Владимиров С. В.

**К истории режиссуры**

**Ч. 1: Исторические предпосылки возникновения режиссуры.**

Театральные дневники (1956 – 1965).

Ред.-сост. и примеч. А. П. Варламова: В 2 ч. СПб., 2012. 307 с.

*А. П. Варламова*. Сергей Васильевич Владимиров 5 [Читать](#_Toc367855392)

**Исторические предпосылки возникновения режиссуры** 13 [Читать](#_Toc367855393)

**Театральные дневники 1956 – 1965 гг.** 117 [Читать](#_Toc367855394)

Примечания 304 [Читать](#_Toc367855395)

# {5} Сергей Васильевич Владимиров

Сергей Васильевич Владимиров, выдающийся литературовед и театровед, проработавший на секторе театра Ленинградского института театра, музыки и кинематографии 14 лет, — один из тех, кто создавал и выражал сущность ленинградской школы театроведения. В этом смысле его можно поставить в один ряд с корифеями 1920‑х годов — А. А. Гвоздевым, С. С. Мокульским, В. Н. Соловьевым, Н. П. Извековым. И как личность, и как ученый он задавал высокую планку русской культуры и науки. При всей своей сдержанности и «негромкости», он был человеком бескомпромиссным и принципиальным. Его отличал высочайший профессионализм, чуткость к художественной специфике произведения и нарождающимся тенденциям в искусстве, умение их осмыслить.

Историк, теоретик и театральный критик сочетались в нем органически.

Владимиров много смотрел, много читал, много писал, много думал. Б. О. Костелянец написал о нем: «Может быть, в Ленинграде не было более добросовестного театрала»[[1]](#footnote-2). На книгах Сергея Васильевича «Действие в драме», «Драма. Режиссер. Спектакль», на его статье «Об исторических предпосылках возникновения режиссуры» учатся все новые и новые поколения театроведов.

Однако его человеческая и профессиональная судьба была далеко не безоблачной. В детстве он перенес тяжелую болезнь, в годы Великой Отечественной войны — все тяготы ленинградской блокады, умер вскоре после своего пятидесятилетия. Основные его театроведческие работы были изданы уже после его смерти и далеко не в полном объеме. Сталкивался **{****6} он и с непониманием, порой агрессивным, со стороны некоторых своих коллег**[[2]](#footnote-3).

Семья Сергея Васильевича была тесно связана с искусством. Его рано умерший отец, Василий Васильевич Владимиров, был художником, автором обложки первого издания «Стихов о Прекрасной Даме»; и Александр Блок, и Андрей Белый упоминают его в своих дневниках и мемуарах. Дядя со стороны матери — Н. М. Сизов — писал музыку к вахтанговской «Принцессе Турандот». Брат Василий преподавал на художественно-графическом факультете Педагогического института им. А. Герцена. В их удивительно уютный и теплый дом на Моховой, 27, рядом с Ленинградским институтом театра, музыки и кинематографии, постоянно заходили товарищи и однокурсники Сергея Васильевича, позднее вспоминавшие особую атмосферу домашнего единства в этой небогатой ленинградской «коммуналке» и особенно мать Сергея Васильевича — Лидию Михайловну.

Владимиров родился в 1921 году, в 1950‑м закончил филологический факультет ЛГУ, а в 1954‑м защитил диссертацию на тему «Литературно-эстетические взгляды В. Маяковского». Эта 500‑страничная работа не утратила своего научного значения до сих пор. На ее материале были написаны монография «Об эстетических взглядах Маяковского» и биография Маяковского, неоднократно переиздававшиеся. После окончания аспирантуры Владимиров год работал в архиве, два года — в отделе критики и искусства только что созданного журнала «Нева», а с 1957 года и до конца жизни — на секторе театра нынешнего РИИИ (в те годы имевшего статус научно-исследовательского отдела ЛГИТМиК). Параллельно был Ученым секретарем ЛГИТМиКа, проректором по научной работе, входил в Совет драматического факультета, в бюро **{****7} секции критики Союза писателей, в Правление и бюро секции театральной критики Ленинградского отделения Всероссийского Театрального общества (ныне Союз театральных деятелей). И это вовсе не формальный набор должностей. Хотя основные профессиональные интересы Сергея Васильевича были связаны с драматическим искусством, он никогда не расставался и с литературной критикой, написал немало статей о современной поэзии, замечательную монографию «Стих и Образ. Размышления о современном стихе». Владимиров живо интересовался работой драматического факультета, обучением актеров и режиссеров, дальнейшей судьбой молодых выпускников. Он ходил на занятия по актерскому мастерству, смотрел курсовые работы и дипломные спектакли, участвовал в их обсуждении, записывал и анализировал свои впечатления. Не пропускал он и показы самодеятельных актерских и режиссерских работ в ВТО. Одним из первых он заметил и высоко оценил начинающую актрису Алису Фрейндлих, молодого режиссера Евгения Шифферса и многих других. По словам Я. С. Билинкиса, «его привлекало все. Не только яркое. Зачастую не только свершения, но и процесс их далекой подготовки, их вызревания, иногда весьма долговременный»**[[3]](#footnote-4).

Руководя сектором театра, Владимиров мог проводить в жизнь свои идеи, настаивал, несмотря на конфликты, на публикации талантливых научных работ. Сергей Васильевич был инициатором создания и редактором трехтомника «Очерки истории русской советской драматургии», автором нескольких вошедших в него статей (в том числе и статьи о творчестве А. М. Володина, новаторство драматургии которого он оценил одним из первых). Совместно с П. П. Громовым он планировал проблемный сборник по истории режиссуры (куда должны были войти работа Владимирова «Исторические **{****8} предпосылки возникновения режиссуры» и статья Громова о ранней режиссуре Вс. Мейерхольда)**[[4]](#footnote-5). Громов вспоминал: «Без Владимирова я не пишу александринского периода. При нем бы написал. Его тактика была проводить свои идеи явочным порядком, и книгу бы так провел. У него бы моя статья была напечатана своим объемом». Но давалось все это непросто. «Наташа (Н. Б. Владимирова, жена Сергея Васильевича. — *А. В*.) уже после смерти говорила мне, что она советовала ему уйти с заведования сектором, но он отвечал, что тогда ему придется вообще уйти. Понимаете, не было видно, чего ему это стоит»[[5]](#footnote-6).

Владимиров пришел в театроведение из филологии (как, впрочем, и основатели ленинградской школы театроведения 1920‑х годов, а из более позднего поколения — Б. О. Костелянец, П. П. Громов, Е. С. Калмановский). Филологическая культура явственно ощущается в его текстах, но сам подход к явлениям сценического искусства — сугубо театроведческий. Уже в 1962 году в его книге «Драматург и современность» была опубликована статья «О сценичности», темой которой стала «сложная диалектика взаимодействия драматургии и сцены, где каждая сторона по-своему самостоятельна и активна», а основным тезисом — что «образы драмы вовсе не тождественны по своей природе образам спектакля» и даже диалог на сцене — «это уже совершенно особый, отличный от литературного образ». Сближает же драму и театр, считал ученый, «единый угол зрения», позволяющий открывать то, что недоступно в такой полноте эпосу и лирике[[6]](#footnote-7). Предметом анализа в его дневниковых записях становится специфика не только театрального искусства, но и кинематографа, пантомимы, радиотеатра. В 1964‑м, когда появляются **{****9} первые телепостановки, Владимиров размышляет о несовпадении поэтики, стилистики и приемов телетеатра с театром драматическим.**

Соотношение спектакля и пьесы — одна из постоянных его тем, но средоточие интереса — это драматическое действие, действенный каркас, который в постановке либо сохранен, либо разрушен, либо пересоздан по-своему. Позднее, в «Исторических предпосылках возникновения режиссуры», Владимиров скажет о «смысле драматургического целого как единства развивающегося действия», а в «системе драматических отношений пьесы» увидит залог целостности спектакля предрежиссерской эпохи — еще не ансамбля, но ансамблевого единства[[7]](#footnote-8).

Над понятием «действие» и его различными модификациями Владимиров размышлял постоянно. Первый вариант его монографии «Действие в драме» был закончен еще в 1962 году, получил хвалебные отзывы рецензентов, значился в плане издательства «Искусство». Но автор задержал публикацию рукописи на десять лет, исправляя и переделывая текст. Книга вышла уже посмертно — и стала классикой, до сих пор отличаясь глубиной и тонкостью понимания искусства. Ю. М. Барбой так сформулировал одно из ее главных достоинств: Владимиров ни разу «не принял за действие какую-то одну его форму» — «ни софокловскую, ни шекспировскую, ни расиновскую». И избежал искушения «принять за драматическое действие даже сумму всех его исторических форм»[[8]](#footnote-9).

В настоящем издании Владимиров представлен и как историк драматического искусства, и как теоретик, и как театральный критик. Первый раздел книги состоит из большой историко-теоретической работы «Исторические предпосылки **{****10} возникновения режиссуры», законченной в 1969 году и предназначавшейся для первого тома так и не осуществленных «Очерков истории русской предреволюционной и советской режиссуры». В полном объеме эта рукопись, по тексту из архива Научной части РИИИ, публикуется впервые. Часть ее была опубликована в сборнике «У истоков режиссуры»**[[9]](#footnote-10) под названием «Об исторических предпосылках возникновения режиссуры», еще один небольшой, но значимый раздел «К истории понятия “режиссура”» — в сборнике «Театр и драматургия»[[10]](#footnote-11).

Второй раздел — это «Дневник театрального критика», куда вошло большинство дневниковых записей (хотя далеко не все), хранящихся в Кабинете рукописей РИИИ. Небольшая часть этого раздела отдана рецензиям Сергея Васильевича, опубликованным в прессе, однако здесь они представлены в авторском варианте.

Дневники Владимирова — явление особое. Запись только что увиденного спектакля соседствует здесь с размышлениями о его эстетике и месте в театральном процессе, а разговор о театре — с мыслями о театральной критике, о методике записи спектакля, о театроведческом профессионализме. Раздумья над спектаклем для Владимирова никогда не заканчивались с подробной записью спектакля и даже с публикацией рецензии на него. Он постоянно додумывал, подвергал сомнению свои оценки и само восприятие реалий спектакля, уточнял собственные формулировки. Владимиров часто смотрел постановку по нескольку раз, но даже если этого не случалось — продолжал обдумывать свои впечатления. На полях встречаются знаки вопроса, пометки: «проверить», «не так!», «нет». В наш компьютерный век такие диалоги с собственным текстом утрачиваются, увы, бесследно. Здесь же движение **{****11} мысли, изменение восприятия спектакля видны явственно. В этой публикации сделана попытка максимально сохранить обаяние текста, написанного для себя, — искреннего, шероховатого, «непричесанного». Редактура коснулась в основном недописанных слов и включения сведений о создателях того или иного спектакля.**

Одно из важных достоинств «Дневников» — отсутствие цензуры, и не только государственной, но и искусствоведческой самоцензуры, заботы о том, чтобы быть понятым читателем: «Дневники» он писал для себя. Отсюда беглость ассоциаций, вольное ритмическое построение текста (иногда сам характер записи отражает стилистику описываемого спектакля, — как, например, напряженно-отрывистые фразы на страницах, посвященных Театру на Таганке). Конечно, есть тут и оборотная сторона. В «Дневниках» встречаются более резкие и обидные высказывания, отсутствующие в текстах, предназначенных для публикации: при всей своей принципиальности Владимиров не хотел намеренно унижать создателей спектакля и уж тем более давать козыри тогдашним властям для расправы над каким-нибудь театром. И надо учитывать, что высказанные в личных записях колкости проистекают от любви к театру как таковому, от боли за него, часто — от боли за любимых актеров и режиссеров.

Дневниковые тексты Сергея Васильевича зафиксировали непосредственное зрительское (причем профессионально-зрительское) восприятие спектакля. Важную роль играют и рисунки, соседствующие с текстом, — беглые, но выразительные. Они встречаются среди записей далеко не о каждом спектакле и являются своего рода тестом на театральность и пластическую выразительность.

Критик предстает в роли «идеального зрителя», умеющего не только внимательно смотреть спектакль, но и осознавать и словесно фиксировать свои впечатления, а также ассоциации, возникающие именно у современника спектакля. Владимиров остро ощущал общественные процессы, изменения **{****12} в настроениях общества, выражавшиеся в спектаклях и в реакции на них публики. Он никогда не обольщался «оттепелью» и в целом «шестидесятничеством», хотя гастроли зарубежных театров и новые веяния в театре отечественном его, безусловно, радовали. Но он отчетливо и болезненно чувствовал изменения, происходившие на рубеже 60‑х – 70‑х годов. И не только «завинчивание гаек» со стороны властей, не только новые (старые) интонации у чиновников, но и псевдолиберализм, непрофессионализм, пустую болтовню славящихся своими передовыми взглядами коллег или снижение гражданского и эстетического «градуса» в спектаклях любимых режиссеров и театров.**

На страницах «Дневников» представлено немало спектаклей, не получивших в свое время адекватного, а то и вообще какого бы то ни было отражения в прессе. Благодаря этой публикации станет меньше «белых пятен» в отношении спектаклей Е. Шифферса, Студенческого театра МГУ, ранних спектаклей А. Эфроса, Р. Быкова, П. Фоменко, М. Захарова, В. Воробьева. Но дело не только в этом. Владимиров демонстрирует другую систему координат, другую точку отсчета, нечасто имевшую место в прессе тех лет. Вся картина театральной жизни 1960‑х выглядит здесь по-иному, и игнорировать это уже невозможно.

Как писал Б. О. Костелянец, Сергей Владимиров в своих текстах «многое успел сказать, ибо создавал их по внутренней необходимости»[[11]](#footnote-12).

*А. П. Варламова*

# {13} Исторические предпосылки возникновения режиссуры

### 1

Самые трудные, самые запутанные и спорные ситуации современного театра неизменно приводят к персоне режиссера. Режиссура остается одним из наиболее загадочных феноменов в области искусства. В театр приходит носитель специфической художественной специальности, но ни слова, ни вида на сцене не получает. Творческим материалом режиссера становится литературный текст, написанный драматургом. Свои идейные и художественные задачи он осуществляет через коллектив актеров, из которых каждый может претендовать на полную творческую инициативу. Имея отношение к разным областям творчества, режиссер полностью и безраздельно не представляет ни одной из них. Режиссер стал одной из ведущих фигур театра. Его первенство практически не оспаривается. Однако необходимость, обязательность режиссера не так-то просто доказать в теоретико-эстетическом плане. Таковы парадоксы режиссерские, рядом с которыми парадоксы актера теряют свою остроту.

Все сложности современного театра как будто родились вместе с режиссурой. Можно подумать, что выдвижение режиссера на ключевые позиции в сценическом искусстве стало причиной многих бед, изжить которые театру не удается до сих пор. Как просто складывались отношения между автором и исполнителями в дорежиссерском театре! Были эпохи и театры, где драматургу принадлежало решающее слово в сценической постановке. Или, напротив, он совершенно бывал от нее отстранен, актеры весьма произвольно обращались с текстом, даже знали его весьма приблизительно. Процесс превращения литературного материала в инобытие сценического действия не становился проблемой, не получал такой напряженности, как в режиссерском театре. Никогда ранее не доходили до подобной остроты противоречия между творческими устремлениями актеров и требованием единства и целостности **{****14} сценического представления, не достигали предела антагонизмы участвующих в создании спектакля представителей разных творческих профессий, не были так явны малейшие несоответствия и расхождения стиля, не усложнялись взаимоотношения сцены и зала. Нет ничего удивительного, что именно «агрессии» режиссера готовы были в свое время приписать кризисные явления театра, на него возлагали ответственность за все беды самые, казалось бы, чуткие и приверженные театральному искусству люди. С каким упорством не принимал «Свободного театра» А. Антуана признанный мэтр французских критиков Ф. Сарсе. С какой яростью нападал на Станиславского, на Мейерхольда А. Р. Кугель. «Современная режиссура, — писал он, — это идеал полицейского государства, обожествление городового»**[[12]](#footnote-13). Трудно представить себе по тем временам более сильное ругательство. Дальше шли уже непечатные выражения.

Проблемы современной режиссуры уходят в историческую перспективу, требуют соответствующего исторического рассмотрения.

Однако выделение режиссуры в особую область истории театра предполагает некоторые обоснования. Режиссер в театре появляется гораздо раньше, чем можно говорить о режиссуре в собственном смысле. В то же время режиссерская концепция спектакля не всегда есть результат творческой инициативы исключительно того, кто значится режиссером. Получается, что режиссура может существовать и без режиссера. В художественном единстве драматического спектакля невозможно выделить материальную субстанцию собственно режиссерского творчества. Закрепление за режиссером исключительно области мизансцены[[13]](#footnote-14) не решает дела. В мизансценировании, если брать это понятие в том специальном смысле, в каком его принято употреблять в сценической практике, режиссер проявляет или может себя проявить столько же, сколько в любом элементе сценического действия, сценической композиции. Чуть **{****15} ли не равные права на мизансцену могут заявить актер, художник, в какой-то степени — осветитель. Установка на мизансцену, может быть, и полезна при изложении, при освоении практического опыта режиссуры, но теоретически несостоятельна. Принцип разделения труда не помогает объяснить природу современного спектакля, не дает возможности выделить беспримесный элемент режиссуры. Тут нужны другие подходы.**

Чем же должна стать история режиссуры?

Описанием смены сценических прочтений, толкований, концепций? Летописью трудов и творческих достижений выдающихся режиссеров-художников, законодателей, реформаторов, учителей сцены? Картиной постепенного преобразования театральных систем, развития приемов построения драматического действия? Рассказом об этапах совершенствования методов создания спектакля?

По-видимому, все это входит в историю режиссуры. И, вместе с тем, ни один из названных моментов не может стать единственным, опорным в построении истории режиссуры как области самобытного сценического творчества.

### 2

Когда возникла режиссура? Откуда начинается ее история?

Как известно, участие в жизни театра специального лица, занимающегося организацией постановочного процесса и именуемого режиссером, не означает, что можно говорить о режиссуре. Тут полезно разграничить режиссуру и постановочное искусство. Последнее родилось вместе с театром. Профессионализация представителей постановочного дела происходила даже раньше, чем профессионализация актера. В античном театре постановочные функции осуществлялись драматургом, хоревтом и еще специальной группой ремесленников, руками которых создавалась и воспроизводилась вся вещественная обстановка сцены, запускался в действие механизм театра. Своих мастеров театральной постановки знают Средневековье и Ренессанс. Что же касается собственно режиссуры, то возникновение ее относится к совсем близким временам, хотя это не делает вопрос более ясным.

**{****16} Французские историки режиссуры называют точную дату рождения режиссуры — 30 марта 1889 года**[[14]](#footnote-15). В этот день состоялся первый спектакль «Свободного театра» А. Антуана. Немецкие исследователи связывают появление режиссуры с Мейнингенским и Байрейтским театрами, то есть относят ее к концу 70 – 80‑х годов XIX столетия. В Англии реформа постановочного искусства относится к еще более ранним временам, хотя как раз к режиссуре английские театры приходят значительно позже, чем в других странах Европы. В России начало собственно режиссерского театра было положено открытием Московского Художественного театра в 1898 году.

Не касаясь вопроса о первенстве или, вернее, о вкладе каждого из национальных театров, мы можем считать последнюю четверть XIX столетия интервалом, в котором возник режиссерский театр. На рубеже XIX и XX веков режиссура заявила о себе как реальная сила театрального развития.

За два с половиной десятилетия произошел сдвиг в самом понятии «театр». В 1872 году книгу о природе актерского творчества П. Д. Боборыкин назвал «Театральное искусство». Хотя автор учитывает всю совокупность элементов сцены, но представление о собственно искусстве пока совместимо только с актером. Ему еще приходится спорить с современниками, которые сомневаются в праве театра считаться самостоятельным искусством, поскольку его произведения есть результат усилий многих людей разных специальностей. В начале XX столетия уже появляется необходимость различать искусство театра и искусство актера, подчеркивается нетождественность этих понятий. «… Новейшая драма, — пишет Н. А. Попов, — больше не есть достояние искусства одних актеров, и теперь нужно уже искусство театра, чтобы поэт получил удовлетворение при постановке своей пьесы»[[15]](#footnote-16). Статья, из которой взяты эти слова, называется «Искусство антракта» и имеет подзаголовок «Нечто об антрактах и о том, что между антрактами происходит — **{****17} с точки зрения режиссера». Пауза между действиями рассматривалась как элемент искусства. Уровень подлинно режиссерского понимания сценических отношений, таким образом, поднимается уже на достаточно большую высоту.**

Сдвиг в представлении о сценическом искусстве сказался и на терминологии, обозначающей понятия, связанные с театральной постановкой. Существование в разных языках не совсем совпадающих по содержанию и происхождению терминов показательно для того переворота, который пережил театр на рубеже XIX и XX веков.

Ни один из европейских языков не пользуется словами «режиссер» и «режиссура» в том широком, всеобъемлющем значении, какое они приобрели в нашем театре. При многих различающих или оттеняющих ту или иную сторону сценического искусства терминах нет ни одного, полностью совпадающего по объему.

Американский параллельный словарь театральных терминов не фиксирует в английском и американском обиходе слова с соответствующим корнем, а для французского «régisseur» в одном случае предлагает параллели — «stage director» (в Англии), «production stage», «manager» (в Америке), «Regisseur» — в немецком языке и «directore de paleoscenico» в итальянском, а в другом — дает сопоставления: «assistant stage manager» (на английском), «assistent» (на немецком), «ainto des direttore della scene» (на итальянском). Наиболее близок к русскому понятию «режиссер», но отнюдь с ним полностью не совпадает такой в этом словаре ряд: «director» (на английском), «metteur en scène» (на французском), «Spielleiter» (на немецком), «regista» (на итальянском). Можно привести еще аналогии для выражения «генеральный режиссер»: «stage manager» (на английском), «régisseur géneral» (на французском), «Inspizient» (на немецком), «direttore tecnico della scene» (на итальянском)[[16]](#footnote-17).

Подобные соответствия употребительны в современной переводческой практике, хотя понятия тут далеко не тождественны по своему смыслу, характеру бытования, объему.

**{****18} В этом словоупотреблении ясно различимы оттенки функциональные и должностные (особенно это очевидно, когда речь идет о главном режиссере и помощнике режиссера), но творческий момент, причастность различного рода руководителей сцены к тому театральному качеству сценического действия, которое в русском языке обозначается словом «режиссура», оказывается несколько затушеванной.**

И как раз понятие «режиссура» не имеет развитой терминологии в других языках.

Сравнительно старым выражением является французское «mise en scène». Автор французской работы о режиссуре относит его к 1820‑м годам. Он различает два толкования этого оборота. В одних случаях под «mise en scène» подразумевается совокупность и связь средств в сценической интерпретации пьесы, сюда включаются «декорации, освещение, музыка и актерская игра». Это наиболее общее употребление, которое принадлежит, по утверждению французского исследователя, широкой публике и… историкам театра. Другое толкование относится к специальному внутритеатральному обиходу. В этом случае «mise en scène» понимается как «деятельность, которая состоит в организации, в определенном времени и определенном пространстве, хода различных элементов сценической интерпретации драматического произведения»[[17]](#footnote-18). Речь идет не о двух значениях, а о разных подходах, разных толкованиях одного понятия «постановка», отразивших по-своему исторические сдвиги и в самом предмете, и в его восприятий[[18]](#footnote-19).

В театральном словаре, вышедшем во Франции накануне появления «Свободного театра», к «mise en scène» относят все происходящее на театральных подмостках за исключением «чистого словесного изложения, то есть декламации и дикции».

**{****19} «…** Mise en scène, — говорится в соответствующей статье словаря, — есть искусство устанавливать, регулировать сценическое действие в виду объединения его сторон и аспектов, не только относящееся к движению изолированных или связанных персонажей, которые содействуют совершению представления, не только касающееся эволюции масс: группировок, маршей, процессий, битв и т. д., но еще того, что приводит в соответствие эти движения, эти эволюции с общим и деталями декорации и меблировки, костюмов, аксессуаров».

По ходу изложения к «mise en scène» причисляются освещение, участвующие в спектакле животные. Как пример одного из ранних новшеств в постановке приводится представление «Андромеды» Корнеля в 1682 году, где Пегаса изображала живая лошадь. Особо оговариваются различные эффекты, связанные с явлениями природы и массовыми действиями: гроза не может быть представлена без воспроизведения грома и вспышек молнии, а сражение — без грохота орудий. Словарь не противопоставляет в понятии «mise en scène» движение на сцене актеров и статистов всей материальной обстановке сцены, хотя четко их отличает: «Таким образом, одно дело, когда говорят, что действие организовано, упорядочено с умением: “mise en scène превосходно сделана” и другое, когда отмечают, что спектакль отличается блеском и великолепием: “mise en scène великолепна, чудесна”. В первом случае хвалится талант, умение режиссера (metteur en scène); во втором — богатство и красота декораций, костюмов и всей обстановки»[[19]](#footnote-20).

И в то же время вся речевая сторона, «декламация и дикция», последовательно выводится за пределы понятия «mise en scène». «Mise en scène» или «постановка» воспринимаются прежде всего как зрелищная сторона спектакля, как совокупность и взаимодействие всех элементов, которые предстают перед глазами зрителя.

Французский исследователь середины XX века, работа которого цитировалась выше, уточняя свою терминологию, уже не оговаривает **{****20} специально, что диалог находится за пределами «**mise en scène». Его трактовка «mise en scène» ближе к тому, что мы понимаем под словом «режиссура», хотя само изложение общепринятого толкования понятия очень похоже на то, что дает словарь 1885 года. Узкое же, специальное понимание «mise en scène» по-своему повторяет широкое значение, отличается, прежде всего, подходом, методологией мышления, а не сутью. Первое — описательное, определяет составляющие спектакль элементы в их совокупности, второе — структурное, подчеркивает единство связей и отношений этих элементов, отмечает динамический момент, режиссерскую активность в построении действия[[20]](#footnote-21).

Показательна эволюция в русском языке слова «мизансцена», заимствованного у французов и затем довольно сильно преобразованного. В русском обиходе оборот «mise en scène», первоначально употребляемый только во французской транскрипции, функционировал в его исконном значении, выделяющем в постановке спектакля зрительные отношения. Однако чаще он применялся уже не столько к восприятию определенных сторон самого спектакля, сколько к процессу его создания, к «режиссерской» работе над постановкой.

Между тем, во французской театральной терминологии XIX века для этого существовало другое выражение — «mise á la scène».

«Следует опасаться, — предостерегает в специальной статье цитированный выше словарь 1885 года, — смешения “mise á la scène” с “mise en scène”. “Mise á la scène” есть часть самого сценического изучения, которое имеет место на репетиции, момент, где мысль автора обретает плоть и где воображаемое написанного становится воображаемым сценического. “Mise en scène” есть все другие вещи, которые мы видим на сцене».

Французский язык не удержал этого второго термина, выделяющего момент превращения слова драмы в сценическое действие, широкое понятие «режиссуры» сняло это различие.

**{****21} Русское употребление отчасти соединило термины «**mise á la scène» и «mise en scène», что, видимо, происходило и на их родине, недаром словарь возражает против такого смешения.

А в конце XIX века выражение «mise en scène» в русской театральной практике обрело еще более суженное и конкретное бытование. Так называли режиссерскую запись положений и переходов отдельных актеров и групп в спектакле вместо более архаического — «сценарий». (Отсюда «сценариус» — помощник режиссера, фиксирующий все постановочные указания и проводящий их в жизнь во время представления.) Каталог экспонатов русского отдела Венской международной музыкальной и театральной выставки 1892 года называет «Mise en scène» оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», составленные «учителем сцены Санкт-Петербургской оперы И. И. Палачеком» и относящиеся к 1846 году. «Главный режиссер, — говорится в “Проекте законоположения об Императорских театрах”, — управляет ходом репетиций и спектаклей, делает указания режиссеру относительно распределения масс в картинах и движениях, а также — относительно монтировок и письменного плана постановок (mise en scène)»[[21]](#footnote-22).

Интересно, что В. И. Немирович-Данченко предваряет написанные по просьбе журнала «Артист» режиссерские указания к своей пьесе «Новое дело» соображениями, что слишком узкое понятие «mise en scène» не исчерпывает самой сути режиссерской работы над пьесой.

«… При режиссерских указаниях следует, по-моему, — пишет В. И. Немирович-Данченко, — руководствоваться не столько объяснениями mise en scène, сколько растолкованием данных характеров и их отношений в общей концепции пьесы. Какая надобность указывать артистам, при каких словах он должен переходить слева направо и обратно, когда всякое движение артиста, как и всякий жест, находятся в непосредственной зависимости от его субъективного чувства в известный момент. Нельзя г. N. N. **{****22} предписывать такое же движение, как делает в той же роли и в тот же миг г. Ленский»**[[22]](#footnote-23).

Так что термин «mise en scène» почти приближался к техническому внутритеатральному понятию «разводка».

И в дальнейшем оборот этот, в отличие от французского употребления, оказывается прикреплен к одному моменту постановки, предполагает режиссерское построение одного из звеньев действия. Только по мере утверждения в театре режиссуры понятие «мизансцена» обогащалось в своей содержательности, обозначая уже не только внешнюю выразительность того или иного сценического построения или перехода, но и всю внутреннюю значимость пластических и эмоционально-этических отношений людей на сцене, все динамические и смысловые возможности распределения их в сценическом пространстве и сценическом времени.

Вспоминая в 1920‑е годы о работе над режиссерским планом «Чайки», К. С. Станиславский пишет:

«Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением».

И тут же он употребляет слово «мизансцена» уже в несколько ином смысле:

«Прилагались особые чертежи для всех мизансцен уходов, выходов, переходов…»[[23]](#footnote-24)

В 1898 году невозможно было бы ни множественное число слова «мизансцена», ни подобная русская его транскрипция.

Получив режиссерский план «Чайки», В. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому: «Ваша mise en scène вышла восхитительной. Чехов от нее в восторге. Отменили мы только две‑три мелочи, касающиеся интерпретации Треплева. И то не я, а Чехов… Он быстро понял, как усиливает впечатление Ваша mise en scène»[[24]](#footnote-25).

**{****23} Между тем, значение, которое получает слово «мизансцена» у Станиславского в книге «Моя жизнь в искусстве» («мизансцены уходов, выходов, переходов»), включается в оборот, получает более расширенное, подразумевающее всю совокупность идейно-художественных связей действия на сцене, значение.**

Правда, порой этот термин в практическом обиходе берется упрощенно. Впрочем, не только в практическом.

Автор соответствующей статьи в Большой Советской энциклопедии дает достаточно углубленное толкование понятия «мизансцена». Только он отвлекается от исторических процессов развития постановочного искусства, в соответствии с бытовавшим тогда суженным представлением о реализме сводит все лишь к одному типу связей — к прямому отношению человеческих характеров на сцене, не учитывая всех других идейных и художественных планов.

«В непрерывном потоке сменяющих друг друга мизансцен, — говорится в Большой Советской энциклопедии, — выражаются действия персонажей, выявляется логика их поведения, возникающие в процессе действия психологические отношения, столкновения и конфликты».

А часто в понятии «мизансцена» совсем отвлекаются от всякой динамики, действенности, подразумевающихся у К. С. Станиславского. Мизансцена мыслится уже как нечто статическое. Получается, что она может быть изъята из общего, строится и «читается» изолированно. И совсем неправомерно сводить мизансцену к разряду так называемых выразительных средств, как это делалось в названных выше книгах по режиссуре.

«Мизансцена занимает почетное место в ряду выразительных средств современного театра», — заключает свою книгу о режиссуре О. Я. Ремез[[25]](#footnote-26).

Тут уже всякий структурный подход исключается.

Но подобные упрощения и отклонения не снижают существа эволюции понятия «мизансцена» на русской почве. Французское слово «обрусело», оно, усвоенное и переработанное русским языком, **{****24} сильно разошлось с первоначальным своим смыслом, с тем, как оно употребляется и сейчас во Франции.**

Слова «режиссер» и производное от него «режиссура» приобрели в русском театральном и искусствоведческом обиходе тоже иное, более расширенное значение.

Французский словарь 1885 года рассматривает понятие «режиссер» как бы в исторической перспективе и цитирует определение, данное в театральном лексиконе 1824 года:

«Он обеспечивает постановку; он составляет репертуар; он принимает штрафы; он оповещает повестками служащих в театре, констатирует их недомогания, получает оскорбления для себя и маленькие подарки для других, обращается к публике в случае неполадок…»

Автор словаря 1885 года считает, что его предшественник взвалил на плечи одного человека обязанности, которые в нынешнее время выполняют уже по крайней мере три человека, получившие в театре и соответствующие наименования. А именно — «генеральный режиссер и metteur en scène, независимые друг от друга и имеющие весьма отличные обязанности, и еще “режиссер”, который находится в подчинении двух других».

Далее функции этих лиц расшифровываются следующим образом.

Генеральный режиссер предстает как одна из решающих фигур театральной антрепризы, alter ego директора, осуществляющее художественное и административное руководство. Его положение сравнивается с положением премьер-министра в правительстве страны.

Режиссер, которому поручена постановка, получает наименование «metteur en scène».

А собственно режиссер («sous-regisseur») оказывается лицом, которое осуществляет все обязанности по управлению труппой, по организации репетиций и проведению представлений. Он заместитель главного режиссера в отношении труппы, помощник metteur en scène на репетиции и ведущий во время представления. На гравюре Александра де Вара, воспроизведенной в словаре, режиссер изображается **{****25} на сцене, склоненным перед публикой. Делается анонс о непредвиденных вводах или заменах. Это единственный момент, когда режиссер появляется на сцене, становится** *видимым*.

Так что собственно режиссер, в отличие от генерального режиссера и metteur en scène, означает должность, относящуюся скорее к техническому и административному управлению труппой. В таком смысле сохранилось слово «режиссер» в современном употреблении, хотя само понятие о природе театральной постановки решительно изменилось, что не могло не повлиять и на его восприятие. И все же понятие, аналогичное тому, что в современном русском языке обозначается термином «режиссура», выражается не через производное от «режиссера», а словом «mise en scène». И не только во французском языке. Английский словарь театральных терминов указывает: «mise-en-scène» — декорации и актеры, сгруппированные вместе на сцене. Общая постановка («set-up») спектакля[[26]](#footnote-27).

Но «mise en scène» не совпадает полностью с понятием «режиссура». Русский язык придал термину «режиссер» особое значение, подчеркнул момент творческий, артистический, художественную самостоятельность режиссера в создании спектакля, а не его место в театральной иерархии. Хотя это второе значение сохраняется, но именно как второе. Говорят: «главный режиссер», «помощник режиссера», «очередной режиссер». Вместе с тем слово «режиссура» употребляют и в смысле режиссерского состава данного театра или определенного спектакля. И все же основным остается смысл, связанный с художественным качеством, художественным содержанием спектакля. И это употребление не прошло мимо мировой театральной терминологии. Автор цитированной выше книги по теории режиссуры берет русское слово «постановка» во французской транскрипции, считая, что именно в нем на первый план выдвинут момент идейно-художественной значимости и самостоятельности творчества режиссера. И такое толкование русского слова, по-видимому, возникло не случайно. За ним стоят исторические особенности русского театра в его переходе на ступень режиссерскую.

### {26} 3

«Само слово “режиссер”, — пишет автор статьи “Роль режиссера в прошлом нашего театра” С. Ратов, — упоминается в первый раз при Елизавете Петровне и сначала касалось французской труппы, в русском же ему соответствовал “директор спектакля”»[[27]](#footnote-28).

В 1742 году впервые приезжает в Россию полная французская труппа, и слово «режиссер» входит в употребление. Но в официальном обиходе, в отношении к должностному штату императорских трупп, термин «режиссер» появляется значительно позже. Соответственно и режиссерские обязанности, даже в самом узком их понимании, далеко не сразу выделяются из общего управления или дирекции театров.

Высочайший указ об учреждении «Русского для представления трагедий и комедий театра» от 30 августа 1756 года поручает дирекцию А. П. Сумарокову. Ему на первых порах и принадлежала роль организатора русского драматического театра, постановщика спектаклей, тем более что шли главным образом его собственные пьесы. Художественное и административное руководство было слито в одном лице.

Считается, что режиссерские обязанности по русской труппе выполняли также ведущие актеры. «Судя по газетным объявлениям, — пишет В. Н. Всеволодский-Гернгросс, — Ф. Волков и Дмитревский уже в 1757 году были активными помощниками Сумарокова по управлению театром и заведыванию труппой»[[28]](#footnote-29).

