют репетировать ее по кускам и уложить их в сознании актеров как отдельные разговоры с разными людьми о повседневных делах уездного масштаба, и тогда ничего от шторма, то есть от эмоционального «зерна» пьесы, не останется. Все распадется на отдельные явления, и в результате возникнет жанровая картина «Прием посетителей в укоме».

Когда актер с самого начала ориентируется на то, чтобы сыграть свою сцену вне охвата пьесы как большого потока жизни, он бессознательно начинает свою сцену сначала (как маленькую самостоятельную пьеску в большой пьесе).

Его фантазия начинается с порога сцены, а не уходит далеко за пределы пьесы.

Если же, допустим, актер, играющий Савандеева из «Шторма», нафантазирует большую жизнь до прихода к пред-

480

седателю, то его поведение будет другим. Он знает, где и когда встречался с банщиком, сколько ему заплатил, сколько выпил с ним самогона; он знает, какие слова должен говорить банщик; знает, где встретил банщика, когда пришли в уком; он видел жену, сидевшую в очереди на прием к председателю. Савандеев спешит и хочет опередить ее, предупредить, взять инициативу в свои руки. Вот уже нет выхода на сцену, а есть вход в кабинет председателя. Актер — Савандеев продолжает ритм предшествующей жизни, а не начинает своей сценой спектакль как бы сначала.

А продрозверстник, приходя к председателю, тащит за собой огромный груз

деревенских событий, бессонную ночь, дорогу на попутных лошадях, сомнения и колебания — говорить ли председателю все, что его тревожит, или не все говорить?

Поскольку осью пьесы и первой картины является председатель укома и его задевают и поглощают все перечисленные события, то естественно, что актер, исполняющий роль председателя, сугубо ответствен за то, чтобы вся картина обрела непрерывно нарастающую силу. Как только актер начнет осуществлять каждую отдельную сцену вне охвата всего комплекса своего рабочего дня, вне генеральной задачи, стоящей перед ним как руководителем уездного комитета партии, так порвется цепь непрерывно нарастающих событий, и каждая сцена, как бы она правдиво исполнена ни была, оторванная от целого, окажется фальшивой, неправдивой в общей цепи событий.

На репетициях так и бывало: как только исполнитель терял ощущение целого, так все на сцене рассыпалось. Это были неточные предлагаемые обстоятельства, неточное самочувствие, в голове не сидела гвоздем мысль о деревне, о том, как' достать хлеб для фронта, как расселить триста рабочих, приехавших из Пензы и живущих в вагонах.

Если председатель начинал вести разговор с мещанкой, желающей «записаться в партию», вне этого комплекса забот, то он «рассаживался» на этой сцене. Мещанка его развлекала, у него менялось психофизическое самочувствие, и опять на сцене водружалась неправда целого.

Это и называет Станиславский «игрой накоротке». Каждое слово, движение, пауза, если они рождаются в ощущение перспективы главных событий и сквозного действия, обретают масштабность и темперамент.

Это связано с глубокой оценкой предлагаемых обстоятельств и фактов. Один и тот же факт может быть различно оценен. Здесь мы опять мыслью своей вернулись к эмоциональному «зерну», к шторму.

Что же привнес в нашу работу этот образ?

481

Прежде всего каждое событие, каждый поступок, будь то приезд продрозверстника из деревни или появление бандита в поддевке, мы рассматривали с позиций того, что кораблю революции каждую минуту угрожает смертельная опасность. Поэтому почти все столкновения, часто доходящие до смертельной схватки, становились особенно напряженными. Все действия актеров в оглядке на образный характер будущего спектакля облетали особую остроту и резкую смену темпо-ритма.

Верное физическое самочувствие актеров имело решающее значение в выявлении образа спектакля.

Опять необходимо было богато и широко профантазировать предлагаемые обстоятельства, в которых находятся действующие лица.

Мы брали в своих представлениях одну из жестоких, лютых зим с морозами в сорок — сорок пять градусов, с вьюгами и метелями. Холодно не только на улице (и, следовательно, в картине «Субботник»), но и в помещениях, которые почти не топлены. В картине «Заседание горсовета» люди сидят в шубах, валенках и шапках, а кое-кто в овчинных тулупах.

Непрестанная тревога и напряженность положения при активности действий напоминали ритм, атмосферу и физическое самочувствие людей, ведущих жаркий бой в зимних условиях.

Каждый по-своему был плотно одет и подтянут. Странно было бы в этой обстановке видеть председателя, или Братишку, или предчека физически дряблым, сидящим развалиясь, потому что он устал.

Так же было бы странно в этой штормовой обстановке видеть «штатского» Братишку, то есть разболтанного человека.

Если глубоко не вскрыть действие пьесы, не насытить борьбу за власть Советов подлинной страстью и темпераментом и не найти этому действию пространственных решений и физической основы столкновений, то спектакль будет выглядеть многокартинным бесконечным заседанием. При таком положении «капитанский мостик»

председателя укома может оказаться только его письменным столом в кабинете.

Сам характер столкновений, темпо-ритм жизни актера в образе председателя позволили в значительной мере вывести его из-за стола. Во всяком случае, преодоление «заседательских мизансцен» для меня явилось в этом спектакле специальной задачей.

Не дожидаясь прогонных репетиций, на любом этапе работы, как только мы слышали или видели в темпо-ритме, в мизансценах тела и, наконец, в интонациях какой-либо отход

482

от «зерна» пьесы, от ее штормового ритма, то обращались к чудодейственной силе так называемых внутренних монологов. А какие мысли-молнии бороздят сознание матроса в этот момент? А какие внутренние монологи нахлынули на редактора, когда она осталась одна, безоружная, перед солдатской казармой, подбиваемой кулацкими элементами к бунту? И, как только возникали верные и точные внутренние монологи, у актера тут же менялся постав фигуры, темпо-ритм движений, тембр голоса и, наконец, менялись глаза, как выражение внутренней жизни образа.

Приведу только два примера преодоления статических мизансцен.

Когда приходит на заседание завздравотделом, то в течение довольно короткой сцены он мизансценически оказывается буквально атакованным со всех сторон единомышленниками председателя укома. Он сначала держится независимо, наступает, потом переходит к обороне и, наконец, баррикадируется столом и стульями от наседающих на него членов бюро. Чтобы не толкать актеров на внешний результат, я как режиссер подводил их к таким внутренним монологам и к такой оценке предлагаемых обстоятельств, при которых вся сцена приобретала батальный характер.

Второй пример.

Последняя картина, в которой люди возвращаются с победой и приносят тело председателя укома, погибшего смертью храбрых, по замыслу режиссера была вынесена из кабинета на площадь перед зданием укома.

Автор пьесы В. Билль-Белоцерковский согласился с цере-носом финальной сцены на площадь, потому что текст и драматическая ситуация финала позволяли осуществить этот перенос и даже во многом выигрывали.

Ночь перед рассветом. Зимняя метель, пурга. Зарев и звуки близкого боя.

Финал спектакля, вынесенный на широкий простор русского зимнего пейзажа, дал возможность построить более масштабно заключительную народную сцену. В этой богатой в звуковом отношении, но почти пантомимической сцене столкнулись две темы, взаимосвязанные и конфликтующие,— патетическая тема победы и трагическая тема гибели героя. Так кончается спектакль «Шторм».

Мы знаем, что художник-живописец часто в зависимости от сюжета, от содержания задуманной картины, видоизменяет манеру письма, выбирает нужный ему материал. Один сюжет он реализует маслом и на крупнозернистом холсте, для другого берет гуашь и картон, а для третьего сюжета эти же самые материалы и приемы письма кажутся неподходящими или претенциозными.

483

Замышляя образ будущего спектакля, режиссер тоже решает характер актерского исполнения, природу общения в готовящемся спектакле, темпо-ритм, особую пластику мизансцен и, наконец, принципы декоративного решения спектакля. Все эти вопросы, будучи взаимосвязаны, не могут не волновать режиссера и актеров. И связаны они не только с содержанием драматического произведения, но и с творческой индивидуальностью автора, с художественными особенностями данной пьесы и ее жанром.

Трагедия, лирическая драма, сатира или веселая комедия — каждая из этих форм диктует свои принципы сценического воплощения.

Социалистический реализм как метод советского искусства охватывает это многообразие драматургических форм отображения жизни.

Все мы помним героико-романтические пьесы Вс. Вишневского: «Первую Конную»,

«Оптимистическую трагедию»; помним «Гибель эскадры» А. Корнейчука и лирическую комедию в стихах «Слава» В. Гусева. Первые пьесы Н. Погодина о людях первых пятилеток звучат патетически. «Поэму о топоре» я в своем режиссерском плане назвал *патетической* комедией, и это определение очень помогло мне в работе, хотя такой классификации в теории драматургии не существует. Нам, режиссерам, на первых порах важно бывает ощутить и определить эмоциональную природу пьесы, а позднее, в работе, может быть, мы найдем и более точные формулировки для нашего замысла.

Каждая пьеса при прочтении по-своему воздействует на режиссера. Одна легко подсказывает сценическое решение, другая приводит в отчаяние своей сложностью. Одна пьеса рождает пластическое видение, другая немедленно после первого чтения вызывает ощущение определенного ритмического образа. [...]

Возьмем «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. Как широко, эпично и музыкально звучит трагедия! Но это звучание целого создается из множества «инструментов» — Бориса, Пимена, Самозванца,— и каждый из них не только играет свою мелодию, но имеет также свой тон и присущий ему темпо-ритм. Эпически величавое звучание речи Пимена разрезается лихорадочно-беспокойным, как бы бредовым темпо-ритмом Самозванца.

В «Мещанах» А. М. Горького мы слышим скрипучую речь старика Бессеменова, нудное самобичевание Петра, неторопливое, но полное внутренней силы единоборство Тетерева с Бессеменовым, энергическую, взрывчатую силу Нилоов-ской речи. А все вместе создает оркестровое звучание, присущее только этой пьесе. «Оркестранты», по словам Тетерева,

484

только еще собираются сыграть что-то фортиссимо, «оркестр» еще не в полном составе. И совершенно другое звучание, другая «оркестровка» во «Врагах» Горького. В этой пьесе уже слышится «фортиссимо». Классовые враги в ней разговаривают более открытыми и энергичными голосами.

Вспомним, с каким чисто музыкальным блеском и нарастающим напряжением начинается гоголевский «Ревизор».

«Городничий. Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор.

Аммос Федорович. Как ревизор?

Артемиий Филиппович. Как ревизор?

Городничий. Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием.

Аммос Федорович. Вот-те на!

Артемиий Филиппович. Вот не было заботы, так подай!

Лука Лукич. Господи боже! еще и с секретным предписанием!»\*

Разве этот текст, будучи реалистически бытовым, в то же время не звучит для нас, как музыкальное произведение, которое так и просится на дирижерскую палочку? [...]

Мы знаем, какое огромное значение придавал К. С. Станиславский плавности, кантиленности и перспективе в речевом мастерстве.

Он писал: «Наша беда в том, что у многих авторов не выработаны очень важные элементы речи: с одной стороны, ее плавность, медленная, звучная слянность, а с другой стороны — быстрота, легкое, четкое и чеканное произнесение слов»†.

Без этой сложнейшей техники в драме невозможно решить задачу соподчинения отдельных слов, фраз и текстовых кусков — единой мысли всего произведения.

Чтобы овладеть, к примеру, языком Бомарше или диалогом в пьесах Мольера, нашим актерам необходима основательная перестройка всей речевой аппаратуры. Авторская лексика, его языковая манера часто требуют от театра особых тренировочных занятий.

Многословие персонажей, энергический ритм речи у того же Мольера связаны с системой художественных образов, с эпохой, с национальным темпераментом автора и его

\* Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 4. М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 11.

† К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, с. 173—174.

действующих лиц. Кинолента актерских видений в монологах и диалогах Мольера и Островского будет иметь различную скорость движения.

485

Но овладение широкой, кантиленной речью, помогающей актеру вести нервующую линию мысли, — едва ли не самая актуальная проблема технологического вооружения нашего актера.

Несомненно, что в приводимых нами характеристиках речевого звучания целых пьес и отдельных действующих лиц имеется большая доля субъективного восприятия, и с нами могут не согласиться другие режиссеры и актеры. Но ведь на этом и зиждется многообразие сценических прочтений одной и той же пьесы или роли различными режиссерами и актерами.

Раскрытие сквозного действия спектакля через актеров, а также мизансцены, оформление и музыку, через насыщение-спектакля исторической и бытовой атмосферой *создает тот большой, широкий поток спектакля, который движется к своей сверхзадаче*, то есть к эмоциональному торжеству определенной идеи, заложенной в спектакле. Если нет этого сложного, взаимосвязанного потока борющихся сил в спектакле, то нет и возможности придавать этому движению определенную форму, организовывать его, заковывать этот поток в строгое-русло, непрерывно меняющее свой характер, но неудержимо-несущее все его частицы к определенной цели.

Сильное и глубокое течение спектакля образуется из многих отдельно возникающих родников и параллельно идущих потоков, где-то вливающихся в главное русло пьесы. Подчинение этих движущих сил пьесы главному течению — сквозному действию — и составляет одну из главных задач режиссуры.

Движение спектакля от начала к завершающему концу и одновременное ощущение начала и конца развивают у режиссера чувство целого и подсказывают ему приемы композиции, так же как форма и размеры холста у живописцев организуют будущее содержание картины. [...]

Художественная завершенность спектакля — результат сознательных усилий режиссера, тогда как восприятие этой законченности — момент глубоко эстетический. Самый неискушенный зритель всегда ощущает целостность спектакля, хотя и не видит всей техники, которой он связан. Иногда эта сценическая монолитность является результатом аккумуляции отдельных красок, бьющих в одну цель, а иногда это следствие режиссерских приемов, подчас лежащих как бы на поверхности искусства: например, начинать и кончать спектакль одной музыкальной фразой, одним приемом освещения или же начинать и кончать акты и спектакль одной образной мизансценой. Но режиссерское мастерство в этом вопросе сказывается не в отдельных приемах, хотя бы и блестящих, а в умении через бесконечное количество частных создать звучание целого.

486

## *ВЗАИМОСВЯЗЬ ЦЕЛОГО И ДЕТАЛИ*

Интересующие меня в этой книге вопросы я бы хотел дополнить мыслями о взаимосвязи целого и детали. В этом взаимопроникновении образа спектакля и отдельной его частности заключается обобщающий дух произведения. Почувствовав пьесу в живом образе многоликой борьбы, режиссер переходит к воплощению этого образа в огромном количестве частностей. Когда чувство целого подсказывает режиссеру ту или иную деталь в спектакле, будет ли это мизансцена, или темпо-ритм отдельной сцены, или даже особый характер сценического освещения, то в этих деталях выражается частица того художественного образа, который создает режиссер. Найти эти детали исходя из жанра и стиля задуманного спектакля, расположить в определенной последовательности, подчинить их «зерну» пьесы — в этом есть залог движения к художественной целостности.

Нас, режиссеров, часто спрашивают, как мы работаем над спектаклем: от общего к частному или от частного постепенно приходим к обобщающему целому?

Так же как в живописи художник идет от общего контура, общих объемов к отдельным деталям, так и режиссер от сверхзадачи, от «зерна» пьесы переходит к отдельным, частным задачам. Ведь мастер-живописец никогда не начинает писать портрет человека сверху вниз, то есть с волос и до подошв, так же как не начинает заниматься глазами, не поставив или не посадив на полотно всю фигуру человека. Но это не значит, что до завершения работы над фигурой в целом художник не стремится уловить отдельные существенные детали, передающие характер человека, его внутреннюю суть. На разных ступенях овладения режиссерским мастерством существует различная взаимосвязь между охватом целого в спектакле и осуществлением в нем отдельной сцены.

Станиславский часто говорил о том, что мы, режиссеры и актеры, приступая к пьесе, иногда «из-за деревьев не видим леса», то есть слепнем от множества технических задач и деталей и не умеем посмотреть на пьесу такими глазами, какими на нее впервые будет смотреть зритель.

487

Станиславский часто повторял: надо сыграть пьесу так, как ее потом рассказывает простой зритель, не искушенный в премудростях нашей технологии. Он расскажет о том, как жили по соседству два семейства и много лет кровно враждовали меж собой. В эту родовую вражду втянулись даже слуги обоих домов. Пьеса и начинается с того, что на улице вспыхивает драка между людьми Монтекки и Капулетти. Речь идет, как видим, о трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира.

У Монтекки есть сын Ромео, а у Капулетти — дочь Джульетта. Знатный и богатый жених Парис собирается жениться на Джульетте. Отец Джульетты соглашается на брак и сзывает знатную молодежь Вероны к себе на бал.

Ромео и его молодые друзья решают тоже пойти на бал-маскарад к своим кровным врагам Капулетти, но идут тайком, в масках. На балу происходит первая встреча Ромео и Джульетты, и... они навеки влюбляются друг в друга.

Но Ромео заметили среди гостей. Он с друзьями уходит, Джульетта узнает, что полюбила смертельного врага своего рода.

Ромео не может видаться с Джульеттой и ночью проникает к ней в сад. Они клянутся друг другу в любви и уславливаются утром обвенчаться. Ромео и Джульетта приходят утром к монаху Лоренцо, и он тайком венчает их.

На площади Вероны Тибальд, племянник Капулетти, оскорбляет Ромео. Тогда Меркуцио, возмущенный смирением Ромео, вынимает шпагу. Ромео бросается разнять дерущихся, и Тибальд из-за спины Ромео убивает Меркуцио. Ромео, понимая, что Меркуцио погиб, убивает Тибальда.

Является герцог и наказывает Ромео изгнанием из Вероны.

Ночью происходит последнее свидание Ромео и Джульетты перед отъездом его в

Мантуго, куда он выслан.

Утром Джульетте объявляют о назначенном венчании с Парисом. Она бежит к монаху Лоренцо. Монах согласен ей помочь, если только она будет мужественна и согласится на мнимую смерть, — он даст ей снотворное. Все будут думать, что она мертва. И венчание не состоится. Ее похоронят в склепе, а монах известит Ромео, который приедет и спасет ее — выведет из склепа. Джульетта на все соглашается.

Но монах не успел известить Ромео о мнимой смерти Джульетты. Ночью к склепу, где похоронена заснувшая Джульетта, приходят Парис и Ромео. Парис, видя, что Ромео хочет открыть склеп, бросается на него. Ромео убивает Париса и, думая, что Джульетта действительно умерла, принимает яд и умирает около Джульетты. Джульетта, проснувшись от тяжелого сна, видит мертвого Ромео и закалывается его кинжалом. Сбегают в склеп Монтеки, Капулетти. Потрясенные трагической гибелью детей, они клянутся над телами умерших прекратить родовую вражду.

488

Примерно так выглядела бы в непосредственном рассказе бессмертная трагедия «Ромео и Джульетта».

В приведенном рассказе некоторые моменты выпали, хотя они и имеют значение для пьесы. Но в рассказанном сюжете нас поражает стремительность развития событий, а также нарастающая непрерывность их. Как раз именно это чаще всего и не удается в спектаклях, не удается потому, что заслоняется массой несущественных деталей. Второстепенные сцены тормозят развитие действия. Излишние псевдопереживания, неестественные в условиях времени и места, мешают активным действиям героев. С течением времени актеры и режиссеры теряют непосредственное ощущение событий.

К. С. Станиславский предлагает с первых же шагов не теоретически, в разговоре, анализировать пьесу, а разобраться в ней опытно-практически.

Очень кратко определив главных действующих лиц пьесы, главные события (такие, как уличный бой, бал у Капулетти, первая встреча Ромео с Джульеттой, сватовство Париса и т. д.), определив предлагаемые обстоятельства, в которых происходят события, предложить актерам сыграть ряд этюдов по канве главных событий, пользуясь пока своими словами. И каждый такой этюд сейчас же разобрать за столом — насколько он соответствует авторскому действию, какие факты пропущены актерами, какие недоуменные вопросы возникли у них и т. д. И после краткого разбора ошибок и упущений еще и еще раз повторить этюды, с каждым разом уточняя и углубляя предлагаемые обстоятельства и события. Такая работа и называется методом действенного анализа.

Здесь, как мы видим, трудно провести грань между анализом и синтезом — они взаимосвязаны. Момент анализа будет не только теоретическим, но и опытно-практическим. В нем будет участвовать не только рассудок, но и вся природа актера, потому что она уже проверила на себе весь путь начертанного драматургом действия, и у будущих исполнителей возникла уйма вопросов к автору, режиссеру и партнерам. Эти вопросы касаются самого развития действия, а также характера того человека, которого воплощает актер, природы взаимоотношений с окружающими, характера внутренних монологов, конфликта внутреннего и внешнего ритма, с ощущением которых он встретился при выполнении этюдов.

Это первый положительный фактор, в защиту которого говорит проснувшаяся активность исполнителей — они на практике столкнулись с рядом неясностей и вопросов и требуют их разрешения, тогда как в застольном, теоретическом анализе при первой встрече с пьесой у актеров мысль часто неактивна, зато не в меру деятелен режиссер. И активность его в значительной степени родится как реакция на пассив-

489

ность актера. Актер при рассудочном анализе пьесы, естественно, смотрит на действующее лицо как бы со стороны и говорит о нем в третьем лице — «он».

После первого же этюда актер, обращаясь к режиссеру, недоумевает: «Почему я

должен пойти на бал в дом моего врага?» Так начинается сращивание «я»-актера, с «он»-образом.

И второй фактор для нас тоже не менее важен. Этюдный метод действенного анализа с первых же шагов позволяет актеру охватывать пьесу по большим событиям или звеньям, то есть способствует охвату всего произведения.

Некоторые пьесы нам удавалось сыграть в этюдном порядке через полторы-две недели после начала работы, а уж затем переходить к точному авторскому тексту и детально работать над спектаклем два и три месяца, в зависимости от сложности пьесы.

О методе действенного анализа более подробно писала М. О. Кнебель<sup>\*</sup>; я упоминаю о нем только в разрезе моей темы, поскольку он помогает охвату целого в самой методике репетирования.

Когда я говорю об этюдном методе репетирования, то отнюдь не считаю его единственно правильным на все случаи жизни, для всех пьес и для всех режиссеров. Чем больше будет проб и индивидуальных подходов к воплощению целостного во всех своих звеньях спектакля, тем богаче будет наш режиссерский опыт.

В начальном, первом этапе работы над спектаклем режиссер подобен строителю, планирующему большое сооружение. Он вдохновенно возбужден, готовит людей, строительную площадку, организует работу во всех направлениях: с художником, с актерами, с композитором, в технических цехах и т. д. Сам характер режиссерской деятельности этого периода как бы обуславливает широкое творческое дыхание. Интенсивно формируется и уточняется замысел спектакля. С ним сверяется живой актерский материал. Любая заготовка или проба получает оценку в сопоставлении с образом будущего спектакля, хотя бы контуры его и были пока еще расплывчаты.

Именно здесь, в этом периоде, уже выясняются масштаб замысла, его смелость и глубина. На этой стадии определеннее всего сказывается талант режиссера, хотя конечный результат, то есть спектакль, далеко еще не ясен и даже весьма проблематичен. В осуществление его необходимо вложить много труда и выдержки; безудержно и щедро работает фантазия всех творческих сил театра. Без строгого отбора тащится в работу все, что кажется полезным, и поэтому, как на всякой

490

строительной площадке, очень ценные детали подчас сваливаются в кучу вместе со случайными вещами.

И все-таки чем конкретнее и ярче у режиссера ощущение целого, тем безошибочнее отбор деталей, красок и приспособлений. Каждая сценическая фигура в своих психологических гранях, а также в манере актерского исполнения выверяется по соседству с другими фигурами.