В начале 1759 года «русского театра комедианты и прочие, кто при оном находится, которые до сего времени были в одном бригадира Александра Сумарокова смотрении», передаются в придворное ведомство. А в 1761 году Сумароков получает отставку.

С уходом Сумарокова произошло полное разделение административного и творческого управления. В распоряжении о коронационных **{****27} празднествах в Москве Ф. Г. Волков называется «первым актером», «первым комедиантом»**[[29]](#footnote-30). Это означало не только соответствующее положение на сцене, но и обязанности режиссерского управления труппой. И не только в самих спектаклях. В печатном либретто уличного шествия-маскарада по случаю коронации «Торжествующая Минерва» говорится: «Изобретение и распоряжение маскарада Ф. Волкова»[[30]](#footnote-31). В данном случае «первый актер» был сочинителем плана шествия и постановщиком этого массового театрального действия.

Первое время через дворцовое ведомство шли распоряжения о спектаклях для двора, велась переписка по финансовым вопросам, в деятельность труппы оно прямо не вмешивалось. Только в конце 1765 года Екатерина II поручает дирекцию В. И. Бибикову, вельможному актеру-любителю, драматургу, который мог вникать в существо театрального дела.

Вместе с тем, обеспокоенная бесконтрольно растущими расходами по театру, императрица дает распоряжение И. П. Елагину определить необходимый бюджет по всем придворным зрелищам. Утвержденный 13 октября 1766 года «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям…» официально закреплял практически сложившуюся структуру театральных трупп. В русской и французской драматических труппах никаких специальных административных либо режиссерских должностей не предусматривалось, кроме актеров в нее входили суфлер и копиист для переписки ролей. Для музыкальных придворных подразделений предусматривались еще капельмейстеры, балетмейстеры, концертмейстеры, «директор музыки».

Живописец и архитектор, а также машинист, со всеми приданными им лицами, обеспечивающими механику сцены и оформление спектаклей, составляли в «Стате…» особый отдел — «Принадлежащие к сему люди и мастеровые», — который обслуживал все театральные здания и все труппы. Система эта в принципе сохранялась на протяжении всего XIX века.

**{****28} В 1783 году создается особый комитет для «управления различными зрелищами и музыкой», во главе со статс-секретарем Екатерины** II А. В. Олсуфьевым. В соответствующем распоряжении предлагается усовершенствовать управление труппами:

«К каждому театру определяется по одному инспектору или надзирателю; впрочем, Комитет, буде рассудит за благо, может для лучшего порядка и сокращения напрасных издержек поручить над оркестром ту должность старшему капельмейстеру, над танцовщиками же и фигурантами — балетмейстеру»[[31]](#footnote-32).

16 августа 1783 года утверждается состав надзирателей. В дневной записи комитета говорится:

«В надзиратели спектаклям определены следующие: к российскому — Дмитревский, к французскому — Флоридор, к немецкому — Фиала, к итальянской опере буфф — Маркети, к музыке — капельмейстер Паизиелло. О надзирателе же большой итальянской опере иметь рассуждение впредь»[[32]](#footnote-33).

Надзиратели или, как они очень скоро начинают именоваться во всех официальных документах, инспекторы, находятся «под повелением Комитета и господина директора», являются инстанцией, соединяющей административные и режиссерские функции. Например, им принадлежит назначение ролей. В связи с переходом на петербургскую сцену из Москвы С. Н. Сандунова с амплуа первых слуг в комедиях и комических операх, ранее исполняемых Черниковым и А. Волковым, комитет предписывал: «… Дабы актер Алексей Волков, имеющий к подобным же ролям не малую способность, от совершенной праздности не терял оную втуне, приказать инспектору Дмитриевскому, чтобы и он — Волков — в приличных ему ролях был употребляем»[[33]](#footnote-34).

Таким образом, появляется специальное лицо с режиссерскими обязанностями. Правда, предполагается, что инспектор управляет труппой, а не руководит постановкой данного спектакля.

**{****29} Первые официальные правила для актеров «Узаконения для подлежащих к Придворному театру» (1784) в той части, где речь идет непосредственно о подготовке спектакля, инспектора не упоминают. Имеется в виду, что репетиции ведутся актерами самостоятельно и как бы коллегиально:**

«Актеры должны являться на пробы в назначенное время, удаляться всяких вредных шуток и с благопристойностью сообщать друг другу свое мнение о труднейших в пьесах местах».

Предусматривалось только известное преимущество исполнителей главных ролей:

«Представляющие первые роли имеют право указать представляющим вторые или побочные роли о тех местах, которые им кажутся больше затруднительными, и каким образом и где они желают быть от них подкреплены».

Однако и тут надежды возлагаются на добросовестное и заинтересованное отношение к своим обязанностях каждого из членов труппы:

«А как таковым способом удобнейше достигнуть можно до желаемого в представлении искусства, то и нельзя сомневаться, чтоб всякий, имеющий прямую склонность к своей должности, не соответствовал охотно всему тому, что от него требоваться будет».

Надзиратели или инспекторы упоминаются в «Узаконениях…» лишь тогда, когда речь идет о наложении взысканий, предусматриваемых почти каждым его пунктом:

«Надзиратели должны уведомлять театрального казначея всякий раз, когда на кого наложен будет штраф, о числе назначенных к вычету денег»[[34]](#footnote-35).

Нужно учесть, что инспекторами в эти годы были ведущие актеры, сначала И. А. Дмитревский, затем, после его отставки, П. А. Плавильщиков. В 1785 году, еще до ухода Дмитревского, «правящим временно должность инспектора» в русской труппе называется один из старейших актеров и комедиограф И. Я. Соколов. Они продолжали играть на сцене, а значит, и участвовать в слаживании спектакля как первые актеры.

**{****30} Тогда же в официальных документах начинает появляться слово «режиссер» наравне с инспектором в применении к французской труппе.**

«Как при французской труппе на месте бывшего инспектором актера Флоридора, за увольнение его от той должности, другого режиссера ныне не состоит, а труппа, для лучшего распорядка, без такового быть не может, в которой должности объявил желание быть той же труппы актер Билье… то оному актеру Билье, по желанию его, быть в оной труппе режиссером»[[35]](#footnote-36).

А возглавивший в 1791 году театральную дирекцию Н. Б. Юсупов возвращает Дмитревского в театр и назначает его на новый в театре пост «главного режиссера».

«В рассуждении наилучшего порядка и благоустройства, которые я, — говорится в распоряжении Юсупова, — при вверенной мне… главной над зрелищами дирекции сохранить и учредить стараюсь, почел я нужным назначить известного знанием и долговременной опытностью в театральном искусстве господина Дмитревского главным режиссером во всех тех театральных частях, кои ему впредь от меня приказаны будут; а ныне преимущественно определяю его: к главному надзиранию над всеми российскими зрелищами, к обучению всех тех, кои достаточного еще искусства в представлениях не имеют, к учреждению второй российской драматической труппы из тех же самых людей, кои ныне в службе находятся, также к надзиранию и порядочному учреждению Школы…»[[36]](#footnote-37).

Дмитревский получал большие полномочия. К нему должны были по всем делам относиться инспекторы, актеры, воспитанники. Конторе было дано распоряжение беспрепятственно предоставлять главному режиссеру по первому требованию любые сведения и документы. По существу, вельможный директор передавал старому актеру всю деловую и практическую часть управления русской труппой, назначал его своим заместителем. Но если Бибиков, который ранее занимал аналогичное положение, как человек знатный и чиновный, числился членом дирекции, то актер Дмитревский, **{****31} выполняющий более широкую и ответственную программу общего художественного руководства русским театром, подготовки его кадров, получал наименование главного режиссера. Это не значило, что отныне такая должность включается в штат театра. Должностное звание давалось персонально Дмитревскому как человеку, способному совместить столь широкий круг обязанностей, после его ухода новый главный режиссер назначен не был.**

Вместе с тем термин «режиссер» начинает все шире входить в театральный обиход.

Режиссером начинают называть лицо, ведущее спектакль, отвечающее за ход представления и даже за порядок в зале.

Распоряжение директора от 4 ноября 1795 года предписывает: «Всякий день, когда спектакль, в 5 часов должны быть на театре режиссеры всех трупп, для получения от меня приказа, а именно: г. Гальяр, г. Рахманов, г. Петров, г. Лесогоров (Вальберх) и быть до шести часов с половиною»[[37]](#footnote-38).

Другим распоряжением, предписывающим отличать городские спектакли от собственно придворных и не употреблять при них служащих в придворных ливреях, режиссеру для поддержания порядка придается полиция:

«Что же касается предохранения от шума и всякой непристойности, все сие относится к наблюдению полиции, от которой назначаемые Дирекцией режиссеры, завися, надлежащую помощь получат…»[[38]](#footnote-39)

Все чаще режиссерами называют инспекторов. На обращенном к режиссерам трупп предписании не допускать, чтобы актеры появлялись на сцене с орденами и лентами, расписывается инспектор труппы А. М. Крутицкий. То инспектором, то режиссером называют временно исполняющего эти обязанности титулярного советника Клушина, вступившего в новую должность цензора при труппе.

В 1799 году в состав дирекции вводится драматург В. В. Капнист, в обязанности которого входит «рассматривание всех пьес и приноравливание оных»[[39]](#footnote-40). Появляется в театре специальный руководитель **{****32} по репертуарным вопросам, влияние которого распространяется и на творческую деятельность труппы. Доклад специальной комиссии, обследовавшей театры в 1803 году, констатирует, что члену дирекции по репертуарной части подчинены инспекторы трупп, на его обязанности «учреждение репертуара, цензурирование пьес и наблюдение за ходом репетиций и спектаклей»**[[40]](#footnote-41).

С появлением такого руководителя репертуара падает значение инспектора труппы, его должность приобретает все более административно-технический характер, сводится к ведению документации. Первое время должность инспектора занимали Дмитревский, Плавильщиков, первые актеры труппы — люди образованные, причастные к литературе. В последние годы XVIII века по традиции должность инспектора занимает числящийся первым актером Крутицкий. Но по инициативе Капниста инспекторские обязанности с него снимаются. Приказ директора от 23 июня 1800 года гласит:

«В соответствии представления г‑на коллежского советника Капниста, что, по скудности российского репертуара и по необходимости наполнить оный в скорости новыми пиесами, г‑н инспектор Крутицкий, занимаясь теперешнею своей должностью, теряет весьма много времени, нужного для изучения новых ролей, для русского театра столь важных, в рассуждении отличного его таланта, я увольняю его от должности инспектора и определяю быть инспектором г‑на титулярного советника и цензора Клушина, придав ему в помощь режиссером — актера Рыкалова»[[41]](#footnote-42).

Так режиссерское управление театром все более дифференцируется. Образуется специальная репертуарная часть. Появляется на некоторое время должность цензора при труппе, по современной терминологии — редактора, завлита, готовящего текст пьесы к постановке. Сократившиеся при этом полномочия инспектора очень скоро еще разделяются на чисто управленческие и режиссерские. У режиссера есть свои помощники. Но никто из этих лиц в отдельности, ни все они вместе не могут рассматриваться как режиссура спектакля, и не только **{****33} в современном смысле слова, но даже с исторической поправкой на то время. В наибольшей степени роль постановщика выполнял в свое время Дмитревский, который занимал в этой иерархии особое положение. Существовала еще независимая постановочная часть, руководство которой поручалось лицу, соединяющему обязанности машиниста и декоратора. В его управлении находились театральные здания, вся техническая оснастка сцены, декорации, реквизит, механика эффектов. Главное же, спектакль формировался коллективными усилиями актеров. К тому же к постановке оказываются причастны лица, никак штатным расписанием дирекции не предусмотренные, и роль их в первой четверти** XIX века усиливается.

Что же касается собственно должности режиссера, то с начала XIX столетия она входит в штатное расписание драматической труппы. По юридическому положению режиссер приравнивается к первым актерам, хотя получает жалованье значительно меньшее. Обязанности же его были главным образом административными и техническими. Так что предыстория режиссуры, процесс формирования тех внутрисценических связей и отношений, на основе которых возникло особое режиссерское единство сценического произведения, нельзя проследить по функциям лица, носящего звание режиссера. Необходимо учесть пути, какими изменялась сама природа сценических связей, принципы целостности спектакля в русском драматическом театре.

### 4

Сценический классицизм предполагал совершенное, законченное, абсолютно выверенное единство спектакля. По-своему это была идеальная *режиссура*, только основанная на рациональной регламентации. Актерский образ включался в форму разработанного амплуа. Предусматривалась каждая деталь, каждый жест, рассчитывались все дистанции и повороты, все переходы в декламации. И русский театр, в той мере, в какой он воспринял традиции классицизма, придерживался соответствующих правил.

Высокого уровня достигло во второй половине XVIII века декоративное искусство. Овладение перспективой само по себе давало **{****34} художественный, эстетически содержательный эффект. Декорационная живопись обрела характер самостоятельной области, не ограничивающейся театром. Она была связана с архитектурой, входила в общественный быт. Оформлялись «спектакли» торжественных императорских въездов. Знаменитые «потемкинские деревни» не были изобретением хитрого вельможи, он воспользовался существующей традицией, опирался на разработанные в искусстве формы и каноны.**

Пышность придворных зрелищ переносилась на сцену. Спектакли превращались в церемонии и шествия, демонстрирующие сокровища дворцовых кладовых, драгоценности и подлинные одеяния, о которых не могли и мечтать постановщики «Царя Федора Иоанновича» в МХТ. Постановочное искусство достигало высокого совершенства. В едином зрелище соединялись, сплетались хореографическое, вокальное, драматическое искусства с великолепными декорационными и сценическими эффектами. Спектакль на придворной и особенно на крепостной сцене мог создаваться усилиями многих мастеров, которые работали без ограничения средств и времени, он часто превращался в своеобразный уникальный художественный шедевр. Постановочное искусство здесь достигало совершенства.

И все же первый и решительный шаг к будущему режиссерскому театру сцена сделала именно тогда, когда начала отходить от порядка и единства классицизма, преодолевая строгую регламентацию поведения актера на сцене, а вместе с тем отказываться и от пышного барокко постановок. В драматическом театре все больше и больше выдвигался на первый план актер. Процесс этот был связан с утверждением на русской сцене сентиментализма и романтизма. Тут была своя историческая диалектика перемещения драматического содержания из сферы идеальных абстракций в конкретность духовной жизни человека на сцене, предполагающую совпадение эмоций персонажа и исполнителя, сопереживание актеров и зрителей, а затем закономерного перехода к новой ступени героизации сценического образа, при которой идеальное открывается в духовном мире личности, хотя и понимаемой еще достаточно отвлеченно[[42]](#footnote-43).

**{****35} Одновременно разрушалось единство строя спектакля, его гармония и симметрия. Возникала иная система сценических отношений, связей, иная «режиссура». Все здесь тяготело к центральному образу, оказывалось подчинено взявшему на себя главную инициативу исполнителю, роль которого в пьесе не обязательно была ведущей. По-своему эти тенденции сказывались в комедии и драме, но особенно выразительно проявляли себя в трагедии.**

Участие Е. С. Семеновой в спектакле почти неизменно приводило к соответствующей его переориентировке. Концепция одной и той же пьесы смещалась в зависимости от того, какую роль исполняла актриса. Так было, например, с «Поликсеной» Озерова, где Семенова играла сначала Поликсену, а затем Гекубу[[43]](#footnote-44). И дело не просто в превосходстве таланта — ее партнерами были весьма крупные актеры, — но и в особой творческой инициативе, которая разрушала систему отношений на сцене.

Работа над трагическим спектаклем, где участвовала Семенова, работа тщательная, неторопливая, рассчитанная на длительную его жизнь, велась обычно целой группой художников и знатоков театра. Текст актриса проходила вместе с поэтом Н. И. Гнедичем, при его участии намечались все смысловые акценты в произнесении стихов, разрабатывался декламационный рисунок роли. Наброски костюмов, прежде всего для Семеновой, но также для других исполнителей, эскизы декораций и всех предметов на сцене готовил знаток археологии, литератор и художник, хранитель богатств Публичной библиотеки А. Н. Оленин. В его распоряжении были все имевшиеся в управляемой им библиотеке и в придворных собраниях материалы. Не отступая от общих принципов классицизма, он добивался художественного изящества и относительной исторической, даже археологической достоверности костюмов и вещей на сцене. Декорации для трагедии часто писал Гонзаго, подчинявший высочайшее искусство перспективной живописи характеру представления, учитывавший сценическую оптику, даже рассеивание света рампы в неизбежной на сцене пыли. Вся постановочная часть, репетиционная **{****36} работа над спектаклем находилась в руках А. А. Шаховского, знатока и энтузиаста сцены. Я. Е. Шушерин, числившийся инспектором сцены, принимал участие в работе с исполнителями. Музыкальная часть спектакля находилась в руках специалистов, создателей балетных и оперных спектаклей на той же сцене. Трудно привести в истории театра примеры подобного соединения перворядных талантов, составлявших коллективную «режиссуру» спектакля.**

И все же влияние столь опытных и авторитетных театральных руководителей было достаточно ограничено. Одни из них, осуществляя свою театральную программу, «обслуживали» лишь первую трагическую актрису. Гнедич никак официально не был связан с театром, только помогал Семеновой. Оленин входил в репертуарный комитет, но подготовка материалов для художественного оформления спектакля не относилась к его официальным обязанностям. При всем значении их участия в разработке сценического образа решение принадлежало самой актрисе. Определяющее значение имело эмоциональное содержание, которое только на сцене, только в процессе представления получала подробно разработанная партитура роли.

Равновесие картины, которого добивались все режиссерские силы, остававшиеся в общем приверженными классицистским традициям, на сцене нарушалось. Часто становился явен разлад между актерами, зыбкость сценического построения.

На страницах журналов того времени обсуждалось первое представление «Заиры» Вольтера, на котором актриса почти лишена была возможности вести свою роль. «Где Семенова брала чувства, — удивлялся в анонимной корреспонденции А. Н. Оленин, — чтобы во многих местах роли одушевляться, тогда как Оросман беспрестанно приводил ее в замешательство: держал ее за руку, когда должно было ей играть пантомиму, тянул ее к себе, как ей надобно было стоять от него на несколько шагов… отступал от нее, когда она к нему обращалась, и шел за нею следом, когда ей в смущении должно было от него отступать»[[44]](#footnote-45).

**{****37} Считают, что на этот раз имел место заведомый заговор остальных исполнителей против первой трагической актрисы, хотели доказать ее зависимость на сцене от других. Но действовать таким образом они могли только потому, что Семенова сама вышла за пределы принятой регламентации. Ее собственные принципы поведения на сцене не получали поддержки в общей системе отношений, отсюда их чрезвычайная гибкость, относительность. Огромные подготовительные усилия людей, создававших всю постановку трагедии, могли в любую минуту пойти насмарку.**

Семенова достаточно отчетливо сознавала всю противоречивость складывающейся на сцене системы связей. Позже она готова была видеть тут главную причину «падения» трагедии на русской сцене, о чем и сообщала дирекции в специальном письме от 23 февраля 1826 года в связи с предполагаемой постановкой «Андромахи» П. А. Катенина. Это обращение (текст которого, как убедительно доказывают исследователи[[45]](#footnote-46), был написан Гнедичем) принято рассматривать в качестве программы режиссуры нового типа. Речь идет о необходимости привлечь к постановке трагедии специальное лицо, способное объединить все элементы представления, согласовать все творческие усилия. В качестве аналогии делалась ссылка на дирижера в оркестре:

«Как лучшее музыкальное сочинение не может быть хорошо разыграно искуснейшим оркестром без общего соглашения, без управления дирижера, приготовившего гармонию репетициями, на коих согласил он особенную игру каждого в игру общую и управляет ею в действии, так и драматическая пьеса, при лучшем сочинении и соответственном каждой роли таланте действующего, не может иметь успешного хода, не получив общего согласия»[[46]](#footnote-47).

Имелась в виду не замена существующего в театре режиссера каким-то другим, лучшим, а введение более высокой режиссерской инстанции, которой бы подчинялся, от которой получил бы для фиксации **{****38} и воспроизведения на сцене партитуру будущего спектакля тот режиссер, который уже входил в штат труппы: «чтоб режиссер знал через него, что и как ему делать».**

«Число репетиций, — говорилось в записке, — не пособляет порядку: они служат только к затвержению ролей, если не управляются таким человеком, который бы каждому действующему, имеющему даже малейшее влияние на общий ход пьесы, объяснил: кто он, зачем он на сцене, с каким лицом говорит, где его место, как он входить, выходить и управлять голосом должен, который бы заботился о соответственности декораций, костюмов, действий статистов, словом, поставил пьесу в надлежащей, безошибочный правдоподобный ход…»

«Нужен, — продолжает Семенова, — человек, любящий театр, просвещенный, чувствующий силу игры, знающий драматическую часть и могущий отдать сам себе отчет в верности своих распоряжений».

Идея подобного руководителя, режиссера, который не просто приводит спектакль к единству согласно установившейся регламентации, но сам как бы вырабатывает свой закон единства данного спектакля, могла возникать на основе разложения классицизма, хотя Гнедич, который, по-видимому, и имелся в виду как постановщик «Андромахи», мыслил на основе принципов классицистской эстетики.

И все же, какая бы решающая роль ни отводилась этому новому в постановочной части лицу, в записке вовсе не содержалась, даже в идеале, в порядке мечты, мысль о режиссере в близком нам смысле слова. Речь шла о том, чтобы официально узаконить, ввести в правило, расширить практику изучения роли, которую вел Гнедич с Семеновой. Однако для Семеновой оставалась единственной и непреложной сложившаяся структура спектакля, в котором все подчинялось одному актеру, все совершалось только для него и через него. Из таких представлений исходит вся логика рассуждений в записке.

Новый «режиссер» как раз нужен для того, чтобы освободить первого актера от той чрезмерной нагрузки, которая как бы предполагается его ведущей ролью в спектакле, он должен взять на себя часть забот. Указывая, что по существующему обычаю актер декламирует **{****39} свой текст, не заботясь об окружающих его сценических обстоятельствах («Он выходит и одинаково проговаривает свою роль, несмотря на то: спит ли подле него ребенок или взывает он к народу»), Семенова пишет:**

«Первые таланты не могут исправить сего, их не станет на сие дело. Возможно ли им, готовясь к представлению и желая для своей собственной репутации (трудно приобретенной) вполне предаться своей роли, заниматься еще устремлением хода всей пьесы, заботиться о всех мелочах, с нею сопряженных, и в самом жару игры думать об действии окружающих лиц и положении вещей».

Главное все-таки заключалось в том, чтобы избавить первого актера от помех, от разрушающих вдохновенную игру случайностей:

«… Сколько раз видимо было, что главные лица на каждом шагу встречали препятствия, окружающие путались, становились не там, где им должно, расстраивали сцену, статисты смешили зрителя и вся пьеса велась как бы нечаянно сошедшимися лицами… Сколько раз случалось, что когда успешная игра первого лица в течение трех или четырех актов восхищала зрителя и актер к концу пьесы предавался всей игре своей для завершения восторга публики, грубая ошибка маловажного лица внезапно охлаждала ее чувства, производила смех, приводила маловажное лицо в смущение и оставляла с окончанием представления неприятное в зрителе впечатление».

Конечная задача согласования всех сил спектакля в том, «чтобы главные артисты были спокойны и могли предаваться своим ролям и не боялись того, что весь успех их может мгновенно разрушиться». Более того, предполагаемый «режиссер» должен был попасть под руководство первого актера. Желательно, чтобы он «был руководим кем-либо из находящихся на драматическом поприще отличных артистов, коего талант известен и который бы согласился принять на себя содействие просвещенному человеку, познакомил его с порядком сцены и своими советами вспомоществовал первоначальным его трудам в постановлении хода представлений в надлежащем виде».

Документ этот обнаруживает свою двойственность. Идея «дирижера», обеспечивающего гармонию драматического спектакля, **{****40} вытекала скорее из эстетики классицизма, на которую опирался Гнедич. А в самом изложении вопроса обнаруживалась программа театра романтического, где на первый план выступал действующий на сцене вдохновенно, в некоторой степени безотчетно, «в жару», сливающийся в возвышенном восторге трагического катарсиса со зрителем «первый актер», а все остальное к нему прилагается и вместе с тем низводится на степень живых и мертвых аксессуаров, вспомогательных, «маловажных» лиц. Такой подход никак нельзя считать режиссерским. Но в нем открывается особая система художественного единства спектакля, может быть, весьма неустойчивая, переходная, но закономерно сменяющая «режиссуру» классицизма, подготавливающая сценические связи нового типа.**

Что же касается высказанного в записке Семеновой предложения привлечь к постановке спектаклей человека просвещенного, понимающего театр, способного оказать влияние, внести знание и вкус в работу театра, то оно, собственно, не содержало ничего нового. Скорее тут предлагалось закрепить, придать официальность, законность давно уже существовавшей и именно теперь, в конце 1820‑х годов, уходящей, теряющей свое значение практике. «Просвещенный театрал» был непременной и влиятельной фигурой императорского и крепостного театра конца XVIII – начала XIX века. По-своему эта традиция оживилась в предромантическом и романтическом театре декабристской поры, развивавшемся под знаком возвращения традиций классицизма, его героической пафосности в утверждении гражданских доблестей.

В прошлом русский театр знал таких профессионально подготовленных «режиссеров», как А. П. Сумароков и в особенности И. А. Дмитревский. Но они действовали в рамках театра просветительского с его классицистскими и сентименталистскими формациями. Театр предромантической поры выдвинул плеяду просвещенных дилетантов, энтузиастов сцены, не имеющих вместе с тем реальных и безотказных средств провести в жизнь свои требования и представления. Среди них были люди, привлекавшиеся к управлению театрами. Таков Ф. Ф. Кокошкин, возглавлявший московскую сцену, актер-любитель, известный декламатор, драматический писатель, **{****41} а также глава дирекции императорских театров П. И. Тюфякин. Они были собирателями актерских талантов, воспитателями кадров драматической сцены. Кокошкин ставил спектакли. Особенно выразительной фигурой среди «режиссеров» этого типа был А. А. Шаховской (1777 – 1846).**

Он чрезвычайно расширил свои обязанности члена театральной дирекции по репертуарной части. Талантливый и плодовитый комедиограф, он ставил не только свои пьесы, но входил в работу над всеми спектаклями петербургского, а позже — московского театра, участвовал в постановках трагедий. Воспитанный на классицистских традициях, Шаховской вносил в работу над спектаклем элемент творческого вдохновения, живой импровизации. С. Т. Аксаков, один из московских просвещенных театралов, лицо в театре того времени весьма влиятельное, вспоминая в 1850‑е годы о Шаховском, говорит о «его незабвенных репетициях, на которых он предавался вполне своей горячей любви к театру, сопровождаемых бесчисленными, самыми комическими анекдотами», как о своеобразных представлениях, которые для него не уступали по своему театральному интересу самим спектаклям. В «Литературных и театральных воспоминаниях» С. Т. Аксаков пишет о Шаховском на репетиции:

«Чтобы иметь о князе Шаховском полное понятие, надобно было видеть, как он ставил на сцену пиесу, свою или чужую — это все равно. Я беспрестанно это видел и всегда с любопытством и удовольствием. Конечно, если бы перенести человека, чуждого театральному делу и равнодушного к театральному искусству, на сцену или в одну из боковых зал, где идет репетиция пиесы при кн. Шаховском, то он бы расхохотался и счел его за сумасшедшего; даже я, тогда еще страстно любивший театр, иногда не мог удержаться от смеха; но зато часто я восхищался Шаховским. Весь проникнутый любовью к искусству, не чувствуя ни жара, ни холода, не видя окружающих его людей, ничего не помня, кроме репетируемой пьесы, никого не зная, кроме представляемого лица, Шаховской часто был великолепен, несмотря на свою смешную, толстую фигуру, свой длинный птичий нос, визгливый голос и картавое произношение».

**{****42} Далее описывается репетиция пьесы А. А. Шаховского «Любовная почта», давно не игравшейся на московской сцене:**

«Он с самого начала был уже недоволен плохим знанием ролей и вялым ходом репетиции; она шла на сцене Большого театра. Сначала кн. Шаховской несколько раз вскакивал с своих кресел, подбегал то к тому, то к другому актеру или актрисе, стараясь ласкою, шуткою и собственным одушевлением оживить, поднять тон действующих лиц; так, одному говорил он: “Василий Петлович, ты, кажется, устал; велно, позавтракал и хочешь уснуть. Ведь ты не слыхал, что тебе сказал Федор Антоныч. Ведь он тебя обидел, а ты не сердишься…” Тут Шаховской начинал повторять прерванную речь из роли Василия Петровича, немилосердно коверкая и совершенно перевирая слова собственной своей пьесы… Молодая актриса, игравшая роль любовницы, говорила с спокойным видом, как показалось кн. Шаховскому, о своем весьма затруднительном положении. Шаховской вспыхнул: “Дусенька, — закричал он, — ну как же тебе не стыдно, как же тебе не глешно, ведь тебе совсем не жаль человека, который тебя так любит, ты, велно, забыла о нем, ведь ты подумала, что сказываешь урок своей мадаме, а ты вообрази, что это N. N.”, — и он назвал по имени человека, к которому, как думали, была неравнодушна молодая актриса… Вялое пение хора, тогда как он должен был выражать живое и горячее волнение, окончательно взбесило Шаховского. Он бросился в толпу хористов, передразнивая то того, то другого, называя их блинниками, сапожниками и показывая собственным примером, как надобно петь и выражать живое сочувствие к тому, что поешь…»[[47]](#footnote-48)

Приемы Шаховского вошли в полулегендарные-полуанекдотические рассказы, которые очень долго сохранялись в мире кулис как предания о прошлых временах, о былых учителях сцены. Он мог броситься перед актрисой на колени, умолять ее смилостивиться и все-таки произнести свой монолог по его указанию. Он начинал оскорбительно бранить актрису, вяло произносящую свою роль, и когда та, обиженная, протестовала, горячо одобрял взятый ею теперь тон. Чтобы обратить внимание актера на неудачно выбранную **{****43} позицию, Шаховской бросался к светильнику и бранил его за то, что тот неправильно светит. И т. д. и т. п. Это был целый каскад экспромтов, приемов, уловок, которые свидетельствуют, что тут не было продуманного метода, что режиссер не имел по существу средств воздействовать на актера, добиться от него своего, последовательно и наверняка привести к желаемому результату. Отсюда вся эта эксцентрика, взрывы темперамента. В конечном счете Шаховской большей частью учил актеров «с голоса», начитывая им текст, широко вводил в свои спектакли музыкальные номера, в которых возможности режиссера были больше, чем в диалогах.**

Сохранилась запись разговора с Шаховским о режиссуре писателя П. А. Смирнова, присутствовавшего на репетиции пьесы «Двоемужница» и задавшего драматургу вопрос, почему он не поручает половину своих хлопот режиссеру.

«Оттого, — отвечал Шаховской, — … что у нас до сих пор режиссера не было и нет. Я вот какого мнения об режиссере. Режиссер, по-моему, должен быть человек образованный, с полными сценическими сведениями и глубоко изучивший вкус зрителей и те темные пути, которыми он посредством театральных представлений, как необходимою потребностью народа, должен вести его к изощрению вкуса и распознаванию высокого от гаерства. Всего этого он должен достичь сортировкою и распределением пьес. Так как каждый драматический автор всегда в половине с артистом, то режиссер должен наблюдать и доводить исполнение до того, чтобы они, во-первых, все читали без суфлера, во-вторых, чтобы они знали свои места и отыскивали тонкости и так называемые эффекты на самих пробах, а не надеялись в минуту самого представления на те вдохновения, которые даны в удел немногим избранным, и притом только гениальным людям. Этого еще слишком мало для режиссера, если он всех актеров знает по фамилиям и в силах лишить их представляемых им выгод. Нет, он должен знать их душу, он должен знать их наклонности и, наконец, посильные средства, чтобы потом безошибочно раздать роли и справедливо требовать от них правильной дикции и правильного положения. Режиссер как распорядитель и наставник должен быть лицом, всеми уважаемым, **{****44} которого бы слушали не из страха, а по внутреннему убеждению. Наконец, режиссер должен быть совершенно отдельным лицом от труппы, и весь его интерес должен заключаться в одном только душевном усердии и в пламенной любви к искусству, а не в мелочных расчетах… Вот… тип режиссера… как я его себе создал; но другие думают об режиссере, как о безграмотном библиотекаре, которому поручили ценные книги с тем, чтобы они стояли на своих полках по цвету переплетов»**[[48]](#footnote-49).

Идеал режиссера, очерченный А. А. Шаховским, который к этому времени уже почти тридцать лет беспрерывно ставил свои и чужие пьесы, довольно широк по своим общим требованиям: режиссер определяет репертуар, отвечающий задачам идейного и художественного влияния на публику, он независим в своей художественно-просветительской деятельности. И, вместе с тем, очень узко определена сфера непосредственно практического приложения его сил. Распорядитель и наставник, он проявляет себя прежде всего в правильном, соответствующем наклонностям и возможностям каждого актера распределении ролей. Далее же ему остается только добиваться добросовестного и точного выполнения ими своих профессиональных обязанностей. По существу, режиссер мыслился как некая средняя между автором и актером инстанция, наблюдающая интересы этих двух сотрудничающих друг с другом сторон. Так что та противоречивость в подходе к режиссеру, сказавшаяся в программе Семеновой, давала себя знать и в суждениях Шаховского.

Н. И. Гнедич, П. А. Катенин, в отличие от А. А. Шаховского, не входили в театральное руководство, они работали с актерами дома, занимались прежде всего чтением и толкованием стихов. Гнедич декламировал стихи, но Семенова не просто усваивала эту декламацию, хотя современники в первое время и улавливали у актрисы характерные интонации поэта. Это чтение помогло ей прежде всего проникнуть в смысловую сторону стиха, воспринять и освоить его поэтическое содержание. Этот метод соответствовал принципам романтического театра.

**{****45} В подходе к принципам режиссерской организации спектакля Гнедич, как и Шаховской, во многом еще мыслили категориями классицистского рационального единства. Вместе с тем учитывалась романтическая система, подчиняющая все отношения на сцене интересам одной роли, одного актера. Как переходной этап к новым творческим взаимодействиям, она была закономерна и необходима. Но именно тут творческая инициатива переходила от драматурга, просвещенного знатока пьесы, к актеру. Времена просвещенных театралов уходили в прошлое. Вскоре после того, как Семенова представила дирекции свое «Мнение…», она ушла из театра. Ее предложения не были прямо отвергнуты. Но и осуществить их было невозможно, даже если бы руководство театра того захотело. Дело не в отсутствии режиссуры. На этом этапе своего развития русский театр закономерно уходил от творческого и идейного руководства просвещенных дилетантов.**

### 5

Новые принципы режиссерской организации спектакля зарождались в 1830 – 1840‑е годы прежде всего на московской сцене. В Петербурге романтическая традиция, представляемая младшим партнером Е. С. Семеновой — В. А. Каратыгиным, сохранялась уже как формальная, ремесленная, она была связана с консервативным кругом идей. По-своему это сказалось и на режиссерском управлении труппой.

Е. С. Семенова в своей записке, А. А. Шаховской в своих заветных размышлениях о режиссере имели в виду преодолеть актерский разнобой на сцене, подчинив все авторитету просвещенного и бескорыстно преданного искусству человека. На самом деле в деятельности труппы все большую и большую роль начинают играть методы административные. Исполнявший в течение ряда лет должность режиссера на петербургской сцене И. И. Сосницкий составил «Постановление об обязанности актеров», основанное на целой системе взысканий и штрафов. Сменивший его Николай Иванович Куликов (1812 – 1891) был первым в истории русского театра режиссером, ставшим полновластным и влиятельным хозяином труппы, но на основе именно административной и дисциплинарной.

**{****46} Воспитанник московской школы, готовившийся в музыканты, но по неспособности зачисленный в драматическую труппу Малого театра на выходные роли, Куликов перебирается в Петербург и с 1838 по 1852 годы возглавляет русскую драматическую труппу. Актер Г. М. Максимов в своих воспоминаниях относит Куликова к тем режиссерам, которые, «не имея способность быть для актеров руководителем и помощником их в деле искусства, стараются лишь изо всех сил быть их начальником»**[[49]](#footnote-50). По характеристике мемуариста, посвятившего ему немало язвительных страниц, Куликов использовал все способы притеснения своих подчиненных, не стеснялся ничего в обращении с актерами, а к театральному искусству был равнодушен, даже относился к делу цинически: рассказываются случаи, когда режиссер заставлял выходить на сцену актеров, не имеющих представления о роли, или начинал спектакль прямо со второго акта, так как для первого не хватало исполнителей.