Второй этап осуществления замысла я бы сравнил со строительными буднями, когда продолжается упорная каждодневная работа.

Чтобы лучше познать пьесу, ее строение, систему драматургических образов, она должна быть как бы разобрана на части. Она потеряла одну жизнь — литературную и еще приобрела другую — сценическую. Спектакль создается из отдельных звеньев и частей. На этом этапе идет разработка образов и отдельных моментов будущего спектакля.

Этот второй этап напряженной, трудоемкой по времени и разнообразной по характеру работы от первоначального периода до монтировочного, когда устанавливаются декорации, свет, звуки и все это непосредственно связано с работой актерского коллектива. Но все, что бы ни делалось на этом этапе,— будет ли это освоение характерности в актерском образе, уточнение мизансцен или определение источников света и установление длины музыкальных оркестровых кусков,— все это требует детальной отработки. Самый характер работы и ритм, обусловленные дотошностью, способствуют тому, что режиссер «зашивается в мелочах» и как бы погрязает в деталях. Именно на этом втором этапе ему угрожает отрыв от творческой идеи, от охвата всего художественного полотна. Ослабевают эмоциональный

<sup>\*</sup> М. О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. М., «Искусство», 1959.  
*репетиторы*



темперамент в работе, мысль утрачивает свой пламень и становится расчетливо холодной, идет на поводу у «голой техники», так как режиссеру приходится делать технически точные и совершенные вещи.

Опасности, таящиеся в этом втором периоде работы, двойки: или спектакль идет на сборку и прогоны с недоработанными деталями, с неточными характеристиками, или же он «умучивается», теряет свою одухотворенность, распадаясь на отдельные детали, и демонстрирует только формальное мастерство режиссера и актеров.

В органическом процессе художественного вызревания спектакля поэтому имеет место третий, как бы завершающий этап. Он по одушевлению режиссера, по взлету таланта и темпераменту уподобляется первому этапу: опять художник окидывает своим оком общее полотно и сверяет содеянное с тем, что было в замысле. Но эта выверка происходит на новом, завершающем этапе. Все как бы уже сделано... и в то же время еще не завершено. Именно сейчас каж-

491

дая частность, каждая деталь сличаются и проверяются с общим, уже реально существующим в спектакле. И не только частное сверяется с общим, но и отдельный актерский образ проверяется соседствующим. Отелло, такой, какой он вырисовался у актера, исходя из его психофизических данных, требует корректур в образе Яго: для такого зоркого Отелло Яго слишком прямолинеен и т. п. Второстепенное событие в пьесе заслоняет собой более важное, и их необходимо соразмерить. Но, с другой стороны, и целое, то есть весь спектакль, иногда вдруг окажется чрезмерно светло или, наоборот, излишне мрачно. Накопление отдельных сцен и красок вдруг дало не совсем верное звучание и не тот тон всему спектаклю. Нужны корректуры — необходимо пройти широкой кистью по всему спектаклю, а кое-где тронуть кистью чуть-чуть. Художники-живописцы часто говорят, что в этом «чуть-чуть» иногда бывает заключена главная суть искусства. На этом этапе еще и еще раз окончательно выверяется художественная манера каждого актера, ибо техника исполнения, так же как, допустим, природа сценического общения актеров, целиком зависит от характера пьесы, индивидуальности писателя и, наконец, режиссерского замысла спектакля. Без общего координирования, согласования манеры и приема исполнения невозможно возникновение целостного в художественном отношении спектакля.

Необходимость завершающего этапа в создании спектакля трудно переоценить. Режиссер обязан на этом этапе резервировать себе время: он как бы остается наедине со своим произведением и может окинуть его спокойным взглядом.

Именно в завершающем периоде больше всего бывает спешки, суматохи и возникают сомнения в созревающем спектакле, когда на всех участников начинают давить сроки выпуска, готовящаяся афиша и сознание того, что откладывать спектакль уже нельзя. Чаще всего не выдерживают режиссерские нервы. В связи с этим некоторые режиссеры рекомендуют планировать первые прогонные репетиции задолго до предполагаемой премьеры. В этом есть большой смысл.

Писатель может отложить в свой стол законченное произведение, дабы оно немного «отлежалось», а потом, перечтя, он выправит его. Живописец часто завешивает готовый портрет, чтобы через некоторое время тронуть его кистью, положить на глаза или на губы один-единственный блик, от которого в портрете все оживает. Режиссер лишен возможности временно отстраниться от своей работы, чтобы «со стороны» посмотреть на спектакль. Поэтому завершение спектакля — один из самых ответственных моментов. Не случайно Вл. И. Немирович-Данченко считал особенно трудным и ответственным актом выпуск спектакля.

492

## ***ЗРИТЕЛЬ ЗАВЕРШАЕТ СПЕКТАКЛЬ***

Спектакль больших чувств и мыслей, ежевечерне возникая, развивается, живет и, как явление жизни, переходит в другое качество уже реально пережитых зрителем чувств и мыслей. Спектакль, кончившись в полночь, начал новую реальную жизнь, войдя в сознание зрителя, породив новые переживания и обогатив людей, смотревших его. Само собой разумеется, что такое воздействие театра на зрителя предполагает серьезную драматургию и богатое к художественному отношению содержание работы театра, который не только пересказывает пьесу, но и выступает самостоятельным художником, привнося в нее свои собственные мысли и чувства, сценическими средствами углубляя идею драматурга, создавая новое произведение сценического искусства.

Именно такое понимание сценического реализма позволяет утверждать, что спектакль получает свое точное звучание, окончательную идейную и художественную завершенность только на зрителе, с его непосредственным участием, с его вторжением в спектакль. Сила воздействия зрителя на актера творит чудеса. Зритель своими реакциями — затаенным вниманием, вздохами, бурным смехом или едва уловимым шелестом в зале — вдохновляет актера, дает ему направление; у него рождаются новые приспособления, краски, акценты, которых он еще секунду тому назад и не предполагал и не знал... Актер без зрителя — это самолет на беговой дорожке: у него все в порядке, но едет он как автомобиль. А пришел в театр зритель — и у актера выросли крылья, он парит!

Но слушать зрителя, получать от него благотворный заряд — это своего рода искусство. Этому актер учится через долгие годы практики. Зритель бывает разный, с разными запросами к театру, разного культурного уровня; бывает зритель, только что приобщившийся к театральной культуре, и зритель, требовательный в своих вкусах; бывает он разношерстный и бывает монолитный. [...]

493

Слушать надо того мудрого зрителя, которого можно назвать ответственным и большим понятием «народ». И слушать его надо, как в былинах богатыри слушали землю, — «чутким ухом прильнув».

Чувство меры всегда определяло художника. Если искусство — это «чуть-чуть», то такое определение целиком относится и к театру. Чуть-чуть — и со сцены идет грубость: чуть-чуть — и получается фарс; чуть-чуть — и получается сентиментальная мелодрама вместо психологической драмы.

Зритель отнюдь не безучастен к происходящему на сцене, он активно внедряется в жизнь спектакля и реакциями дает тональность спектакля. Без зрителя нельзя считать спектакль готовым, хорошим, верно или неверно решенным. Придет зритель и своим отношением, своим сотворческим участием утвердит спектакль или разрушит его.

Ну, а как же режиссер?

А режиссер хорош тогда, когда точно и верно предугадает восприятие требовательного зрителя. Режиссер, знающий современного зрителя, его запросы и чаяния, не окажется в тупике перед неожиданной реакцией зрительного зала, что потребовало бы перестройки готового спектакля, начиная с его основания.

Зрителю органически чуждо и даже враждебно восприятие готовых рецептов жизни. Он жаждет в театре сотворчества, как настоящий художник. Прежде всего он необычайно доверчив к сцене и с радостью добровольно идет в плен художественной магии театра. Поэтому его воображение и фантазия подчас работают гораздо интенсивнее, чем воображение и фантазия актера, сценически воплощающего пьесу. К последнему акту пьесы он, зритель, бывает творчески возбужден и живет более активным и более напряженным ритмом, нежели актеры, действующие на сцене.

О творческой доверчивости зрителей рассказывается много смешных и трогательных случаев, граничащих с анекдотом. Вспоминается такой маловероятный факт, имевший место

на спектакле в Театре Революции (ныне Театр имени Маяковского). Было лето, спектакли шли в летнем театре «Эрмитаж». От духоты и жары изнывали и зрительный зал и актеры, игравшие спектакль. Все двери из зала и со сцены, выходящие в парк, были открыты настежь. На сцене стояла декорация, замкнутая со всех трех сторон, изображающая внутренний двор в виде каменного мешка. В этом дворе был маленький палисадничек с чахлыми деревцами, где по сюжету пьесы собралась чинная и чопорная семья со своими гостями. Хозяин встал, поднял бокал с вином и провозгласил тост... Проходивший в это время по парку сильно подвыпивший гражданин в пролете раскрытых на сцену дверей увидел эту пьющую

494

компанию — увидел и решительно направился на «веселый огонек». Пройдя несколько шагов, он оказался на сцене, подошел к актеру, произносящему тост, молча взял у него из рук бокал и выпил...— это был самый обыкновенный чай, которым имитируется в театре вино. Напиток пришелся ему явно не по вкусу; что-то пробормотав себе под нос, он повернулся и тем же ходом вышел обратно в парк, даже не заметивши того, что побывал на сцене. Актеры через несколько секунд все поняли, смех душил их, и каждый заботился только о том, как подавить его, за что бы спрятаться... Но в зале была невозмутимая, сосредоточенная тишина. Зритель ничего не заметил. Он до конца верил в закономерность всего, что происходит на сцене. Вскоре наступил антракт. Актеры бурно обсуждали невероятное происшествие, а из зрительного зала к нам пришли кинорежиссеры, которые как раз в этот вечер смотрели спектакль и выбирали актеров для готовящегося нового фильма. Актеры засыпали их градом вопросов по поводу невероятного события. Но, увы, кинорежиссеры оказались такими же доверчивыми и обыкновенными зрителями. На вопросы «неужели вы ничего не заметили?» — они с видимой профессиональной зоркостью что-то начали лепетать по поводу не совсем удачной мимической сцены безработного, который что-то очень тихо говорил и, выпив бокал вина, как-то нелепо ушел со сцены. Доверчивость зрителя так и не была поколеблена.

Не так давно, встречаясь с известным итальянским драматургом, режиссером и актером Эдуардо Де Филиппо, мы заговорили об этой вере и непосредственности зрителя и о том, что только в театре живого актера существует глубокое средостение зрителя и актера. Эдуардо Де Филиппо рассказал мне уже не смешной, а трагический случай, происшедший в театре.

Во время представления на сцене умер последний могиқан итальянской комедии масок, знаменитый Эдуардо Скарпетто<sup>49</sup>.

Один из партнеров, убедившись в том, что Скарпетто мертв, подошел к рампе и, подавляя великое волнение, объявил публике о трагическом конце. Публика завопила от восторга и благодарности за такую тонкую игру... Актеры ушли со сцены. Вышел директор театра и взволнованно сообщил о внезапной смерти Скарпетто. Зрительный зал продолжал аплодировать и восхищаться игрой артистов. Мертвого Скарпетто опустили со сцены в партер... Только здесь зрительный зал поверил, что спектакль давно прервался. Все зрители молча прошли траурной процессией мимо лежащего в партере артиста. Никто не ушел. Весь зрительный зал провожал до дома своего любимца, а наутро весь город хоронил его.

495

— Ну, а в кино, — закончил свой рассказ Эдуардо де Филиппе, — заменили бы умершего артиста другим, снимали бы его «со спины», закончили бы фильм, а зритель ничего бы и не узнал.

Вера и буйная творческая фантазия, являясь основой актерского творчества, в меньшей мере присуща и зрителю. Он «дистраивает» не законченные, а только данные в намеке сооружения — декорации на сцене. Он преувеличивает мощь и силу актерского голоса, его рост; ему кажется, что актер смертельно побледнел, хотя тот не бледнел, зритель потрясен силой возгласа, вырвавшегося из груди актера, тогда как актер не кричал — за него крикнул зрительный зал. На этот счет тоже существует масса фактов из биографии знаменитых актеров.

Но, разумеется, все это бывает в театре тогда, когда актер и режиссер дают своим искусством верный посыл к работе воображения зрителя, когда театр возбуждает его фантазию в нужном направлении.

Но эта доверчивость зрительного зала, эта готовность к сотворчеству, открытое желание поверить всему, что идет со сцены, связаны с ожиданием от театра новых и больших открытий в школе жизни. Зритель ищет в театре то, что обогатит его мысли и чувства.

Непосредственная реакция зрителя на все происходящее на сцене далеко не всегда совпадает с итоговой оценкой спектакля в целом; и как часто это несовпадение путает актера и вводит его в заблуждение! Очень часто зрители реагируют смехом и даже аплодисментами на актерское исполнение. Актер, как говорят, на седьмом небе от радости. А в итоговой оценке спектакля тот же зритель, уходя из театра, произносит суровый и убийственный приговор актеру — «это балаган!». Бедный актер! А он-то думал, что имел успех у зрителя.

Такой просчет случается вследствие ряда причин. В зрительном зале находится тысяча зрителей, и если из этого количества засмеялись сто человек, а пятьдесят человек зааплодировали, то это в глазах актера создает картину безусловного и шумного успеха. Но актер не хочет учитывать того, что оставшиеся девятьсот человек хранят молчание. Может быть, в зале было еще двести человек, которые хотя и не засмеялись, но улыбнулись. Однако там осталось еще семьсот зрителей, то есть подавляющее большинство, которые оказались равнодушными, а половина из них неодобрительно поморщились. Ясно, что цена такого актерского успеха, мягко говоря, сомнительна.

И уже самым неожиданным и смертельным приговором для этого актера, праздновавшего свою победу, является ито-

496

говая оценка спектакля по его окончании в гардеробной, когда те же самые зрители, смеявшиеся в течение всего спектакля, оценивают его игру как балаган.

Можно ли упрекнуть этих зрителей в непоследовательности?

Отнюдь нет. Наш зритель — оптимист в основе своей, он любит посмеяться и, если видит смешные положения и трюки, он смеется; смеется раз, смеется два, смеется три, но где-то в подсознании ждет — к чему приведет его актер? И когда кончился спектакль, когда все то, что шло со сцены на зрителя, не перешло в жизнь, не явилось тем грузом, который, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, «он понес в жизнь», — зритель, не обогащенный ничем, в итоге произносит свой жестокий приговор.

Жизнь поставленного спектакля, его первых десяти — пятнадцати представлений, имеет огромное, решающее значение для всей последующей судьбы спектакля. Именно в первые представления в сотворчестве со зрителем спектакль или растет и углубляется на заложенном фундаменте режиссерского замысла, или же начинается его медленный распад, деградация, уход в сторону от той цели, во имя которой он ставился.

На этом первоначальном этапе жизни спектакля далеко не кончается ответственность режиссера, создавшего его, и актеров, участвующих в нем. Учет зрительских реакций и всей сложной и тонкой линии восприятия его заставляют театр интенсивно дорабатывать спектакль, усиливать или ослаблять отдельные акценты, делать сокращения, перестраивать отдельные картины и эпизоды. Режиссер обязан рецензировать свой собственный спектакль, то есть через каждые четыре-пять спектаклей писать «внутренние» рецензии для актеров или собирать состав исполнителей и говорить о том, в каком направлении развивается спектакль, где он крепнет по главной линии и где, наоборот, уходит в боковые, побочные, темы, досадно облегчается и тускнеет.

Я позволю себе привести выдержки из своей режиссерской рецензии на спектакль «Поднятая целина». Спектакль строился как большое эпическое полотно: битва за социалистическую, колхозную деревню.

Главное действующее лицо — народ. Нейтральных или равнодушных в этой битве быть не может. Каждый по-своему борется на пределе своих сил. Это диктует каждому актеру

психофизическое самочувствие, темпо-ритм создает атмосферу каждой картины в отдельности, а в целом атмосферу спектакля.

Бот это письмо к составу спектакля «Поднятая целина» М. Шолохова в инсценировке Т. Лондона.

497

«Дорогие товарищи!

Наконец-то, я посмотрел «Целину» и хочется поделиться' впечатлениями от спектакля<sup>50</sup>.

Начну с того, что мы, безусловно, правильно поступили, когда сделали выбор — «Поднятая целина» Шолохова. Это крупно и весомо по идее — именно для нашего театра.

Главный успех спектакля в его масштабности, непрерывной цельности.

— Идейно масштабен Шолохов.

— Масштабен замысел режиссеров.

— Масштабно оформление художника Шифрина.

— Масштабны мизансцены.

— И, наконец, народные сцены.

В этом спектакле наша тяжкая сцена как нигде оказалась кстати: с ее масштабами не боролись режиссер и художник, а наоборот, принимали их как достоинство.

Инсценировка романа не помешала цельности впечатления, несмотря на то что охватить весь огромный роман было-немыслимо.

Цельность идет от непрерывности и спаянности отдельных картин, объединенных единой идеей, единым зрительным образом и атмосферой. Большое значение имеет техническая слаженность спектакля. Декорации до спектакля устанавливаются на большом кругу. Это результат огромной работы художника и технико-монтажного и осветительского состава.

Сейчас одна картина выливается из другой и спаивается народными сценами. Это оказалось возможным благодаря тому, что экстерьерные и интерьерные сцены входят в общую единую установку (готовыми стоят на кругу). Поэтому инсценировочная неизбежная дробность не раздражает зрителя. Он даже не учитывает, сколько мы сыграли картин? (ведь их больше двадцати). Они льются непрерывным потоком, без занавеса и без раздражающей темноты.

Есть ли издержки и недостатки в инсценировке и в спектакле? Безусловно, есть. Больше всего пострадала в нашем спектакле линия исключения и восстановления в партии Нагульного. Выпал, как вы знаете, в значительной мере текст пролога и выпала сцена в райкоме. Но сделать с этим теперь уже ничего нельзя. Только не надо усугублять этого недостатка. Нельзя так облегчать монолог Нагульного об исключении и текст о восстановлении его в партии. Актеры легко пробрасывают этот важный текст. Наоборот, на этих фактах необходимо задержаться, «дожать» их.

Хочется сказать о расстановке акцентов в спектакле. Задуман он был более сурово, а идет светлее и веселее, нежели нужно.

498

Сцену бабьего бунта перегадели, а Давыдов переулыбался<sup>51</sup>. Репетировалась эта сцена гораздо серьезнее. В целом ведь эта картина у Шолохова жутковата.

Излишне комичен Щукарь и поэтому однокрасочен. Хочется более драматического «зерна» в образе.

Я понимаю, что пришел зритель и расставил свои акценты. Но на то и существует высокая требовательность актера к себе, чтобы снимать смеховые реакции там, где их не должно быть.

В исполнительском смысле на первом месте стоит для меня Островнов, потому что он играет верно. Он как бы в фокусе всего спектакля. Он серьезнее всех, эмоциональнее, масштабнее по кускам и по речи, словом, он несет в себе как актерский образ все те достоинства спектакля, о которых я вначале говорил. Режиссер, художник и актер здесь как

бы опираются друг на друга, а это всегда создает целостное впечатление...

Жаль, что не могу в полной мере сказать этого же об исполнителях Давыдова и Нагульнова. Но они движутся, по-моему, в верном направлении.

Нагульнов не обрел еще полной свободы и поэтому скован. Отсюда излишний рационализм, не свойственный образу. Ведь Нагульнов все время борется, чтоб не выгнать Лушку, чтобы не убить Банника, а для этого нужны внутренние монологи, которые, может быть, сочинены, но не прожиты.

Казачий донской акцент я бы облегчил, он ведет на скороговорку, а скороговорка в театре на 1800 мест — дело опасное. Шолоховская казачья речь мелодична, широка. А некоторые актеры говорят, как стучат, коротко, отдельными словами, а не фразами.

Хочется верить, что спектакль будет расти именно до-линии суровой эмоциональности — так он построен. Этого требует эпоха, какую он отражает, и основная коллизия борьбы, охватывающая всех.

Если же зрительный зал уведет актеров к облегчению, к комедийному жанризму, то спектакль будет вызывать у того же зрителя искреннее недоумение и протест. Такова диалектика взаимоотношений зрителя и актера в этом спектакле.

Я верю в рост нашего спектакля. Желаю всем успеха»<sup>52</sup>.

Общение со зрителем, взаимодействие актера и зрителя, таит в себе богатейшие, неиссякаемые возможности эстетической радости для обеих сторон — и для театра и для зрителя. Этим живым, непосредственным сотворчеством и отличается театр от кино и телевидения — своих могучих конкурентов.

499

Наука и техника последнее время делают гигантские шаги вперед. За какие-нибудь десять лет кино стало говорящим, цветным, стереоскопическим и широкоэкранным. А телевидение догоняет и перегоняет кино. В связи с этим ростом технического совершенства опять заговорили о том, что театр изжил себя и не может соперничать со своими богатыми и технически оснащенными конкурентами.

Все это может быть верно только в том случае, если театр сам добровольно откажется от того, в чем он могуч. Сила его в живом и непосредственном взаимодействии со зрителем, изменяющим актера в самом процессе исполнения спектакля. На этой основе зиждется импровизационное начало искусства актера. Как бы ни была строга и совершенна форма спектакля и воплощение отдельного образа, эта форма не исключает трепетности, неповторимости сегодняшнего исполнения роли и спектакля в целом.

Если штамповать роли и спектакли изо дня в день, то как бы ни был ярок и остроумен внешний рисунок, артистическая душа скоро улечется из этого создания и он будет более мертвым, нежели актерский образ, созданный в кино и зафиксированный на пленке идеально точно. Не следует забывать и того, что кино фиксирует не только внешний рисунок роли, но и то волнение актера, с которым создавался образ при съемке и в предчувствии скорой встречи этого образа с многомиллионным зрителем.

В театре же всякая механическая заученность, сухая пунктуальность повторения своего собственного рисунка, созданного к премьере, при многократных повторениях порождают мертвящую скуку и холод. Воскрешение принципов и идеалов школы так называемого «театра представления», чуждых национальному духу нашего искусства, неизбежно привело бы наш театр к упадку, к слабым, дилетантским попыткам фиксировать однажды созданный актером образ. Эту задачу кинематограф всегда будет решать лучше и совершеннее.

Могучая сила театра в том, что он каждый вечер вновь и вновь создает свой образ, внося в него все новые и новые оттенки, краски, акценты, возникающие в творческой природе актера от событий прожитого им дня, от живого общения со зрителем и от общения со своими партнерами. Уступать эти неиссякаемые творческие возможности, не использовать их в творческом соревновании с кино было бы крайне нерасчетливо.

Мы, творческие работники театра, должны делать все для того, чтобы оберегать

свежесть, непосредственность и импровизационную искру сегодняшнего исполнения спектакля. В силу этого нам глубоко враждебна практика американского

500

бизнеса в театре, когда актеры подбираются для одной пьесы и играют эту пьесу каждый вечер в течение двух, трех лет подряд, в зависимости от ее коммерческого успеха.

Для нашего театра характерна другая практика. Составление месячного репертуара, количество повторений подряд одной и той же постановки делается администрацией в полной согласованности с режиссурой театра, дабы не «забалтывать» и не заштамповывать спектакль. Жизнь спектакля мы привыкли рассматривать как жизнь художественного организма, требующего к себе бережного отношения.

Вопрос о сохранении свежести и аромата спектакля связан непосредственным образом с тем, как он строился режиссером. Спектакль можно строить на эффекте первых представлений, а можно и должно ставить перед актером такие творческие задачи, для решения которых потребуется не один год. В этом смысле успех актера в отдельной роли должен связываться с его общим непрерывным ростом через ряд ролей.