Г. М. Максимов явно пристрастен. Но и родная сестра Н. И. Куликова, А. И. Шуберт, пишет: «На сцене он самодержавствовал: его все боялись и большие, и маленькие»[[50]](#footnote-51). Однако даже из самого недоброжелательного рассказа Г. М. Максимова возникает все-таки образ человека сильного, решительного, по-своему смелого. В своих собственных воспоминаниях, посвященных еще московскому периоду, Куликов с презрением говорит о режиссере московского театра С. К. Кротове, довольствовавшемся самой незавидной ролью в труппе, заискивающем перед актерами.

«Хотя режиссер лицо несколько административное, — пишет Куликов, — но в то время он был совершенным ничтожеством: бегал с пьесой и выпускал в надлежащее время актеров из-за кулис; пьесы обставлялись начальством, авторами, переводчиками и самими артистами»[[51]](#footnote-52).

**{****47} Куликов всеми мерами отстаивал власть режиссера, не боялся вступать в борьбу с самим Каратыгиным, первым актером труппы, любимцем царя. Он был причастен к литературе. Многочисленные пьесы Куликова (его псевдоним «Н. Крестовский») были вполне на уровне ходового репертуара тех лет. Но авторитет режиссера, поднятый им на известную высоту, держался в данном случае отнюдь не на творческой основе.**

Выдвижение такого типа режиссера было возможно только потому, что творческая инициатива в организации спектакля все больше и больше переходила в руки участников спектакля.

«Тогдашняя труппа, — свидетельствует Г. М. Максимов, — была такова, что не только первые и вторые, но и третьи сюжеты знали свое дело настолько хорошо, что режиссеру не приходилось ни учить их, ни делать им какие-либо замечания. Сами же артисты в исполняемых ими пьесах заботились и о ходе всех сцен, сами распределяли места и все движения, чтобы каждому действующему лицу было ловко, от чего ансамбль и бывал всегда удовлетворительным. Кроме того, при вышеупомянутом режиссере состояло три помощника: Алексей Александрович Краюшкин, Иван Иванович Руссо и Семен Петрович Алекин, первый из них правил комедиями, второй — трагедиями и драмами, а третий — водевилями и оперетками. Все трое знали и исполняли дело в совершенстве»[[52]](#footnote-53).

Однако эта характеристика петербургской труппы относится к более поздним временам. А. И. Шуберт рассказывает в своих воспоминаниях, как поразила ее обстановка московской сцены, куда она попала в 1844 году после Александринского театра. В Петербурге, по ее представлению, служили и выслуживались, добивались успеха у публики светской и «солидной», то есть чиновничьей и буржуазной, гнались за прибавками и подарками, искали беззаботных удовольствий и приобщались к праздной жизни вхожей за кулисы военной и чиновной знати. В Малом театре перед молодой актрисой открылась незнакомая ей прежде атмосфера серьезного, почти благоговейного отношения к искусству. Она сразу же попала **{****48} под власть строгого неписанного устава, подчиняющего актера его главному делу.**

О порядке репетиций на московской сцене в те годы А. И. Шуберт пишет:

«Репетиции… назначались с 9‑ти часов утра… На считку собирались все аккуратно, — даже странно писать об этом, — иначе и быть не могло: как же узнать все детали пьесы и ориентироваться в ней?.. В Москве считки имели серьезное значение. На первой репетиции всю пьесу читали по ролям, кроме М. С. Щепкина, я у него не помню тетрадки в руках. Режиссер на этой репетиции показывал места, заранее им уже дома слаженные, чьи где комнаты, какие кому нужны аксессуары. Вторая репетиция уже без ролей. Попробуй тут запнуться, — старшие заедят… Артисты и сами принимали участие в mise en scène, сами повторяли сцены по нескольку раз, а молодежь просто муштровали: репетировать заставляли во весь голос и со всеми оттенками»[[53]](#footnote-54).

Как можно судить по этому описанию, работа над пьесой в московском театре велась коллективно, предполагала творческое напряжение на всех этапах. Считка, которая искони предназначалась для сверки, приведения к единообразию суфлерского или режиссерского экземпляра пьесы с «ролями», находящимися в руках у исполнителей, исправлению писарских погрешностей и пропусков, уже превращалась в своеобразный «застольный период». Тут уже были первые подходы к освоению характеров и тона пьесы, даже если считать, что А. И. Шуберт несколько идеализирует былые времена ради противопоставления их настоящим, когда она писала воспоминания: «Нынешние знаменитости разбирают пьесу по домам, собираются только второклассные и выходные. Читают пьесу с пропусками, вяло переписывая строчки, пропущенные писцом, а что за пьеса — никто не знает».

Инициатива, как видно из рассказа А. И. Шуберт, принадлежала самим актерам. Режиссер выполнял положенные обязанности, включался в общую работу как специалист своего дела, приносящий соответствующие **{****49} навыки и приемы «разводки». Но его общая разметка уточнялась актерами («Артисты и сами принимали участие в** mise en scène»). И роль суфлера при таком ходе репетиций была чисто техническая. «Настоящий режиссер, — А. И. Шуберт, — являлся на последние 2‑3 репетиции, а до него суфлировать сажали какого-нибудь юношу, который еле разбирает. Потому со второй и третьей репетиции роли надо было твердо выучить не только нам, новичкам, но и опытным артистам, за такого суфлера не спрячешься».

Характерно также учительское отношение опытных актеров к молодым. У А. И. Шуберт сохранилось ощущение школы, которую она прошла на сцене Московского театра. Через много лет, снова попав в Москву, она с огорчением отметила утрату этой традиции. На вопрос, почему он не «учит» молодых, которые делают явные ошибки, С. В. Шумский отвечал, что «не хочет нарываться на дерзость: “Вы не режиссер”». Так официальные отношения сменили былую патриархальность.

Разумеется, и на Александринской сцене молодая актриса пользовалась советами старших. Шуберт вспоминает, что первые свои роли проходила с И. И. Сосницким, который и сам учился у Щепкина, с А. М. Каратыгиной. От своего брата Куликова она слышала такого рода наставления: «Получив новую роль, ищи, где эффектное место, и напирай. Когда говоришь о любви, смотри в кресло на одного». Актер А. М. Максимов, увидев, что дебютантка нервничает перед выходом, ободрил ее следующим образом: «Полноте, голубчик, чего бояться? Кого? Помните, что перед вами огород с капустой. И не робейте»[[54]](#footnote-55). Практически это было, может быть, и полезно, но вряд ли внушало особое уважение к сценическому искусству.

В Москве сценическая школа, которую проходили молодые актеры, тоже опиралась на опыт, на сложившиеся навыки, отнюдь не имела теоретически осмысленной системы. Однако решающее значение приобретала атмосфера творческого коллективизма, которая складывалась прежде всего под влиянием М. С. Щепкина. Режиссер Малого театра тех лет С. П. Соловьев свидетельствует, что **{****50} М. С. Щепкин первым всегда являлся на помощь новичкам, и приводит одно из его обычных и характерных высказываний: «… В искусстве, как в религии, тот будет анафеме проклят, кто, видя грех и заблуждение другого, не захочет его остановить и образумить»**[[55]](#footnote-56).

Традиции своеобразного театрального демократизма существовали в Москве издавна. На рубеже XVIII и XIX веков в Петровском театре при антрепризе М. Маддокса, по свидетельству С. Н. Глинки, даже прием пьесы происходил при участии актеров.

«Когда сочинитель или переводчик, — пишет мемуарист, — приносили к Медоксу произведения свои, он приглашал актеров на совещание: принять пьесу или нет. Если принятье по прочтении предлагаемой пьесы утверждено большинством голосов, тогда содержатель удалялся, предоставляя каждому выбор своей роли. Потом возвращался на совещание с новым вопросом: во сколько времени принятая пьеса может быть выучена? Срока на это никогда не сбавлял он, но, смотря по пьесе, и прибавлял»[[56]](#footnote-57).

М. С. Щепкин, в отличие от большинства актеров театра, пришел на московскую сцену не из училища, где воспитанники с первого дня оказывались включенными в служебную субординацию, разделяющую всех на соответствующие разряды и классы, а из частной антрепризы. В провинциальных театрах крепостной актер оказывался в сравнительно вольных содружествах. В Полтаве Щепкин вместе с П. Е. Барсовым и Н. В. Городенским составляли режиссерскую коллегию созданного ими театра. И возникла эта творческая группа не случайно, а на основе прочного давнего сотрудничества, начавшегося еще в Курске и продолжавшегося в течение всех провинциальных скитаний актера. Руководящая, режиссерская роль сводных братьев Барсова и Городенского и вошедшего в эту «семью» Щепкина основывалась на творческом авторитете, признанном остальной частью труппы.

Провинциальный режиссерский опыт М. С. Щепкина не мог не сказаться в его установке на творческое объединение казенной **{****51} труппы, где он постепенно начинал играть все более определяющую роль. Но решающее значение имело нравственное содержание, нравственный пафос творчества Щепкина, который должен был опереться на сценическое общение, предполагающее прямое взаимодействие членов «ансамбля» и их относительное творческое равноправие, чего никак, скажем, не было в той системе подчинения всего одному актеру, которая рисовалась в цитированной выше записке Семеновой.**

Характерно, что сам тип этих связей не мог ограничиваться и не ограничивался лишь сферой непосредственно сцены, он отражался на внутритеатральных отношениях.

С. П. Соловьев, свидетельство которого особенно показательно, поскольку он был режиссером этой труппы, пишет: «… Во всех отношениях артистов между собой преобладал семейный, родственный характер, что в последствии времени стало заметно ослабевать и уменьшаться». Он подчеркивает, что именно М. С. Щепкин «своим личным примером… научил артистов точному исполнению их обязанностей». Ему же отдается первенство в собрании и организации актерского ансамбля на московской сцене: «Он создал на нашей сцене тот удивительный ансамбль, которому отдавали справедливость даже представители иностранных театров»[[57]](#footnote-58).

Этот ансамбль возникал не на основе казенно-служебных отношений. Недаром его прообразом казалась семья, пусть и с чертами патриархальными, предполагающими безусловное подчинение младших старшим. Здесь творческое находилось в полном соответствии с жизненным, бытовым. Не случайно нам так много известно о семейной жизни Щепкина. В любом воспоминании о нем содержится рассказ о принятых в семью детях режиссера Барсова, других воспитанниках Щепкина, последним из которых был Миша Лентовский, о том, как за обеденный стол в доме садилось чуть не тридцать человек членов семьи, об их радушии, гостеприимстве, хлебосольстве. Сохранилась маловероятная, но характерная легенда, будто Н. В. Гоголь, еще не знакомый с актером, пришел к нему в дом, был **{****52} посажен за стол, включился в общий разговор, и только к концу обеда хозяин осведомился, как он должен величать своего гостя.**

В 1830 – 1840‑е годы на сцене Малого театра складывалось единство спектакля особой внутренней природы. По существу возникал *ансамбль* в собственном смысле слова. Дело было именно не в особой слаженности труппы, а в новом типе сценических отношений, новом характере общения в системе спектакле.

Система актерских связей в спектакле XVIII – начала XIX века основывалась на принципе амплуа, единство здесь не было ансамблевым по своей природе. Сценический образ создавался на основе сравнительно устойчивых навыков и обычаев исполнения данного амплуа, в соответствии с известным ритуалом, в привычной тональности декламации и с предусмотренным заранее пластическим рисунком. Спектакль как бы складывался из готовых номеров, отвечающих драматургическому жанру, они «притирались» друг к другу в процессе проб, но в основном были регламентированы. Прямого общения персонажей, внутреннего взаимодействия актеров на сцене не предполагалось.

Строго разработанной системы амплуа, отвечающей четким жанровым делениям, русский театр не имел. В «Стате…» 1766 года структура русской труппы полностью повторяет подразделения французской, только в ее составе значится еще особое амплуа «подьячего», дана схема амплуа классицистского театра в ее самом первоначальном виде. В женской труппе предусмотрены «любовницы» (amoreuses). «служанки» (soubrettes), старухи, конфидантки, но нет «grand-coquettes» и даже «ingénue». И в то же время в мужскую труппу вклинивается амплуа «подьячего», определенного уже совсем по другому принципу социально-бытовой характеристики, нежели остальные.

В начале XIX века русская казенная труппа получает более развернутую систему амплуа. Определенно дифференцируются исполнители трагедии и драмы, серьезные и «характерные» роли. Появляется амплуа «гримов», в труппе есть исполнитель, который одновременно исполняет роли «вторых комиков, карикатур и простяков»[[58]](#footnote-59).

**{****53} Сохранившиеся штатные расписания русской труппы за эти годы дают пеструю картину применяемой к амплуа терминологии. Русская транскрипция французского названия сменяется афишным обозначением роли или переводом. Например, «конфидантка» — «дуэнья» — «наперсница». В состав труппы в соответствии с движением репертуара попадают характерные для русской пьесы персонажи — «комический мужичок». Тут нет единства. Практика выдвигает новые амплуа, которые накладываются на прежние. Неукоснительно соблюдается на протяжении всего** XIX века лишь деление на первые, вторые, третьи роли или «сюжеты». Этим определялось положение актера в труппе и на сцене. Вместе с тем официальное амплуа актера вовсе не предопределяло круг его ролей. Семенова играла в трагедиях и комедиях, исполняла роли «травести». Чем далее, тем разрыв между амплуа по должности и реальным кругом ролей актера все увеличивался. Хотя одновременно можно наблюдать и специализацию второстепенных ролей. Куликов пишет об актере Третьякове, который был превосходен в модном для 1820‑х годов амплуа «дяди из Америки»[[59]](#footnote-60). На той же московской сцене актер Максин считался непревзойденным в ролях «теней и драбантов».

Разнобой и текучесть в обозначении типов ролей в XVIII и начале XIX века свидетельствуют как раз об активности категории амплуа. Шаблон сценического образа не исключал творческой художественной его содержательности, соответствующей развитию театрального искусства, определенного вида сценического единства спектакля или, как говорится теперь, его «режиссуры». Разложение системы амплуа подтачивало и соответствующую ей «режиссерскую» целостность спектакля. Отразившиеся в записке Семеновой и Гнедича противоречия сценических отношений проистекали и от того, что первая трагическая актриса для своих ролей искала решений, выходящих за рамки амплуа, но от своих партнеров ждала точного выполнения регламентации, приспособленной к интересам первой роли. Возникающее на этой основе шаткое, динамическое **{****54} равновесие было первым шагом к новому ансамблевому единству сценических отношений, устанавливающемуся уже в творческих взаимодействиях актеров, возникающему на основе сценической разработки данной пьесы.**

На провинциальной сцене у Щепкина было амплуа комика, и сохранившиеся немногочисленные свидетельства показывают, что он в основном не выходил за традиционные рамки этого типа ролей. Это относится и к началу его московского периода. Он оставался на сцене Малого театра первым комическим актером. Но характер комизма менялся. Источником смешного становились внутренние коллизии персонажа, хотя в облике актера заключалось немало оснований для эффектов внешнего комизма.

«Нет спора, что Щепкин удивителен в ролях Фамусова, Городничего (в “Ревизоре”), — писал В. Г. Белинский, — но не эти роли составляют его настоящее амплуа. Кто видел Щепкина в маленькой роли Матроса в пьесе того же имени (а кто не видел его в ней?), тот легко может составить идею о настоящем амплуа Щепкина. Это роли по преимуществу мещанские, роли простых людей, но которые требуют не одного комического, но и глубокого патетического элемента в таланте артиста…»[[60]](#footnote-61).

Тут уже совсем иное понимание «амплуа», связанное с принципиально новым подходом к роли в искусстве Щепкина. Амплуа в данном случае обозначает программный для актера социально-нравственный характер, который предопределяется внутренними, идейными побуждениями, хотя и не вопреки данным актера, его сценическим средствам.

При таком подходе перестает быть решающим жанровое деление:

«Щепкин принадлежит к числу немногих истинных жрецов сценического искусства, которые понимают, что артист не должен быть ни исключительно трагическим, ни исключительно комическим актером, но что его назначение — представлять характеры…»

Перестает быть существенным различие ролей первого и второго ранга:

**{****55} «Многие, может быть, удивятся, если мы скажем, что такой артист, как Щепкин, с особенным жаром говорит о маленькой роли садовника в “Ричарде** II”»[[61]](#footnote-62).

Сценический образ, который формировался не по принципу приложения готовой формы амплуа к данной роли, а как характер, предполагал уже относительно самостоятельное извлечение содержания непосредственно из действительности, именно содержания, а не только красок и деталей. Этот характер рождался в процессе познания действительности, непосредственно и через драму, пьеса изучалась как мир действительный. Образ актера получал свой идейно-художественный сверхсмысл. То есть творческий цикл актера в работе над ролью проходил те же ступени, что у драматурга, он был уже «не помощник автора, но соперник его в создании роли»[[62]](#footnote-63).

Подобного рода сценический образ уже не мог быть создан и существовать вне активной и непрерывной связи с окружающим актера на сцене. Тут нужен был уже другой уровень общения, нежели в театре амплуа. Щепкин, по свидетельству Соловьева, говорил ученикам:

«Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем своим существом: у тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самих слов, и сохрани тебя Бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет, — тогда все пропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выбросить в окно»[[63]](#footnote-64).

Такой принцип существования предполагает ансамбль, единство сценических отношений, создающееся в данном спектакле не типовым образом, а относительно индивидуально в пределах избранной **{****56} группы исполнителей, в зависимости от степени их творческой активности и солидарности.**

Ансамбль на сцене Малого театра только устанавливался, только зарождался. Пока еще можно говорить лишь об относительном и неустойчивом ансамблевом единстве. И в московской труппе были свои разноречия и антагонизмы, в том числе социально-классового характера. Актер И. В. Орлов, по происхождению дворянин, что в театре того времени составляло еще редкость, не мог сблизиться с недавним крепостным Щепкиным, его «благородная» игра в приподнятой манере не сочеталась с естественностью и народностью щепкинского стиля. Но время было против него. В 1840‑е годы Орлов уходит из московского театра, играет в провинции. Отсутствовало полное согласие между актерами относительно равных творческих масштабов.

Не могло быть заранее разработанной линии сценического общения с П. С. Мочаловым.

«На репетициях, — пишет о Мочалове режиссер, участвовавший в постановках Московского театра тех лет, — не любил подчиняться правилам и условиям сцены, никогда не говорил свои роли как следует, а почти шептал их про себя, усиливая несколько последние фразы для реплики, и менял беспрестанно место, что было очень неудобно для игравших с ним артистов; но этой наивно-прихотливой, талантливой натуре все прощалось… На сцене же во время действия он так проникался своей ролью, так увлекался ее положениями, что решительно не помнил, как обращался с игравшими с ним артистами, которым в это время порядком доставалось»[[64]](#footnote-65).

Совсем иного типа вдохновение руководило В. И. Живокини. Он свободно жил и вольно импровизировал на сцене, прямо общался и с партнером, и с публикой, над которой мог ядовито подшутить. Отсюда и совсем иной характер актерского общения на сцене. Тот же Соловьев пишет, что с Живокини, который на сцене был «всегда так спокоен и развязен, как у себя дома», молодым актерам было «играть очень ловко и не робко», что он всегда «ободрит теряющегося **{****57} на сцене, поддержит его, подскажет ему роль, подпоет ему куплет и ни в коем случае не даст ему окончательно провалиться»**[[65]](#footnote-66).

Живокини большей частью импровизировал, очень вольно обращаясь с текстом роли, но всегда точно произносил то, что во внутритеатральном обиходе называлось «репликой», то есть последнюю фразу, которая служит сигналом для партнера, вступающего в диалог. В данном случае ансамблевые отношения были по-своему явны, но общение устанавливалось на уровне прямых актерских связей, а не во взаимодействии характеров. В отличие от Щепкина Живокини не ставил задачи «влезть в кожу» действующего лица.

Щепкин основывался на подробно и точно разработанной роли. Он готов был без конца репетировать, всячески помогал другим, особенно молодежи. Но во время спектакля к нему было не подступиться, здесь он, по выражению Шуберт, священнодействовал. Роль он уже знал на считке. На репетиции добивался от своих партнеров определяющих характер персонажа тональностей, чтобы настраивать соответствующим образом и свою игру. Петербургский актер А. А. Нильский приводит характерный момент репетиции Щепкина во время его гастролей на Александринской сцене:

«Идет репетиция. Он внимательно прислушивается к репликам играющих с ним актеров. Но вдруг прерывает одного из них и говорит:

— Я ведь не понимаю, как ты играть будешь. Ты, пожалуй, дай мне ноту.

Актер недоумевающе смотрит на Михаила Семеновича и робко спрашивает:

— Ноту. Какую ноту? Для чего?

— Как для чего? Для аккорда.

В простом разговорном языке во время сценического действия Щепкин желал достигнуть музыкальной прелести ансамбля»[[66]](#footnote-67).

Тот же Нильский наблюдал перед спектаклем Щепкина, приехавшего в театр намного раньше других, тщательно готовящегося, целиком **{****58} погруженного в роль, повторяющего ее про себя и даже вслух. Он обходил перед началом спектакля всех своих партнеров, чтобы увидеть их загримированными и избежать всяких неожиданностей.**

Так что в ансамбль соединялись актеры очень разные. И все же определенный уровень творческой общности достигался, хотя тут были и свои противоречия. Шуберт, очень чуткий наблюдатель, вспоминает, что за все время она только один раз видела Щепкина, сбившегося в роли. Это было в спектакле «Коварство и любовь». Мочалов — Фердинанд в диалоге со Щепкиным — Миллером сначала стоял к нему спиной, но, когда он обернулся к своему партнеру, то тот, неожиданно встретившийся со взглядом Мочалова, на минуту забыл нужные слова[[67]](#footnote-68).

На сцене возникали разного типа отношения. Мочалов предпочитал в иных случаях играть с несколько холодноватой П. И. Орловой. Тут взаимодействие основывалось на противоположности. У Щепкина современники отмечали особый подъем в сценах с А. Т. Сабуровой, близкой ему как раз по высокой степени активности сценического существования.

Распределение ролей требовало учета всех различий актеров.

С. Т. Аксаков пишет Н. В. Гоголю за границу по поводу постановки «Женитьбы» на сцене Малого театра:

«Я не понимаю, милый друг, вашего назначения ролей. Если б Кочкарева играл Щепкин, а Подколесина Живокини, пиеса пошла бы лучше. По свойству своего таланта Щепкин не может играть вялого и нерешительного творения, а Живокини, играя живой характер, не может удержаться от привычных своих фарсов и движений, которые беспрестанно выводят его из характера играемого им лица. Впрочем, надо было отдать ему справедливость: он работал из всех сил, с любовью истинного артиста, и во многих местах был прекрасен. Они желают перемениться ролями. Позволите ли вы?»[[68]](#footnote-69)

Такого рода ансамблевые задачи решались на сцене Малого театра.

**{****59} Щепкин остро воспринимал противоречия между мерой вдохновения, подлинности переживания и требованием осознанной, продуманной линии характера, между идейно-нравственной целью роли и естественной жизнью характера на сцене именно в плане ансамбля, художественной целостности спектакля.**

В письме к П. В. Анненкову (1853) актер пишет о своих сомнениях на этот счет:

«Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств. И вот пример: я сам недавно, на старости, дал себе урок. Еще до получения вашего письма за несколько дней давали “Горе от ума”, и в последней сцене, где Чацкий высказывает желчные слова на современные предрассудки и пошлость общества, Самарин очень недурно все это высказал, так что я, в лице Фамусова, одушевился и так усвоил себе мысли Фамусова, что каждое его выражение убеждало меня в его сумасшествии, и я, предавшись вчуже этой мысли, нередко улыбался, глядя на Чацкого, так что, наконец, едва удерживался от смеха. Все это было так естественно, что публика, увлеченная, разразилась общим смехом, и сцена от этого пострадала. Я тут увидел, что это с моей стороны ошибка и что я должен с осторожностью предаваться чувству, а особливо в сцене, где Фамусов не на первом плане. Мы с дочерью составляли обстановку, а все дело было в Чацком… Естественное и истинное чувство необходимы в искусстве, но настолько, насколько допускает общая идея. В этом-то и состоит все искусство, чтобы уловить эту черту и устоять на ней»[[69]](#footnote-70).

Особая активность сценического существования Щепкина в роли связана не только с характером его таланта, идейно-художественной трактовкой ролей, тут была еще установка на непрерывность действия на сцене, постоянное общение, которое пока не могло **{****60} проявляться в скрытом виде. Отсюда возникало противоречие с целым, на что обращали внимание современники. Сам актер, как видно из его письма, в данном случае мыслил как бы по-режиссерски, старался установить меру рационального осознанного и реального в роли переживаемого с точки зрения ансамбля спектакля.**

Единство на сцене *театра амплуа* могло регулироваться со стороны. Спектакль, построенный на *ансамбле*, складывался только изнутри. Тут вступали чисто актерские взаимодействия, которые на том уровне развития театра еще не были в необходимой мере подвластны активному и целенаправленному воздействию режиссера.

В постановке спектаклей Малого театра 1830 – 1840‑х годов принимали участие режиссеры. Сначала — Алексей Федорович Акимов (1810 – 1855). Потом к нему присоединился Сергей Петрович Соловьев (1817 – 1879) в качестве помощника, а затем специального водевильного режиссера. Как и Куликов, они имели практический актерский опыт (С. П. Соловьев только в балете как фигурант и солист дивертисментных плясок), снабжали театр переводами и переделками иностранных пьес, оригинальными водевилями и комедиями, но сколько-нибудь значительного влияния, даже и в административном плане, не имели. Скорее они входили в коллектив работающих над спектаклем исполнителей, выполняя здесь вспомогательные функции. Присланный из Петербурга на должность режиссера Н. П. Беккер, драматург и чиновник петербургской конторы, никакого участия в постановках не принимал, он сидел на репетициях, по выражению Шуберт, «как истукан».

А. Н. Верстовский и М. Н. Загоскин, сменивший Ф. Ф. Кокошкина, осуществляли общее творческое руководство в выборе репертуара, в подборе актеров, Верстовский ставил некоторые спектакли. В принципе же сценический ансамбль создавался усилиями самих актеров. Кому-то, чаще всего Щепкину, принадлежала ведущая роль. Но осуществлялась она путями чисто актерскими: через свое отношение к делу и через свое творческое решение роли, через совместную разработку пьесы на репетиции и советы молодым актерам. Когда Гоголь поручил Щепкину ставить «Ревизора» и он по воле автора занял как бы положение режиссера, на репетиции **{****61} возникли трения, Щепкин хотел передать свои функции Аксакову. Об этом запрашивали Гоголя. Гораздо более сильное в тех условиях влияние мог иметь ведущий актер, чем облеченный соответствующими полномочиями режиссер.**

Знаменательно, что театральные суждения Гоголя отражают опыт ансамбля Малого театра. Постановка «Ревизора» на Петербургской сцене принесла автору многие разочарования и сомнения в возможностях театра. После знакомства с московской сценой театральная программа Гоголя обретает определенность и перспективу. В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”» явно отразились впечатления щепкинского спектакля. Во всяком случае, именно у Гоголя получает определение новая качественная природа, художественный эффект ансамбля в драматическом спектакле:

«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 силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов кряду, нежели наилюбимейшая опера».

И в том же письме «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» (1845) создание такого «совершенно согласованного согласия» он считает делом рук актера. Режиссерское единство спектакля создается теми же путями, что и каждая роль. Только актеру ведомы эти пути. И Гоголю кажется идеальным, чтобы тот первый и лучший актер, который ведет постановку, в процессе репетиций и первых спектаклей переиграл бы сам все роли.

«… Нужно, чтобы такая постановка произведена была действительно и вполне художественно, чтобы дело это поручено было не кому другому, как первому и лучшему актеру-художнику, какой отыщется в труппе. И не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку, секретаря-чиновника; пусть тот один распоряжается во всем. Нужно даже особенно позаботиться о том, чтобы вся ответственность легла на него одного, чтобы он решился публично, перед глазами всей публики сыграть сам по порядку одну за другой все второстепенные роли, дабы оставить живые образцы второстепенным **{****62} актерам, которые заучивают свои роли по мертвым образцам, дошедшим до них по какому-то темному преданию, которые образовались книжным научением и не видят себе никакого живого интереса в своих ролях…»**

И далее:

«Один только первоклассный актер-художник может сделать хороший выбор пиесы, дать им строгую сортировку; один он знает тайну, как производить репетиции, понимает, как важны частые считовки и полные предуготовительные повторения пиесы. Он далее не позволит актеру выучить роль на дому, но сделает так, чтобы все выучилось ими сообща, и роль вошла сама собой в голову каждого во время репетиций, так чтобы всякий, окруженный тут же обстанавливающими его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли…»

В различного рода комментариях к своим пьесам, в письмах к Щепкину, к другим актерам Гоголь делает многие подлинно режиссерские замечания, но в 1840‑е годы они всегда ориентированы на актера, осуществиться могут только творческой инициативой, творческим примером актера. «Дайте непременно от себя мотив другим актерам, особенно Добчинскому и Бобчинскому. Постарайтесь сами сыграть некоторые роли», — пишет он Щепкину в 1846 году, предлагая взять в бенефис «Ревизора». «За репетициями хорошо смотрите…» — заканчивает Гоголь другое письмо к нему. Речь не идет о чем-то, что уже ставится, а скорее вообще: для Гоголя в этом важнейшее дело Щепкина, его миссия. Театр занимал писателя как прообраз жизненных отношений. Не случайно в «Игроках» сюжет разворачивается как некий жизненный спектакль, который был задуман, срежиссирован и исполнен перед глазами публики на сцене. Этот оттенок можно обнаружить и в самом заглавии. Современники видели в Утешительном, роль которого исполнял Щепкин, блестящего режиссера и актера.

### 6

Принцип ансамбля восторжествовал на сцене Малого театра в пору расцвета творчества Щепкина, Русский театр воспринял **{****63} эти традиции ансамблевой игры. Причем продолжение и развитие получила не только щепкинская школа, но и система творческого общения, представляемые на московской сцене тех лет Мочаловым и Живокини.**

Развитие щепкинского опыта можно проследить по самым разным линиям. Примером может служить деятельность П. М. Медведева, который был одним из первых провинциальных антрепренеров, перенесших щепкинские принципы в самую структуру своего театрального дела. Недаром именно в его театре произошла встреча прямой ученицы Щепкина Шуберт с В. Н. Давыдовым и М. Г. Савиной, будущими премьерами Александринского театра. Собрав вокруг себя группу молодежи, Шуберт работала с ними по щепкинским методам. Давыдов вспоминает о Шуберт:

«С ней занималась и Савина. Медведеву это очень нравилось, и, когда мы, бывало, стоим все трое — я, Савина и Шуберт — за кулисами, он называл нас в шутку “консерваторией”»[[70]](#footnote-71).

Через Г. Н. Федотову непосредственно прикоснулся к щепкинской традиции К. С. Станиславский. В своих театральных исканиях он во многом обращался к Щепкину прямо, через голову поколений. К режиссерскому театру он шел через «актерскую режиссуру». Только теперь она обретала последовательную и целенаправленную методику воздействия на творческую природу актера. Это и стало условием возникновения *режиссуры*. Но прежде должны были пройти многие искания ансамблевого театра.

На московской сцене еще при жизни Щепкина созданный прежде всего его усилиями актерский ансамбль претерпевает модификацию, при которой углублялось творческое единство, творческая спаянность исполнителей спектакля, а вместе с тем отходили некоторые принципиальные для Щепкина моменты.

В 1850 – 1860‑е годы русский театр получил национальный репертуар. «Горе от ума» и «Ревизор» определяли уровень реализма русской драмы. Но они не могли составить афиши театра. Ее заполняли переводные и переделанные на русские нравы пьесы, **{****64} драматургические рамки которых давали простор актеру в самостоятельном формировании сценического характера. Драматургия А. Н. Островского, ряда примыкавших к нему театральных писателей, давала возможность определенного репертуарного направления, воспроизводящего на сцене прежде всего правду современных жизненных отношений.**

«Малый театр, — пишет о тех временах П. П. Гнедич, — представлял беспримерное явление в истории сцены: тогда три элемента драматического представления: автор, актер и публика сливались воедино. На сцене царил Островский. Его типы московского купечества наблюдались непосредственно, под боком у театра, — в Охотном ряду, в Гостином дворе. Артистам не надо было указывать, что и как играть, — у них были перед глазами охотнорядские типы, они их знали лучше, чем что-либо. А зрители были те же купцы, чиновники, приказчики, студенты…»[[71]](#footnote-72).

Сосредоточенность театра на сравнительно ограниченном жизненном материале никак не сужала его творческих интересов, напротив, сценическое искусство углублялось в своей художественной содержательности, обострялось в драматическом анализе действительности. И на этой основе возникало еще более тесное ансамблевое единство актеров. Тут важно было совпадение, тождество жизненных ощущений автора, театра, зрителей. Актерский образ терял при этом некоторые возможности самостоятельной значимости. Потому так сложно складывалось отношение Щепкина к пьесам Островского. Зато увеличивался смысл драматургического целого как единства развивающегося действия. Творческая инициатива актера в жизненной разработке характера могла быть еще более активной, поскольку традиция амплуа уж совсем над ним не тяготела, но в то же время он должен был подчиниться системе драматических отношений пьесы. Вне этой системы прямое нравственное влияние актера на зрителя, что так важно было для Щепкина, было невозможно.

Закономерно, что определяющую роль в формировании «режиссерского» единства спектакля начинает играть уже не «первый **{****65} актер», а автор, хотя ансамбль спектакля по-прежнему являлся результатом коллективной работы. И это влияние осуществлялось не только новыми условиями, которые реалистическая драма ставила перед исполнителями, но и через прямое участие писателя в режиссуре спектакля, в работе с актерами.**

В докладной записке об авторских правах драматических писателей (1869), отмечая разрыв между многообразием обязанностей драматурга в современном театре и ничтожностью его прав, Островский характеризует свое участие в постановках своих пьес:

«Отдавая театру свои пьесы, я, кроме того, служил ему содействием при постановке и исполнении их. Я близко сошелся с артистами и всеми силами старался быть им полезным своими знаниями и способностями. Школа естественной и выразительной игры на сцене, которою прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно.

Начиная от великого Мартынова до последнего актера, всякий желал слышать мое чтение и пользовался моими советами. Садовский во всех моих ролях играл совершенно моим тоном, то же можно сказать про Шумского, покойного Полтавцева, Горбунова, Зуброва, Дмитриевского, Вильде и многих других. Того же старалась достигать и вся остальная труппа, и за таким исполнением всегда почти следовал большой успех не отдельного лица, а целого ensemble»[[72]](#footnote-73).

Как видно из слов Островского, средством его режиссерского воздействия было прежде всего чтение, работа надтекстом. Гораздо позже, когда Островский вступил в управление репертуарной частью московских театров, предложенная им труппе режиссерская программа основывалась на коллективной разработке текста.

В воспоминаниях актера П. Я. Рябова так излагается обращение Островского к актерам на первой его по вступлении в должность репетиции пьесы «Воевода»:

**{****66} «Я, господа, ввожу для постановок всех новых пьес такое правило: кроме этой читки, еще будет три. Поставим на сцене столы, засядем все, и каждый будет читать свою роль, давая по возможности тон и характер лица. Это важно потому, что все участвующие будут вслушиваться в общий строй и таким образом все сольется в единый хор. Прямо переходя к движениям и игре на сцене, этого строя достигнуть очень трудно. И вы увидите это на деле, когда мы начнем репетицию после трех считок. Дальше считаю необходимым генеральные репетиции в костюмах: это также хорошая проверка того, что сделано»**[[73]](#footnote-74).

Островский вводил *застольный период*. И так, по свидетельству П. Я. Рябова, были поставлены не только «Воевода», но и следующая за ним «Мария Стюарт» Ф. Шиллера. Драматург прямо противопоставляет читку «движениям и игре», общий строй спектакля для него создается прежде всего через вслушивание, предстает в звучании *хора*.

Дореалистическая сцена была театром декламации. И этому соответствовало общественное бытование произведений литературного пера вне сцены. Стихи декламировали в кружках и салонах. В Обществе любителей российской словесности авторы поручали свои стихотворения опытным декламаторам, какими были Ф. Ф. Кокошкин или С. Т. Аксаков. Прообразом такого чтения стихов и прозы было ораторское произнесение, внеиндивидуальная интонация, которая определялась жанровой ситуацией, заложенной в данном произведении.

Щепкин был рассказчиком. Он выступал с рассказами вне сцены. И не только в дружеском кружке. В таком амплуа он был приглашен во дворец. Актер становился одновременно автором, извлекающим содержание прямо из жизненных впечатлений, и исполнителем, отчасти играющим всех действующих лиц рассказа. И в то же время он сохранял позиции реального собеседника, влияющего на своего слушателя прямо, выступающего с определенной нравственной задачей. И структура всех этих отношений по-своему преломлялась на сцене.

**{****67} Традиция такого сценического рассказа сохранилась. Но вторая половина** XIX века была уже скорее эпохой *чтения*. Публичные писательские чтения была чрезвычайно распространены. Устраивались вечера, благотворительные, то есть платные, собиравшие множество публики, и на них писатели читали отрывки из романов, свои и чужие произведения. Особенно потрясающее воздействие на слушателей всегда имело чтение Ф. М. Достоевского, хотя рядом с ним иногда читал И. С. Тургенев. Ф. М. Достоевский читал и стихи, чаще всего Пушкина. Это не было декламацией, но как бы публичным переживанием и воспроизведением через звучащее слово жизненной картины, психологической ситуации.

Соответственно, и на сцене, в значительной степени под влиянием Островского, слово обретало особую жизненную наполненность, особую силу выражения всех жизненных отношений, замещая относительную бедность, ограниченность сценической обстановки.

Так определилась особенность ансамбля на сцене Малого театра. Позже рядом с ним возникали труппы, имеющие свои специфические черты, строящие свой ансамбль на иных принципах. И опыт ансамблевого театра второй половины XIX века имел решающее значение в рождении режиссуры. Но режиссерский театр еще и соединил в единую систему актерский ансамбль с изобразительными средствами сцены, которые пока развивались в русском театре сравнительно самостоятельно.

### 7

Актерская игра и декорационно-постановочная техника долгое время двигались относительно независимыми друг от друга путями. Оформление сцены в столичных театрах находилось в руках автономной группы декораторов и машинистов с их вспомогательным штатом, они обслуживали разные спектакли — русские и иностранные, драматические и балетные. Разумеется, усилия и интересы декораторов распределялись не равномерно. Особое значение постановка и обстановка приобретали в опере и балете, отчасти — в трагедии, пока она сохраняла ведущее положение на драматической сцене. Драма оказывалась в зависимости от оперы и балета, **{****68} от них зачастую прямо получала элементы своей материальной оснастки. Тем более что оказать существенного воздействия на развитие сценической техники она пока не могла.**

В 1840‑е годы на драматической сцене начинает все чаще использоваться павильон. Характер условности сценического пространства несколько менялся по сравнению с кулисно-перспективным изображением интерьера. Но сам принцип существования актера в сценическом пространстве по существу оставался прежним. Декорация оставалась типовым, лишенным конкретности обозначением места действия. Ее задача была создать основные планы, обеспечить все коммуникации, переходы, построения и вместе с тем остаться относительно нейтральным фоном, не отвлекающим зрителя от актера и не мешающим какой-либо слишком явной несообразностью воспринимать истину актерских переживаний. Актерская игра и сценическая обстановка, соприкасаясь, не входили во внутренние взаимоотношения.

Недаром до начала XX века дожили в театре самораскрывающиеся двери в павильонных декорациях. Два театральных плотника стояли сзади, распахивая и снова закрывая створки дверей, через которые актер входил на сцену или уходил с нее. Прикоснуться к декорации актер как бы не мог. Это сразу же сделало бы явным ее картонность, обнаружило бы, что человек и обстановка находятся в разных плоскостях сценической условности. Повернуться к двери, чтобы закрыть ее, не разрешалось. Это был бы ненужный, разрушающий пластическую стилистику поведения актера на сцене жест. Ведь герой появлялся перед публикой. Дверь заменяла арочный пролет, обрамляющий выходящего на сцену актера. Тут были свои традиционные эффекты. Жест прикосновения к двери был бы совсем неуместен. Его избегали и тогда, когда двери делались настоящие, построенные столяром, а не картонные Дверь продолжала выполнять функцию декорационной рамки, а не была реальной вещью, с которой актер входит в соприкосновенность.

Машинист и декоратор, которые объединялись в одном лице, получали возможность проявить себя перед публикой прежде всего в балетах и операх, где часто преобладали феерические, постановочные **{****69} эффекты, а также в обстановочных мелодрамах и позже в опереттах. Здесь декорация приобретала самостоятельную зрелищную значимость, а действие строилось на разного рода трюках и эффектах, осуществляемых театральным машинистом. На сцене во всех подробностях развертывалась картина кораблекрушения. Горели здания. Низвергались водопады. Обрушивались крепостные стены. Из могил вставали мертвецы. Театральная техника становилась безраздельной хозяйкой сцены в так называемых «живых картинах», которые составляли целые представления, в различных торжественных прологах и апофеозах.**

Все эти постановочные эффекты использовались и в драматических спектаклях. Но принцип их применения был абсолютно тот же, что в опере, балете, феерии, дивертисменте. В спектакль входила картина со зрелищными эффектами. И тут же ее сменяла другая, с типовыми, привычными декорациями.

Искусство феерии, искусство сценических иллюзий и эффектов достигало высокого совершенства. Оно имело своих специалистов, обладавших практически абсолютным чувством сцены, знанием ее оптических и акустических законов. Это были режиссеры-художники в узкой пока еще области. Но их опыт не прошел даром и для будущего режиссерского театра.

Декоратор и машинист Большого театра в Москве Карл Федорович Вальц (1846 – 1929) начинал еще при А. А. Роллере, был восприемником всех старинных секретов постановочного искусства и неутомимым изобретателем новых, а в конце жизни он участвовал в постановках Московского Художественного театра. Один из первых частных театров, возникших после отмены монополии, был задуман актером и режиссером Михаилом Валентиновичем Лентовским (1843 – 1906) как театр феерий и обстановочных мелодрам, он опирался на традиции и достижения русского декорационного и постановочного искусства. Характерно, что именно на этой основе могла развернуться самостоятельная режиссерская инициатива М. В. Лентовского. К. Ф. Вальц был его деятельным сотрудником. К. С. Станиславский увлекался постановками театра в саду «Эрмитаж», тут он почувствовал силу постановочного искусства, его способность захватить зрителя.

**{****70} «Театральный эффект, как таковой, — пишет Н. А. Попов, — привлекал Лентовского своим неотразимым влиянием на зрительскую массу. В его личности в невероятном хаосе смешались любовь к театру, разгульная бесшабашность, пылкая фантазия и преклонение перед всякой талантливостью. Этот последний ученик Щепкина был первым профессиональным сценическим деятелем, который понял значение творческой фигуры Станиславского и первым привлек его к работе в настоящем профессиональном театре»**[[74]](#footnote-75).

Опера и балет способствовали не только развитию феерической и иллюзионной постановочной техники. Многие чисто технические элементы спектакля оказывались втянутыми в сферу музыкальной гармонии. Скажем, смена декорации. Пока в театре не было электрического освещения, «чистая» перемена происходила при полном или слегка притушенном газовом свете, на глазах зрителей. Сложная система завес, арок, кулис, составляющих одну декорацию, заменялась новой. В руках таких мастеров, как К. Ф. Вальц, перестановка, выполненная с особой четкостью, изяществом, да еще на музыкальной паузе, превращалась в самостоятельное зрелище, наполнялась эмоциональным содержанием. Современный театр, оснащенный всей возможной техникой, и сейчас включает в самую ткань сценического действия манипуляции с декорационным оформлением. В XIX веке эти возможности были уже открыты. С введением электричества «чистые» перемены по инициативе Вальца начали производиться и в полной темноте, причем и тут не обошлось без сопротивления, слишком неожиданным и пугающим казались эти погружения зала в совершенный мрак. Такой прием давал особые зрелищные эффекты, которые специально рассчитывались и разрабатывались. Ведая постановочной частью одного из спектаклей С. П. Дягилева в Париже, Вальц поразил французских зрителей изяществом и неожиданными эффектами своих «чистых» перемен.

Постановочная часть в музыкальном театре получала относительную зрелищно-поэтическую самостоятельность. Открывалось **{****71} эмоционально-выразительное содержание самих технических приемов. Так происходило накопление предпосылок к тому, чтобы актер и окружающая его на сцене обстановка могли вступить в творчески активное взаимоотношение, что является одним из важнейших условий режиссуры. Но прежде должны были произойти существенные сдвиги в живописно-изобразительной стороне сценического оформления, машинист должен был отделиться в своих функциях от декоратора, стать художником.**

А. А. Роллер был декоратором, с творчеством которого сложился романтический стиль декорации на русской сцене. Тут была своя живописная поэтика условной театральности, далекая от какой-либо конкретности — исторической, географической, национальной, бытовой — но по-своему выразительная, внятная зрителю в ее живописной идеальности, в своей привычности как повторяющееся, типовое обозначение места действия. Вальц, проходивший подготовку у Рама в Дрездене, а затем в берлинской мастерской К. Гропиуса, где было организовано поточное производство типовых декораций для всех стран Европы, в том числе и для России, в практике своей был сравнительно безразличен к живописной стилистике, хотя в основном повторял те же формы. Он готов был воспринять и использовать любые входившие в моду живописные концепции, так же как брал на вооружение постановочной части всякое новшество в области техники. В своих воспоминаниях он рассказывает, как предложил для одной из постановок оформление в импрессионистической манере[[75]](#footnote-76).

В живописном оформлении драматического спектакля единства, даже в пределах типовой декорации, не могло быть. В одной пьесе соединялись декорации, взятые из стандартного комплекта тех же мастерских К. Гропиуса или из других, часто оперных или балетных спектаклей, делалось комбинированное оформление, собранное из разных деталей. В последнем случае часто проявлялось незаурядное мастерство и изобретательность. Даже новые декорации для одной и той же постановки писались разными художниками. Тут была **{****72} узкая специализация, особые мастера для пейзажной, архитектурной декорации, интерьера. Некоторые художники достигали в своей области высокой виртуозности. Поражал современников абсолютным чувством театральной перспективы петербургский декоратор А. Бредов, создававший на тяжелых театральных холстах полные воздуха пейзажи. Мастерство декоратора заключалось еще и в том, чтобы скрыть слишком явную кулисную структуру декорации, разрушить равномерный ритм планов, создать иллюзию естественного «беспорядка» в расположении лесной декорации, даже иногда добиться углового ракурса в расположении интерьера. Во второй половине** XIX века здесь были немалые достижения. Правда, все это требовало все более усложненной и дробной системы кулисно-арочных установок.

Павильон тоже получал живописную разработку. Он мог комбинироваться с завесами, открывающими в прорезях окон и дверей перспективу пейзажей или анфиладу комнат. И в то же время окна, драпировки, детали обстановки, мебель большей частью были написаны на стенах трапецеобразной установки павильона. Это соответствовало самой природе декорации, ее относительно нейтральной функции по отношению к актеру. Живописные атрибуты интерьера при павильонной декорации держались очень долго еще и из-за рампового освещения сцены. Сильный свет снизу давал резкие и смещающие все масштабы тени. Потому художники избегали ставить на сцене много мебели.

Однако уже в 1860‑е годы критика обращает внимание на несообразности в оформлении павильона.

«Комнаты на сцене, — пишет А. Н. Баженов, — меблируются обыкновенно самым неестественным образом, как-то условно, традиционно, как будто по какой-то формуле. В редкой сценической комнате не увидите вы на так называемом первом плане с одной стороны дивана со стоящим перед ним столом, с другой — тоже стола при нескольких стульях, тогда как стены комнаты обыкновенно пусты и как будто ждут мебели…»

А. Н. Баженов в этой же корреспонденции, посвященной режиссерской части театра, связывает подобную расстановку мебели **{****73} с привычным однообразием мизансцен, выдвигающих актера на передний план, с обязательным фронтальным его поворотом к зрителю, обращает внимание на нерасчетливое использование сценического пространства, на густые тени, которые бросает мебель, поставленная на первом плане. Критик выделяет удачную с его точки зрения обстановку интерьеров в ряде пьес Островского:**

«Хороший пример в этом случае могут подать комнаты в некоторых пьесах г. Островского. Припоминаю, например, как уютно и житейски меблирована комната 1‑го и 3‑го действия в комедии “Старый друг лучше новых двух”; хотя в той же комедии в небогатой и, предполагается, небольшой комнате Васютина, опять брошены посередине комнаты массивный диван, стол и стулья».

И далее критик еще приводит примеры неестественной планировки павильонов, ошибок в их живописной разработке:

«… Приходится видеть на сцене комнаты, состоящие только из одних дверей и не имеющие вовсе окон, как, например, в последнем действии “Записок демона”. Положим, что между сценой и зрительным залом предполагается стена, в которой могут быть и окна; но ведь это только предполагается, и зрителю от этого не легче. Наоборот, в некоторых комнатах оказывается обилие окон; так что уж не знаешь, каким образом некоторые из них могли явиться на известном месте. Чтобы далеко не ходить, возьмем комнату Городничего в “Ревизоре”. В ней два окна, одно против другого. Спрашивается, каким образом могло это случиться?.. Наконец, если комнаты составляются из сплошных декораций, а не из кулис, то стены таких комнат ни в коем случае не следует писать в перспективе, как написаны, например, стены той же комнаты в доме Городничего; тут перспектива является сама собой; от несоблюдения этого выходит много неловкостей. Положим, что между окном и дверью должно висеть зеркало, верхняя линия окна и двери, нарисованных в перспективе, представляют наклонение сверху вниз по направлению от авансцены к задней декорации, а верхняя линия висящего между ними зеркала (не нарисованного) не имеет такого наклона, и выходит нелепость»[[76]](#footnote-77).

**{****74} Таким образом, возникает требование к декорации, предполагающее восприятие ее в плане сценической среды, а не только фона, рамы для актера, появляется ощущение возможности более активной и содержательной связи между персонажами и тем, что их на сцене окружает. По-своему это отражалось и на театральной живописи.**

В театр приходят художники-декораторы, которые, не порывая в общем с существующими традициями, отходят от установившихся форм и канонов, в декорационную живопись начинают проникать реальные мотивы. Условно-театральные, «швейцарские» ландшафты в соответствующих пьесах уступают место русским темам. М. А. Шишков, М. И. Бочаров, декораторы петербургского театра, в каникулярные летние месяцы после окончания сезона отправлялись уже не в Вену или Берлин совершенствоваться в искусстве театральной перспективы, а ехали на Волгу писать этюды, организовывали экспедиции для сбора материалов к предстоящим постановкам. Московский декоратор К. М. Исаков прославился своими русскими интерьерами.

«Артистам, — писал Островский, — надоедают всегдашние однообразные павильоны с рутинной расстановкой мебели и обычные переходы с места на место; они до восторга бывают рады вести себя натурально. Я помню, как Шумский благодарил декоратора Исакова за маленькую бедную комнату в пьесе “Поздняя любовь”. “Тут и играть не надо, — говорил он, — тут жить можно. Я как вошел, так сразу напал на настоящий тон”»[[77]](#footnote-78).

Установка на колорит национальный, колорит эпохи явился, прежде всего, в пьесах исторических, связанных с русской стариной. В театр начали привлекать археологов, историков, знатоков народного искусства. Как решительный поворот в постановочном искусстве современниками была воспринята постановка «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого на сцене Мариинского театра в 1867 году. Спектакль этот оформлялся с особой тщательностью, без обычной экономии на драматических постановках. Тут сыграли **{****75} роль связи автора, его близость ко двору. Почти все декорации были сделаны заново лучшими петербургскими декораторами — Шишковым и Бочаровым. Костюмы были сделаны по эскизам В. Г. Шварца, академика живописи, считавшегося крупнейшим специалистом по русской исторической теме, автора картины «Иоанн Грозный у тела убитого им сына». Консультировал постановку археолог В. А. Прохоров. Историк Н. И. Костомаров присутствовал на значительной части репетиций. Впервые в историческом спектакле на сцене были воспроизведены со всей точностью интерьеры кремлевских палат, сделаны попытки реставрировать картину старой Москвы («Хлебная площадь в Замоскворечье»), передать черты дворцового быта («Покои царицы Марии Федоровны»). О последовательности и единстве в трактовке оформления трагедии не могло быть речи. Декорации писались по эскизам разных художников. Кроме Шишкова, Бочарова, Шварца, был привлечен вице-президент Академии художеств Г. Г. Гагарин. Декорации комнат Годунова и Шуйского, картины «Покой во дворце Иоанна» были взяты из запаса, неизвестно, кому из декораторов того времени они принадлежали. Так что художественный уровень эскизов был различен, рядом с исторически узнаваемыми интерьерами были и условные царские палаты. Историческая точность аксессуаров тоже была весьма относительна. П. П. Гнедич вспоминает, как преподававший в Академии В. А. Прохоров доверительно рассказывал своим студентам: «Я иногда просыпаюсь в холодном поту, когда вспоминаю, как навязал художнику Шварцу высокие горлатные шапки в эпоху Иоанна Грозного, а они достояние московской моды при царе Алексее! Ведь я их пустил на Мариинскую сцену: “Смерть Иоанна Грозного”, “Василиса” шли в этих шапках. А Стасов в восторге молился на них…»**[[78]](#footnote-79).

В «Проекте постановки на сцене трагедии “Смерть Иоанна Грозного”» автор трагедии обращает внимание прежде всего на разработку характеров, он мыслит целостность спектакля на основе его ансамблевого единства, от верности характеров предлагает идти к общей идее. Достигнутый театром того времени уровень «режиссерского» **{****76} единства спектакля как единство ансамблевое получает у А. К. Толстого весьма точную формулировку:**

«Верность понимания отдельных характеров будет иметь следствием возможное совершенство игры, что само облегчит зрителю понимание общей идеи. Тогда только возникнет перед публикою цельное и осмысленное создание, где не только ни один из исполнителей не понесет ущерба в своих правах, но где каждому без исключения представится случай показать себя настолько великим художником, насколько он будет способствовать к единству и гармонии целого».

В своей режиссерской экспозиции драматург пишет о каждом персонаже в отдельности, разъясняя прежде всего социальные и психологические ситуации. О самом поэте тут говорится: «Человеческая правда — вот его закон; исторической правдой он не связан». Подробнее речь идет о костюмах. Декорациям посвящена только маленькая главка. Хотя и тут есть существенные замечания, которые предполагают подчинение декорационного фона внутренним состояниям персонажей. В принципе же автор считает, что описание декораций не должно иметь место в его экспозиции. Отмечается только то, что «находится в тесной связи с игрой». «Опочивальня Иоанна, — пишет А. К. Толстой, — должна носить характер ее хозяина и его настоящего настроения». В другом месте речь идет о живописном контрасте: «Все, что в конце трагедии блестит и сверкает вокруг Иоанна, есть золотистый грунт, на котором отделяется мрачная катастрофа. Чем цветистее и ярче эта наружная сторона, тем зловещее чуется приближающееся событие…» Есть основание предполагать, что «Проект…» оказал сильное влияние на художника, работавшего над эскизами костюмов, в частности эскизы костюмов Иоанна отражают три его состояния в ходе развития драмы, которые отмечены А. К. Толстым. Декорации в спектакле, при всей важности их установки на историческую, археологическую верность, не учитывали и тех немногих замечаний автора, которые касались связи актера и фона. К этому еще не были готовы художники. Однако отказ от отвлеченно-романтической условной стилистики театральной живописи, обращение к исторической достоверности, **{****77} пусть еще относительно нейтральной, лишенной определенности художественного стиля, было важным шагом в сближении актера и декоратора.**

Нейтрализация канонических изобразительных форм была пока единственной возможностью отчасти уничтожить разрыв между правдой психологических состояний актера и шаблоном оформления и в жанрах исторических, сказочных. Вальц вспоминает, что при постановке «Снегурочки» на сцене московского Большого театра в 1873 году «А. Н. Островский особенно подробно не заявлял своих желаний и детальных указаний по постановке декораций не делал, ограничиваясь приемом макета в том виде, в каком он представлялся художником». Автор пьесы хотел только изменений в изображении птиц в прологе. «Он требовал, чтобы последние были как можно более реальны, и настаивал на их выполнении бутафорским способом, сделавшим, по мнению декоратора, костюмы крайне сложными и неудобными»[[79]](#footnote-80). Но, по-видимому, Островскому важно было прежде всего избавиться от той стилизации персонажей сказки, которую навязывали ему декораторы. Бутафорские, чучелообразные костюмы были тут пока единственным возможным приемом. Позже именно в «Снегурочке» был сделан В. М. Васнецовым один из первых опытов выявления в живописном решении содержательных моментов произведения.

Историко-археологическая линия в декорационном искусстве получила продолжение в «Борисе Годунове», впервые поставленном в 1870 году на подмостках того же Мариинского театра. Шишков, написавший эскизы для четырнадцати декораций, и Бочаров, оформивший две картины, работали над спектаклем с 1868 года. Был достигнут сравнительно высокий уровень оформления. «Всего замечательнее в этом представлении, — писал В. В. Стасов, — вышла постановка пьесы, роскошная, тщательная, научно верная до невероятности»[[80]](#footnote-81). Историческая точность мест действия, в частности всех кремлевских палат, была совершенной. Исследователь истории **{****78} русского декорационного искусства второй половины** XIX века Ф. Я. Сыркина считает, что в сцене «Царская дума» Шишков «по-режиссерски определил места для действующих лиц», «ему удалось одновременно показать торжественность обстановки, соответствующей началу сцены, и, выделив место Бориса, подчеркнуть смысл происходящего»[[81]](#footnote-82). В некоторых случаях достоверность бытовая расходилась с сутью происходящего. В сцене «Келья Чудова монастыря», считает Ф. Я. Сыркина, художник загромоздил сцену «деталями (русская печка, рукомойник с ушатом, табуреты, посуда), ненужными актерам по ходу действия и не помогающими его раскрыть»[[82]](#footnote-83). Эти же особенности декорации в картине «Корчма на литовской границе» уже не противоречили драматургическому материалу. И все же внешние стороны постановки в этом спектакле оказались на первом плане. Ей отвечали развернутые и красочные массовые сцены, разработанные А. А. Яблочкиным. Собственно актерские создания в спектакле были сравнительно бледными, ансамбль отходил в тень перед своеобразной роскошью и подробностью постановки.

Музейный, археологический историзм оформления приобретал часто самодовлеющий интерес. Такой характер носил поставленный театром Корша в 1884 году «Царь Василий Шуйский» Н. А. Чаева, осуществленный при участии режиссера «Бориса Годунова» А. А. Яблочкина. Вся обстановка на сцене делалась по образцам из Оружейной палаты, хранителем которых был автор пьесы.

На сцене этого театра в 1885 году историко-археологический принцип оформления впервые был применен к комедии «Горе от ума», действие которой относилось к сравнительно недавним временам. Обычно пьеса А. С. Грибоедова ставилась в современных костюмах, без всяких особых примет времени и исторического колорита, хотя уже в 1860‑е годы Баженов обратил внимание на несоответствие постановок грибоедовской эпохе. И в данном случае были проведены археологические изыскания. Вместо принятых **{****79} для трех первых актов двух декораций (гостиная и танцевальная зала) была сделана одна, которая изображала баскетную в барском особняке. Двери из нее вели в комнату Софьи, в танцевальную залу, на половину Фамусова. В последнем действии сени особняка были скопированы с одного из старых московских домов, принадлежавших, по преданию, прототипу Фамусова. В отчете к пятнадцатилетию существования театра Корша говорится:**

«… Так как по некоторым сведениям и рассказам старожилов было известно, что Фамусов (вернее — лицо, им изображаемое) жил в доме, где ныне помещается казначейство и казенная палата, что на Воздвиженке, а баскетная комната сохранилась со времен Грибоедова в доме барона Боде, что на Поварской, в котором знаменитый писатель часто бывал, то художник-декоратор А. С. Янов снял с натуры лестницу в первом доме и баскетную во втором, и эти эскизы послужили основанием для выполнения его прекрасных декораций, поражающих естественностью и верностью эпохе до мельчайших деталей; так, например, всматриваясь в расписанную заднюю стену декорации 4‑го акта (разъезд), вы увидите на правой стороне пейзаж, изображающий Сахару, — сыпучий песок; вдали пирамиды, бедуины на верблюдах, а на первом плане — родная береза, плод творчества крепостных живописцев старого времени. Мебель, люстра, бра, ковры — все это разыскивалось по чердакам у скупщиков и антиквариев»[[83]](#footnote-84).

«Горе от ума» было парадным показным спектаклем. Но увлечение натуралистической достоверностью в разработке сценической обстановки позже в театре Корша проявилось уже в современных пьесах, где художник не столько заботился об исторической или бытовой правде, сколько старался продемонстрировать вкус и изобретательность. Сцена превращалась в выставку современного интерьера, где все до последней безделушки было подобрано и расставлено по местам. Здесь господствовал стиль буржуазной роскоши, уюта, респектабельности. «Бедная комната», которой некогда так обрадовался **{****80} Шумский, теперь не могла бы увлечь декораторов театра Корша, они обязательно придали бы ей модный шик и художественное изящество. Правда, обращались здесь и к натуралистическим эффектам иного рода. В 1887 году в пьесе А. Ф. Федорова «Люди» зрители театра Корша могли видеть на сцене по-настоящему затопленную плиту с кастрюлями, из которых валил пар. Но чаще на сцене обставлялся роскошный буржуазный салон в модном вкусе.**

Императорские театры вынуждены были последовать примеру первого частного театра при постановке современных пьес. Но это относится к более поздним временам. Драма очень долго оставалась статьей особой экономии. Подводя итоги своему пятилетнему пребыванию на посту управляющего драматической труппой Александринского театра в отчете, написанном для министра двора в 1887 году, А. А. Потехин подчеркивает незначительность затрат, произведенных на постановку драматических спектаклей:

«На обстановку пьес вообще было обращено особое внимание, и она была значительно улучшена в отношении художественности, правдивости и реальности, причем желаемые результаты были достигнуты при самых скромных расходах. Даже для новых пьес очень редко делались новые декорации: большею частью употреблялись старые, несколько освеженные или переделанные, причем нередко одна и та же декорация, поставленная в разных планах и под разными углами, казалась в каждой пьесе новой…»[[84]](#footnote-85).

Такова была повседневная практика драматической сцены. И дело не просто в экономии. Потехин недалек от истины, когда говорит о значительных сдвигах в смысле достоверности сценической обстановки. Постановочные части театров достигли виртуозности в маневрировании накопившимся запасом декораций, создавали на сцене картины достаточно убедительные с точки зрения верности истории, национальному характеру, бытовым нормам. По-своему учитывался и колорит того или иного эпизода, его настроение. Однако **{****81} о художественной индивидуализации зрительного образа спектакля, так или иначе отвечающего содержанию пьесы, речи пока не было, даже в тех случаях, когда создавались новые декорации, когда постановка делалась с особенной роскошью.**

Поиски русских декораторов в 1860 – 1870‑х годах привели к существенным сдвигам. Приезд мейнингенской труппы в 1885 году не застал русский театр врасплох. Пресса с достаточными основаниями могла говорить об известном превосходстве русских декораторов. Работы немецких художников показались суховатыми, бедными по колориту, однообразными. Более неожиданным был характер взаимодействия человеческих фигур на сцене и фона. Русские театральные художники, несмотря на довольно рутинную и громоздкую кулисно-арочную систему, достигали достаточно высокой достоверности изображения, изящества форм, виртуозности исполнения. Однако на этих новых основах возникали свои шаблоны. Определенная художественная нейтральность декорации по отношению к пьесе, отсутствие настоящего творческого единства с актерским ансамблем не проходили даром. Сцена превращалась в чистенькую модель соответствующего места действия. Сюжеты могли быть самые разные. Преобладали буржуазные гостиные и салоны, живописные уголки помещичьих парков, исторические архитектурные интерьеры, театральные стилизации, изображающие дальние времена и иные страны; но в пьесе Е. П. Карпова «Рабочая слободка» художник А. С. Янов выстроил на подмостках Александринского театра настоящий заводской цех, на сцене лился расплавленный металл и били молотами по раскаленным болванкам. В перспективе зала декорации часто выглядели как изящные, новенькие игрушки. Манеру работ Шишкова теперь характеризовали как бонбоньерочную. Все чаще критика обращала внимание на чрезмерную резкость и детализованность живописного письма на сцене. Новые декорационные формы все-таки не исключали противоречия в актерской и внешне-постановочной части спектакля, они по-прежнему могли оттеснять актера, инициатива художника нередко шла в ущерб целому.

Современная критика обращала внимание на эти противоречия, на возникающую обратную зависимость между роскошью внешней **{****82} постановки и уровнем актерского ансамбля спектакля. Статью об «Орлеанской деве», поставленной в бенефис декоратора А. Ф. Гельцера на большой московской сцене, С. С. Глаголь завершает словами:**

«Переходя на подмостки Большого театра, драматическая труппа не внесла туда с собой уменья жизненно и энергично передавать ансамбль каждой, даже второстепенной сцены, а, наоборот, точно заразилась неподвижностью и неумелостью оперного хора и манерой оперных певцов».

Отдавая должное чувству театральной перспективы, мастерству, изобретательности, вкусу декоратора, подробно анализируя ряд совершенно оригинальных решений, дающих особые эффекты сочетания фона и фигур в определенном освещении, критик вынужден все время подчеркивать, что бенефициант «дал целый лабиринт декоративных построек, в которых стушевались и Шиллер, и М. Н. Ермолова, и яркий Дюнуа — Южин», что «декорация вышла из своей роли, выдвинулась из глубины кулис и, растолкав действующих лиц, встала среди них с кистями и палитрою в руках».

«Когда зритель пролога, — пишет С. С. Глаголь, — вместо того, чтобы слушать Иоанну, старается рассматривать раскидистый дуб и силится понять, как построено это воистину целое архитектурное произведение, и монолог Иоанны, и сама она при этом несомненно теряют в интересе, а когда в сцене страданий Иоанны в Реймсе вы слышите за собою спор о том, написана лестница на заднем занавесе или построена, вы чувствуете, что внимание публики отвлечено от действующих лиц к декорации и что интересует ее не только картина, но и рама, которая тут уже не для того только, чтобы оттенить картину, но и сама по себе выставлена напоказ и изо всех сил подчеркнута в глазах зрителей»[[85]](#footnote-86).

Сравнивая декорации «Орлеанской девы» с былыми феерическими постановками, вроде подводного мира во «Флик-Флоке», **{****83} автор статьи не видит большого содержательного преимущества создаваемого в течение многих месяцев оформления перед композициями, которые театральные машинисты былых времен воздвигали в две недели.**

Однако путь к сближению актера и художника на сцене, без которого не могло быть режиссуры, не заключался во взаимных уступках и ограничениях, при которых оформление становится лишь рамой для сценической картины. Оно предполагало еще большую творческую активность художника, но только в ином направлении, связанном с изобразительным освоением содержания пьесы. Тут важнейшую роль сыграло участие крупнейших русских художников — отнюдь не специалистов-декораторов — в оформлении спектаклей на частной и любительской сцене. В 1882 году В. М. Васнецов оформил «Снегурочку» в Мамонтовской опере. Здесь уже с достаточной определенностью обнаруживают себя новые подходы в сотрудничестве художника в театре. В этом ряду следует назвать театральные работы В. Д. Поленова, М. А. Врубеля, В. А. Серова, И. И. Левитана и др.

Театральный костюм тоже все в большей и большей степени оказывался в ведении художника, становился неотъемлемой частью общего художественного решения спектакля. Во многом он прошел ту же эволюцию, что и декорации. Правда, были и существенные особенности. С самого начала инициатива принадлежала прежде всего актеру. Создание костюма не могло быть так уж совершенно отделено от исполнителя, как это было с декорациями, хотя и тут были свои каноны и традиции, осуществляемые театральными портными. Но еще в рескрипте Екатерины II о создании театрального комитета (1783) говорилось: «Платье казенное токмо для роль характерных, а те, кои играют обыкновенные роли, обязаны были бы исполнять оные в собственном платье»[[86]](#footnote-87). Соответствующий пункт сохранялся в законоположениях Императорских театров вплоть до Октябрьской революции, вошел в обиход провинциального театра. Современные пьесы актер должен был играть в собственном платье. **{****84} Только исторические или стилизованные костюмы выдавались из театрального гардероба, так же как декорации, часто в порядке подбора, комбинирования имевшимися запасами. Определение платья персонажа входило в круг самостоятельной работы актера над ролью. Тщательной продуманностью и выразительностью отличались костюмы Щепкина. Но тем контрастнее выделялись они рядом со случайными одеяниями других исполнителей. И все же контакт актера и портного был достаточно прочным, в иных случаях не лишенным творческих мотивов. Вальц подслушал в мастерской известного московского портного Э. Р. Циммермана, как Шумский, славившийся своим умением одеваться для сцены, разыгрывал перед хозяином портновского заведения сцену из пьесы «Чашка чая», предназначенной для постановки в Малом театре. «Оказалось, — пишет мемуарист, — что знаменитый артист рассказывал портному все мельчайшие подробности своей игры, а Циммерман в это время придумывал Шумскому соответствующий покрой костюма»**[[87]](#footnote-88). С середины XIX века установка на достоверность оформления начала применяться и к костюму, в исторических, а затем и классических пьесах. До этого только Фонвизина ставили по традиции в костюмах екатерининских времен. «Горе от ума» и «Ревизор» игрались в современных костюмах, Чацкий являлся во фраке последнего парижского покроя. На балу у Фамусова дамы соревновались в модных туалетах. У Корша в «Горе от ума» костюмы впервые были сшиты в соответствии с журналами 1820‑х годов. Вместе с тем в современных пьесах актеры сами себе строили костюмы почти вне контроля режиссера. Актрисы состязались перед публикой в изобретательности и роскоши костюмов, давали тон и образцы в моде. Но при этом страдала логика, нарушалась естественность.

Таким образом, и в театральном костюме к концу XIX века существовал различный опыт. Поднялись требования исторической точности костюма, его национальной достоверности. Осознано было значение костюма в формировании характерного образа на сцене. Художественная культура костюма была поднята усилиями **{****85} художников и портных. Между тем, все эти средства употреблялись без всякой системы, не подчинялись общей идее спектакля, могли соседствовать с чем-то случайным.**

Накопление новых форм и средств происходило во всех подразделениях постановочного искусства. Совершенствовалась техника сцены, обогащался и дифференцировался арсенал всевозможных эффектов — шумовых и световых. Декораторы и машинисты русского театра были в курсе самых последних достижений техники, славились изобретательностью. Вместе с тем машинерия русской сцены основывалась главным образом на применении человеческой силы, что было связано с чрезвычайной дешевизной рабочих рук. Удавалось добиться виртуозной дисциплины, слаженности, точности работы всего сценического механизма. Даже в Париж Вальц ездил со своими плотниками. Но это не мешало прибегать ко всем новшествам техники. С точки зрения истории режиссуры особое значение имело применение в театре электрической энергии.

Небольшие электрические источники света, питающиеся от батарей, использовались еще в конце 1860‑х годов для подсветки льющихся на сцене потоков воды, для возникающих в темноте светящихся точек. В качестве своеобразного эффекта электричество на сцене использовалось довольно широко в частных провинциальных театрах, например в антрепризе Медведева, в театре Лентовского. Впервые полная электрификация театрального здания была сделана Коршем при постройке нового здания театра. Тут электричество освещало и сцену, и зрительный зал. В середине 1880‑х годов на электричество переходят и императорские театры. Это означало полную реконструкцию основных технических приспособлений, совершенствование шумовых приборов, замену пиротехники световыми эффектами. Очень скоро в театре начали использовать так называемый «волшебный фонарь», позволяющий создать впечатление морской ряби, плывущих облаков и т. п. Но с точки зрения режиссуры имело значение не только совершенствование театральной техники. Возможности маневрирования светом в зале и на сцене, которые давало электричество, более существенны. В арсенал выразительных приемов театра поступало новое довольно сильное эмоциональное **{****86} средство — темнота. И тут заключались возможности принципиально новых форм взаимодействия зала и сцены, в частности эффект «четвертой стены».**

Свечи, масляные лампы, газ не давали возможности погрузить зрительный зал в полную темноту во время действия, резко менять свет на сцене. Хотя частично это делалось. В некоторых больших театрах люстра с масляными лампами убиралась через специальное отверстие в потолке, что не давало полной темноты. К тому же это нужно было главным образом для того, чтобы заправить и зажечь светильники. Газовую люстру рабочие зажигали с помощью специальных люлек. Во время действия она не уходила наверх, а только слегка притушивалась. Рампа тоже могла прикрываться специальными заслонками и цветными экранами, спускаться вниз, — так регулировалась сила света, его окраска. Электричество давало возможность сразу же погасить свет в зале, на сцене, мгновенно зажечь его. Кроме того, начали прибегать к направленным световым лучам, что, впрочем, пока казалось неестественным, нарушающим впечатление.