Режиссерские рецензии на текущий спектакль должны исходить не только из задач точного сохранения партитуры спектакля, но и из общего поступательного движения актера, его формирования в серьезного художника. Такие оценки и претензии глубже заинтересуют актера и в итоге будут способствовать непрерывному росту спектакля.

Состав аудитории, характер приема спектакля или даже концертного исполнения вызывает приток новых творческих сил. Актеры могут привести десятки примеров ни с чем не сравнимого волнения от выступлений перед грандиозными, многотысячными аудиториями. Но бывают волнения и другого порядка. В одну из поездок ЦТСА на Дальний Восток концертная группа актеров в количестве двенадцати человек по просьбе командования выехала на крайние точки пограничных застав, потому что несколько наших бойцов не могли смотреть спектакль вместе с товарищами из своей части. И вот двенадцать актеров в течение двух часов выступали перед пятью бойцами, и эти актеры не могли решить, где они больше волновались: когда выступали перед аудиторией в несколько тысяч человек или когда им приходилось играть для трех-пяти человек.

Вернемся к вопросу о взаимозаражении театра и зрителя.

В казенном, чиновном Петербурге не зазвучало дивное создание чеховского таланта — его «Чайка». А ведь Нину Заречную играла гениальная Комиссаржевская, до самозабвения влюбленная в творение Чехова. Чиновники и торговцы из Го-стинного двора, пришедшие на первое представление, не поняли Чехова, не приняли актеров. И наверное, В. Ф. Комиссаржевская во всю свою жизнь никогда так плохо не играла, как в

501

тот злополучный вечер. И та же «Чайка» в ту же эпоху в Московском Художественном театре потрясла зрительный зал, ждавший от Чехова ответа на вопрос: «Как жить?» Произошло чудо; волны невидимого заражения прокатились между зрителями и актерами, выражаясь современным языком, началась цепная реакция, породившая взрыв такой силы, о котором пишут вот уже шестьдесят лет, и еще напишут десятки книг об этом чудесном сценическом рождении. Драматург — театр — зритель, вот богатое содружество, несущее ни с чем не сравнимую радость массового творчества. Это всегда было в природе театра, начиная с его истоков и кончая сегодняшним днем.

Заразительность театра в разные эпохи обуславливалась его идейной направленностью, его репертуаром. Различные формы театра нарождались и умирали, вызывая то трепетный подъем сценического искусства, то его отрицание. Но свое могущество театр всякий раз обретал лишь тогда, когда на-ходил пути к духовному сближению массы зрителей, увлекаемых актером и взаимно заражающих друг друга. В мире не было такого гениального актера, который мог бы вдохновенно творить в пустом зрительном зале. [...]

Писатель и живописец не пишут своих полотен на глазах у тысячной толпы, они в одиночестве создают законченное произведение искусства, и только артист творит на

народе, вместе с народом, с его участием. Это обстоятельство не может не отражаться на творческом методе, на психике и характере художника сцены. [.. .]

Я убежден, что дальнейший подъем театра начнется тогда, когда драматург, актер и режиссер не на словах, а на деле отнесутся к зрителю как к главному партнеру сотворчества в своем искусстве. Перестанут преподносить ему элементарные, готовые и шаблонные рецепты жизни, а вместе с ним, на уровне его высокого строя чувств и мыслей, поведут разговор о жизни человека, строящего новый мир, осваивающего космос и каждый день делающего новые и новые открытия в науке и в природе. Ведь этот человек сидит в зрительном зале, с ним надо разговаривать серьезно, с должным уважением. Надо признать, что сейчас зритель чувствует и мыслит богаче и глубже, нежели мы — драматурги, актеры и режиссеры. Необходимый нам творческий контакт обязывает строже относиться к содержанию и к форме нашего искусства.

К. С. Станиславский считал, что научить режиссуре нельзя. И, конечно, много сложнее задача — научить созданию художественно целостного спектакля. Однако режиссуре и другим сложнейшим видам творчества, как, например, гармонии или живописной композиции, учат в школах и консерваториях. К этим бесспорным истинам, категорически утвержда-

502

емым Константином Сергеевичем, он же сам делал небольшую, но все решающую поправку: научить всему этому нельзя, но научиться м о ж н о. Эта поправка находится в непосредственной связи с определением творческих способностей художника. Только воля и огромный труд дают выход этим способностям и в конечном счете решают масштабы дарования.

Целью данной работы и являлась задача сосредоточить внимание молодой режиссуры на некоторых вопросах, ведущих к гармонии всех частей спектакля, к его художественной целостности. Нашей советской режиссурой круг этих вопросов будет, несомненно, расширен, а вопросы углублены и уточнены.

Народ ждет от нас больших произведений сценического искусства, создавать которые можно только вооружаясь более совершенным мастерством. Я бы хотел, чтобы этой задаче посылно служила данная работа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

##### «ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕАТРЕ»

Книга А. Д. Попова «Воспоминания и размышления о театре» была выпущена издательством Всероссийского театрального общества в 1963 г.; до этого некоторые ее главы печатались в журнале «Театр».

Книга получила признание широкого круга читателей. В ней автор — выдающийся советский режиссер — рассказал о жизни, труде, дерзаниях и борьбе целого поколения советской художественной интеллигенции, начавшей свое творчество в канун Октябрьской революции, всем сердцем и душой принявшей эту революцию и отдавшей все свои знания, талант и опыт строительству новой, социалистической культуры. В этой мудрой и откровенной книге воспоминаний А. Д. Попова приводимые им «факты жизни» и искусства, портреты людей театра, блестяще и неповторимо выписанные, чередуются, идут параллельно с размышлениями автора об узловых проблемах теории и практики искусства.

Работа А. Д. Попова получила положительную оценку в печати. Ленинградский театровед М. Любомудров в статье «Обращаясь к художественной совести» отмечал высокий идейно-художественный уровень книги «Воспоминания и размышления о театре». «Большой художник, — писал он, — обращается к прошлому, ни на минуту не забывая о современности, о насущных проблемах, дискуссиях театрального сегодня. Поэтому Попов пишет подробнее о тех именах, к которым интерес возрос, но чье наследие изучено недостаточно,—В. Мейерхольд, А. Диккий, М. Чехов. Поэтому так много в книге теоретических отступлений и размышлений. А. Попов так взволнованно говорит о еще не



решенных вопросах, как бы стремится к точному выявлению «диагноза». Неудовлетворенный состоянием театрального искусства, автор ищет пути к его подъему. «Потеря образного начала — основная причина идейно-художественной слабости многих наших спектаклей и исполнительского искусства актеров», — справедливо пишет режиссер, указывая на одну из затянувшихся болезней нашего театра» («Театральная жизнь», 1964, № 15, с. 13).

Указывая на многостороннюю проблематику книги, на широкий охват материала, Любомудров особое внимание уделяет морально-этической теме.

«Немало прекрасных взволнованных строк в книге посвящено этическим проблемам, — пишет Любомудров. — Эти рассуждения и мысли выходят за рамки отношений внутри театрального коллектива, они касаются оценки и признания произведений искусства, судьбы таланта в обществе — короче, устремлены на воспитание «художественной совести» у людей, связанных с искусством. Попов высоко поднимает морально-этический облик художника и убедительно показывает нерасторжимость нравственного и эстетического на его творческом пути...

«Воспоминания и размышления о театре» А. Попова — своего рода творческое завещание режиссера советскому театру. Многообразно и емко

504

их содержание, в них сконцентрирован поучительный опыт выдающегося мастера» (там же).

В Творческом наследии А. Д. Попова книга печатается по изданию ВТО 1963 г.

А. Д. Попов пересказывает сюжет рассказа «Хористка» со слов Вл. И. Немировича-Данченко. Далее Владимир Иванович говорил в беседе с молодежью 19 января 1939 г.: «Вот это сыграли! Я посмотрел и говорю: это не Чехов. И с постановщиком у меня пошел такой разговор:

—Вы так понимаете Чехова? Это живые чувства?

—Да, живые.

—У нее (актрисы, игравшей жену) живые чувства, она простая, искренняя?

—Да.

—Но она — не чеховская. Почему она играла сильную драму? Все сочувствие зрителя невольно переходит на нее. Любая актриса с хорошим драматическим первым начнет играть такую страдающую жену,, возьмет задачу «я — страдающая жена», искренне заживет этим страданием и непременно возбудит огромное сочувствие. А у автора огромное сочувствие на стороне хористки. Жена же в этом рассказе для него — истеричка, от которой всякий муж убежит. А ваша исполнительница отдалась поверхностным задачам: страдающая жена пошла к сопернице-и изливает свои чувства в драматическом монологе. Это не Чехов. Это неверно. И получилось кривое зеркало» (Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи, Беседы. Письма. Театральное наследие, т. 1, с. 219).

41

Л. М. Леонидов преподавал мастерство актера в ГИТИСе с 1935 г., являлся деканом актерского факультета, а с 1939 по 1941 г. — художественный руководитель ГИТИСа.

42

Театр имени Московского городского совета профессиональных союзов (МГСПС), ныне, Театр имени Моссовета.

43

Пьеса И. Бахтерева и А. Разумовского.

44

«Броненосец «Потемкин», историко-революционная эпопея в пяти частях, «Госкино» (Первая фабрика), 1925; автор сценария Н. Агаджанова, режиссер-постановщик С. Эйзенштейн, сорежиссер Г. Александров. «Конец Санкт-Петербурга», историко-революционная эпопея в семи частях, «Межрабпом-Русь», 1927; автор сценария Н. Зархи, режиссер-постановщик В. Пудовкин.

45

«Октябрь», историко-революционная эпопея в семи частях, «Сов-кино», 1927; авторы сценария и режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров, главный оператор Э. Тиссэ. «Чапаев», драма в девяти частях, «Лен-фильм», 1934; авторы сценария и режиссеры С. и Г. Васильевы.

46

«Тихий Дон» (первая и вторая серии), Киностудия имени М. Горького, 1957; автор сценария и режиссер-постановщик С. Герасимов.

47

А. Д. Попов в 1954 г. поставил в Праге на сцене Театра чехословацкой армии «Шторм» В. Билль-Белоцерковского.

48

В основу работы над спектаклем было взято издание пьесы в 1954 г. (В. Билль-Белоцерковский. Избранное. М., Гослитиздат, 1954).

49

Итальянский актер и драматург Эдуардо Скарпетто умер 29 сентября 1925 г.

50

В процессе работы над спектаклем А. Д. Попов заболел, и заканчивал спектакль сорежиссер постановки А. Б. Шатрин.

51

Фамилии исполнителей А. Д. Попов умышленно не называет; работа с актерами шла в индивидуальном порядке. Здесь режиссер-постановщик решает общие вопросы, касающиеся актерского мастерства.