Однако новые качественные сдвиги в сценических отношениях были здесь еще в возможностях, новые средства применялись беспорядочно, они еще не составили системы, да и не могли сами по себе этой системы образовать. Не случайно именно на примере введения в театре электричества Н. П. Извеков показывает, что само по себе техническое новшество не может изменить театральной системы, нужны еще художественные и идеологические предпосылки.

«… Электричество, вытесняя собой газ, — пишет Н. П. Извеков, — входит сначала как “эффектное” освещение, а затем, в том же XIX веке, полностью заменяет своей лампочкой газовые рожки. Было ли это сдвигом в области театральной техники? Безусловно. Целый ряд новых возможностей и удобств открылся перед театральным осветителем. Но возможности эти до конца XIX века, за исключением отдельных “эффектов”, исчерпывались по существу только тем, что газовая горелка сменилась электрической лампочкой. Удобства сказались в монтажных, монтировочных да в некоторых бытовых моментах, оставляя в неприкосновенном виде всю систему художественного использования света. Функция светооформления **{****87} спектакля — а это главное — оставалась в нетронутом виде. Электричество продолжало путь газа, освещая перспективно-панорамную сцену с ее арками и кулисами, павильонами и заставками. Светооформление сводилось все к тем же задачам осветить живописную декорацию и дать несложный набор световых имитаций (главным образом явлений природы, то есть дать восход и закат солнца, зорьку, лунные блики) и обязательных эффектов типа пожара и огонька в камине. Электроаппараты даже топографические располагались на месте источников газового освещения»**[[88]](#footnote-89).

Только дело не в реформе сцены (пусть и под воздействием требований времени, идеологических задач), о которой пишет автор «Архитектуры сцены». Театру предстояло подняться на новую, режиссерскую ступень развития. И электрическая энергия являлась важнейшей технической к тому предпосылкой. Без нее не могли бы сложиться соответствующие условия единства и концентрации восприятия сценического действия, и с точки зрения психологии погруженного в темноту зала, и в плане сосредоточения управления в одних руках. Пока в театре эта сторона была весьма кустарно поставлена. Направить и подправить ход спектакля мог только суфлер. Вся система сигнализации была крайне примитивной, синхронизация отдельных его элементов — весьма относительной. Только электричество могло обеспечить необходимую для режиссерского театра концентрированность и частоту действенных посылов.

Арсенал средств и возможностей театра все возрастал, увеличивался и в творческом, и в техническом отношении. Но они не слагались в сколько-нибудь определившуюся систему, существовали в весьма подвижных, противоречивых отношениях. И это тоже оказывалось почвой для возникновения режиссуры.

### 8

Русский государственный театр представлял собой все более разрастающийся комбинат с различными творческими, художественными, техническими подразделениями. На Венской музыкальной **{****88} и театральной выставке 1892 года русский отдел был единственным в своем роде, В других странах Европы принцип капиталистического разделения труда определял характер театральной организации. В русском театре в одно объединялись различного рода труппы, театральная школа, декорационные мастерские, портновские, парикмахерские, бутафорские цеха, электрические станции и т. д. Каждая мелочь создавалась в недрах самого театра.**

По мере того как усложнялись и обогащались художественные и технические средства постановочной части, определялись и специальные функции режиссера в управлении труппой. Значение режиссера как лица, объединяющего все силы сцены и поддерживающего необходимый уровень творческой жизни театра, заметно возрастает.

Н. И. Куликова, поднявшего авторитет режиссера с административной точки зрения, на Александринской сцене сменяет его помощник А. И. Краюшкин. Но очень скоро он был назначен режиссером молодой драматической труппы, игравшей на сцене Театра-цирка, переоборудованного для драматических спектаклей, а затем в Красносельский театр для военной публики, где самостоятельно ведал этими спектаклями.

С 1852 года пост главного режиссера занимает Евгений Иванович Воронов, пришедший в труппу из театрального училища и имевший солидный актерский опыт. В своих методах управления он исходил из творческих интересов дела. Г. М. Максимов приводит одно из обычных его обращений к актеру, дающих представление о тоне режиссера, его позиции: «Потрудитесь говорить так, как написано у автора, потому что он думал об этой фразе так же, как и о всей пьесе»[[89]](#footnote-90). Известен случай, когда Воронов записал штраф за опоздание самому себе. Он много занимался постановкой массовых сцен, первым применил такой прием: во время спектакля надевал костюм и, смешавшись с толпой статистов, на сцене руководил их реакциями. Воронов был постановщиком «Смерти Ивана Грозного», организатором этого сложного спектакля.

**{****89} Одновременно с Е. И. Вороновым режиссерские обязанности на Александринской сцене начал выполнять Александр Александрович Яблочкин (1821 – 1895), тоже выпускник Императорского училища, игравший сначала на Александринской сцене, затем — в провинции. После смерти Воронова в 1868 году Яблочкин становится главным режиссером. Он целиком сосредоточился на постановочной стороне. Актеров, по свидетельству современников, он поправлял и направлял только на первых, самых черновых репетициях. Зато он требовал точного выполнения своего режиссерского плана. Славился в театре тем, что умел добиваться от Дирекции полного осуществления предложенных им монтировок, в том числе новых декораций, в то время как обычно против соответствующих пунктов появлялась начальственная резолюция — «выбрать из старого». Первый же поставленный Яблочкиным на Александринской сцене спектакль — «Русская свадьба в исходе** XVI века» (1852) — обратил на себя внимание тем, что комедия П. П. Сухонина, лишенная сюжетного интереса и выразительных характеров, производила на сцене впечатление благодаря слаженности и разработанности постановки, красивым и эффектным группировкам, органическому включению в действие хора. Причастность режиссера к спектаклю стала вдруг явной для зрителя. Яблочкин принимал участие в постановке «Смерти Ивана Грозного», а в 1879 году ставил «Бориса Годунова». Правда, именно при Яблочкине на Императорскую сцену проникла оперетта, которую Е. И. Воронов решительно отказался допустить. Но тут сказались неумолимые требования времени. Имело значение и то, что Яблочкин несколько сузил сферу влияния режиссера, внеся сюда вместе с тем более определенную профессионализацию. Воронов в большей степени сохранял еще функции администратора, осуществляя при этом творческое и этическое влияние на труппу. Он был человеком сравнительно образованным, как и многие режиссеры, причастным к литературе, переводившим пьесы. Мемуаристы отмечают его заботу о правильности произношения, о понимании актером смысла слов, многие его замечания превращались в маленькие лекции по лингвистике. Яблочкин в большей степени сосредоточивался на специальных сторонах постановочного искусства. **{****90} Но, так или иначе, оба они входят в историю театра как режиссеры, которые показали необходимость и значимость этой профессии в театральном деле.**

Рядом с ними можно назвать Сергея Антиповича Черневского (1839 – 1901), режиссера Московского Малого театра (был назначен главным режиссером в 1879 году и сохранял этот пост до самой смерти). К более сложным и тщательно разработанным постановкам он обратился в 1880‑х годах, уже после гастролей мейнингенцев. На московской сцене спектакли в большей степени основывались на единстве и слаженности актерского ансамбля. Но до известной степени уровень постановочной культуры он поднял.

Знаменательно, что в корреспонденции по поводу бенефиса С. А. Черневского, связанного с тридцатилетием его сценической деятельности, автор определяет значение режиссера в театре вообще.

«Деятельность режиссера, — говорится в статье, — разделяется на две части: чисто теоретическую в отношении пьес и практическую в отношении к актерам. Режиссер обязан приготовить пьесу к представлению, следовательно его деятельность не должна, как это бывает большей частью, ограничиваться тем, чтобы только указывать места актерам и время их выхода и ухода; режиссер должен усвоить себе приготовленную к постановке пьесу и иметь ее перед глазами всю в общности; но вместе с тем видеть и понимать взаимные отношения характеров. В каждом драматическом произведении лежит основной тон его, который он должен подметить, воспроизвести и старательно определить. Он обязан объяснить актерам не только взаимные отношения характеров, если они поймут не так, как следует, но вместе с тем определить и наблюдать самый темп, которым должен быть выражен характер. Он, разумеется, не школьный учитель и не должен теряться в педантическом выяснении подробностей; на нем лежит великая художественная обязанность: указать на пробелы, которые найдутся в исполнении отдельных лиц и через которые могут пропасть красоты драматических произведений. Еще труднее этой теоретической деятельности деятельность часто практическая. Ему приходится иметь дело **{****91} со множеством отдельных лиц, которых ему нужно соединить в отдельное целое…»**[[90]](#footnote-91).

Автор не настаивает на том, что С. А. Черневский совершенно подходит под эту идеальную схему, но считает его все-таки к тому приближающимся. Во всяком случае, именно бенефис режиссера вызывает все эти рассуждения.

Режиссерская практика тех лет давала основания для достаточно серьезных заключений о многообразии, сложности, важности обязанностей режиссера. Хотя он выступает в данном случае не столько творчески активным толкователем пьесы, сколько ее внимательным читателем, способным более углубленно воспринять драматическое произведение в целом и дополнить то, что пропустили, чего не сумели уловить и воспроизвести актеры, работающие каждый над своим характером. Средства и пути режиссерского воздействия пока не принимаются во внимание. Для этого еще нет оснований, какая-либо последовательная методология или система отсутствует. По существу, режиссер рассматривается как один из участников ансамблевой разработки пьесы, свободный от определенной роли и потому способный контролировать верность каждой из них. Если актеры справляются с этой задачей сами, то режиссер уже как бы не обязателен.

По-видимому, не случайно такая трактовка режиссуры возникает именно в связи с московской сценой, где достаточно устойчивы были традиции ансамблевой игры. В 1880‑е годы *традиции* здесь, может быть, уже даже преобладали над его творческой активностью.

В записке «О причинах упадка драматического театра в Москве» (1881), в ряде других составленных им в эти же годы аналогичных документах Островский пишет о серьезных изменениях, которые произошли с труппой Малого театра. Драматург считает, что, потеряв за эти годы многих из своих артистов, она ничем не возмещала эту убыль. Школа при театре, которая подготавливала **{****92} актеров определенного направления и давала возможность отбора, перестала существовать. Практика включения в труппу актеров из провинции и подающих надежды любителей-дилетантов, с точки зрения Островского, разрушала единство труппы. Он вспоминает дебют одного из таких без достаточных оснований принятых актеров: «Четыре репетиции кряду мы учили его только показаться на сцену; к несчастию, при первом появлении ему надо было не просто выйти, а пробежать до половины сцены; я и покойные Садовский и Колосова бегали с ним до усталости, — так и не могли выучить, и в спектакле он своим появлением произвел смех в публике». «Мало-помалу, — продолжает А. Н. Островский, — со вторжением неподготовленных или дурно подготовленных артистов, традиция нарушалась, тон исполнения понижался, и, наконец, последовало разложение труппы, исчезли целость, единство и** ensemble»[[91]](#footnote-92). Причины упадка театра он видит в чисто административном, казенном управлении, не способном подбирать труппу, осуществлять контроль за художественным уровнем спектаклей. Постоянно при этом возникают имена былых руководителей и собирателей ансамбля Малого театра — Кокошкина и Верстовского. Речь идет и о том, что значительный рост числа зрителей, изменение их состава, перевод драматических спектаклей полностью на малую сцену обеспечили постоянно полный зал, забота о художественном совершенстве спектакля, о приличной его обстановке перестала быть необходимостью.

И все-таки черты прежней школы далеко не исчезли в труппе Малого театра, хотя и приобрели во многом застывший, формальный характер. В одной из записок 1884 года, говоря о В. Н. Давыдове как актере скорее московского типа, хотя и без строгой школы, поскольку он пришел из провинции, Островский сравнивает особенности ансамбля на московской и петербургской сцене:

«В Петербурге играют проворнее, чем в Москве. В Москве до третьего раза исполнение корректируется, а после третьего как бы запечатлевается и идет уж постоянно неизменно. В Петербурге уж **{****93} со второго представления исполнение начинает изменяться, особенности пьесы, т. е. положений и характеров, начинают сглаживаться, все принимает обычный, рутинный тон; начинается “игра на вызов”, актеры друг перед другом торопятся, подгоняют друг друга, стараясь живостью заменить другие качества, которых они не имеют. Среди этой беготни Давыдов остается все тот же: он крепко держит раз созданный тип, играет по-московски и потому рознится с остальными исполнителями, что вредит целости впечатления. Давыдов тяжел для петербургской сцены… Чтобы увидать, как Давыдов рознится с труппой, надо передать роль, которую он исполняет в пьесе, Арди: пьеса пойдет гораздо живее и цельнее, хотя Арди и не представит того лица, которое дал автор, и будет говорить не то, что написано автором»**[[92]](#footnote-93).

Программа Островского, его теоретическая и практическая деятельность этих лет заключалась в том, чтобы отстоять ансамбль московского типа, возвратить ему тот творческий и художественный уровень, на каком он находился в середине столетия, придать этому театру характер образцового, национального. Он добивается создания при Малом театре школы в ее былом виде, то есть так, что ученики с самого начала входят в труппу, являются определенной ее частью, в ней воспитываются. Ищет возможности восстановить многие старые принципы работы труппы.

Островский был глубоко прав в той мере, в какой он ставил вопрос о необходимости поднять художественное и нравственное значение театрального искусства, изменить положение, при котором исполнение серьезного и высокого репертуара практически оказывалось невозможным. И вместе с тем программа его была во многом утопической, так как основывалась именно на возвращении к старому, опиралась на восстановление былого и категорически отстраняла реальные условия, пусть противоречивые, но живые и по-своему закономерные современные процессы.

Это можно показать и на его отношении к режиссуре, в том виде, в каком она складывалась к 1880‑м годам.

**{****94} В одной из записок тех лет Островский формулирует свое понимание принципов, на которых основывается единство ансамбля, или, как можно было бы сказать, режиссура спектакля:**

«Художественной дисциплиной, — пишет Островский, — называется такой порядок в управлении сценой, при котором 1) для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше, ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому».

Но такая «художественная дисциплина» возможна при соответствующем подборе труппы, спектакль создается только самими актерами.

«На репетиции ни один умный автор, ни один порядочный начальник репертуара или режиссер не станет учить артистов играть: это глупо. На репетициях артисты примериваются к роли, пробуют тон, — одним словом, прилаживают роль к своим средствам; тут сохрани Бог мешать им. Артист может сказать учителю: “Мне за мой талант, за мое уменье играть жалованье платят; я должен играть, как сам умею; коли ты умеешь лучше — так играй за меня”. А. [Потехин] позволяет себе учить на репетициях — кого же? — Стрепетову! Да еще покрикивает на нее. И это называется теперь дисциплиной! Положим, что дисциплина, в смысле субординации, вполне достигнута: артисты кланяются начальнику, режиссерам, ни в чем им не прекословят, без возражения слушают глупости, исходящие от начальства… Но какая польза от этого искусству?».

Как бы ни был Островский прав в отрицании казенно-канцелярского управления театром, но режиссер им понимается в старом смысле, как лицо, входящее в работу над спектаклем вместе с актерами, со своими относительно вторичными, техническими функциями, и уж никак не вмешивающееся в искания сценических характеров, образов. Режиссер тоже воспитанник сложившейся ансамблевой труппы. «Режиссеры, — пишет Островский, — образуются под руководством таких специалистов, какими были Кокошкин **{****95} и Верстовский; контрольное управление может создать хороших бухгалтеров, а никак не режиссеров»**[[93]](#footnote-94).

Когда Островский вступает в управление московской драматической труппой, он пишет «Докладную записку г‑ну управляющему Императорскими московскими театрами», где просит преобразовать систему режиссуры Малого театра, вместо режиссера и помощника режиссера при нем, обязанности которых исправляли соответственно Черневский и Кондратьев, ввести две равные режиссерские должности. Он обосновывает это тем, что «при двух лицах — режиссер и помощник режиссера — некому исполнять должность режиссера-сценариуса, а это недостаток весьма важный, много вредящий правильному ходу представлений. На сценариусе лежит обязанность заботиться о внешней стороне постановки; он должен наблюдать, чтобы заблаговременно, до начала представления, на сцене все было готово к поднятию занавеса: декорации, мебель и мелкие аксессуарные вещи; чтобы до прибытия артистов к спектаклю у каждого в уборной было готово все, что ему необходимо по его роли: костюм, обувь, оружие и проч.»

Тут же дается довольно выразительная картина работы режиссера-сценариуса на малой сцене:

«Сцена московского театра неглубока и часто открывается во всю длину, а бока заставлены декорациями, для которых другого помещения не имеется, так как кругом сцены проходу нет, и режиссер, правящий пьесу, чтобы выпускать артистов то с одной, то с другой стороны, должен опускаться в люк и пробегать под сценой с одной стороны на другую и обратно. Когда же приходится выпускать одновременно с двух сторон, то режиссер должен подавать артистам, находящимся на противоположной стороне, телеграфические знаки, которых артисты иногда могут и не заметить».

Предлагая ввести в штат должности двух режиссеров и одному актеру вменить в обязанность выполнение работы помощника режиссера, причем режиссеры разделяют между собой обязанности сценариуса, Островский не только хотел выйти из положения со **{****96} своим ограниченным штатом («… в Петербурге за этим делом ходит пять человек»), но он как бы возвращал несколько выдвинувшегося в своем значении режиссера (пусть еще и без достаточных оснований) к его прежнему положению. Недаром он вспоминал: «… во время процветания Императорского Малого театра, при Верстовском, в драматической труппе было два режиссера: Соловьев и Акимов»**[[94]](#footnote-95).

Островский выдвигает как непременные условия ансамблевой труппы ее однородность в смысле сценической школы и полноту в замещении всех необходимых для трагедии, драмы, комедии и водевиля амплуа. И эта, казалось бы, идеальная система содержала свои противоречия. Ансамбль был заложен в однородности и полноте труппы, а не возникал на уровне спектакля, то есть вне особенности пьесы, ее индивидуальной стилистики. Труппа как бы заранее приноравливалась к определенному типу драматургии. Театр представлялся относительно замкнутой художественной организацией, по-своему изолированной от живых театральных процессов. А на самом деле за эти годы реальные тенденции вели к активной перегруппировке, взаимному перераспределению сил между ранее сравнительно отдельными областями театра. При этом размывались былые ансамблевые труппы, происходило до известной степени падение художественного уровня театра, но вместе с тем содержались и моменты относительно прогрессивные, открывающие для театра новые пути, во всяком случае, возвращение к прошлому было невозможно.

Немаловажное значение имела стихия провинциального театра, находящегося в непрерывном молекулярном брожении. Тут как раз не существовало сколько-нибудь постоянных трупп, они ежегодно менялись, складывались по-новому и никак не могли быть однородны. К 1890‑му году в провинции образовались самые разные организационные формы — частная антреприза, актерское товарищество (тоже обычно имевшее своего «хозяина»), городские театры, подчиненные местному управлению, и временные гастрольные **{****97} объединения, переезжающие из города в город. Но, с точки зрения строения, в труппах существенного различия не было. Почти всегда в одной антрепризе соединялись актеры разных поколений, школ, отношений к искусству. Были тут актеры старого закала, сохранявшие навыки и традиции давней трагической и комической школы. Немало встречалось актеров, вышедших из Императорских училищ, даже побывавших на столичной сцене, но соблазненных известной свободой и самостоятельностью, которую получал крупный актер в провинции. У них был свой разработанный репертуар ролей, они существовали в труппе как гастролеры, остальные должны были под них подлаживаться. Значительный слой провинциальных актеров состоял из профессионалов очень невысокого творческого уровня, это были так называемые «полезности», замещающие то или иное вакантное амплуа. Входили в труппы провинциальных городов и актеры, только делавшие свои первые шаги на сцене. Недостающие амплуа часто замещались местными любителями.**

Провинциальная труппа была пестрой по составу, и вместе с тем ей приходилось более оперативно и чутко откликаться на требования зрителя: она была от него в большой зависимости. Демократические и либеральные тенденции тут сказывались сильнее, чем на столичной сцене.

Особенным был и режим работы провинциальной труппы. Обычно пьеса могла пройти только один раз, на второй публики уже не хватало. Значит, театр, даже если представления давались не каждый день, должен был показывать не менее двух-трех пьес в неделю. Спектакль готовился в несколько дней, роли разучивались в одну ночь. «… Пьесы играют экспромтом, не уча ролей и без репетиций, — пишет Островский о провинциальном театре, — сладят кое-как места, чтобы не путаться, и играют по суфлеру». Естественно, что это отражалось на самом спектакле: «Для автора невыносимо тяжело видеть свои пьесы в провинции: художественность произведения исчезает, так как одно из главных достоинств пьесы — верность и характерность языка — не передается артистами, они говорят не то, что написал автор, а что-то другое, как итальянцы **{****98} в своей старой** commedia dell’arte, где для артистов писались только программы, а текст импровизировали они сами»[[95]](#footnote-96).

Летопись провинциального театра наполнена различными рассказами о бесконечных ошибках и накладках. Тут складывались свои бесконечные ремесленные приемы, наивные, примитивные штампы. И все же в экспромтах и импровизациях, о которых говорит Островский, были свои творческие моменты, не одни анекдоты и нелепости. На сцене, на ходу, без предварительной подготовки возникали мимолетные ансамбли, создавались навыки очень напряженного и активного существования на сцене, когда актер в любую минуту мог ждать неожиданного, непредвиденного, должен был быть готов ответить на чистую импровизацию своего партнера, помочь ему в безвыходном положении. Спектакль все-таки жил. Возникающее в таких случаях своеобразное единство вернее всего было бы назвать «ансамблем суфлера».

Суфлер, сидящий в специальной будке посередине сцены, произносящий реплики так, что зритель сначала слышит его, а потом уже актера, представляется теперь какой-то необычайной нелепостью, признаком чрезвычайной косности казенных театров и примитивности театральной культуры — провинциальных. Естественно, что суфлерская будка была убрана, хотя это не означает, будто вместе с ней исчез совсем из театра и суфлер. В те же времена суфлер был все-таки важной и по-своему даже творческой фигурой. Его значение не падало, а как раз в последние десятилетия прошлого столетия возрастало. И среди предшественников режиссера, среди тех, кто выполнял отдельные функции, ставшие впоследствии прерогативой режиссера, совсем не последнее место занимает суфлер.

Именно суфлерский экземпляр наиболее полно фиксировал режиссерскую экспозицию пьесы, отмечал изменения текста, выходы и уходы, вступление оркестра, шумовые эффекты, все, что было условлено во время репетиций или пришло в голову актеру перед спектаклем и было сообщено суфлеру. Опытный суфлер играл важную, а иногда и решающую роль при постановке спектаклей. Летописи **{****99} провинциальной сцены хранят немало рассказов о том, как под руководством суфлера и по его разметке ставилась пьеса, полученная только накануне или в день спектакля. Но главное, что суфлер оказывался своеобразным режиссером в самом ходе спектакля, формирующим, определяющим данное представление, сегодняшнюю версию спектакля. От него во многом зависело органическое течение действия на сцене, его целостность, темп, логический рисунок. Чуткий, чувствующий суфлер угадывал настроение артистов, умел вовремя и должным образом подать текст, даже заполнить непредвиденную паузу собственной импровизацией. В его руках была вся сигнализация, вводящая в действие оркестр, постановочные эффекты, контроль за выходами и уходами. Это был своеобразный дирижер драматического спектакля, занимавший свое место за пультом, в самом творческом процессе направляющий ход действия. Возможности влиять на эмоционально-действенный ход спектакля, поддерживать целостность его восприятия были у суфлера более реальными и результативными, чем у режиссеров.**

В книге Д. Гарина «Театральные ошибки» театр тех лет предстает в изображении опытного и бывалого суфлера, с особой тонкостью и остротой представляющего все сценические отношения. Автор убедительно доказывает, что пока театр не может обойтись без суфлера. Не только потому, что слишком ограничено время подготовки спектакля. Язык ходовой драматургии таков, что он не может быть естественно воспринят памятью, войти в сознание актера, особенно если это наспех переведенные иностранные пьесы с огромными внесенными в сам диалог разъясняющими ремарками и объяснениями. «Еще хуже, — пишет Д. Гарин, — “образцовый” язык — язык, на котором никто и никогда не говорил»[[96]](#footnote-97).

Однако дело было не только в изобилии пьес, лишенных живого и естественного диалога. Необходимость в суфлере возникала и у актеров самых больших масштабов, абсолютно владеющих ролью. Возражая тем, кто требовал уничтожения суфлерской будки и ссылался при этом на то, что актеры, подобные Росси, играют без **{****100} суфлера, Гарин писал: «Да, Росси играет без суфлера, потому что он играет с двумя суфлерами, которые помещаются по обеим сторонам сцены в первых кулисах»**[[97]](#footnote-98).

В 1907 году журнал «Театр и жизнь» опубликовал ответы знаменитых французских актеров на вопрос об их отношении к суфлеру. «Вы с таким же успехом, — заявил Коклен, — можете спросить меня, что я думаю о моем сне, о пище, о воздухе, которым я дышу». «Лучше спросите, что суфлер думает обо мне», — сказал Муне-Сюлли[[98]](#footnote-99).

А. Я. Глама-Мещерская вспоминает, как актеры Пушкинского театра собирались на гастрольную поездку по городам России: они тщательно подготовили спектакли, безукоризненно знали тексты, играли без суфлера и все же не могли без него обойтись, взяли с собой Н. А. Коренева, одного из лучших петербургских суфлеров.

«В этом отношении, — пишет актриса, — Н. А. Коренев был действительно мастером своего дела. Он знал каждую пьесу чуть ли не наизусть, он считался с психологией каждого отдельного исполнителя, был смел и находчив… Единственным его соперником был москвич Ананьев, в ту пору громкое имя в актерском мирке»[[99]](#footnote-100).

В. А. Мичурина приводит совершенно неожиданную, казалось бы, фразу К. С. Станиславского: «Уберут суфлера — уйду и я!»[[100]](#footnote-101). Но если учесть, что разработанная Станиславским система воспитания актера зиждется на создании у него психологического состояния полной творческой свободы и покоя, то подобное утверждение не выглядит невероятным.

Так или иначе, суфлер ближе всего подходил к тем рубежам, которыми еще только предстояло овладеть режиссеру. Он соприкасался с актером в самом творческом процессе, в момент контакта со зрителем. Суфлер, с одной стороны, представлял зрителя, смотрел на происходящее как бы с точки зрения сидящих в зале, действовал **{****101} в интересах целостности, последовательности, впечатляемости восприятия, а с другой, — должен был абсолютно проникать в состояние актеров, в их творческие ситуации. Ему должны были быть внятны все внутренние, психологические токи, идущие между актерами, их состояния и даже настроения, чтобы наперед, заранее предвидеть события именно сегодняшнего течения спектакля, постараться скоординировать это до известной степени стихийное движение с замыслом драматурга.**

Разумеется, все это еще не делало суфлера режиссером. Роль скорее идет о тех возможностях, которые он получал благодаря самому своему положению на сцене, чем о действительной практике. Выдающиеся таланты попадались среди суфлеров еще реже, чем среди актеров и режиссеров, хотя знание дела, определенный уровень образования, точность и добросовестность в исполнении своих обязанностей, интерес и любовь к театру были в массе присущи суфлерам (что не всегда случалось с актерами). Фигура суфлера приобретает особое значение в театре последней четверти XIX столетия именно потому, что соответствующим образом складывались ансамблевые отношения на сцене. Тот тип ансамбля, который еще сохранялся на сцене Малого театра, был уже в какой-то степени уникальным и единственным явлением. Слияние в спектакле Александринских актеров происходило уже на иной основе. Здесь было больше той импровизационности, благодаря которой в особый живой и активный контакт на сцене вступали актеры совсем несходных стилей. Для Островского это было признаком влияния провинциального театра, даже М. Г. Савина и В. Н. Давыдов были, с его точки зрения, испорчены провинцией. Еще большую угрозу наступления дилетантизма Островский видел во все разрастающемся движении любительского театра, в росте клубных и других его форм. Традиционный ансамбль распадался; и возникал на сцене, как мимолетное, зыбкое, несовершенное единство, да и то весьма нечасто, ансамбль иного типа, ансамбль экспромта и импровизации. И это не было только искривлением, вызванным, как совершенно справедливо считал Островский, монополией Императорских театров в столицах, казенно-чиновничьими навыками руководства **{****102} искусством, тупостью цензуры, обнаруживались тут и свои исторические закономерности, пробивались тенденции пусть и противоречивые, но имеющие некоторые жизненные основания.**

Расшатанность всех отношений на сцене не исключала шаблона, напротив, именно в этот период плодились и въедались в театр бесчисленные ремесленные штампы, внешние приемы. Но они отнюдь не образовывали сложившуюся систему общепринятых регламентации, возникали стихийно и сочетались с известной свободой и непроизвольностью отношений на сцене. Актер имел целый арсенал готовых приемов и приспособлений, но он всегда должен был быть готов и к неожиданным, непредвиденным поступкам и репликам своего партнера, должен был быть начеку, он реально ощущал свое влияние, свои возможности в процессе формирования живого сценического действия.

Разумеется, на уровне ансамбля подобного типа не могло быть серьезной и углубленной трактовки драматического произведения. Именно с этой точки зрения так тревожило Островского все происходящее на сцене в 1870 – 1880‑е годы, он смотрел на театр прежде всего глазами драматурга. И действительно, в этом смысле тут были свои существенные отступления и потери. Но опять же не случайные, а связанные с диалектикой исторического развития русского сценического искусства. Спектакли создавались в очень небольшие сроки. Но если бы актерам дали время для работы над пьесой, они все равно не сумели бы его использовать, а может быть, даже потеряли бы живой нерв в исполнении при многократных репетициях. Такое состояние театра было переходным, оно не могло долго оставаться без изменений. Но именно текучесть и подвижность всех сценических связей создавали почву для возникновения новой творческой системы отношений на сцене, для возникновения режиссерского театра.

А. Антуан в те же годы столкнулся с совсем иными условиями. Перед ним был театр, монолитный в своей традиционности, в своих доведенных до своеобразного художественного совершенства и точности регламентированных приемах, которыми предусматривалось все на сцене. Цитированный выше французский словарь 1885 года **{****103} утверждает, что постановка (**mise en scène) доведена в театре до такой степени совершенства, что дальнейшее движение уже представляется невозможным. Через год, открывая первые спектакли «Свободного театра», А. Антуан не предполагал, что ему придется соревноваться с национальными театрами именно в области постановочного, режиссерского искусства. Созданный им любительский кружок предлагал свои услуги драматургам экспериментирующим, ищущим новые формы, не укладывающиеся в жанровые каноны идеальной, «хорошо сделанной» пьесы. Театр оказался особенно близок натуралистической школе в литературе, но давались и произведения писателей совсем противоположного лагеря, «парнасцев», первых французских декадентов. Особенно охотно и в первую очередь ставились те пьесы, которые были отвергнуты «Комеди Франсез» или «Одеоном». Широко шла новая зарубежная драматургия, которая совершенно не признавалась этими театрами. Именно отказ от заранее провозглашенной литературной и театральной программы предполагался самим названием театра — «свободный». По обычаю французского театра и здесь во многом решающее слово в постановке принадлежало драматургу, он распоряжался распределением ролей, присутствовал на репетициях. Правда, А. Антуан имел характер сохранить за собой положение безраздельного директора театра, не допускающего преимуществ какого-либо из направлений, он был первым актером на сцене «Свободного театра» и именно в этом качестве влиял на постановку. Он стал режиссером «Свободного театра». Однако режиссерские принципы А. Антуана складывались постепенно и в какой-то степени непроизвольно, в процессе воплощения и воспроизведения стилистически разнородной драматургии, в прямой борьбе с традиционными театральными формами.

«Свободный театр» создавался на подчеркнуто противоположных официальной традиции основах. Он существовал на положении непрофессионального экспериментального начинания. Спектакли ставились около месяца и показывались, как правило, один раз приглашенным и приобретшим годовые абонементы зрителям. «Тиражирование» постановки, ее коммерческий прокат, гастрольные **{****104} поездки относятся к более поздним временам «Свободного театра», они воспринимались его создателем как вынужденная уступка. Очень часто спектакль строился из нескольких одноактных пьес. Оформлению вначале не придавалось особого значения. Первые спектакли шли при сборных декорациях. Знаменитые туши на сцене в одноактной пьесе «Мясники» не представляли особой программы театра, скорее это был удар по установившимся вкусам, своеобразный эпатаж, желание бросить вызов ханжеским требованиям буржуазного зрителя, его представлениям о театральной благопристойности. А. Антуан делал это в выборе сюжетов, в отдельных приемах оформления, в актерской игре. Спектакли «Свободного театра» шли под свист и выкрики зрителей. Впрочем, это как раз было в обычаях французского театра. Именно в процессе расшатывания незыблемых, казалось бы, форм французской сцены складывались режиссерские принципы А. Антуана.**

«Свободный театр» поражал зрителей эффектами естественности и правды отношений на сцене, но как раз гармония, внешняя целостность, законченность не были, во всяком случае, вначале, свойственны его спектаклям. Сложные постановочные решения, эффектные и впечатляющие массовые сцены появляются у Антуана позже, отчасти в результате знакомства с английским и особенно немецким театром, прежде всего мейнингенской труппой. Но сама природа сценического действия тут была иной.

Подчеркивая отличие своего театра от традиционного, А. Антуан пишет: «… Для актеров, воспитанных в соответствии со старинной формулой декламации… сцена — это трибуна, а не ограниченное пространство, на котором что-то происходит»[[101]](#footnote-102). Таким образом, спектакль для него не есть особого типа сценическая декламация или чтение драматургического текста, но некоторое самостоятельное и по-своему реальное театральное событие, в которое включен и зритель, как один из участников и наблюдателей аналитического эксперимента, как сторона, с которой спорят, которую переубеждают.

**{****105} Немецкий режиссерский театр по-иному трактовал действие — скорее как картину, движущуюся и звучащую, организованную прежде всего по законам театральной оптики, в принципах театральной перспективы. Именно с этой точки зрения были восприняты в России спектакли мейнингенской труппы. Новым тут было не оформление само по себе, а режиссура, которая соединяла все элементы сцены в одно целое. Но целое это было сродни произведению живописи, хотя и не исключало эмоций, очень сильных моментов настроения, но именно на основе соединения элементов по принципу живописной композиции. Островский написал на полях цитированной выше докладной записки Управляющему московскими театрами о режиссуре: «На мейнингенцах мы видели, что и посредственная труппа может иметь большой успех при хорошем режиссере»**[[102]](#footnote-103).

Одна из первых работ по теории режиссуры, написанная немецким театральным эстетиком К. Гагеманом в 1902 году и вскоре переведенная на русский язык, трактовала режиссуру как процесс адекватного перевода драматургического произведения на сцену по законам театральной перспективы, «олицетворение художественных намерений автора при посредстве живых и мертвых аппаратов сцены»[[103]](#footnote-104). Сценический образ здесь постоянно рассматривается как общая картина, сцена как рама, «артистический персонал как изобразители людей». Автор в этом процессе выдвигает режиссера на первый план, он полномочный представитель и драматурга и зрителя («сконцентрированный зритель»), «он собирает в одно целое те детали, которые необходимы по законам сценического действия для его целей»[[104]](#footnote-105). В работе обобщается опыт мировой режиссуры, разбиваются многие предрассудки и заблуждения во взглядах на театр. И все же режиссерский спектакль трактуется в качестве своеобразной картины действительности, которую зритель созерцает и воспринимает. Происходящее на сцене не становится у Гагемана, опирающегося прежде всего на практику немецкого театра, своеобразной **{****106} театральной реальностью, включающей действительность актерских отношений и связи между зрителем и сценой. Это соответствовало режиссерским исканиям немецкой сцены, но не отражало другие формы режиссерского театра.**

Представления о режиссерском единстве спектакля как единстве, хотя и динамическом, но организованном по законам оптической перспективы, возникали и в русской критике, отчасти под влиянием мейнингенцев.

«Современный зритель требует, — писал С. С. Глаголь в 1890 году, — чтобы невидимая рука последовательно созидала перед ним на сцене ряд таких картин, какие мог бы написать на полотне художник, задавшийся целью иллюстрировать в своих картинах данное сценическое произведение». И далее: «Режиссер должен быть художником и прежде всего художником».