52

Письмо А. Д. Попова к участникам спектакля «Поднятая целина» М. Шолохова. ЦГАЛИ, ф. 2417, ед. хр. 108, л. 1—11. Публикуется окончательная редакция, сделанная А. Д. Поповым.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Агаджанова Н. Ф. — 509  
Адашев А. И. — 61, 114  
Аден Г. А. — 151  
Айвазовский И. К. — 64  
Айхенвальд Ю. И. — 289, 507  
Акимов Н. П. — 173, 193, 195  
Алабян К. С. — 506  
Александров Б. А. — 227  
Александров Г. В. — 192, 509  
Александров Н. Г. — 61  
Алексеева Е. Г. — 12, 171, 182—184  
Алексеева Т. П. — 231

### 510

Бабаиова М. И. — 14—16, 21, 198—201, 207, 208, 212, 214, 215, 222, 223, 331, 403, 423, 457  
Багрицкий Э. Г. — 84, 85  
Байрон Д.-Н.-Г. — 160  
Бакланова О. В. — 61  
Бакшеев П. А. — 61, 71, 73  
Балихин В. В. — 178, 182, 193  
Баранцевич З. Ф. — 121  
Басов О. Н. — 197  
Баталов Н. П. — 170, 172, 178, 331  
Баташев А. — 412  
Бахрушин А. А. — 468  
Бахтерев И. В. — 19, 230, 439, 445, 509  
Бачелис Т. И. — 508  
Белинский В. Г. — 85, 276, 277, 279, 355  
Белов А. С. — 200  
Белокуров В. В. — 200, 223, 464  
Белый А. (псевдоним В. Н. Бугаева) — 109, 110, 112  
Бендина В. Д. — 178  
Бенуа А. Н. — 66  
Бергер Ю. Х. — 10, 99, 101, 152, 153  
Билль-Белоцерковский В. Н. — 280, 419, 421, 478, 483, 509  
Бирман С. Г. — 73, 98, 108, 170, 171, 505  
Благообразов В. С. — 231, 237  
Блок А. А. — 9, 93, 124-126, 164  
Блок В. Б. — 508  
Блюм (псевдоним Садко) В. И. — 175  
Бляхин П. А. — 146, 155  
Богданова А. П. — 200, 231, 232  
Болдуман М. П. — 269  
Болеславский (Стржезницкий) Р. В. — 88, 98, 132, 505  
Бомарше П.-О. — 165, 454, 455, 485  
Бондарев А. Б. — 73  
Бонди А. М., С. М., Ю. М. — 158, 159  
Борисов А. Ф. — 331, 405, 406, 423  
Боттичелли С. — 220  
Брин К. А. — 147, 151, 157  
Бромлей (Бромлей-Сушкевич) Н. Н. — 160  
Булгаков М. А. — 13, 188  
Бурджалов (Бурджалин) Г. С. — 68, 171, 506  
Бутова Н. С. — 73

Андреев Л. Н. — 71, 87, 95, 97, 158, 172  
Андровская О. Н. — 178, 403  
Аннунцио Г. — 160  
Антокольский М. М. — 9  
Антокольский П. Г. — 125, 173  
Апухтин А. Н. — 51, 53  
Арбузов А. Н. — 229, 252  
Артем (Артемьев) А. Р. — 73, 76, 77  
Астангов (Ружников) М. Ф. — 14, 15, 21, 200, 201, 209, 210, 212—214, 222, 223, 331  
Афонин Б. М. — 231  
Афиногенов А. Н. — 384

Бучма А. М. — 281, 288, 297, 331, 403, 415

Вагиер Р. — 104  
Васильев Г. М. — 231, 257  
Васильев Ф. А. — 329  
Васильевы Г. Н., С. Д. — 460, 509  
Вартанов Е. Н. — 151  
Васнецов В. М. — 50, 388  
Вахтангов Е. Б. — 7, 9—11, 22, 90, 95, 99-101, 105, 108, 114-121, 124—126, 133, 135, 156, 160—162, 167, 170-172, 174, 176, 177, 182, 188, 194, 274, 314, 350, 399, 422, 443, 467, 505, 506  
Верещагин В. В. — 329  
Вертышев К. Н. — 158  
Верхарн Э. — 164  
Веснин А. А. — 148  
Вильяме П. В. — 260, 268—270, 366, 387, 446, 447  
Винников Н. Г. — 16, 18, 230, 271, 375, 419, 421, 434, 435, 445  
Вишневский А. Л. — 73  
Вишневский Вс. В. — 113, 117, 200, 229, 484  
Вишняков П. И. — 231  
Власов В. Н. — 211  
Волков А. А. — 158  
Волков Б. И. — 387  
Волков (Зимнюков) Л. А. — 125, 200, 265  
Волконский С. М. — 188  
Волькенштейн В. М. — 99, 198  
Вольф Ф. — 113  
Ворошилов И. П. — 231  
Вырубов А. А. — 131

Гаварни П. — 461, 462  
Ганако Ота Ниса — 97  
Гауптман Г. — 44, 99, 114, 149  
Ге Н. Н. — 459  
Гегерликова (Хегерликова) А. — 280  
Гейрманс Г. — 88, 98, 149  
Гейрот А. А. — 133, 505  
Герага П. И. — 231, 232  
Герасимов С. А. — 460, 509  
Германова М. Н. — 34, 57 — 60, 242  
Герцен А. И. — 242

Гёте И.-В. - 333  
Гзовская О. В. — 73, 76, 77  
Гиацинтова С. В. — 73, 98, 108, 129, 130, 170, 505  
Гиппиус З. Н. — 172  
Гладков А. К. — 229, 230, 252, 254  
Гладков Ф. В. — 181  
Глазунов О. Ф. — 173

## 511

Голидей С. И. — 245, 246  
Головин А. Я. — 382, 383  
Голубенцев А. А. — 456  
Гончаров А. Д. — 232  
Гончаров И. А. — 230  
Горчаков Н. М.—173, 178, 316, 365, 366, 381, 382, 417  
Горький М. (Алексей Максимович Пешков) — 9, 10, 63, 83, 95, 97, 104, 123, 225, 230, 232, 233, 241, 264, 287, 303, 319, 321, 325, 328—330, 336, 343, 347—349, 364, 375—377, 401, 409, 416, 442, 470, 484, 485  
Горюнов (Бендель) А. И. — 12, 177, 182, 183, 188, 193, 429  
Готовцев В. В.—73, 75, 95, 108, 130, 135  
Гоцци К.— 116, 162, 171, 350  
Градополов К. К. — 191  
Гремиславский Я. И. — 76  
Грибов А. Н. — 178, 265, 423  
Грибоедов А. С.— 365, 416, 468  
Грибунин В. Ф. — 73, 76, 77, 455  
Григ Э. — 68  
Груздев П. Н. — 146  
Гусев В. М. — 229, 484  
Гюго В. - 189

Давыдов В. Н. — 276  
Далматов (Лучич) В. П. — 79  
Данилов С. С. — 507  
Дейкун Л. И.— 73, 98, 139  
Дейнека А. А. — 232, 506  
Державин М. С. — 183, 193  
Де Филиппо Э. — 495, 496  
Джорджоне — 458  
Дикий А. Д. — 98, 105, 106, 108, 112-114, 132, 133, 170, 198, 200, 203, 225, 467, 473, 474, 504, 505  
Диккенс Ч. — 99, 100, 115, 152, 471  
Дмитревская Л. И. — 73, 231— 234  
Добржапская Л. И.— 231, 236, 237, 253, 331, 403  
Добронравов Б. Г. — 331, 359, 423, 455  
Добужинский М. В. — 76, 325, 373  
Домье О. - 192, 461, 462  
Достоевский Ф. М. — 80, 82, 93, 121, 245, 299, 319

## 512

Карпов Е. И. — 44  
Касаткина Л. И. — 22, 231, 237, 280, 291, 296  
Катаев В. П. — 421  
Кац М. — 229  
Качалов В. И. — 32, 47, 59, 61, 63, 65, 66, 73, 74, 76, 77, 82-85, 122, 242, 263, 297, 331, 359, 403, 405, 415  
*репетиторы*

Глебов (Котельников) А. Г. — 198  
Глеков А. П. — 231  
Глизер Ю. С. - 200, 209  
Глинка М. И.—410, 412, 413  
Гоголь Н. В. —13, 19, 21, 22, 77, 111, 112, 173, 230, 274-276, 278, 279, 307, 327, 355, 361, 363, 370, 402, 467, 470, 485

Дункан А. — 97  
Дурасова М. А. — 61, 73, 100, 108  
Дюбюк А. И. — 412  
Дюр Н. О.-111

Еврипид — 13  
Ежов В. И. - 507  
Еланская К. Н. — 178, 455  
Ермолова М. Н. — 77, 86, 207, 294, 302, 330, 340-344, 357, 365, 463  
Есенин С. А. — 84, 183

Жемье Ф. — 187  
Жорж С. (Аврора Дюдевал) — 471  
Журавлев Д. Н. — 183, 193, 429

Завадский Ю. А. — 125, 171-173, 227, 230, 247  
Завалишин А. И. — 209  
Закушняк А. Я. — 97, 98  
Зархи Н. А. - 209, 211, 509  
Захава Б. Е. —125, 126, 171, 174, 179, 189, 193, 194, 429, 465, 466  
Зельдин В. М. — 231, 237, 280, 295  
Зеркалова Д. В. — 231—233  
Зимин С. И. - 101  
Золя Э. — 192  
Зубов К. А. — 200, 207  
Зуева А. Б. — 170, 506

Ибсен Г. — 90, 170, 343, 505  
Иванов Вс. В.- 181, 229, 234, 249, 418-420  
Иванов-Козельский (Иванов) М. Т. - 44, 86, 330  
Иванова (Головка) К. Н. — 265  
Изаксон С. Г. — 151  
Исаков С. П. -179, 183, 426

Калабухов И. Г. — 162, 163, 165  
Калашников Ю. С. — 8  
Калюжная Л. А. — 200  
Каменский В. В. — 13, 198  
Капустина В. Я. — 231  
Карамазов (Афанасьев) Д. М.—44  
Каростпп М. С. — 189, 192, 506

Кедров М. Н. — 170, 178, 269, 506  
Кеменев В. С. — 218  
Киров С. М. — 233  
Китон Б. (Джозеф Фрэнсис) — 189  
Ключарев В. П. — 200  
Кнеболь М. О. — 265, 269, 270, 281, 282, 446, 490

Кншшер-Чехова О. Л. — 59, 63, 73, 97, 246, 254, 263, 331, 404  
Коварж Ч. — 280  
Кожич В. П. — 147, 151, 154, 156, 159, 166, 505  
Козловский А. Д. — 177  
Козловский И. С. — 414  
Колесова Г. В. — 147, 151  
Колин Н. Ф. — 88, 94, 95, 98, 108, 130  
Колосовская Н. И. — 147, 151, 157  
Колофидин Н. Г. — 231, 278  
Кольцов В. Г. — 183, 193, 429  
Кольцов А. В. — 127, 409  
Комиссаржевская В. Ф. — 97, 330, 501  
Константинов П. А. — 22, 231—234, 257, 274, 278, 423 '  
Коралли (Каралли) В. А. — 121  
Коренева Л. М. — 73, 76  
Коренев М. М. — 507  
Корепанов Ю. М. — 151, 157  
Корзыков — 234  
Корнейчук А. Е. — 113, 229, 423, 484  
Корш Ф. А. — 51, 55, 65, ИЗ, 133  
Костромип А. А. — 234  
Котиков — 250  
Крестовоздвижеская — 61  
Кроткова А. А. — 151, 158, 505  
Крылов И. А. — 43, 45  
Крымов Н. П. — 373  
Крымова Н. А. — 8  
Крэг Г. — 68, 95, 290  
Кудрявцев И. М. — 178  
Куза В. В. — 12, 171, 182, 193  
Кузнецов С. Л. — 276

## 513

Луначарский А. В. — 11, 104, 158, 159, 163, 174, 175, 187  
Львов-Анохин Б. А. — 280  
Любимов-Ланской Е. О. — 212, 227  
Любомудров М. — 504  
Майоров М. М. — 231  
Макаренко А. С. — 330, 477  
Малеев Д. И. — 39, 40, 41  
Мансурова Ц. Л. — 171, 189, 193  
Марджанов К. А. — 68, 112, 183, 314, 443  
Марецкая В. П. — 331, 423  
Марков П. А. — 87, 269  
Маркс К. — 218, 219  
Массалитинов Н. О. — 63, 73, 97  
Маяковский В. В. — 9, 84, 118, 328  
Мейерхольд В. Э. — 14, 117, 118, 120, 121, 169, 175, 176, 178-180, 186, 198-200, 203, 208, 216, 217, 227, 276, 314, 443, 465-467, 504, 506, 507  
Мерпме П. — 172—178, 180, 184, 186, 223, 387  
Мескатинов Е. А. — 147, 151  
Месхетели В. Е. — 224, 234, 264, 269  
Метерлинк М. — 101, 116, 162, 166, 171, 184  
Мнкеланджело Б. — 220  
Мплляр Г. Ф. — 200, 209  
Миронов К. Я. — 197