Таков был один из путей теоретического обоснования творческой роли режиссера. Он сравнивался с художником, автором картины, или, вернее, достаточно самостоятельным иллюстратором. При этом на театр переносились и соответствующие отношения живописца к материалу, к палитре красок:

«От него должно зависеть на сцене все. Ему должны быть подчинены и декоратор, и машинист, и костюмер, и все отдельные персонажи сцены. Все они лишь материал, служащий художнику своим знанием и талантом, но не более. Таково значение режиссера на сцене»[[105]](#footnote-106).

Однако подобный подход к режиссуре не был характерен. Он не получал поддержки в практике русского театра (хотя именно на его сцену в конце XIX – начале XX века пришли крупнейшие художники, порой оттесняя режиссеров), не соответствовал тому типу отношений, который складывался между сценой и залом.

На отличие в восприятии сценического искусства зрителей разных стран давно обратили внимание наблюдательные критики. В книге «Театральное искусство» (1872) П. Д. Боборыкин, знавший **{****107} одинаково полно русский и западноевропейский театры, дает, может быть, единственное в театральной литературе сравнение русского, французского и немецкого зрителя. Именно немецкая публика, по его характеристике, внимательна и сосредоточена, во время представления она погружена в эстетическое созерцание и размышление. Французский зритель чувствует себя более непринужденно, для него, по словам Боборыкина, «театр не храм, не аудитория, но необходимое умственное развлечение»**[[106]](#footnote-107). Он активен в своем неприятии и сдержан в знаках одобрения. Отчасти это объяснялось существованием во Франции клаки, публика старалась не присоединяться к ней, было известно, что все заслуживающее особого одобрения и так будет отмечено наемными хлопальщиками. Русский зритель, напротив, был щедр на аплодисменты, ими он встречал и провожал актеров, он вызывал своих любимцев посреди действия и между актами, «бисировал», требуя повторений. Эта чрезмерная активность зрителей в свое время стала помехой для театра, она разрушала единство спектакля, естественное течение действия. Принимаются меры к тому, чтобы запретить вызовы среди действия, выходы актеров между актами и т. д. Между тем тут сказывался особый подход зрителя к сцене. Актер для аплодирующего русского зрителя не терялся как творческая личность, оставался в сознании зрителя творящим художником, мастерство и виртуозность которого заслуживают быть отмеченными.

### 9

Пестрая и неоднородная картина русской сцены последних десятилетий XIX века менее всего, казалось бы, готова была превратиться в организованную форму режиссерского театра. На самом деле — именно это брожение, отсутствие застывших и по-своему законченных форм, с которыми приходилось сталкиваться А. Антуану, создавало почву для театральной системы повышенной творческой активности, предполагающей режиссерское единство. Все необходимые элементы для такого театра уже существовали, развились, хотя и были смешаны с чрезвычайно рутинными и примитивными **{****108} формами. Недаром все же сознание необходимости и возможности театра нового творческого уровня жило в театральной среде. Очень рано оно проявилось в попытках создать соответствующим образом организованный театр. Особенно показателен в этом отношении пушкинский театр А. А. Бренко в Москве, возникший в 1880 году, а в 1882 году превратившийся в антрепризу А. Ф. Корша.**

Пушкинский театр был дальним предшественником Московского Художественного, предвосхитившим многие его начинания. Возник он как актерское товарищество, при этом не в смысле экономическом, как это чаще всего бывало, но творческом прежде всего. Как раз все тяготы организационные и финансовые бескорыстно взяла на себя А. А. Бренко. Художественное руководство осуществлялось советом театра, возглавляемым М. И. Писаревым, актером высочайшей культуры и образованности.

Здесь изменился сам режим подготовки спектаклей, хотя последовательность репетиций, смена репетиционных этапов оставались прежними. Но ведь и в Московском Художественном театре они тоже сохранились, изменилась длительность и подробность разработки, конечно, содержание каждого из них. Нечто подобное было и в Пушкинском театре. Пьеса готовилась от трех недель до месяца. Небольшой, камерного типа зал театра давал возможность многократно повторять одну и ту же пьесу, зрителей для него хватало. К тому же высокий уровень постановок поддерживал интерес к театру.

По-новому строились отношения внутри труппы. Разрушена была система актерских рангов, крупные актеры выступали в ролях второго и третьего планов. Возможно стало творческое соревнование актеров, когда одна и та же роль получала различную трактовку. Так, Уриэля Акосту играли Писарев и Южин. Входил в труппу актер В. В. Васильев, специальностью которого было исполнение только одной роли Афони в пьесе Островского «Грех да беда на кого не живут». Правда, в данном случае речь шла о деятеле народнической организации, которому М. И. Писарев помогал скрываться от полиции. Так что включение в труппу В. В. Васильева скорее свидетельствовало о революционных симпатиях, народнических связях театра, возникшего в свое время ради материальной помощи **{****109} политическим заключенным**[[107]](#footnote-108). Демократические, прогрессивные тенденции сказались на репертуаре театра. Ставился Островский. Впервые была показана без цензурных искажений пьеса «Свои люди — сочтемся». Упор делался на классику. Из современных пьес, кроме Островского, шли произведения, отражавшие настроение народнической интеллигенции, например, «Затишье» («На хуторе») П. П. Гнедича.

Режиссура Пушкинского театра имела отчасти коллегиальный характер. Участвовали в постановках своих пьес авторы, в частности, Островский. Важное влияние на сценическое решение пьесы имел Совет, возглавляемый Писаревым. Привлекались в театр режиссеры со стороны на отдельные постановки. Режиссером «Скупого» был прославившийся своими постановками Мольера А. Ф. Федотов, организатор театра на Политехнической выставке. Но основным режиссером был В. Н. Андреев-Бурлак, то есть один из ведущих актеров театра.

Сравнивая Андреева-Бурлака как режиссера с А. А. Яблочкиным, который приходил в театр на репетицию с точно разработанным планом, осуществления которого добивался от актеров («не терпел никаких отступлений от выработанного им плана как в создании отдельных мизансцен, так и в группировке отдельных актеров на сцене», «точно закреплял, по своему выбору, места актеров на сцене»), А. Я. Глама-Мещерская пишет:

«Совсем иной тип режиссера представлял Бурлак. Работать с ним было гораздо труднее, ибо режиссерские требования его выражались не вполне отчетливо. Бурлак загорался в самом процессе работы. Он тут же на сцене придумывал и обдумывал план будущей постановки. Нередко, блестяще срепетовав первое действие пьесы, он убегал за сцену и в тесной режиссерской комнате Пушкинского театра обдумывал еще не вполне ясный для него самого план следующей картины. В большинстве случаев “нутро” или “вдохновение”, **{****110} как говорили тогда, выручали Василия Николаевича, и он вдруг импровизировал такую мизансцену, какая и в голову никому не приходила, — такую яркую, сочную и глубоко жизненную. Но бывало, что после репетиции первого действия пьесы Бурлак вдруг “потухал” и продолжал работу вяло, с явным надрывом… Пьеса, срепетованная Бурлаком, походила нередко на черновую тетрадь: запись в ней выправлялась сообразно с дальнейшим ходом постановки…»**[[108]](#footnote-109).

Вызывает некоторое удивление, почему режиссером Пушкинского театра был, скажем, не Писарев, а Андреев-Бурлак, актер, отличавшийся неровной игрой по вдохновению, обычно приблизительно осваивавший текст, импровизировавший его, правда, иногда так удачно, что Островский включил, как свидетельствуют мемуаристы, некоторые экспромты Андреева-Бурлака в текст «Леса», шедшего и на сцене Пушкинского театра. За режиссерским столом актер оставался верен себе. Но, может быть, именно в том-то и заключался смысл, что в режиссуру он переносил свои актерские методы, тут был не заранее обдуманный расчет, а творческий процесс, совершающийся во время самой репетиции, на глазах исполнителей и вместе с ними. И то, что «черновая тетрадь» режиссерского замысла правилась по ходу постановки, имело свое значение, вносило в режиссуру творческий момент. Недаром спектакли Пушкинского театра имели особое впечатляющее влияние на зрителя.

Несомненно, возникший еще до отмены монополии частный театр А. А. Бренко давал образец высокой театральной культуры. Это проявилось и в организации летней поездки по провинциальным городам. Впервые столичные актеры ехали по России с готовыми, тщательно отрепетированными спектаклями, имеющими полный состав исполнителей, даже со своим суфлером. И совсем уже удивительным по тем временам было то, что они везли с собой оформление и реквизит своих постановок.

И все же, каким бы редким явлением не представлялся Пушкинский театр на фоне сценического искусства тех лет, он не представлял **{****111} собой чего-то совсем исключительного или случайного. Здесь сошлись наиболее живые элементы и тенденции, свойственные русскому театру.**

Пушкинский театр продержался очень недолго, да и не мог пока сохраниться в своем первоначальном виде. Не только потому, что экономической его основой была такая неверная вещь, как помощь мецената. Для существования такого типа театра еще не было необходимых условий. А. Ф. Корш, который принял антрепризу от А. А. Бренко, подчиняет театр вкусам совсем иной публики, рассчитывает на обеспеченные буржуазные слои зрителей. Соответственно меняется характер труппы, хотя известная преемственность сохраняется. Поддерживается определенный уровень постановочной культуры. Режиссером становится Михаил Васильевич Аграмов (умер в 1893 г.), знающий и изобретательный постановщик, работавший, в частности, над упомянутым выше спектаклем «Горе от ума». Привлекаются для отдельных спектаклей Яблочкин, Федотов, участвует в постановке ряда пьес, в том числе «Иванова» А. П. Чехова, В. Н. Давыдов.

Между тем, эксперименты в постановочном искусстве не прекращаются. В середине 1880‑х годов начинается режиссерская деятельность К. С. Станиславского в Обществе литературы и искусства. Делает попытку создать при московском Малом театре самостоятельную молодую труппу А. П. Ленский. Оба они были прежде всего актерами и шли к режиссуре через актерское творчество. Предпринимались усилия поднять сценическую культуру провинциального театра, появились антрепренеры, которые делали ставку на повышение художественного уровня (Бородай, Синельников).

Но в целом стихия ремесленных приемов и навыков захлестывала сцену. Состояние театра было глубоко кризисным. И именно так ставился вопрос на собравшемся по инициативе Русского театрального общества (РТО) в марте 1897 года в здании московского Малого театра Первом Всероссийском съезде сценических деятелей. В многочисленных докладах с мест и прениях был дан анализ тяжелого положения театра, представлена выразительная картина невыносимых условий, в которых находились деятели сцены, особенно **{****112} в провинции. И вместе с тем, удивительно непрозорливы, приблизительны, просветительски и либерально наивны были все прозвучавшие на трибуне съезда предложения, все сделанные попытки найти выход из кризиса.**

Речь шла о необходимости признать идейное, нравственное, эстетическое значение театра, отделить подлинно художественный театр в его правовом, общественном, нравственном положении от зрелищ иного рода. И в этом смысле съезд по существу выдвигал проблему режиссерского порядка. Пути же разрешения мыслились в самых разных направлениях, но никак не связывались с фигурой режиссера.

Необходимость утвердить общественное значение, достоинство сценического деятеля выливалось в самые противоречивые требования. Предлагалось, например, объявить актеров особым сословием, то есть определить их правовое положение в системе еще сохранявшихся феодально-сословных отношений. И в то же время выдвигались идеи буржуазно-реформаторского порядка. Настаивали на необходимости создания представительной профессиональной организации сценических деятелей. Говорили о необходимости изъятия театра из ведения полиции, ее цензурных органов, создании специального министерства изящных искусств по французскому образцу.

Для поднятия художественного уровня театра предлагался ряд образовательных и законодательных мер. Ставился вопрос о необходимости введения обязательного образовательного ценза для актеров, режиссеров и даже антрепренеров. А. П. Ленский настаивал на довольно жестокой и практически невыполнимой, утопической операции отсечения целого слоя актерской массы, профессионально не подготовленного, лишенного сколько-нибудь ясных творческих целей, самого сознания художественного и идейного назначения театра.

Речь шла и о расширении состава зрителей, об обращении театра к более широкой демократической публике, более чуткой к правде чувств на сцене, не избалованной, не пресыщенной сценическими роскошествами и эффектами. Искали способ ограничить распространение низкопробного репертуара, повысить постановочную культуру. Предлагалось создать в Москве образцовый театр, по **{****113} которому должны равняться все остальные, считали необходимым вменить в обязанность актерам и режиссерам Императорских трупп вести записи своих ролей и мизансцен, с тем, чтобы их можно было бы печатать и распространять среди актерской массы для руководства. Спорили по многим частным вопросам упорядочения ведения в интересах художественности: вызовы, оркестр в антрактах и т. д. И только положение о режиссере не было выдвинуто на первый план, не стало предметом специального разговора. В принятом проекте нормального договора, предназначенном урегулировать правовые отношения актера в частном театре, вся режиссерская часть по существу повторяла принятые в 1882 году «Правила для управления русскими драматическими труппами Императорских театров», где функции режиссера сводились к административно-технической организации репетиционного процесса и самого представления, принципиальные вопросы по репертуару и постановке пьесы оставались в ведении дирекции и режиссерского управления.**

Таким образом, при всей осторожности и верноподданнических заявлениях организаторов съезда, выдвигались идеи актерских свобод, требование своеобразной театральной конституции. Характерный для России тех лет клубок противоречий, в которых сплетались феодальные пережитки с коллизиями новых буржуазных отношений, по-своему отражались в театральных делах.

Первый парламент русских сценических деятелей, прикоснувшись к аналогичным противоречиям исторического развития, не осмелился даже думать о революционном их преображении, ограничивался весьма робкими и утопическими мечтаниями о преобразованиях. Сценические деятели были пока не способны предвидеть и пути самого художественного процесса.

Между тем, не более чем через год был создан Московской Художественный общедоступный театр, который в самом своем названии повторил основные лозунги съезда сценических деятелей, но основывался на принципе режиссерского театра, предполагавшего особую творческую организацию коллектива и вместе с тем подчинение всего художественного процесса артистической индивидуальности режиссера.

**{****114} Театру предстояло подняться на новую ступень художественного проникновения в драматические противоречия действительности. Для этого он должен был воспринять достижения современной литературы, достичь ее уровня в постижении драматизма времени, поставить на сцене Чехова и Горького, по-новому осмыслить Островского, русскую и иностранную классику, овладеть современной зарубежной драматургией. Это было возможно только в режиссерском театре, то есть театре повышенной творческой активности и самостоятельности проникновения в драматизм времени, через драматургию, но на равном с ней уровне творческого мышления, со своими специфическими открытиями, невозможными в драме. Отношения между сценой и драмой, сценой и действительностью принимали совершенно новый характер. И режиссеру принадлежала тут решающая роль.**

Идея объединения руководства всеми сторонами театрального процесса в одних руках возникала сравнительно давно, но казалась неосуществимой.

В. И. Немирович-Данченко, который в начале 1890‑х годов вел в газете «Новости дня» отдел «Театральный альбом», воспроизводит отзыв читателей отзываются на слова драматурга В. С. Лихачева:

«Режиссерское главенство должно быть соединено с главенством репертуарным, поручено лицу, обладающему, помимо достоинств сценической опытности, широким литературным образованием и снабженным в пределах его ведения полной самостоятельностью».

Такое, с нынешней точки зрения, самоочевидное требование вызвало, как показывает автор статьи, горячие споры. Подобное соединение кажется непосильным одному человеку. Именно к поискам соответствующего лица сводится спор. «Почти все убеждены, что такого лица нет», — пишет Немирович-Данченко. Читатели «альбома» «поминают управление г. Потехина, перебирают кандидатов: гг. Боборыкин, Аверкиев, Григорович, кн. Урусов…» «Шансы на стороне г. Боборыкина. Боятся только его тяготения к западу…»[[109]](#footnote-110).

**{****115} На съезде сценических деятелей о режиссере, соединяющем всю полноту творческой власти, уже и не говорили.**

Дело же в том, что такое объединение мыслилось именно как механическое сложение всех функций, которые распределялись по разным отделам режиссерского управления. На самом же деле предстояло выработать новый подход к формированию сценического целого через единое и индивидуальное художественное сознание, что было, может быть, делом сложным, но более реальным с точки зрения действенности объединения коллективных и синтетических сил театра.

Особое качество режиссерской целостности, режиссерского единства спектакля определяется через понятие «стиль». Стиль, как свойство режиссерского театра, противопоставил ансамблю, определяющему единство спектакля дорежиссерской эпохи, П. П. Громов в статье 1940 года, с тревогой отмечая потерю режиссерского уровня в театре тех лет, отступление к ансамблю.

«Проблему стиля, — пишет П. П. Громов, — многие теперь сводят к проблеме ансамбля. Это весьма распространенное среди театральных работников заблуждение, и именно им объясняется успех пресловутой теории “режиссера, умирающего в актере”. Н. П. Акимов со свойственным ему остроумием как-то сказал, что понятие ансамбля — понятие негативное и для творчески зрелого театра вообще несущественное… В самом деле, что такое ансамбль? Это единство манеры игры и общего тона спектакля. Без такого единства не бывает вообще спектакля, это — действительно негативное определение театрального зрелища. Если нет ансамбля, единства тональности, то непонятно, почему вообще сошлись данные актеры на данной сцене… Надо иметь, кроме ансамбля, еще какие-то другие, уже позитивные качества, для того чтобы быть театром… Сказать, чего нет в театре (разнобоя игры), еще не значит сказать — что же в нем есть. Ведь остается неясным важнейшее, каково же позитивное определение искусства данного театра или спектакля… Качественная определенность содержания и есть стиль… И задача режиссера в рамках… коллективного по природе своей творчества заключается не столько в том, чтобы гармонизировать и приводить к единому знаменателю, к единому тону игру отдельных актеров… **{****116} не в создании ансамбля, сколько в создании стиля всего представления, стиля спектакля…»**[[110]](#footnote-111).

Такое резкое противопоставление ансамбля и стиля объясняется ситуацией театра тех лет, когда писалась статья. Исторически ансамбль, как мы видели, не нейтрален в содержательном смысле, он изменялся, по-своему модифицировался и в режиссерском театре, действительно теряя здесь свою стилеобразующую активность. Театр открывал новые возможности коллективного творческого взаимодействия всех сил театра, начиная с драматурга, взаимодействия, в котором все содержание оказывалось пропущено через индивидуальное художественное сознание, отношения драмы и сцены представали в видении одного художника-режиссера. Это новое стилевое единство и есть собственно режиссура.

В русском театре к режиссуре впервые приходит Московский Художественный театр. Это было открытием К. С. Станиславского. Он шел к нему своим путем. Но в том же направлении искал весь русский театр, все двигались в едином поле магнитного тяготения исторической коллизии.

Историческое рассмотрение режиссуры предполагает анализ возникновения и развития этой особой стилевой формы в ее закономерности и противоречиях, общем и конкретном. Она изменяется и преобразуется. Сегодня, может быть, режиссерского типа связи и отношения сами обретают относительную нейтральность, становятся само собой разумеющимися. Но они не исчезают, не теряют содержательности. Возникает ансамблевое единство, в котором каждый из актеров представляет свою режиссерскую по уровню обобщения концепцию драмы. И это не отменяет режиссуры, ибо в основе своей, в исторической перспективе режиссура есть высшая форма актерского творчества.

# {117} Театральные дневники 1956 – 1965 гг.

## 3 октября 1956 г. [Виктор Гюго. «Мария Тюдор». Национальный народный театр (TNP), Париж. Режиссер Жан Вилар. Художник Леон Гишиа. Композитор Морис Жарр.]

Начнем с конца. Актеров вызывали раз десять, может быть, больше. Они выходили, взявшись за руки. Кланялись, не сгибая головы. Потом все вместе делали еще несколько шагов, быстро, как бы идя навстречу зрителям, останавливались на самом краю. Еще кланялись. Затем поворачивались (сначала дамы, затем мужчины) и уходили — мужчины вели дам. На двух симметрично расположенных лестничных площадках — двое слуг, совершенно неподвижно простоявших в течение всего времени, графически совершенных (вообще все решено средствами графики). И так более десяти раз, совершенно одинаково. Один раз исполнители встали на колени. В конце постепенно их становилось все меньше. В последний раз в глубине сцены они еще раз повернулись (Мария Казарес [Мария Тюдор] плакала). В этом весь театр!

Все отработано до последней степени. Каждый жест точен и совершенен. Он значит только то, что должен значить, и никаких сомнений быть не может: это мольба, а это — признательность, радость и т. д. Жест освобожден от всего лишнего, в том числе и от индивидуального характера. Такая экономность и совершенство — во всем. И в обстановке. Простота и ясность решения удивительные.

Занавеса нет. Гаснет свет. И в первом действии, и в других действующие лица уходят просто во тьму. Начало — процессия с палачом. Барабанный бой (очень театрально). Музыка очень скупая и выразительная (почти звукоподражательная). Костюмы удивительной яркости и разнообразия. Они театральны — не утрированы, а с подробностями, деталями. Режиссер расставляет действующих лиц по принципу цветовых пятен. Движения скупы.

**{****118} Но в игре нет ни декламации, ни театральности, ни попытки переселиться в исторических героев. Игра, напротив, очень естественная, почти бытовая, осовремененная.** [По поводу последней фразы красным карандашом позднее сделана приписка: «неверно!»]

## 13 марта 1957 г. [Алехандро Касона «Деревья умирают стоя». Ленинградский государственный театр Комедии. Режиссер и художник Н. П. Акимов[[111]](#endnote-2).]

Смерть на сцене. По-разному. Картинно падают. Массовые. Впервые в истории театра (может быть, впрочем, это заслуга драматурга) — [новое] изображение смерти. Бабушка [Е. В. Юнгер] уходит по лестнице, снимает черную кружевную шаль, прямая, вся в белом, уходит бесшумно, будто не касаясь земли. Все склоняются над шалью, [оставшейся] в кресле. Она умерла — она ушла.

Этот последний штрих заканчивает движение пьесы: борьба реальности и иллюзии, природы и искусства. Одно переходит в другое, одно не существует без другого.

Смерть Бабушки [Е. В. Юнгер] — это победа искусства. Идеальное слияние формы и содержания, активное вмешательство режиссера. Сбивчивая речь [героини Юнгер]. Диктует рецепт и задает вопросы, думает об отъезде [своих близких], играет — или действительно переживает! Вот здесь-то и синтез, слияние двух борющихся мотивов. Это сыграла Бабушка и не сыграла молодая пара. Они должны были к этому тоже прийти (синтез рассудка и сердца) — но не получилось, сделано только внешне. Режиссер это все сделал.

Фокусник [С. И. Федоров] — множество трюков.

## 15 мая 1957 г. — Александр Вертинский [Выступление в Ленинградском театре Эстрады].

Очень высокая художественная культура, цельность и органичность. Сейчас все это — как воспоминание (печальное, ушедшее) — вся эта жизнь, о которой он поет. И как воспоминание она не кажется такой искусственной. Все, все в прошлом. Не допел программы, очень устал. Старое, бабье лицо. На аплодисменты радостные глаза, **{****119} пожимал руки. После какая-то девушка с крашеными хной волосами принесла цветы.**

\* \* \*

21 мая 1957 года Вертинский умер.

## 1957 г. [?]

## Научная запись спектакля.

Сама запись данного спектакля, данного представления (со всем, что было — в том числе случайностями и накладками).

Образ спектакля, складывающийся из нескольких записей (актер в данном спектакле; его состояние в разное время — премьера, третий-четвертый спектакль, через полгода).

Подготовка. Сценическая история пьесы, сравнение с другими постановками.

## Апрель 1958 г. [Эдуардо де Филиппо. «Призраки». Перевод Г. Богемского и Н. Медведева. Ленинградский государственный театр Комедии. Постановка и оформление Н. П. Акимова. Режиссер Г. З. Цайзель. Композитор Л. В. Песков[[112]](#endnote-3).]

«Призраки» — комедия-фарс, комедия чрезвычайно сложная, построенная на весьма богатой комическими возможностями ситуации. Однако история, рассказанная драматургом, в сущности очень печальна. В спектакле Театра комедии комические краски временами чрезмерно сгущены, и все-таки глубоко драматическая нота возникает здесь с самого начала, с первым же появлением на сцене главного героя Паскуале, роль которого исполняет А. Вениаминов.

Острый, гротескный жест и вместе с тем удивительно человечная, тонко разработанная внутренняя линия образа — так играет Вениаминов Паскуале. Предельно комична мимика актера, но его большие удивленные глаза выражают страх, боль, отчаяние, в его маленькой забавной фигурке своеобразная грация и достоинство. Вениаминов в этой роли заставляет вспомнить Чарли Чаплина, и дело не в подражании или внешнем сходстве, а в близости самих **{****120} героев. Паскуале очень обыкновенный человек, типичный неаполитанец — общительный, неунывающий, очень уютный, немного старомодный в своих привычках и манерах. Как удобно усаживается он в кресло, не спеша, со вкусом курит, как серьезно снимает шляпу, когда узнает, что курица, которую он принес на новую квартиру, по дороге сдохла, с каким наслаждением Паскуале приготовляет и пьет свой послеобеденный кофе. Вот он случайно берет оставленное женой платье, и руки привычно продолжают незаконченное шитье. Любой предмет в его руках оживает, приобретает реальный вес и смысл, Паскуале знает цену вещам, они нелегко ему достаются. Чтобы наладить свой маленький домашний очаг, добиться сносного человеческого существования, ему приходится вести непрестанную и, если хотите, поистине героическую борьбу.**

Перепробовано немало профессий, рухнуло множество планов. Мы встречаемся с Паскуале в тот момент, когда он затевает новое предприятие. В послевоенном Неаполе, городе острейшего квартирного кризиса, пустует многоэтажный роскошный палаццо, и никто даже даром не хочет в нем поселиться, так напуганы все рассказами о заживо замурованных в стене триста лет назад молодых любовниках, о привидениях и призраках, которые до сих пор бродят по пустынным комнатам. Паскуале берется развеять легенду о призраках, соглашается жить в этом страшном доме. Со страхом входит он в свою новую квартиру. А тут еще рассказы жуликоватого швейцара Рафаэле (С. Н. Филиппов) и его безумной сестры Кармелы (К. Г. Землеглядова). Всюду ему чудятся призраки, и неудивительно, что в конце концов он принимает за привидение спрятавшегося в шкафу любовника своей жены Альфредо Марильяно (Н. Н. Трофимов). На правах призрака Альфредо безнаказанно посещает дом, он делает Паскуале подарки, кладет в карман его куртки небольшие суммы денег. Паскуале ни минуты не сомневается в существовании призрака, с появлением которого поправляются его дела, его не могут разубедить ни объяснения с женой, ни разговор с шурином Гастоне (Л. А. Кровицкий), ни двусмысленные высказывания Рафаэле, ни приход членов многочисленного семейства Альфредо, которых он тоже принимает за призраков. И это не простое недоразумение, **{****121} дающее возможность театру построить множество самых комических сцен. У Паскуале нет в жизни прямой и ясной дороги, нет перспектив, нет цели, он живет надеждой на удачу, везение, счастье, чудо. И нет ничего удивительного, что он без тени сомнения верит в призрака, принесшего, как ему кажется, счастье.**

Деньги, которые получает Паскуале, — это плата за страх. И еще хуже — плата за позор. Но душа Паскуале чиста. Тень позора не падает на него. Он стоит на коленях перед любовником жены, но и это не унижает его. Паскуале страшно одинок, он привык надеяться только на себя, ни с кем он не говорил так откровенно о своих страданиях. Но ведь это призрак. Почти десять минут длится заключительная сцена на балконе. Для актера это момент огромного напряжения и наивысшего вдохновенного подъема. Паскуале говорит о своих страданиях и своей любви. Маленький человек растет на наших глазах, открывается его мужественное и нежное сердце, он как бы сбрасывает бремя своего ничтожного существования, становится сильным и свободным.

Удивительны и необычайны приключения Паскуале Лойяконо, но все происходящее вовсе не замыкается рамками роскошной квартиры, в одной из комнат которой происходит действие. Архитектура старинного палаццо кажется несколько отвлеченной и безликой, но художнику удалось вырваться за пределы сценической коробки. Черепичная крыша и небо, вид на залив, башня, отражающаяся в зеркале, выходящие в зрительный зал балконы, на которые герои выходят, чтобы поговорить с невидимым профессором Сонтанна, живущим в доме напротив. Все это раздвигает стены, расширяет перспективу. Кажется, что мы слышим шум неаполитанской толпы, пьяные крики жильцов первого этажа — палаццо на своем веку повидал множество незваных иноземных гостей: французы, турки, швейцарцы, немцы, теперь здесь поселились американцы, эти «добрые призраки», готовые заплатить долларами за Италию, ее свободу, ее легенды, ее богатство. Далеко не один Паскуале живет расчетами на чудо. Разве не призрачны надежды богача Альфредо освободиться от пут брачного договора, соединиться с Марией! Разве не призраки помогают существовать **{****122} мелкому воришке Рафаэле, списывающему на привидения происходящие в доме пропажи!**

В постановке пьесы Эдуардо де Филиппо театр отказался от бытовой точности, бытовой достоверности деталей, доступной в полной мере, пожалуй, только итальянской сцене, подчеркнул комедийные ситуации. Такое решение правомерно, и успех сопутствует театру всюду, где фарсовые тона не заслоняют живого человеческого содержания пьесы. Ведь автор настаивает на том, что его герои не комические маски, а живые люди, в списке действующих лиц каждому из персонажей он дает специальное определение — страждущая душа, мятущаяся душа, заблудшая душа и т. д.

Очень комична фигурка Альфредо, этого домашнего философа и вольнодумца, роль которого исполняет артист Н. Трофимов. Альфредо напоминает механическую игрушку в своем безукоризненном, немного слишком пестром костюмчике. Ему не хватает какой-то лирической ноты, без которой любовь к нему Марии приходится принимать на веру. И все-таки он живой человек, в нем бьется настоящее сердце. Неизменно вызывают смех в зале Л. Кровицкий — Гастоне и С. Филиппов — Рафаэле, но и у них комическая маска не заслоняет живой души. Зато очень театрально условны такие персонажи, как сумасшедшая Кармела, как все многочисленное семейство Калифано. Здесь режиссер дает волю своей фантазии, бесконечно остроумно и эффектно разработаны эти сцены. И все-таки все это немного из другой пьесы. Рядом с Паскуале все эти персонажи кажутся немного нелепыми марионетками. Совершенно не удался артистке Я. Н. Войткевич образ жены Паскуале Марии. Она по ходу действия трижды переодевается в новые платья, которые в общем-то недурно сидят на ней, но кажется, что вместе с платьем артистка меняет и образ своей героини. Не найдена линия поведения, неясно внутреннее состояние Марии. То она аристократически неприступна и горда, то непринужденно смеется, хотя в рассказах ее любовника о своей жене для нее нет ничего веселого. Ей следует быть проще, естественнее, ближе к Паскуале.

**{****123} Эдуардо де Филиппо очень любит своего героя, и, может быть, именно потому он так к нему беспощаден. Если бы Паскуале вдруг осознал свое положение, у него бы разорвалось сердце или он бросился с одного из шестидесяти восьми балконов своей новой квартиры. Пока все остается по-старому. Паскуале уходит со словами надежды на новую встречу с призраком, Мария не уходит с Альфредо, пальто падает с ее плеч. Но драматург хочет, чтобы итальянский народ отбросил свои иллюзии, осознал невыносимость своего положения. Его комедия заставляет поверить в силу и красоту простого человека Италии, в его способность освободиться от связывающих его пут, сбросить тех, кто торгует его душой и честью.**

## 23 – 28 мая 1958 г. [Гастроли Пражского театра «Д‑34»[[113]](#endnote-4) в ДК им. Первой Пятилетки. 23 мая — «Швейк». По роману Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка». Инсценировка и постановка Эмиля Буриана. 24 мая — Бертольд Брехт. Обработка и постановка Э. Буриана. «Опера нищих». Музыка Курта Вейля. 25 мая — «Крысолов». По поэме Виктора Дыка. Инсценировка и постановка Э. Буриана. Художник Владимир Нывлт.]

Постановочная техника, возведенная на степень искусства. Перемена декораций входит в само действие. Без этого была бы разрушена ритмическая, музыкальная структура спектакля. В «Швейке» — поворачивающиеся площадки (как бы переворачивающиеся страницы книги, повествовательность, иллюстративность). В «Опере нищих» помреж с гонгом прерывает действие, и рабочие на глазах у зрителей делают перестановку. Декорация такая, будто сделана из случайного материала, из того, что было под рукой. «Крысолов» — через тюль. В этом спектакле ничего не перестанавливается, никто не приходит и не уходит. Картины как бы возникают в памяти, вычерчиваются волшебной палочкой художника и так же исчезают. В каждом случае способ перемены декораций связан с характером спектакля.

(В связи с этим: в спектакле «Никто» Ленинградского театра им. Ленинского Комсомола со страшным грохотом, будто начинается **{****124} извержение вулкана, вползает на сцену интерьер. Из‑за этого разрушается впечатление. Но в «Женитьбе Бальзаминова» перемены с помощью вращающего круга тоже включены в действие. В спектакле «Синьор Марио пишет комедию» играет штора).**

Очень разная стилистика спектаклей и манера игры. «Швейк» — бытовое пробалтывание роли. Балаганные трюки: полицейский чиновник ест сосиску, дает ее вместо пера Швейку (подписаться), сам сосет перо. Медицинская комиссия [доктора — В. Брабец, О. Яновский, Й. Бартунек], Швейк [Франтишек Годар] бьет врача ногой. Врач хочет испугать Швейка — но вместо этого пугается другой врач. Они сами скорее производят впечатление сумасшедших (пытаются решать задачу Швейка). Швейк серьезен. Швейк — коммунист, он не простодушен и не наивен.

В «Опере нищих» музыка играет большую роль. Здесь более подчеркнутая декламация, ритмика. Нищие и бандиты — и вместе с тем респектабельность. Питчем [Карел Линц] с супругой [Зузана Кочова] за кофейным столом, Питчем читает газету. Появляется Полли [Виола Зинкова] — ее бранят за то, что она вышла замуж (в буржуазном семействе точно так же ругали бы за то, что не вышла замуж). Любовь Полли — лирическая струя (!). Песня повешенных — в белых саванах, покачиваясь. Шествие на казнь. Танец… Масса: не множество одинаковых людей (как в опере), а несколько очень разных. То же и в «Швейке». Глухой бандит с жестяной трубкой [Владимир Брабец], он же играет Крысолова, здесь он без слов. Он старается во всем участвовать (танцует не в такт, смотря на ноги других), всё невпопад.

«Крысолов» — здесь декламация, довольно отвлеченная. Гораздо более выразительна пантомима (почти балет). Особенно в сцене, когда горожане бросаются с обрыва. В этом театре нет премьеров, первых актеров, — все могут делать всё.

Что же объединяет, делает лицо театра, если все здесь такие разные (лубочный театр, реалистический театр, условный, символический)? Линия, направление жизненной борьбы (с казенщиной, мещанством, тупостью). Подчеркнутость тенденций — во всех **{****125} спектаклях. Интересно, что в «Крысолове» объективный смысл образов не совсем отвечает замыслу режиссера, направленному на разоблачение индивидуализма (сам Буриан связывает спектакль с венгерскими событиями**[[114]](#endnote-5)).

## 28 мая 1958 г. Эмиль Буриан в Институте театра и музыки [ЛГИТМиК]:

«Мейерхольду, как и всякому великому художнику, нельзя подражать. Есть много мейерхольдистов, но только один Мейерхольд». (Поднимает палец вверх). «Так же, как есть много пикассистов и только один Пикассо. Я слишком люблю, преклоняюсь перед Мейерхольдом, чтобы быть мейерхольдистом».

О Брехте: дружеские связи… О кружке Брехта (делает жестом узкий кружок): «Нельзя делать из театра узкий кружок. Брехт гораздо шире. Два пункта спора с Брехтом. 1) Брехт не хотел, чтобы зритель забывал, что он в театре. Я не согласен. 2) В конце жизни под влиянием кружка Брехт отказывался от какого-либо человеческого пафоса».

«“Опера нищих” — это результат критического отношения к драматургическому материалу. В тот момент, когда становится опасно, что зритель забывает, что он в театре, — я ему напоминаю. Приходилось замечать, что “Опера нищих” нравится буржуазному зрителю».