Куииджи А. И. — 64  
Кулагин С. С. — 231, 237, 280  
Курдин — 229  
Кутуков Б. Л. — 147, 150, 151, 153, 157, 165  
Лавренев Б. А. — 12, 192, 229, 419, 428, 429, 442  
Лаврентьев С. — 190  
Лазарев И. В. — 98, 108, 130, 371  
Ламанова Н. П. — 506  
Лаппа С. М. — 158  
Ларина Л. Н. — 151  
Латышевский В. А. — 200, 209  
Лебединский — 45  
Левитан И. И. — 59, 64, 329, 472  
Ленин (Ульянов) В. И. — 145, 218, 219, 251, 445, 448, 478  
Ленский (Вервициотти) А. П. — 86, 314, 316, 340, 341, 417  
Ленский Д. Т. — 189  
Леонардо да Винчи — 448  
Леонидов Л. М. — 32, 63, 69, 71, 73, 74, 85—90, 105, 241, 242, 263, 265, 297, 331, 340, 400, 415, 509  
Леонов Л. М. — 189, 229  
Лесков Н. С. — 44, ИЗ, 424, 473  
Ликийордопуло М. Ф. — 70  
Лилина М. П. — 63, 73, 76, 77, 137, 246, 254, 506  
Лобашков И. Н. — 177  
Лондон Д. (псевдоним Джона Гриффита) — 98  
Лондон Т. И. — 497  
Лоне де Вега (Карпье Феликс) — 230, 341, 342  
Лужский (Калужский) В. В. — 59, 61, 66, 67, 73, 147, 171, 399, 506  
Лукьянов А. П. — 200

Мнхоэлс С. М. — 118, 223, 247  
Мопсси А. — 254  
Мольер Ж.-Б. — 68, 159, 205, 336, 456, 485  
Мопассан Г. — 98  
Мордвинов Б. А. — 247  
Мордкин М. М. — 69  
Морозов — 200  
Москвин И. М. — 32, 34, 59, 63, 73, 79-82, 112, 242, 263, 297, 309, 331, 359, 399, 403, 405, 455, 467  
Москвин В. И. — 179, 182, 465  
Мочалов П. С. — 85, 86, 330  
Моцарт В.-А. — 241, 260, 340  
Музалевский В. И. — 200  
Мчеделов (Мчедлишвили) В. Л. — 112, 170, 505  
Мусоргский М. П. — 328, 405, 403  
Нассонов К. А. — 254  
Невский В. А. — 146  
Нежданова А. В. — 414  
Незлобии К. Н. — 92  
Некрасов Н. А. — 127, 328, 367, 368  
Немирович-Данченко Вл. И. — 7, 9, 10, 13, 20, 26, 32-34, 37, 57, 59, 60, 64, 65, 67—74, 83, 86, 90-92, 94, 115, 117—122, 126, 131, 135—137, 140, 169-171, 174, 176, 177, 180, 193, 194, 202, 204, 208, 217, 223, 224, 226, 232, 233, 242, 243, 246, 247, 250-252, 256,

259—264, 267, 281, 284, 286, 297, 299, 303, 314,  
316— 319, 321, 323, 335, 336, 340, 341, 343, 349,  
355, 356, 363, 364, 370, 396. 399, 404, 406, 416, 417,  
443, 468. 473, 492, 497, 505, 506, 509  
Нечаев Б. Н. —232, 254, 439  
Нивинский И. И. —174—176, 178, 387

Обухова Н. А. — 414  
Овчино-Овчаренко — 229  
Окунчиков А. З. — 273, 275, 280, 281  
Олеша Ю. К. -13, 173, 194, 195  
Ольшевская Н. А. — 234

## 514

Павлов И. Н. — 372  
Павлов И. П.— 97, 241  
Пастухова М. Ф. — 274  
Пашенная В. Н. — 331, 403  
Первенцев А. А. — 229, 431, 434, 444  
Перов В. Г. — 335  
Перский Л. —121  
Пестовский В. Н. — 231, 236, 237  
Петрарка — 220  
Петров А. М. — 230, 274  
Петров А. А. — 231, 274  
Петров П. В. — 158, 159  
Пильдон В. П. — 231  
Пименов Ю. И.— 232, 281, 374, 375, 387  
Плетнев В. Ф. — 166.  
Погодин Н. Ф. —13—16, 18, 188, 196, 197, 201, 202,  
205—214, 216, 229, 239, 421, 424, 430, 434, 484  
Подгорный Н. А. — 55  
Поленов В. Д. — 329  
Полякова Е. И. — 507, 508  
Понизовская Е. П. — 151  
Попов А. А. —22, 143, 144, 231, 237, 272, 278, 280,  
291, 295, 505  
Попов А. Д. - 7-28, 33, 34, 36, 37, 62, 88, 94, 100,  
106, ^126, 137, 141, 144, 147, 150, 153, 161,  
165,167,173, 178, 194, 196, 209, 210, 213—218, 220,  
224, 269, 272, 275, 278, 281, 291, 302, 504—509  
Попов В. А. —60—62, 73, 108  
Попова А. А.— 123, 143, 505  
Попова А. И. — 98  
Попова В. А. — 189, 231  
Правдин А. Н.— 44, 47, 48  
Правдин О. А. — 86  
Правдухин В. П.— 181, 183  
Прокошъ Б.—280  
Прудкин М. И. — 269  
Прут И. Л. - 229, 233  
Пудовкин В. И.— 459, 509  
Пушкин А. С.—59, 84, 85, 128, 178, 179, 208, 346,  
347, 354, 363, 410, 465, 470, 471, 484, 506  
Пыжова О. И. — 73, 200  
Пырьев И. А. — 192

## 515

Сергеев Н. В. — 237  
Серов В. А. — 9, 64, 321, 325, 363, 462—464  
*репетиторы*

Орджоникидзе С. К. — 15, 212  
Орлов В. А. — 178, 506  
Орлов Д. Н. - 14, 15, 198, 200-202, 207, 212, 214  
Орочко А. А. — 171, 197  
Осоргин (Ильин) М. А. — 188  
Островский А. Н. — 35, 43, 56, 143, 151, 152, 165,  
166, 168, 180, 196, 199, 209, 230, 260, 313, 338, 341,  
342, 357, 360, 365, 374, 387, 394, 408, 409, 454, 468,  
485  
Островский Н. А. — 330  
Остужев (Пожаров) А. А. — 223

Рабинович И. М.— 292, 506  
Раевская Е. — 171, 506  
Разумовский А.—19, 230, 439, 445, 509  
Ракитин Р. — 231, 257  
Раневская Ф. Г. — 231  
Растопчина М. А. — 146  
Ратомский (Лаптев) В. Н. — 231, 254, 274  
Рахманинов С. А. — 9  
Рахманова — 121  
Рашевская Н. С. — 158  
Репин И. Е. — 49, 321, 325, 328, 329, 361, 363, 388,  
448-450, 452, 457, 458, 469, 472  
Рерих Н. К. — 68  
Ржешевский А. — 229  
Роден —471  
Роллан Р. — 166  
Ромен Ж. —189  
Ромашов Б. С. — 14, 16, 198, 229  
Ростоцкий Б. И. — 20  
Рублев А. — 462  
Русинова Н. П. —182, 193  
Русланов Л. П. — 193  
Рустайкис А. А. — 141, 505  
Рябушкин А. П. —388, 449, 450

Саврасов А. К. — 329  
Савина М. Г. — 79  
Сагал Д. Л. — 231  
Садовский М. П. — 365  
Садовский П. М. — 330, 357  
Сазонова Н. А. — 231  
Салтыков-Щедрин М. Е. — 77, 82, 274, 329, 335  
Сальери А. — 241, 260, 340  
Саппак В. Л. — 22  
Сахновский В. Г. — 247  
Светлов М. А. — 113  
Седой Б. М. — 151  
Сейфуллина Л. Н. — 11, 181—183, 186, 187, 196,  
419, 420, 426, 434  
Семашко Н. А. — 186, 187

Сибирцев В. Н. — 506  
Симов В. А. — 381, 384

Симонов К. М. — 423  
Симонов Р. Н. — 14, 171, 176, 178, 189, 194  
Ситко Б. А. — 22, 231, 278  
Склепчка Р. — 280  
Скриб О.-Э.— 165  
Скарпетто Э.— 495, 509  
Смирнов Б. А. — 158, 331  
Смышляев В. С.— 73, 130, 171  
Собинов Л. В. — 414  
Собко В. — 16  
Соболев Ю. В. — 186  
Соколова В. С. — 172  
Соловьева В. В. — 73, 98, 139  
Сошальский В. Б. — 231, 237, 280  
Станиславский К. С. — 7, 9, 10, 13, 20, 25, 26, 32, 57, 63-65, 67-71, 73, 74, 76-79, 83, 85, 86, 88-99, 103, 105, 107, 115, 117-123, 126—129, 131-133, 135, 137-142, 145, 151—153, 156-158, 161, 162, 168, 169, 170, 180, 494, 203, 204, 207, 208, 217, 229, 240-247, 251, 252, 257, 260-264, 267, 281, 284-287, 291—296, 298-300, 303, 312, 314, 316, 317, 321, 323, 324, 330, 331, 335-344, 347, 348, 350, 353, 354, 363-366, 381, 382, 389-394, 396, 398-400, 403-406, 407, 409, 415-418, 442, 443, 450, 453-455, 466-468, 473, 481, 485, 487, 488, 489, 502, 503, 505, 508  
Станицын В. Я.— 170, 178, 269, 506  
Стасов В. В. — 329  
Степанова А. О. — 178  
Страхова Е. Н. — 200, 209  
Стрепетова П. А. — 330  
Стриндберг Й. А.— 116, 160, 162, 170, 505  
Судаков И. Я.— 178, 381, 442  
Сулержицкий Л. А. — 9, 92, 95, 96, 100, 101, 108, 115, 128, 131, 133, 156, 170, 399, 505  
Суриков В. И.— 328, 329, 361, 363, 388, 438, 439,

## 516

Уитмен У. — 164  
Уланова Г. С. — 396, 403  
Урбанович П. В. — 21, 211, 231  
Успенский Г. И. — 89, 105—107  
Уэллс Г. Д. — 165  
  
Фаворский В. А. — 506  
Файко А. М. — 113, 199, 200  
Федорова З. А. — 200  
Федоров-Давыдов А. А. — 53  
Федотов И. С. — 232, 252, 253  
Федотов П. А. — 458, 473  
Федотова Г. П. — 77, 207, 340—344  
Фессипг Л. А. — 62, 75  
Фетисова Л. М. — 231, 274, 280  
Фешин И. И. — 49  
Флобер Г. — 293, 358  
Форсггер (Грейфентурп) И. М. — 186  
Фурманов Д. А. — 181, 420  
  
Халютина С. В. — 61, 69, 112  
Хаижопков А. А. — 121, 122  
Хачатуров С. И. — 95  
Хмара Г. М. — 73, 98, 113, 139

448, 449, 450, 452, 458, 459  
Сухачева Е. Г. — 131  
Сухово-Кобылин А. В. — 19, 82, 109, 112  
Сушкевич Б. М. - 73, 95, 98, 100, 139, 170  
  
Таиров А. Я. — 13, 227  
Тарасова А. К. — 170, 172, 177, 403, 506  
Тарханов (Москвин) М. М. — 279, 297, 402, 455  
Твен М. — 98  
Теккерей У. — 471  
Телешева Е. С. — 224, 232  
Терешкович М. А. — 200  
Тер-Осипян П. М. — 200  
Типот В. — 231  
Тиссэ Э. К. — 509  
Толлер Э. — 198  
Толмазов Б. Н. — 200  
Толстая Л. И. — 270, 507  
Толстой А. К. — 46, 179, 416  
Толстой А. Н. — 19, 95, 247, 251, 259, 260, 264-267, 366, 446, 447, 507  
Толстой Л. Н. — 50, 64, 84, 109, 127, 260, 303, 309, 310, 319, 321, 325, 326, 363, 416, 432, 470  
Толубеев Ю. В. — 423  
Толчанов И. М. - 12, 171, 182, 184, 189  
Тренев К. А. — 19, 229, 230, 247, 419, 421, 442  
Третьякова О. — 190  
Трусов С. П. — 166  
Тункель Д. В.— 211, 231, 253, 280  
Туржанский — 121  
Тургенев И. С. — 62, 76, 77, 83, 93, 98, 361, 373, 467  
Турчапинова Е. Д. — 331, 403  
Тхапсаев В. В. — 223, 331, 415  
Тышлер А. Г. — 232