«“Крысолов” — как ответ на венгерские события. Крысолов — талантливый человек, который так талантлив, что может погубить людей. Ему противостоит рыбак Сэпп Йорген [Богумил Кржижек]. В поэме — это еще несознательный трудящийся. Этого человека индивидуалистическая песня о свободе не может привлечь, вся его жизнь противостоит этому. Крысолов губит целый город из-за того, что ему нанесли вред, а рыбак Йорген не может этого понять. Ему необходим жизненный опыт, чтобы понять. Не сразу, но он понимает, что же ему надо делать. Не путем индивидуалистической свободы, а путем рыбака мы можем спасти мир».

## {126} 14 ноября 1958 г. «Бег» М. А. Булгакова. Академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Постановщик Л. С. Вивьен. Художник А. Ф. Босулаев. Композитор Кара Караев.

Борьба театра с пьесой. В конечном счете автор в общем побеждает (главным образом благодаря Н. К. Черкасову — Хлдову). Первая линия [постановки] — преодолеть абстрактный гуманизм пьесы (на самом деле он не абстрактный). Корзухин, принявший французское подданство, отрекающийся от жены, заботится о меховом товаре для буржуев, его речь о долларе — он антагонист, в нем нет человеческого и русского (не абстрактный, а национальный гуманизм). [Этот гуманизм] снять стараются путем сатирического изображения белогвардейцев и эмиграции. Нажим в первых трех картинах на образ Хлудова — зверь-белогвардеец, без проблеска. Разговор с вестовым [Крапилиным] испорчен. Вестовой [по Булгакову] должен был падать на колени — и тогда [Хлудов решает] его вешать…

Вторая линия. Театральный разнобой. Каждая сцена ставится по-своему. Читается приказ Фрунзе: в первом действии — о последнем оплоте белых, Крыме; во втором — о том, что Крым взят. Перед каждой картиной на сетке волной — движение (как бы неясный сон). Но так как это перед каждой из восьми картин, и еще в семи картинах — перебои, чтобы создать впечатление протекшего времени — перестает действовать (в публике легкое недоумение, потом привычка и смешок). Где чувство меры! А в самом оформлении и постановке — разнобой, академический штамп, бытовой колорит, театральщина.

Эпилог. На экране сначала тучи, потом голубое небо, желтая дорога, идут по этой дороге. Хлудов — падает на колени (очень сильное впечатление).

Хлудов (использована история генерала Слащова). Неприятное произношение: «харашш’о» (одесское, блатное). Хлудов — Черкасов один по-настоящему выдерживает трагическую линию. Остальные — или комические, или голубые (Серафима — Л. Н. Петухова). Чарнота — Ю. В. Толубеев, в первой сцене хорош (под буркой). [Сцена с Люськой в Константинополе] — здесь все снижено, нет трагического. Пестренькие, веселенькие декорации. У Корзухина **{****127} Чарнота в кальсонах — но настоящие аристократические манеры. Жадно пьет и ест, но не противно.**

## Декабрь 1958 г. [Н. В. Гоголь «Ревизор». Ленинградский государственный театр Комедии. Режиссер и художник Н. П. Акимов. Художник по костюмам И. Г. Сегаль[[115]](#endnote-6).]

Театр не может не быть современным, современным и тогда, когда он ставит «Ревизора». Комедия, написанная более ста лет тому назад, на сцене должна жить, зазвучать актуально. Иначе спектакль превратится просто в хрестоматийную иллюстрацию к соответствующему разделу школьной программы.

Поисками живого, сегодняшнего прочтения пьесы Гоголя отмечена новая постановка «Ревизора» в Театре Комедии, осуществленная нар. арт. Н. П. Акимовым.

Многое в этом спектакле неожиданно, идет вразрез с привычными представлениями об образах комедии. Необычна сама сцена, спускающаяся ступенями в зал, так что действие иногда перехлестывает через линию рампы. Оригинально оформление спектакля. Но главное — сами действующие лица.

Театр очеловечил гоголевских персонажей, которые давно и прочно отстоялись в знакомые всем сценические типажи, почти условные сатирические маски, вызывающие смех, но принимаемые как нечто исторически отдаленное.

Мы не сразу «узнаем», не сразу принимаем городничего. Артист В. В. Усков, видимо, не очень стремится изображать представителя гоголевских времен. По манере речи, по интонациям он порой даже напоминает жуликоватого руководителя учреждения, собравшего своих ближайших помощников, чтобы обсудить с ними возможность приезда лица из вышестоящей организации. И далее все убедительнее становится этот образ, выходящий в спектакле на первый план, во многом задающий ему тон. Не кажется странным, что в третьем действии городничий, примостившись на ступеньках лестницы и посадив дочь на колени, беседует с супругой. Или в последнем акте собирает яблоки с чудесным образом перевесившейся прямо на веранду ветви. Чем менее официален, чем домашнее, чем **{****128} добродушнее городничий, тем сильнее раскрывается вся циничная философия стяжательства и взятки, ставшей в этом мире чем-то бытовым, обыденным.**

«Городничий Гоголя — не карикатура, не комический фарс, не преувеличенная действительность и в то же время нисколько не дурак, но, по-своему, очень и очень умный человек, который в своей сфере очень действителен, умеет ловко взяться за дело — своровать и концы в воду схоронить…» Так в свое время воспринимал городничего В. Г. Белинский. Так сейчас воспринимаем и мы образ, данный Усковым.

Хлестаков в исполнении Н. Н. Трофимова — это целый каскад беспрерывных превращений. Вот он воображает себя в собственной карете, подъезжающим этаким петербургским щеголем к дому провинциального помещика. Появляется трактирный слуга — и Хлестаков общительный малый, умеющий поговорить с «простым народом», он толкает в бок, щекочет смешливого парня, которого со свойственным ему мягким комизмом исполняет И. А. Поляков. Реплика: «Как же они едят, а я не ем?» — превращается у Трофимова в пламенную речь о равенстве и братстве, которую он заканчивает, запевая Марсельезу. За столом Хлестаков балагурит, притворяясь недовольным обедом. И так все время. Он то изощреннейший светский кавалер, то подгулявший молодой человек в своей компании, то превращается в вельможу, то вдруг порхает, как мотылек, в любовной игре с Марьей Антоновной (В. А. Карпова). Он так же легко занимает чужие слова и позы, как легко берет чужие деньги. Он все может, в том числе и управлять департаментом. С Добчинским и Бобчинским Хлестаков сановник, государственный муж, снизошедший к малым сим. Но с Ляпкиным-Тяпкиным он трусит: все-таки судья и неизвестно, зачем он еще пришел. С почтмейстером он совершенно по-свойски. Ведь это местный Хлестаков, именно так трактует эту роль артист А. В. Савостьянов. Недаром мизансцены в этом эпизоде строятся абсолютно симметрично, почтмейстер зеркально повторяет все движения своего петербургского двойника.

**{****129} Как бы высоко ни залетал в своем воображении Хлестаков, как бы искренни и вдохновенны ни были его благородные порывы, он у Трофимова все время остается самим собой, постоянно возвращается к узкому кругу жизненных интересов и впечатлений молодого бездельника, «трактирного денди», лишенного фантазии невежды.**

От невероятных телодвижений, которые должны изображать светские манеры, Хлестаков естественно переходит к банальному флирту с Анной Андреевной (И. П. Зарубина). Он с трудом удерживает на лице мину многозначительного внимания, когда чиновники говорят о делах, но мгновенно оживляется, как только речь заходит о пикантных отношениях Ляпкина-Тяпкина с женой Бобчинского. Он, бесконечно влюбленный в сцене прощания, держит Марью Антоновну за руки, глядит не наглядится, и ему большого труда стоит оторваться, чтобы взять деньги и коврик, предлагаемые городничим.

В самом начале Хлестаков, размечтавшись, падает с кровати. Такие падения с небес на землю он совершает в течение всего спектакля. И все эти очень выразительные и комичные преображения и переходы внутренне мотивированы, Хлестаков у Трофимова прозрачен и ясен, весь как на ладони.

Театр ослабляет внешнюю, социологическую определенность действующих лиц гоголевской комедии, чтобы раскрыть человеческие характеры, а через них социальную остроту образов. Для артиста П. М. Суханова не очень важно, что судья Ляпкин-Тяпкин помещик, интересующийся лишь псовой охотой, он подчеркивает в своем герое другое — судья здесь мрачный философ, добровольный соглядатай, готовый в каждом видеть крамольника и жулика. В первой сцене он подглядывает в бумаги городничего, подслушивает его разговор с почтмейстером… Его чугунные мозги все время работают в одном направлении, и реплика «министерия-то, вот видите, и подослала чиновника, чтобы узнать, нет ли где измены» в его устах сразу же приобретает определенный акцент.

И вместе с тем в спектакле много чисто комических характеристик, комедийной игры. Добчинский (А. И. Кириллов) и Бобчинский **{****130} (В. А. Романов) задуманы чуть ли не как клоунадная пара. В последнем действии их почти буквально бьют, а в немой сцене один из них стоит на голове, другой — на четвереньках поперек сцены. Держиморда (Г. М. Шмойлов), который обычно олицетворяет полицейскую дубину, здесь — сутуловатый, заросший дядька, подносящий Марье Антоновне цветы по случаю ее обручения.**

Театр не скупится на комические краски. В спектакле очень много движения, действия. Обыгрывается, обставляется каждая фраза. Интересно поставлены массовые сцены. Пестрая толпа гостей в пятом акте то рассыпается на группы, то начинает жить как одно целое. При реплике городничего: «Воротить, воротить его!» — все сразу же бросаются за сцену и мгновенно останавливаются, когда начинает говорить почтмейстер.

Много живой выдумки в оформлении. Декорация второго действия детально передает обстановку дешевого номера Хлестакова, но на этом фоне два ярких пятна: кровать с огромным количеством цветастых тюфяков и на стене большая красная клякса, яркие синие полосы — будто собирались красить и пробовали колер. На таких контрастах, смелых, неожиданных мазках строится весь спектакль. Это плод большой творческой работы, богатой фантазии, остроумной выдумки.

Все как будто сделано, чтобы спектакль получился очень смешным. И все-таки в зале пробегает некоторый холодок, внимание зрителя как-то рассеивается. Смеются, но не слишком много и не всегда там, где «запланировал» режиссер.

«Ревизор» построен на очень резких комических положениях, нарочито нелепых столкновениях. В спектакле Театра Комедии острота сатирических ситуаций, комических положений сглаживается, так каждая из них обыграна, детально мотивирована. Даже реплики «в сторону» театр снимает, они произносятся «вслух», то есть так, что их слышат не только зрители, но и все действующие лица, и соответствующим образом реагируют. Во многих случаях исчезает подтекст, двойной смысл, словесная игра, реплики получают однолинейный акцент. Создав ряд очень ярких образов, театр несколько нивелировал остроту гоголевской **{****131} сатиры, перегрузив действие комическими деталями, он не сумел сконцентрировать свою мысль. Из комедии исчезла злость, она стала слишком добродушной. Очень жаль, что в своем стремлении по-новому, интересно, современным взглядом прочесть «Ревизора» театр остановился на полпути, не довел свой интересный замысел до конца.**

\* \* \*

Из разговоров зрителей во время антракта: «Это комедия бессмертная, потому что и сейчас так же: как ревизия, так бегают, бегают, подчищают, на задних лапках ходят».

## 3 февраля 1959 г. [П. Когоут «Такая любовь». Перевод Н. Аросевой и С. Шмераль. Студенческий театр МГУ[[116]](#endnote-7). Постановщик Р. А. Быков. Режиссер Л. Калиновский. Художник А. Авербах. Композитор А. Л. Кремер.]

Что же такое этот театр? Играют (с профессиональной точки зрения) слабо, постановочные средства просто жалкие. И — огромное впечатление (в спектакль не сразу входишь).

Возродили хор. Это самые сильные сцены. Массовые сцены как толпа. Здесь перейдена черта реализма — массовка превращается в действо!

Финал — герои уходят в зал.

Костюмы свои. Не очень хорошо сшиты, помяты и т. д., особенно у хора (состоящего из настоящих студентов).

Особое ощущение близости актеров и зрителей, которое бывает только в самодеятельности.

Хор не случаен. Ведь это — эпический театр.

## 19 октября 1959 г. [В. С. Розов «В поисках радости». Театр-студия «Современник». Режиссеры О. Н. Ефремов, В. Н. Сергачев. Художник Е. Е. Гранат. Композитор Р. М. Хозак.]

О. П. Табаков играет Олега иначе, чем Юрский. У Юрского — юноша, из которого вырос большой поэт, остро чувствующий, играет жизнь мысли. У Табакова — просто мальчишка. В нем **{****132} скорее развито непосредственное чувство, чем разум, он беспечен, не дает себе отчета во многом. Но живое, непосредственное чувство, чистота душевная, моральная… И вместе с тем мальчишество. Спор с Иваном Никитичем (Е. А. Евстигнеев) — это озорство, мальчишеское противоречие. Во время разговора встает вверх ногами.**

## 21 октября 1959 г. А. М. Володин. «Пять вечеров». Театр «Современник». [Реж. О. Н. Ефремов, Е. А. Евстигнеев. Худ. А. М. Елисеев, М. А. Скобелев.]

Декорация — двери, только двери. Но это не выдумка режиссеров. Двери — в пьесе. Через дверь происходит первый разговор Ильина [О. Н. Ефремов] и Тамары [Л. М. Толмачева]. И др. (то, что разъединяет, и то, что соединяет).

Все очень просто, обыкновенно. Говорят естественно (ни капли декламации, подчеркиваний, растягивания текста). Текст порой пробалтывается, иногда даже плохо слышен. Но при этом очень точная и напряженная внутренняя линия. И все, что происходит на сцене, имеет смысл, значение.

Тамара укладывается спать, но ей не дают. Раздражение. У З. М. Шарко [в БДТ] просто раздражение старой девы, привыкшей к уюту, к размеренной жизни. Здесь — другое. Нарушено душевное равновесие, что-то врывается в ее жизнь, неясно, что это будет — счастье или нет. Она старается уснуть (не уснуть, а уйти от этого, вернуться в колею), смятение душевное.

И в конце. В темноте, в двух разных концах сцены (еще очень далеко друг от друга) освещены как-то снизу Тамара и Ильин. Оба не спят (это мы чувствуем по напряжению, настроению). Они далеки друг от друга, но думают друг о друге. (На таких точках все строится в спектакле). В конце каждой картины стоит такая точка. В темноте. Пауза. В этот момент все, что произошло, как бы вновь проходит, сосредотачивается в одном.

Двух людей зовет друг к другу (они созданы друг для друга) — и между ними масса препятствий, и настоящих, и мнимых. Пробиться сквозь преграды. Найти, открыть двери друг к другу.

**{****133} Сцена на переговорном пункте. Ильин и Тамара близки, как «молодые».**

Восприятие зала: сначала смех, потом серьезно!

## 2 ноября 1959 г. «Все остается людям». [С. И. Алешин. Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Пост. — Л. С. Вивьен, А. Н. Даусон. Худ. А. Ф. Босулаев.]

В начале каждой картины из оркестровой ямы медленно, в темноте сцены, но освещенная прожектором, поднимается женщина в синем платье [М. С. Федорова] с букетом. В это же время происходит смена декораций. Впервые она поднимается с осенним букетом. Затем зимний букет (хвоя). Говорит: «Восемь месяцев назад». И так перед каждой картиной. Мимозы, ландыши и верба, васильки и ромашки, маки, снова осенний букет. Таким образом, кольцевое построение. Но концы не совсем сведены.

Первая картина — в кабинете академика Дронова [Н. К. Черкасов]. Сам он лежит в соседней комнате, смертельно больной. Все события, происходящие в соседней комнате, отражаются на сцене. В I картине — медсестра [М. Л. Вивьен], домработница [В. Г. Савельева], жена [Г. К. Инютина], академик Моргунов [Я. О. Малютин], священник [Б. А. Фрейндлих], Румянцев [Л. Н. Петухова]. Уколы. Рассказ домработницы об академике Дронове (она весьма осведомлена и о технике голосования, и том, как Дронов дал Филимонову по физиономии, и о другом). Поиски синей папки. Жена глуха. Разговор с глухим — не сразу становится ясно, что с глухим, потому что до некоторой степени вся манера игры есть разговор с глухим: растянуто, подчеркнуто, громко (сравнить с «Современником»!)

Потом — «Восемь месяцев назад». Тот же кабинет. Дронов, напевая, подходит к роялю, потом на стремянке что-то пишет. Потом диктует письмо в обком. В подписи Дронов сначала значится как депутат, и лишь потом — как академик.

Шестая картина. Объяснение Вязьмина [П. А. Крымов] и Румянцевой. Очень сильная сцена у Крымова. Девятая картина. Дронов умирает (несколько театрально). Почему в первом действии Дронов умер до прихода Румянцевой? Если только для того, чтобы заинтриговать **{****134} зрителя, — это дешево. Но дело не только в этом, вообще есть некоторое сглаживание острых углов, примирение с Румянцевой, — у нее все есть, не хватает сердца. Борьба недостаточно серьезна.**

Дронов — Черкасов и весел, и колюч, и раздражителен, и внимателен к людям, и чудаковат. Все вокруг Дронова, все им живут, поклоняются ему — медсестра, домработница, жена, ученики…

## Декабрь 1959 г. [Л. Г. Зорин «Добряки». Ленинградский государственный театр им. Ленсовета. Режиссер Л. И. Менакер. Художественный руководитель постановки И. С. Ефремов. Художник М. А. Гордой. Композитор А. А. Чернов[[117]](#endnote-8).]

Как приятно быть добрым! Почему бы, например, не похвалить спектакль Театра им. Ленсовета «Добряки»? И оформлен он художником М. Гордоном оригинально. Ставил комедию молодой режиссер, выпускник Театрального института Л. Менакер. Спектакль получился как будто веселый, здесь немало настоящих актерских удач, живых комедийных образов. Что же касается зрителей, то они исправно аплодируют и смеются.

Однако пьеса Л. Зорина написана о том, что нельзя быть добрым в серьезных вещах. Автор, режиссер, актеры — все в один голос предупреждают: смотрите, не будьте добренькими и снисходительными там, где надлежит оставаться принципиальными и последовательными, не делайте поблажек и уступок, когда решаются важные дела. Ни к чему хорошему это не приводит.

Тут поневоле будешь строгим и придирчивым.

Часто в театре приходится сетовать на серость, однообразие, бедность фантазии. Спектакль «Добряки», напротив, страдает скорее от чрезмерной изобретательности режиссера, актеров, художника.

Вот, например, оформление. На сцене построен дополнительный портал, дополнительная рамка со специальным занавесом: скульптурная фигура ученого мужа в виде атланта, поддерживающего свод с надписью «Добро пожа…». Задники написаны в острой условной манере и могли бы занять почетное место на выставке книжной графики. Убранство интерьеров стилизованное, пародийное. **{****135} Всюду проявляются фантазия и остроумие художника. Но все это не очень связано.**

Подобная пестрота, соединение не очень вяжущихся друг с другом вещей характерны для всего спектакля. Ему не хватает цельности, единства, сосредоточенности мысли.

В этой пьесе много-много добряков и один Кабачков. Добряки — сотрудники несколько фантастического института античной культуры очень разные: мрачные, веселые, застенчивые, суровые… Кабачков же — это их порождение. Мелкий проходимец, невежда и бездельник, который с помощью добряков и при их попустительстве постепенно, шаг за шагом, попал в аспирантуру, защитил диссертацию, стал исполняющим обязанности директора указанного института, начал распоряжаться учеными добряками и командовать наукой. Так много мелких либеральных и добрых дел привели к довольно значительному злу.

Роль Кабачкова исполняет артист В. В. Петров. Кабачков у него — тупое и пустое существо. Никаких чувств и мыслей, кроме желания ухватить побольше житейских благ. Он даже не хитер. А просто почти механически, как попугай, повторяет разные общепринятые формулы и положения и тем обезоруживает доверчивых добряков. Однако в этот выразительный и точный образ вносятся еще дополнительные комические штрихи. В последнем действии, где Кабачков не столько уже смешон, сколько страшен, актер появляется в шапочке с кисточкой и в пестром халате, под которым обнаруживаются трусы и спортивная майка. Он усиленно обыгрывает свой наряд. Может быть, режиссер хотел показать героя этаким «голым королем»[[118]](#endnote-9). Но зачем же тогда комические падения Кабачкова на диван и другие трюки?

Во всем проявляется нарочитое и назойливое стремление непременно смешить. Используется каждый повод, каждая зацепка в тексте, чтобы построить какой-нибудь трюк. Потому, например, любительница собак Сычова (А. В. Корвет), утешая разрыдавшегося Кабачкова, тянет его за галстук, как за поводок, и чешет у него за ухом. Фантазия режиссера все время работает, но он не умеет отобрать нужное, соединяет удачные находки с вещами дурного вкуса. **{****136} Все это могло бы очень пригодиться при постановке какого-нибудь капустника, в данном же случае требовалось больше мысли и точности.**

Порой театрам приходится иметь дело с пьесой, которая называется комедией, но не содержит ничего смешного. Вот тогда-то и приходится прибегать ко всяким дополнительным трюкам и сценическим «хохмам». Но «Добряки» смешны сами по себе, смешны своими положениями, характерами, речью персонажей. А как известно, забавные вещи кажутся еще комичнее, если их рассказывать с серьезной миной. Театр пренебрег этим правилом, он сам все время старается намекнуть зрителю, где надо смеяться.

Очень верный тон найден в сцене в директорском кабинете. Здесь использована мизансцена спектакля Центрального театра Советской Армии, мизансцена действительно смелая. Казалось бы, что может быть скучнее, когда актеры сидят в креслах, поставленных в ряд против зрителей, и пятнадцать минут разговаривают. Однако это точное решение, оно помогает по-настоящему раскрыть текст, передать степенность и благолепие храма науки. Однако удачно найденный здесь тон нарушается суетливостью и разнобоем других сцен.

И это тем более досадно, что у театра были все основания и возможности создать современный сатирический спектакль, по-своему продолжающий традиции таких находящихся на высоком уровне театральной культуры постановок, как «Дело» и «Тень»[[119]](#endnote-10). Об этом свидетельствуют интересные и выразительные актерские работы В. В. Петрова и исполнителей, играющих основных добряков, — Ю. Т. Бубликова (Ярослав Борисович Гребешков), И. Д. Назарова (Аркадий Глебович Анютин), А. В. Абрамова (Евгений Евгеньевич Витальев), А. В. Корвет (Елизавета Сергеевна Сычова). Это — и комические типажи, этакие ученые не от мира сего, запросто беседующие о древних греках, словно о своих добрых знакомых, и очень живые, типические современные характеры, которые можно встретить отнюдь не только в институте истории античной культуры. Игра актеров очень точно выражает своеобразный стиль пьесы.

## {137} 1959 г. [?] [Текст, подготовленный для выступления на обсуждении «Итогов театрального сезона».]

Мои зрительские впечатления. Самое сильное, яркое театральное впечатление этого сезона (если говорить о премьерах ленинградских театров) — то это, я должен признаться, финал спектакля «Деревья умирают стоя» в театре Комедии[[120]](#endnote-11). Смерть Бабушки [Е. В. Юнгер] — все, конечно, помнят. Между тем, если почитать рецензии (я читал две — Кочетова и Леваневского)[[121]](#endnote-12) — решение финала неуместное, Н. П. Акимов опять, по своему обыкновению, соригинальничал. Леваневский говорит о мистике, привлекает такое сильнодействующее средство, как цитата из выступления Шепилова. Критики говорят о том, что это сюрреализм, экспрессионизм и уж я не знаю, какой там «изм». Кто же прав — театр (Акимов) или рецензенты?! Я думаю, что прав Акимов. Финал — это не трюк, а точка, связанная со всем спектаклем, отвечающая его духу, определяющая его звучание. Эта черта, поставленная художником, подводит итог, все завершает, выражает его точку зрения.

Если говорить о пьесе Алехандро Касона, ее тема — не ложь и правда, фантазия и действительность, а две действительности, две разные правды, разные действительности и разные фантазии. Действительность и действительность высокая — впрямую в пьесе этого нет, но есть в подтексте. Сталкиваются действительность нового поколения, американская контора, превращающая искусство в ремесло (остроты по поводу американизмов: «английский язык так важен, что даже янки стали его изучать»). Прорывается ненависть автора к этому образу жизни, ненависть человека, живущего вдали от родины[[122]](#endnote-13). И другая действительность — вечные человеческие ценности, устои (в образе старой традиционной Испании, в образе Бабушки). Вот что сталкивается. Фантазия и действительность переплетены. Ложь низкая и ложь высокая. Эстафету лжи принимает Бабушка (обманывает она, а не ее). Кто побеждает? Конец грустен. Развязка трагическая. Побеждает низкая правда, убивающая высокую истину. Ложь также — высокая и низкая. Фантазия, воображение, творчество — это не осуждается. В пьесе правда и ложь — друг **{****138} в друге. Игра в любовь превращается в настоящую любовь. Бабушка побеждает…**

Акимова не занимали Америка и Испания. Он создал некий космополитический образ. Акимова интересует искусство, он выдвинул его на первый план. Искусство, понимаемое широко, — как творчество. Тема творчества и ремесла. В первом действии Акимов недостаточно последователен. Он несколько увлекся и сделал «ремесленное» со вкусом, даже с некоторым смаком. Но в целом верно: борьба, спор искусства бутафорского, ремесленного — и творчества. Финал — как итог, победа творчества. Сила творческих возможностей, сила искусства (он сам показал эту силу), делающего невозможное, невероятное. Нет ничего мистического. Сущность. Реализация метафоры: мы говорим о человеке, который умер, «он ушел». Бабушка ушла — буквально. Она не упала, она умерла стоя, не поступившись ни одним своим принципом, признав молодость, — ушла. Атмосфера пьесы, атмосфера спектакля — это и делает, на мой взгляд, спектакль сильным. Важно сделать не только логически, но и показать наглядно, воочию. Акимов демонстрирует огромные выразительные театральные возможности. Это важно, ибо все-таки долгое время наш театр самоограничивался.

Спор о финале приобретает важное принципиальное значение. Ничего страшного как будто нет — ну, не понравился кому-то спектакль. Но тут дело принципиальное. Не только потому, что вообще неграмотно говорить о каком-то отдельном куске. Незакономерно говорить о «сюрреализме»… Стиль — это эстетическая концепция восприятия действительности, мира. Реализм не внешними признаками определяется. Нельзя судить по внешним признакам. Пикассо. Но, главное, вредно вводить какие-то рамки формального — потому что это смещает вопрос в область идеологии, ограничивает художника. Борьба идеологическая подменяется борьбой с формой. Это вредно — мешает и развитию искусства, и идеологической борьбе. Это порождает стремление ограничить, сузить возможности искусства, установить потолок. Акимов показал, что потолка нет. Принципиальное значение спектакля: за творчество — **{****139} против штампа, против мертвой идеологии. За острую театральную форму.**

Примеры штампов. «Обыкновенное чудо» в театре Комедии — Акимов повторяет себя. В спектакле «На дне» (Академический театр драмы им. А. С. Пушкина) И. О. Горбачев играет Ваську Пепла. Но это — непереваренный Алексей [из «Оптимистической трагедии»]: его жестикуляция, рубит руками по-митинговому, как «братишка» эпохи гражданской войны. «Филумена Мартурано» в Областном театре драмы и комедии. Есть какой-то штамп «западной пьесы». Но по канонам западной пьесы — не получилось, Э. де Филиппо — один из крупнейших современных драматургов.

Взять далее такой хороший спектакль, как «Фабричная девчонка» в Ленинградском театре им. Ленинского Комсомола[[123]](#endnote-14). Бытовые куски подсмотрены, подслушаны в жизни. Все это несколько не переварено, недостаточно сплавлено. Поэтому говорят о «трамовском» — собрали некий дивертисмент. Нет единой мысли, сквозного действия. Театр с особым вкусом играет бытовые детали — это создает контакт со зрителями, происходит узнавание; а общие идеи несколько забыты, не выражены. Живая сущность — и мертвая форма. Создатели спектакля не нашли цельного решения в самой театральной форме (творческий подход был ограничен). Сущность «Фабричной девчонки» (равнодушие и человечность) отходит на второй план, потому что не находит цельного формального решения на сцене. Я не хулю спектакль. Но он мог бы стать событием, если бы по-настоящему поднял пьесу. А так получился просто хороший спектакль, со своими удачами и своими просчетами. Обаятельная характерность у Т. В. Дорониной — Женьки Шульженко. Интересен Г. И. Селянин — Бибичев.

Не значит, что театры должны создавать что-то подобное Акимову. Нет, свое — в этом-то и заключается творчество. Иначе — суррогат. Когда смотришь «На дне» в театре Пушкина, порой кажется, что актеры не верят в серьезность происходящего. Комикует Б. А. Фрейндлих [Барон]. Много всяких дополнительных, развлекающих деталей, много лишней музыки и песен. Картинно трясут лохмотьями. (Но совершенно бесподобный Бубнов — **{****140} Ю. В. Толубеев. Он живет в своем уголке ночлежки, это его быт. Какой-то уют, порядок, циничная философия. Потом пьяный — широкая душа).**

Этот театральный сезон, как и предыдущие, продолжает поиски яркой, острой, органической театральной формы («Деревья умирают стоя» в театре Комедии, «Лиса и виноград» в БДТ). Есть свои издержки и опасности — вернуться к старому, к 1920‑м годам, опасность эпигонства. Нельзя вернуться. К Мейерхольду можно обращаться, а не возвращаться. Нужно свое, творческое. Театр это понимает, к этому идет, стремится. Это очень радостно. И очень жаль, что наши критики зачастую неспособны это понять, не поддерживают, а мешают (как это случилось с Акимовым).

## Начало января 1960 г. [А. П. Чехов «Пестрые рассказы». Ленинградский государственный театр Комедии. Сценическая композиция, постановка и декоративное оформление Н. П. Акимова. Режиссер-ассистент Н. В. Балашова. Художник по костюмам Н. А. Шнейдер. Музыка Л. В. Пескова и из произведений Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ж. Оффенбаха[[124]](#endnote-15).]

… Вы входите в этот спектакль задолго до того, как попадаете в театр. Еще у афиши — замечательно это соединение режиссера и художника в одном лице! — вы ловите себя на том, что причудливые разноцветные, разнокалиберные буквы заставляют вас улыбаться, улыбаться и думать…

Улыбаться и думать, думать, думать… Талант режиссера и художника Н. П. Акимова — это талант не простой. Каждый взлет его — взлет не только театра, но и зрителя. На большом доверии к зрительской сметке, вкусу, уму, способности додумывать построены лучшие его работы. И, конечно, «Пестрые рассказы» А. П. Чехова.

В спектакле «Пестрые рассказы» высоко над сценой висит огромное пенсне, как бы заменяя непременный юбилейный портрет. Одно пенсне, бутафорское, непомерно большое, — вот все, что осталось от традиционного хрестоматийного образа хрупкого, робкого, близорукого интеллигента. Сам же Чехов, настоящий, а не выдуманный **{****141} и приглаженный, «сильный, веселый художник слова», любящий жизнь, труженик и борец, беспощадный к пошлости, лицемерию, мещанству, зоркий и бодрый, сошел на сцену…**

Была легенда о «певце сумеречных настроений», «бытописателе серой жизни»… Была — и нет. То жизнелюбие, то утверждение человека гордого, счастливого, благородного, которое всегда есть в подтексте любого чеховского рассказа, вышли в наши дни на первое место. И еще — чеховская лаконичность, дерзкая простота, сразу, хотя, к сожалению, не навсегда убивавшая пошлую красивость, дешевую романтику пышного описательства.

Остры, разнообразны и просты сценические решения чеховских рассказов в этом спектакле. Живой диалог сменяется речью ведущего [от театра — А. Д. Подгур], в то время как актеры застывают в выразительных позах или продолжают мимическую игру, пантомима сочетается с игрой, когда сам исполнитель в третьем лице описывает свои переживания. Очертания декорации проецируются на белый раздвигающийся экран в виде свитка, из свернутой части которого и появляются персонажи. Место действия меняется мгновенно, актеру нужно сделать только один шаг, чтобы из комнаты попасть в сад или беседку.

Автор спектакля сумел обойтись без инсценировщика. Он прямо переводит с языка прозы на язык театра, сохраняя не только диалоги, но и описания. Внутренний драматизм чеховских рассказов стал источником особой театральной выразительности, ярких и эффектных сценических решений. Между писателем-прозаиком и режиссером не стоит некий драматург, обычно довольно посредственный, который инсценирует, переводит повествовательный текст в драматургическую форму. Чеховские рассказы, избранные театром, может быть и «не сценичны», внешне не приспособлены для сцены, но они глубоко драматичны, верно отражают драматические коллизии жизни. И повествовательная форма рассказов не только не оказывается чем-то сковывающим, чем-то, что приходится преодолевать и обходить, а становится источником совершенно особой театральной выразительности, основой ярких и эффектных сценических образов. Театр не имитирует быт, не стремится к нарочитому **{****142} упрощению. Он убежден в творческой фантазии зрителя. И эта убежденность не обманывает его.**

Некий Осип Федорович Клочков собрал своих друзей и сослуживцев, чтобы прочитать им пьеску собственного сочинения («Водевиль»). И пока ведущий излагает содержание комедии, на сцене происходит забавное мимическое пародийное представление — пантомима водевиля, написанного Клочковым.

Появляется чиновник Ясносердцев (А. Д. Вениаминов), в доме которого происходят комические приключения, он произносит беззвучный монолог, спорит с женой, дочкой, дерется с ее возлюбленным. В разгар этого почти петрушечного скандала появляется пухленький румяненький генерал, которого Ясносердцев прочит в женихи дочери. Взявшись за руки и весело приплясывая, действующие лица водевиля покидают сцену… Смеются зрители, веселятся друзья Клочкова, слушавшие водевиль в чтении автора. Но вот пародийное представление сменяется реальной жизнью. Друзья начинают поговаривать, что может обидеться начальник их департамента, что либеральные взгляды на брак просто опасны… Все приходят к выводу, что лучше всего разорвать рукопись и более не заниматься таким сомнительным и страшным делом — сочинительством! Так приятное послеобеденное чтение кончается очень печально, водевиль оборачивается трагедией. Последняя реплика незадачливого автора (его очень выразительно играет В. И. Осипов), последний его взгляд в зрительный зал — и вам уже не смешно, хотя еще скачут в своем пестром хороводе веселящиеся герои водевиля.

Это действительно «пестрые» рассказы. «Пропащее дело», например, поставлено с лаконизмом марионеточного представления. Сусальные звезды и луна из фольги наклеены на черный занавес, ветви дерева спускаются как ленты серпантина, героиня (А. В. Прохорова) въезжает на сцену в пышном платье, словно грациозная кукла. Но и в этот кукольный мир врываются призрачные условности, разрушающие счастье.

О разбитом сердце маленькой героини шуточного «Пропащего дела» вы невольно вспоминаете, когда смотрите миниатюру совсем иного плана, отнюдь не шуточный «Рассказ г‑жи Н. Н.». **{****143} Чеховский лиризм, чеховское человеколюбие с особой силой воплощаются в образе одинокой, напрасно загубленной жизни, созданном Е. В. Юнгер. Она тончайшим образом проводит свой монолог. Догорают угли в камине, отсветы их ложатся на лицо умной, все понимающей женщины, у которой когда-то не хватило решимости переступить через сословные перегородки, прийти к своему счастью.**

Забавное происшествие в доме нотариуса Капитонова («От нечего делать») театр разворачивает в целую пьесу, где актеры П. М. Суханов, К. Я. Турецкая, А. И. Кириллов создают цельные и живые характеры. От зимней дороги, по которой извозчик везет чиновника («Шило в мешке»), мы попадаем в будуар скучающей дамочки («Месть женщины»). Благодаря блестящей игре Н. Н. Трофимова драматическая шутка о дачном муже («Трагик поневоле») приобретает действительно трагическое звучание. А в конце театр показывает шутку в одном действии «Юбилей», где А. В. Савостьянов, играющий Шипучина, К. М. Злобин в женской роли Мерчуткиной, С. Н. Филиппов в роли Хорина дают полную волю своим комическим талантам и актерской изобретательности.

Каждая из сцен, каждый из рассказов — маленькое открытие, позволяющее создать полноценный, яркий и подлинно чеховский образ. Один рассказ дополняет другой. Их много, они разные. Но эти пестрые миниатюры, составляющие спектакль, объединяет не только живая чеховская интонация, но и единый почерк постановщика, безукоризненного в точности и вкусе.