Хмелев Н. П. — 170, 177, 194, 207, 250, 251, 259, 260, 263-270, 288, 294, 297, 331, 359, 403-405, 423, 446, 455, 457, 458, 473, 506  
Хованский (Улупов) А. П. — 231, 254  
Ходурский А. М.— 231, 237, 254  
Хомякова Н. Л. — 231, 254  
Хорава А. А. — 223, 331, 415  
Хохлов А. Е.— 231, 254  
Хренников Г. Н. — 252

Церетели Н. М. — 73

Чайковский П. И. — 410  
Чаплин Ч.-С. — 192, 461  
Чебан А. И. — 53-55, 61, 62, 73, 89, 105—108, 123  
Чепурин Ю. П. — 1.6, 18, 229, 230, 252, 257, 258, 281, 375, 423  
Черкасов П. К. — 423  
Чернышевский П. Г. — 327, 470, 471  
Чехов А. П.—9, 10, 45, 63, 64, 78, 88, 94, 97—99, 104, 107, 116, 123, 127, 130, 156, 157, 171, 206, 207, 209, 238, 241, 260, 261, 303, 309, 319, 321, 328, 336, 338, 340, 343, 356, 363, 395, 399, 467—470, 472, 477, 501, 502, 509

Чехов М. А. — 73, 98, 100, 105, 108-112, 114, 115, 130, 133, 139, 140, 169-172, 276, 297, 463, 504, 505  
Чирсков В. Ф. — 423  
Чистяков П. П. — 474  
Чухрай Г. Н. — 290, 507  
Чушкин Н. П. — 20

Шаляпин Ф. И. — 9, 32, 85, 92, 97, 102—105, 179, 303, 346, 347, 403—405, 414, 415  
Шапс А. Л. — 231  
Шатрин А. Б. — 280, 509  
Шахет О. А. — 236  
Шевченко Ф. В. — 71—73, 108, 130, 455  
Шекспир У. -13, 19-21, 42, 44, 83, 131, 181, 199, 205, 217-223, 230, 233—237, 249, 334, 336, 338, 342, 350-352, 357, 383, 416, 417, 431, 456, 465, 488

## 517

Щепановский Н. Е. — 51—53, 55, 56, 61  
Щепкин М. С —77, 300, 316, 330, 340, 406  
Щукин Б. В. —12, 14, 171, 179, 180, 182—185, 188, 189, 193, 194, 197, 207, 212, 214, 215, 251, 288, 294,

Шестаков В. А. — 199, 387  
Шиллер Ф. — 341  
Шиловская Э. Л. — 164  
Шипов Н. А. — 151  
Шифрип Н. А. — 21, 232, 234, 236, 237, 257, 258, 275, 302, 352, 383, 384, 387, 432, 455, 456, 498  
Шлепянов И. Ю. - 197, 201, 208—213, 220, 222  
Шморал В. — 280  
Шолохов М. А. — 18, 230, 232, 302, 419, 421, 497-499, 509  
Шостакович Д. Д. — 328  
Шоу Д. Б. — 10, 150, 152  
Штейн А. П. — 19, 230, 270  
Штраух М. М. - 15, 200, 201, 209, 213  
Шухмин Б. М. — 191, 193, 194, 429

297, 331, 403, 423, 428, 465, 506.

Эггерт К. В. — 73  
Эйзенштейн С. М. — 192, 195, 328, 459, 509



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Первая студия МХТ была организована К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким в 1912 г., открытие ее состоялось в 1913 г.

<sup>2</sup> Тетрадь записи беседы К. С. Станиславского с А. Д. Поповым находится в личном архиве его сына, народного артиста СССР А. А. Попова.

<sup>3</sup> Высокую оценку исполнения А. Д. Поповым роли дьякона дал Е. Б. Вахтангов. 9 ноября 1916 г. он записал в «Книге предложений» Первой студии: «А. Д. Попову. Хорошо задумано и много прекрасных моментов (именно тогда, когда не навязываете, не объясняете и не хотите казаться углубленным...)». Е. Б. Вахтангов. Записки, письма, статьи. М.—Л., «Искусство», 1939, с. 84.

<sup>4</sup> Е. Б. Вахтангов. Записки, письма, статьи, с. 127 (дневниковая запись сделана в лечебнице Игнатьевой 24 ноября 1913 г.).

<sup>5</sup> Запись А. Д. Попова. «Книга предложений» Первой студии МХТ. Музей МХАТ, архив Первой студии, л. 12 — 13.

<sup>6</sup> Обращение Вл. И. Немировича-Данченко к Первой студии МХТ (1917, ноябрь — декабрь). Музей МХАТ, архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 7609, 1 ед. хр., л. 2.

<sup>7</sup> Письмо Р. В. Болеславского К. С. Станиславскому от 22 апреля 1919 г. Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского, № 7343, л. 3.

<sup>8</sup> Запись А. А. Гейрота. «Книга предложений» Первой студии МХТ. Музей МХАТ, архив Первой студии МХТ, л. 42 — 43.

<sup>9</sup> Музей МХАТ, архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 5397, оп. 1, л. 2.

<sup>10</sup> Письмо к жене А. А. Поповой в архивах не сохранилось.

<sup>11</sup> А. Рустайкис — молодой актер, исполнитель роли Моцарта в пушкинском спектакле Художественного театра.

<sup>12</sup> Андрей Алексеевич Попов, ныне народный артист СССР.

<sup>13</sup> В. П. Кожич — советский актер и режиссер, в 1918 г. принимал участие в студийных спектаклях А. Д. Попова, с 1931 г. работал режиссером в ряде театров Ленинграда.

<sup>14</sup> Дневник А. А. Кротковой. ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 332.

<sup>15</sup> Музей Театра имени Евг. Вахтангова, № 209/р.

<sup>16</sup> Театральные студии МХТ возникали при Художественном театре и творчески с ним были прочно связаны. Они сложились для проведения экспериментальной работы по изучению художественного метода МХТ, системы К. С. Станиславского, по подготовке и воспитанию молодых актеров. После Октябрьской революции студии Художественного театра сыграли чрезвычайно положительную роль в крупнейшем студийном движении, охватившем страну. Они отстаивали реалистические традиции Художественного театра, вели поиски в театральном искусстве, находили и укрепляли новые связи в творчестве театров с революционной действительностью. Работа студий находилась под неослабным вниманием руководителей театра — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Первая студия МХТ, потеряв одного из основателей — Л. А. Сулержицкого (умер в 1916 г.), продолжала работу и после революции. Много сил и энергии отдал этой студии Е. Б. Вахтангов, поставивший «Росмерхольма» Ибсена (1918) и «Эрика XIV» Стриндберга (1921) с М. Чеховым в заглавной роли. В этой студии сложилось мастерство таких актеров, как М. Чехов, А. Дикий, С. Бирман, С. Гиацинтова и другие. В 1924 г. Первая студия МХТ была реорганизована в Московский Художественный театр Второй (МХАТ 2).

Вторая студия МХТ создана в 1916 г. режиссером В. Л. Мчедловым. Ни в репертуаре, ни в режиссерском искусстве студия большого творческого успеха не завоевала. Она была сильна актерским составом, молодыми актерами, которые плодотворно воспитывались на системе К. С. Станиславского, на традициях и опыте старшего поколения МХТ.

Прекрасные актерские дарования — Н. Хмелев, М. Кедров, А. Зуева, М. Яншин, В. Станицын, А. Тарасова, В. Орлов, собранные в этой студии, составили «второе поколение» Художественного театра; они вошли в 1924 г. в состав основной труппы МХАТ.

Наименование Третьей студии МХТ в 1921 г. получила студия Е. Б. Вахтангова, которой он руководил с 1913 г. Тогда она называлась Студенческая драматическая студия, а с 1917 г. — Московская драматическая студия под руководством Е. В. Вахтангова. В 1920—1924 гг. она входила в число студий Художественного театра. 13 ноября 1921 г. состоялось официальное открытие театра «Третья студия МХТ» (шел спектакль «Чудо святого Антония» в постановке Е. Б. Вахтангова). После смерти Вахтангова (он умер 29 мая 1922 г.) в 1926 г. Студия получила название «Театр имени Евг. Вахтангова».

Четвертая студия МХТ образовалась в 1921 г. из труппы актеров Художественного театра, руководимой В. Лужским, Г. Бурджаловым, Е. Раевской. В 1924 г. она стала именоваться «Четвертая студия», а в 1927 г. актеры и режиссеры этой студии составили основное творческое ядро Реалистического театра.

<sup>17</sup> Вс. Э. Мейерхольд давно вынашивал план постановки «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. В 1918—1919 гг. он руководил работой студентов по созданию сценических планировок пушкинской трагедии (курсы мастерства сценических постановок, Петроград). В 1925—1926 гг. Мейерхольд начал работу как руководитель

---

постановки «Бориса Годунова» в Третьей студии МХТ. Материалов о репетициях не сохранилось.

В 1936 г. Мейерхольд приступил к работе над спектаклем «Борис Годунов» в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда (неосуществленная постановка). См. об этом в книге Вс. Э. Мейерхольда «Статьи, письма, речи, беседы», часть вторая. М., «Искусство», 1968, с. 373—437.

<sup>18</sup> Записи А. Д. Попова «Из высказываний Вс. Э. Мейерхольда» находятся в личном архиве А. А. Попова.

<sup>19</sup> Н. Ламанова — известная московская портниха-художница.

<sup>20</sup> Пятый съезд работников искусств состоялся в Москве в мае 1925 г.

<sup>21</sup> Эмигрантская газета антисоветского направления, выходившая в Париже.

<sup>22</sup> «Два друга, модель и подруга», комедия в шести частях. «Совкино», 1927; авторы сценария А. Попов и М. Каростин, режиссер А. Попов.

<sup>23</sup> «Крупная неприятность», комедия в шести частях. «Совкино», 1930; автор сценария и режиссер А. Попов, сорежиссер М. Каростин.

<sup>24</sup> Письмо Б. В. Шукина в архивах не сохранилось.

<sup>25</sup> ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 687, л. 1.

<sup>26</sup> Письмо Б. В. Шукина к А. Д. Попову в архивах не сохранилось.

<sup>27</sup> В 1939 г. Центральный театр Красной Армии получил новое монументальное здание на площади Коммуны в Москве (архитекторы К. С. Алабян и В. Н. Сибирцев, внутреннее оформление художников А. К. Дейнеки, В. А. Фаворского и др.).

<sup>28</sup> Мария Петровна Лилина — артистка Художественного театра, жена К. С. Станиславского.

<sup>29</sup> В ЦГАЛИ сохранились тезисы доклада А. Д. Попова на Всесоюзной режиссерской конференции. Доклад назывался так: «Борьба за творческое лицо театра и работа режиссера с актером» (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, ед. хр. 168). Существует несколько вариантов этих тезисов; окончательный вариант после авторской правки издан брошюрой «Борьба за творческое лицо театра и работа режиссера с актером». М., ВТО, 1939.

<sup>30</sup> А. Д. Попов имеет в виду книгу Вл. И. Немировича-Данченко «Статьи. Речи. Беседы. Письма». Театральное наследие, т. 1, М., «Искусство», 1952.

<sup>31</sup> Режиссерские тетради, связанные с работой А. Д. Попова над спектаклем «Бессмертный», не обнаружены.

<sup>32</sup> Н. П. Хмелев скончался 1 сентября 1945 г.

<sup>33</sup>

<sup>34</sup>

<sup>35</sup>

<sup>36</sup>

<sup>37</sup>

<sup>38</sup>