Не все рассказы удались в равной степени. В сценке «Шило в мешке» театр прибегает к слишком сильным средствам, чтобы разбить несколько однообразный диалог. Сложное сценическое решение рассказа «На даче» не оправдывается его чисто шуточным смыслом. Суховат вступительный монолог ведущего [От театра], написанный в стиле традиционных юбилейных речей. В иных случаях живет и творит на сцене один актер — остальные лишь «подыгрывают» ему («Трагик поневоле»). Театр, кстати, продолжает работать над спектаклем, ставит еще один рассказ — «Человек в футляре».

**{****144} Но для того, чтобы говорить о недостатках чеховского спектакля в Театре комедии, надо сосредоточенно вспоминать какие-то детали и подробности, а вот чтобы сказать: «Ярко! Талантливо! Умно!» — достаточно вспомнить то ощущение, с которым покидаешь театр в этот вечер.**

К столетию Чехова все театры ставят чеховские спектакли. Но разве мы вспоминаем о Чехове только по случаю юбилея? Нельзя представить себе наш сегодняшний театр без Чехова, он самый близкий и самый живой из писателей прошлого. Это с особой остротой ощущаешь, когда смотришь этот первый в нашем городе юбилейный спектакль Театра комедии. И хотя «Пестрые рассказы» начинаются небольшим вступительным словом совсем в духе стандартных юбилейных речей, сам спектакль получился живым и веселым, совершенно лишенным хрестоматийного налета.

## 28 января 1960 г. [По рассказам А. П. Чехова. «Человек в футляре». Ленинградский государственный театр комедии. Сценическая композиция, постановка и декоративное оформление Н. П. Акимова. Режиссер-ассистент Н. В. Балашова. Художник по костюмам Н. А. Шнейдер. Музыка Л. В. Пескова.]

Обсуждение спектакля.

Говорилось о том, что мы привыкли к другому человеку в футляре, испытывающему страх, он прячется, боится, это должно быть главным. Невозможен Беликов без фуражки и поднятого воротника, не может он сидеть с расставленными ногами.

А. М. Володин говорил о современности образа Беликова [актер С. И. Федоров].

Н. П. Акимов: К сожалению, все, о чем тут говорили, не ошибки театра, а его упорные заблуждения, все сделано специально. Обращаясь к классику, театр должен поставить перед собой вопрос — зачем он это делает, что хочет сказать. Совет иначе подходить к Беликову (несчастная жертва царского режима). Но — весь город радуется его смерти. Ужасный город? На самом деле этот человек — сознательный фискал, соглядатай…

**{****145} Слово, которое не было сказано на этом обсуждении**: не страх, а ненависть к человеку в футляре, и это воплощено театром. Ненависть отнюдь не академического порядка. Не следует приближать Беликова к привычному образу, который учили в гимназии. Ни внутренне (изображая его страх), ни даже внешне. Если надеть фуражку, исчезнет другой образ, созданный театром, — образ мертвеца, живого трупа (голос, лицо и т. д.). Голый череп. Этот образ бьет по залу. Не по человекам в футлярах (их не прошибешь), а по тем, кто боится, не выступает активно против человека в футляре.

Смысловая тяжесть на Буркине [Л. К. Колесов]. Он нравится тогда, когда перестаешь его замечать. Он растворяется в действии, звучит [воспринимается] как твой собственный голос. Загримирован под Чехова, пенсне. Что может быть выше для актера, [чем ситуация], когда зритель перестает различать, он ли сам мыслит или актер от автора говорит. И в начале, и в конце получается художественное чтение с иллюстрациями (чего не было в других рассказчиках; даже Е. В. Юнгер создала образ сценический).

Как выразить страх:

1) Сыграть, как человек боится.

2) Создать образ страха.

3) Напугать зрителя.

В этом различие между Станиславским и Мейерхольдом.

## Конец марта 1960 г. [Театр-студия «Современник»[[125]](#endnote-16).]

Театр «Современник» начал свои первые гастроли в Ленинграде спектаклем «Два цвета». [Режиссеры О. Н. Ефремов и В. Н. Сергачев, художники А. М. Елисеев и М. А. Скобелев, композитор Р. М. Хозак, текст песен Л. И. Ивановой].

Пьеса хорошая, однако много раз виденная, давно знакомая, — в Ленинграде ее ставят несколько драматических коллективов. Но почему же с такой неожиданной силой прозвучали «Два цвета» в «Современнике», почему так неудержимо тянет снова и снова в этот театр?

**{****146} Да, это безукоризненный по своей тонкости и выразительности спектакль. Глубоко его решение — не просто постановка темы общественной борьбы с хулиганством, а страстный разговор об активном отношении к жизни, душевной честности, ответственности перед собой и окружающими. Но важно еще и другое — какая-то совершенно особая атмосфера этого театра, живые волны неподдельной убежденности, душевной чистоты, молодого энтузиазма и веры, идущие со сцены в зрительный зал.**

Мы стремимся снова на спектакль не для того только, чтобы опять с волнением следить за событиями пьесы, за судьбами ее героев. Хочется встретиться с самим театром, встретиться с Олегом Ефремовым, его единомышленниками в искусстве и его друзьями, именно друзьями, а не подчиненными ему, как главному режиссеру, актерами, художниками, музыкантами… Театр становится необходим, как умный, талантливый, интересный, много знающий и понимающий собеседник. Актеры здесь не просто представляют и изображают, они открывают нам свои сердца, делятся мыслями, веселостью, живой наблюдательностью.

У Шурика [И. В. Кваша] — несколько нарочитая угловатость движений. Он не может стоять на месте, его переполняет энергия, внутреннее волнение, готовность, ожидание… Он широко ставит ногу, как бы пробуя, покачиваясь на ней. Руки — неуклюжие, мальчишечьи.

Несколько лет назад небольшая группа молодых актеров разных московских театров, главным образом бывшие выпускники школы-студии имени Немировича-Данченко, решили самостоятельно поставить пьесу В. Розова «Вечно живые». Репетировали они ночью, в одном из помещений МХАТа, а в апреле 1957 года показали на его сцене первый свой спектакль московским зрителям. Так родился театр-студия «Современник».

Это не было просто молодежной инициативой, заслуживающей поощрительно-снисходительного отношения.

С самого начала «Современник» заявил себя совершенно самостоятельным, одержимым большими мыслями, серьезным, ищущим своих путей театром. Он опирается на творческие заветы **{****147} своих мхатовских учителей, заветы Станиславского, прежде всего, но не подходит к этим принципам ученически, соединяет их с творческим восприятием жизни, особенно обостренным чувством современности.**

Театр не соблазняется никакими самоцельными формальными исканиями, модными приемами, главное для него — правдивое изображение современного человека, его внутреннего мира, И в решении пьесы А. Зака и И. Кузнецова «Два цвета», написанной специально для этого театра, собственно родившейся в результате содружества драматургов и актеров, «Современник» обращается прямо к жизненному материалу, к своим жизненным наблюдениям, смело отбрасывая закрепившиеся на сцене приемы, ремесленные штампы. Это и в манере игры, лишенной всякой театральности, очень простой, приближающейся к реальной бытовой разговорной интонации, в естественности движений, очищенных от театральной нарочитой расчлененности, подчеркнутости. Но дело не во внешней манере, она и сама очень скоро может превратиться в новые ремесленные шаблоны. Важно, что каждая, даже самая незначительная роль создается в спектакле творчески, как живой, жизненный характер.

Органично и свободно развивается в спектакле действие, без сковывающих, нарочитых мизансцен. Режиссерский прием никогда не выводится на поверхность. И только по тому, как неуклонна внутренняя логика развития действия, как верно и выразительно поставлены сценические точки, угадывается рука режиссеров О. Ефремова и В. Сергачева.

Лаконизм и простота отличают и оформление спектакля. При повышенном, напряженном темпе спектакля перемена декораций, как всегда в «Современнике», становится органической частью действия, а не мертвым перерывом. Выразительную эмоциональную паузу дают в спектакле движущиеся друг другу навстречу красный и черный шелковые занавесы. Когда они снова расходятся, на сцене — как бы чудом совершившаяся в одно мгновение перемена обстановки.

«Современник» чурается всякой театральной красивости, он всегда прост и даже грубоват. Не всякий театр решился бы **{****148} оставить в спектакле такой душераздирающий нечеловеческий крик, какой звучит в финале, когда Катя видит убитого Шурика. А какой театр, ставя «Два цвета», удержался бы от того, чтобы развлечь публику блатными песнями. В спектакле «Современника» и они — способ выражения характеров. Неуклюжий, лишенный музыкальности и пластики танец Глухаря в исполнении Е. Евстигнеева становится одним из важных штрихов общего рисунка роли. У него Глухарь стремится утвердить свою личность путем насилия и подавления других. Это и делает образ не простым воплощением понятия хулиганства, а реальным характером, занимающим свое место в спектакле, где каждое из действующих лиц по-своему ищет себя, своей дороги. Так и внешняя заболтанность Федьки Лукашева (артист Л. Б. Круглый) выдает его внутреннюю смятенность и неустойчивость. А за мягкой уверенностью манер, ироническим тоном Бориса Родина в исполнении О. Ефремова обнаруживается главный враг, против которого направляет свой удар театр, — равнодушие.**

В первые дни гастролей «Современник» показал и свою новую работу — сказку Е. Л. Шварца «Голый король». В спектакле «Два цвета» все очень сдержанно, скупо, строго. Здесь, напротив, — неудержимо веселое, яркое зрелище. Художник В. И. Доррер создал красочный условно-театральный сказочный мир. Но и в этом, как будто неожиданном для театра спектакле «Современник» остается «Современником». Актерская игра, как бы ни была она иногда комически утрирована, в общем не условна. Под сказочными масками мы узнаем живые, современные интонации. И здесь каждый актер создает хоть и взятый иронически, но современный характер.

Так, Е. Евстигнеев в роли Короля-жениха обходится совсем безо всяких преувеличений, театральной утрировки, как можно было бы ожидать. Это простоватый и глуповатый, даже добродушный детина. Но тем страшнее этот «голый король», в распоряжении которого оказываются и человеческие жизни, и искусство, и наука… Больше характерности в игре И. Кваши, который играет здесь Первого министра, или В. Сергачева, исполняющего роль Министра нежных **{****149} чувств. Но и они по-бытовому современны, эти выхваченные из жизни характеры. И даже Камергер (М. Козаков), совсем уж, казалось бы, сказочно-условный, все-таки очень живой и человечный в своей неудержимой страсти к охоте.**

Прямое, правдивое, лишенное театральной приглаженности изображение труда и быта строителей Иркутской ГЭС — в другой показанной ленинградцам работе (пьеса «Продолжение легенды» по повести А. Кузнецова, инсценированная режиссерами спектакля О. Ефремовым и М. Микаэлян). Правда, здесь нет той цельности, которая отличает «Два цвета». История юного героя пьесы, москвича, попавшего сразу же после средней школы на стройку в Сибири, история его настоящего знакомства с жизнью не получила здесь точного внутреннего развития и завершения. Не по вине актера О. Табакова: он играет безукоризненно. Несовершенен драматургический материал спектакля. Это скорее театральная хроника (хотя подобный жанр и давал возможность широко и новыми для театра средствами дать картину жизни).

«Два цвета» — это итог целого этапа в развитии театра. Такие разные спектакли «Современника», как «Вечно живые», «В поисках радости», «Пять вечеров», «Продолжение легенды», «Два цвета», едины по своей теме, своему герою, молодому современнику. Спектакль «Голый король», во многом еще не отстоявшийся, не слаженный, открывает новую линию в исканиях театра. От этого веселого, дающего простор актерской импровизации, сказочного спектакля возможен переход к современному воплощению классики, к которой театр еще не обращался.

Ленинградцы познакомились с «Современником» в переходный для него момент. Впрочем, разве может настоящий театр остановиться в своих исканиях, отказаться от движения. Тем более — этот молодой театр, не учитывая опыта которого нельзя сейчас говорить о принципах театрального выражения современности. Знакомство ленинградских зрителей с «Современником» состоялось. Пусть оно превратится в долгую дружбу. Мы с нетерпением будем ждать новой встречи, ждать «Современник» с его новыми спектаклями и новыми планами.

## {150} 16 ноября 1960 г. [Е. Л. Шварц. «Тень». Ленинградский государственный театр Комедии. Режиссер и художник Н. П. Акимов. Режиссер-ассистент Н. В. Балашова. Композитор А. С. Животов. Просмотр спектакля.]

Живописное решение!

Театральный прием доведен до совершенства, но это уже устаревший прием, уходящий в прошлое. Пусть он даже соответствует природе пьесы Шварца. Пьеса прочитана прямо, в лоб, «на современность» (вернее, на недавние времена, которые еще у всех в памяти, еще свежи). Но все-таки это режиссерское чтение. А персонажи (сыгранные лучше или хуже) — всего лишь театральные амплуа, маски, типажи, а не живые современные характеры (как в «Голом короле» театра «Современник»).

Человеческое содержание уходит, а это сейчас важнее всего. Некоторое исключение составляет Аннунциата (В. А. Карпова)

Тень [Л. М. Милиндер] движется как тень. Темное лицо, прыжки, бесшумный, произносит монолог вниз головой.

Красные книжечки[[126]](#endnote-17) у людоедов.

Мажордом [И. М. Лурье] устраивает место совещания министров (проверяет стулья, обыскивает лакея и самого себя).

## Конец декабря 1960 г. Молодость нашего театра[[127]](#endnote-18). [О Театре-студии «Современник».]

Заканчиваются гастроли «Современника». Почти месяц ленинградцы смотрели спектакли этого молодого московского театра. И в зале Дворца культуры им. Первой Пятилетки в эти дни было особо взволнованное и приподнятое настроение, которое, вероятно, и должно отличать настоящий театр.

Спектакли «Современника» можно сравнивать с музыкой, поверять законами музыкальной гармонии. Так сильна и явственна в них внутренняя, эмоциональная линия развития темы.

Тому, кто привык к актерскому наигрышу и нажиму, трудно сразу воспринять сдержанную и необычайно естественную, правдивую игру «Современника». Здесь нет жесткой заученности, нарочитых в своей выразительности мизансцен, обычной многозначительной **{****151} замедленности театрального действия, подчеркнутой режиссерской расчлененности кусков и сцен. Но за этой кажущейся небрежностью, случайностью внешнего рисунка — удивительно точное и убедительное движение мысли, напряженный эмоциональный подтекст, высокое творческое вдохновение. И всегда оптимистическая, героическая тема прорывается здесь сквозь поток обыденного, иногда нарочито сниженного, приземленного потока жизни, она рождается в борьбе с силами зла, ненависти, равнодушия, тупости, оттеняется трагическими мотивами и выходит на поверхность в своем полном звучании. Ведь почти все из показанных в этот раз спектаклей — и «Два цвета», и «Продолжение легенды», и «Вечно живые» — завершаются пафосным, приподнятым, публицистическим финалом, выразительной сценической точкой, в которой сходятся все линии и мотивы пьесы.**

Сила «Современника» — в сосредоточенности на правде переживаний, напряженности внутренних взаимоотношений актеров. В этом, скажут, ничего нового. Таковы элементарные требования системы Станиславского. Но в том-то и дело, что легче клясться принципами Станиславского и объявлять себя его прямым наследником, чем действительно переносить на сцену жизнь, остроту ощущений и восприятий советского человека, характерные черты современника.

«Современник» уже внес нечто новое в развитие актерской техники. И это связано прежде всего с открытиями театра в области современных характеров.

Если говорить о сценическом воплощении одного из распространенных в драматургии образов советского юноши, переживающего первое настоящее столкновение с реальной правдой жизни, то вспомнятся многие актерские работы, например, ленинградского артиста С. Юрского, но все-таки прежде всего вспомнится О. Табаков. Замечательный в своих небольших характерных зарисовках. Табаков в ролях Толи («Продолжение легенды»), Олега («В поисках радости»), студента Миши («Вечно живые») создает разные варианты одного и того же образа, с особой полнотой вобравшего в себя типические жизненные черты.

**{****152} Иной, более оригинальный и пока редкий на нашей сцене современный характер рисует И. Кваша. Внутренняя сила, чистота и вместе с тем сдержанность, напряженность чувств, угловатость Шуры Горяева («Два цвета») — по-своему повторяется в Володе из «Вечно живых», в Николае из спектакля «В поисках радости». Это один из наиболее крупных и типических образов молодого человека на нашей сцене. С меньшей отчетливостью и выразительностью, но в чем-то близкий Кваше образ молодой современницы создают А. Покровская, Н. Архангельская. Так же, как в параллель к Табакову можно назвать Н. Дорошину.**

Советский человек другого поколения, поколения, отдавшего юность войне, испытавшего боль потерь и разочарований, но сохранившего высокую веру, обретшего особую мудрость чувств, возникает в актерских работах главного режиссера театра О. Ефремова.

О. Ефремов, Е. Евстигнеев, И. Кваша, Г. Волчек, Л. Толмачева, О. Табаков, В. Сергачев, В. Паулус — это сильные актерские индивидуальности, каждый из них уже требует особого разговора. Но почти у всех актеров «Современника» есть свой излюбленный образ современника, выхваченный из жизни, несущий свою драматическую тему. Он может быть проникнут юмором, как у В. Сергачева, Л. Ивановой, П. Щербакова, или только эскизно намечен. Но всегда это прорыв к важным жизненным характерам, современным проблемам. И какие-нибудь отнюдь не центральные роли рабочего Николая в спектакле «Продолжение легенды» (роль, созданная в свое время Л. Круглым и повторенная Г. Яловичем) или Тамары (Г. Волчек) составляют, может быть, одно из самых важных открытий «Современника» в области изображения характера современного советского человека.

В Ленинграде «Современник» показал премьеру «Вечно живых» В. Розова (режиссер О. Ефремов) — новую, созданную совместно с драматургом редакцию пьесы и новый вариант самого первого спектакля театра, поставленного в 1957 году.

В иных жизненных обстоятельствах мы снова встречаемся со знакомыми по другим спектаклям образами современников. Это уже не только скорбная история Вероники. Не менее крупно звучат **{****153} в спектакле Ирина (Л. Толмачева), Володя (И. Кваша), по-своему Марк (М. Козаков), и над всеми ими возвышается Бороздин (О. Ефремов), вобравший в себя и боль, и радость всех, кто его окружает. «Вечно живые» — спектакль беспощадной трагической силы, здесь нет той щадящей смягченности, с которой так часто приходится сталкиваться в нашем искусстве. Театр стучится прямо в сердца зрителя, обращаясь к его совести, человечности.**

Несколько неожиданной для «Современника» по обилию и щедрости внешних деталей кажется в спектакле Нюра-хлеборезка (Г. Волчек), но артистке удается создать зловещий образ воинствующего хамства.

Очень слабо, совсем не в духе «Современник» играет З. Зиновьева Варвару Капитоновну. Артистка создала живые образы Зины Капустиной в «Двух цветах», Тани в спектакле «В поисках радости», но эта роль ей не удалась. Что ж делать, у каждого театра свои заботы. В «Современнике» некому играть бабушек, во многих других театрах нет актеров для молодых ролей.

Не отдельные актерские неудачи или внешние недоделки тревожат сейчас в «Современнике». Хотя для театра, вступающего в зрелость, недопустима некоторая неслаженность оформления, плохая звуковая техника, скоропалительные и недостаточно подготовленные актерские замены, главное в другом. «Вечно живые» — это спектакль, отвечающий уровню «Современника», каким мы его знаем. Но мы ждем от «Современника» большого движения вперед. «Современник» — это молодость нашего театра, его будущее, и хочется, чтобы он двигался большими шагами, отвечающими масштабам эпохи.

## 22 января 1961 г. [В. Шекспир «Макбет». Театр Олд Вик[[128]](#endnote-19). Режиссер Майкл Бентал.]

[Сценическая] установка: щербатый камень или что-то в этом роде, грязного неопределенного цвета, который в освещении создает разное впечатление. Фон — какое-то завихрение (не то углубление в пещеру, не то трон богатого замка). Во втором действии — трон и стол. В третьем — котел ведьм.

**{****154} Театр не боится быть театральным. Все на театральных эффектах — старых, испытанных. Лохмотья ведьм. Кровь на лице сержанта, Макбета и Леди, Банко. Творческое напряжение живет и в старой форме (важно, чтобы все было органичным).**

## 20 февраля 1961 г. Дом писателей. Творческий вечер Алисы Фрейндлих.

Выступление М. В. Сулимова, говорил глупости и банальности, но с таким видом, словно он тут на глазах публики делает великие открытия. В институте Алису Фрейндлих готовили к амплуа острохарактерной актрисы с уклоном в травести… Спектакль «Раскрытое окно» — событие в жизни Алисы. Неофициальность, интимность актрисы (дело не в таланте, не в мастерстве — не только в них). Фрейндлих отвечает настроениям молодежи, люди старшего поколения о своей молодости вспоминают («она мостик перебрасывает» — жест Сулимова соответствующий).

Зрители ревели от восторга. На самом деле довольно грустно… Алису засасывает болото пошлости театральной (какие пьесы, какие режиссеры, какие партнеры). Она свободно играет — потому что все ниже ее […]

Лучше всего — сцена из оперетты И. О. Дунаевского «Счастливый день» с С. Ю. Юрским (немного пародируя опереточную условность).

[Фрагмент спектакля] «Случайные встречи» — читает письмо. Раз восемь или девять и всякий раз по-разному (сначала пародируя писавшего, затем вчитываясь, удивленно, нежно, проникновенно…) Проникновенно — и в этом все дело…

## 14, 17 марта 1961 г. [Генрик Ибсен «Нора» («Кукольный дом»). Московский театр им. Моссовета. Режиссер И. С. Анисимова-Вульф. Художник А. Д. Гончаров.]

Главное во всей линии игры Норы-Савиной заключается в том, что она все время играет с Торвальдом (К. К. Михайлов) — даже тогда, когда его нет на сцене. Она думает только о нем, для него многое **{****155} говорит (иногда обращаясь к двери). Она борется с ним, вернее, за себя, за то, чтобы быть им признанной, пробить эту стену, разделяющую их. Поединок — борьба с ним и за него. Этим определяются все реакции, переходы. Например, Крогстад (Р. Я. Плятт) — первая угроза: Нора понимает так, что он хочет рассказать мужу. Она взволнована, плачет, бросается к двери, как бы загораживая от него, умоляет — и в то же время в самом этом переходе, в самой быстрой и резкой реакции есть что-то несерьезное. Когда Крогстад ей втолковывает, в чем дело, то есть что ей грозит нечто более страшное и серьезное, — она каменеет, задумывается, но спокойна; отчасти потому, что это касается именно и только ее. В общем реакция Норы никогда не есть прямая реакция, она всегда осложнена внутренней линией.**

Первый акт. Три куска:

1) Радость. Но Нора не просто резвушка, веселушка, радость ее глубже. Сознание победы, она выдержала, сама сделала что-то серьезное, спасла Хельмеру жизнь. Непосредственность, живое восприятие жизни, умение ею наслаждаться.

2) Разговор с Крогстадом. Перелом.

После. Все по-старому, только добавляется тревога, главное — по поводу детей (что у них лживая мать).

Разговор с посыльным. Нора подслушивает и напевает специально для Торвальда (чтобы он услышал). Здесь все время веселье, улыбка (озаряющая, милая, задорная, иногда притворная, иногда ее не удержать, улыбочка рвется наружу, даже в самых тяжелых сценах, улыбка завлекающая — к доктору, улыбка про себя, своим мыслям, смех).

Разговор о подарке — на лестнице (Нора унесла подарки наверх). Смех, смех, смех… Вся сцена с Торвальдом — смех, радость. Переход — о деньгах (она подчеркивает, немного прикидывается).

Фру Линне (А. Г. Касенкина). Искреннее радостное объятие, смех. «Директор Акционерного банка» — Нора произносит расчленение, с гордостью, видимо, не совсем понимает, что это значит, но гордится (ведь это Торвальд!). Не очень привычные для нее **{****156} слова. «Много-много денег» — радость, смеется (над собой тоже), в ней это от полноты жизни, от умения радоваться всему прекрасному, вкусному; и еще от того, что нужда позади.**

«Не такая уж я сумасбродная» — таинственное, гордое, значительное, серьезное лицо. О поездке говорит с восторгом, радостью. В качалке говорит об отце — слезы (на общем фоне движения роли). У рояля. Это две подруги, Нора немного фантазирует. Она гордится — это ее главное, внутреннее. Нора пришла в восторг, что может просить Торвальда о фру Линне; бросается к двери: «Предоставь это мне» — это самая сильная реакция. Нора дурачится, фантазирует, смеется.

С Крогстадом: омрачилось лицо, удивление. Пауза — смотрит в огонь.

С доктором Ранком (Б. А. Лавров) — кокетство, очарование. Улыбка напряженная и белозубая (не разжимая зубов). Доктор острит. Нора смеется. Потом перестает его слушать (думает о чем-то своем, улыбается, напоказ хохочет). Когда доктор ее спрашивает, Нора еще сильнее хохочет. Дурачится. Игра с печеньем. Раздурачилась совсем. Больше всего хотела бы скрыть. «Черт побери!» — Нора сразу смущается, краснеет, хватается за щеки. Смущается, когда появляется Торвальд.

С детьми Нора — сама ребенок.

С Крогстадом Нора разговаривает, стараясь быть женой директора (так, как она себе это представляет, очень мило). Требует уважения к мужу.

Потом говорит, что у нее нет влияния на Торвальда (растерянно и искренно). Слезы и бурная реакция, когда понимает, что муж может узнать.

Нора начинает украшать елку (гонит прочь от себя мысли). Торвальд. Слуга с делами. Выговор Торвальда — испуг, растерянность Норы. О костюме — чтобы заговорить Торвальда (ведет сложную игру, двойная игра все время). Главное, что ее пугает, — «лживая мать у детей».

Второй акт. Гаммы наверху (повторяющиеся аккорды, назойливые, как мысль, которая сверлит голову Норы).

**{****157} Нервное напряжение, Нора все время готова расплакаться. Разговор с Анной-Марией (О. И. Якунина), тема — дети без матери. Беспокойство, растерянность, грустная улыбка.**

Просит Торвальда за Крогстада решительно, умоляюще, почти с отчаянием. В ужасе, когда письмо послано. Объяснения Торвальда — здесь появилась серьезность. Нора задумалась. Отсюда сомнения — как это все мелко по сравнению с тем, что у нее.

Сцена с доктором Ранком. Кокетство, обольщение. Слушает его рассказ, показывает чулки (кокетство, игра, дурачество — но это уже и маска, хитрость, маскарад). Испуг — когда Ранк говорит, что что-то происходит. Просьба. Он ее перебивает, в его тоне и вопрос, и удивление. Нора опустилась, опала — сразу поняла, что теперь для нее этот выход невозможен. Серьезная и грустная.

Снова переход, уходит в себя. Когда приходит служанка — начинается игра. Нора запирает дверь. Решительна. Когда закрыла дверь — меняется ее лицо.

С Крогстадом уверенна и расчетлива (ничего не может сделать). И вместе с тем, когда Нора требует уважения к мужу, это скорее просьба, чем угроза. Самое страшное для нее, что Крогстад решил Торвальда в это дело втянуть. Нора боится, что Торвальд возьмет вину на себя.

Отчаяние. Письмо опущено.

Здесь Нора уже ничего не может сама сделать — надежда на Христину. Входят Торвальд и Ранк. Переход к игре (с паузой — вспоминает). Нора просит помочь, хватается за это, чтобы оттянуть катастрофу. Тарантелла — три этапа: танец, Христина (смотрит на нее), отчаяние и надежда.

Третье действие. Нора спускается по лестнице вниз. Здесь она уже не играет. Серьезное, сосредоточенное лицо. Страх — из-за сомнения в Торвальде. Когда он в отчаянии — Нора окаменевает. Когда опасность миновала, Нора с любопытством смотрит на Торвальда, как на постороннего (начинает его видеть в ином свете). Черное закрытое платье. На лестнице, стоя на коленях, прощается с детьми.

\* \* \*

## {158} Ия Саввина — Нора [Рецензия С. В. Владимирова, опубликованная в газете «Смена» 22 марта 1961 г.]

Один из гостивших у нас зарубежных режиссеров был очень удивлен, увидев на театральной афише «Нору»: неужели это забытая западным театром, кажущаяся такой наивной пьеса живет на советской сцене, волнует зрителей?

Действительно, знаменитая драма Г. Ибсена не очень-то выгодна с точки зрения демонстрации современной постановочной техники и режиссерского остроумия. Зато она требует того, что все-таки остается главным в театре, — большого актерского творчества. И есть свой смысл в том, что артистка Ия Саввина, принадлежащая к самому молодому актерскому поколению, начинает свой путь на профессиональной сцене ролью Норы.

Еще в 1959 году ленинградцы видели Саввину, тогда студентку отделения журналистики Московского университета, в спектакле студенческого театра «Такая любовь». Потом на экране — в фильмах «Дама с собачкой» и «Кроткая». Теперь она сыграла Нору в Театре имени Моссовета, гастролирующем в Ленинграде. Высоким напряжением и правдой чувств живет Саввина — Нора на сцене. Но это не душевный надрыв или чистый темперамент. Удивительная сдержанность, простота, мягкость, даже внешняя скупость привлекают в игре Саввиной. В этом-то и источник необычайного богатства ее интонаций, оттенков, переходов, душевных движений. Однако неверно думать, что все дело только в искренности, непосредственности, живом обаянии актрисы. При всей свободе, естественности, непринужденности внешнего рисунка, она строит очень продуманный, законченный и современный образ.

Принято считать, что вся трудность роли Норы заключается в необходимости убедительно обосновать на сцене ее внутренний перелом, решительный отказ от своего маленького домашнего счастья, которым она только что была целиком поглощена. У Саввиной вообще нет этой безмятежной и беззаботной Норы-куколки. Огромная жизнерадостность, вкус к жизни, лукавое кокетство не покидают ее, прорываются в самые горестные, отчаянные минуты. И вместе с тем внутренняя тревога, напряженность живут в ней с самого начала.

**{****159} Сила Норы — в ее нравственной стойкости. Простодушная и доверчивая, она скорее погибнет, скорее пожертвует всем, чем живет, что любит, нежели сделает уступку лжи и пошлости. Так, если верить современникам, играла эту роль В. Ф. Комиссаржевская. Нора Саввиной не только бескомпромиссна, но еще и очень активна, не просто противостоит обрушившимся на нее обстоятельствам, но сама борется.**

Когда-то, спасая мужа, Нора совершила подлог. Но у Саввиной она до самого конца продолжает борьбу за его жизнь, отстаивая того идеального Торвальда, который существует только в ее воображении и сомнение в реальности которого она подавляет до последней минуты. Героиня ведет непрекращающийся спор с тем, кого она так любит, и, может быть, особенно яростно тогда, когда его нет на сцене. Все ее порывы, мысли, движения неизменно обращены к дверям кабинета, за которыми сидит Торвальд. В этом зерно образа, создаваемого Саввиной, в этом его пафос, драматическое движение, логическое приводящее к финалу, где Нора с удивительным спокойствием и даже любопытством смотрит на мечущегося по сцене, все еще пытающегося наставлять и поучать мужа, оказавшегося мещанином и надутым ничтожеством.

Саввина очень молода (вспомним, что В. Ф. Комиссаржевская сыграла Нору в сорок лет). Она пришла в театр из самодеятельности, и ей иногда недостает того, что называется мастерством, недостает порой законченности формы, силы голоса. Но Саввина — актриса широкого кругозора, глубокого взгляда на жизнь и очень острого, живого ощущения современности. И это, может быть, сейчас самое важное для нашего театра.

## 25 мая 1961 г. [А. Н. Арбузов. «Иркутская история». Московский театр им. Е. Б. Вахтангова. Постановщик Е. Р. Симонов. Художник И. Г. Сумбаташвили. Композитор Л. Л. Солин.]

Вращающаяся призма — то магазин, то барак, то двери комнаты, и вместе с тем — дорога вглубь (хорошо!).

В общем — сдержанный, скупой и выразительный рисунок. Хор — плохой, раздражающий, бессмысленный.

**{****160} Хороши Лапченко** [М. С. Дадыко], Сердюк [Н. С. Плотников], Ю. К. Борисова (Валька). У нее рисунок роли очень интересный и своеобразный. Вначале — чем-то немного жалкая фигура. Короткая, почти детская [одежда], словно она немного из нее выросла. Шапочка, авоська. Что-то петрушечное, резкие движения, нарочитые, ломающиеся. Пританцовывает (некоторая неуклюжесть). Движение руки над головой (реплика «Наше вам, с кисточкой»). В сцене дня рождения резко застывает, словно поправляет волосы. В сцене «после кино» постепенно снимает с себя украшения (брошку, клипсы). В сцене свадьбы бежит через сцену открыть дверь — там Виктор [Ю. П. Любимов] — хочет защитить от него Сергея [М. А. Ульянов]. Переход — день смерти Сергея. Надевает куртку, застегивается, ищет шапочку. Скупость, скромность, сдержанность — выразительность игры. Актер не может все время переживать, тогда зритель это перестает ощущать, как переживание.

## 30 августа 1961 г. Марсель Марсо и Пьер Вери.

Абсолютная техника — это воспринимается всеми, это непосредственно захватывает, но большинство (впрочем, не все) в сознании этим и ограничивается. Пьяный Бип в светском обществе, сохраняя светскость, как бы небрежно, развалясь, прислоняется к воображаемой мебели, садится в кресло (совершенное впечатление, что он опирается или облокотился). Это, по существу, элементарное требование к актеру — он должен уметь это делать, с этого начинал Станиславский (есть у актера вещь в руках или нет, это неважно, должно быть выразительное и напряженное движение мускулатуры). Таких движений у Марселя Марсо не так уж много, во всяком случае, не в них смысл (это точки в общем рисунке, который в основном — подчеркнутый гротеск и слитные, обобщенные образы, когда одно движение включает в себя целый процесс). Нужна правда — и еще что-то должно быть к этой правде, иначе нет искусства.

У каждого — своя опасность: у мима — скатиться в голую технику, в мастерство имитации; у нас — предмет стал главным, тут **{****161} уже имитация игры (актер чешется, облокотился, развалился, — а мы думаем: «как естественно он живет на сцене!»)**

Два образа: Марсо и Бип. Бип — это характер (конкретный, живой, маленький, неунывающий француз, неудачник, — но не унывает, наслаждается жизнью, невезуч — и все-таки неистребим. Живет в мире, где есть люди, толпа). Марсо (условно) — человек вообще, а не характер. Человек без маски, без лица. Вечный человек. И здесь каждый эпизод — целая жизнь. У Бипа и Марсо есть общее: Бип — одна из оболочек, одно из обличий Марсо. В эпизодах Бипа скрываются, по-своему содержатся общие законы жизни (как у Марсо), но все-таки это только эпизод из жизни. А в каждом отрывке Марсо — вся жизнь целиком. В этом общее и различное. Человек пошел против ветра — это целая жизнь. Человек поднялся по лестнице, потом спустился — это целая жизнь. В финале прямо обозначена человеческая жизнь: Отрочество, Зрелость, Старость, Смерть. В «Лестнице» — те же четыре марша, та же суть.

Звуковые элементы этого театра:

1) Музыка — но не эмоциональное сопровождение, а обоснование реального события (акробат, музыкант, укротитель): и еще музыкальные вступления.

2) Удары ногой (бросок, выстрел, работа скульптора — и удар, подчеркивающий ритм (повторяющийся, убыстряющийся, замедляющийся).

Построение всего спектакля.

Да, это спектакль, театр, существует по всем законам драматического развития. — а не набор номеров, не концерт (что бы там не говорил Дм. Молдавский. Спор с Молдавским. Его доводы: 1) ты всегда придумываешь концепции, 2) спросим у М. Янковского, 3) ты отрицаешь случайное в искусстве). Последовательность и характер отвечают драматургической логике, хотя форма (характер изложения) — концертная.

1) Против ветра. Человек идет, идет энергично, решительно, старательно (хотя никуда и не движется, даже назад). Два ракурса — в профиль и вполоборота. В первом случае больше движения, **{****162} скольжение, во втором — энергия движения, сопротивления. Человек идет — это метафора жизни (она проходит через весь спектакль, путь как жизнь). Здесь — смысл жизни в одном моменте, без драматического развития, чистая экспозиция.**

2) Лестница. Смотрит наверх — решимость: вот как высоко я поднимусь. Начинает подниматься. Рука с напряжением на перилах. Поднялся на площадку, весело ее обошел, начал подниматься дальше, посмотрел наверх уже иначе (много ли осталось?), со страхом. Поднялся. Не стал подниматься дальше, начал спускаться — оба марша лестницы. Формально — имитация подъема и спуска по лестнице, на самом деле — уже драматическая ситуация (в простейшем своем виде, потом она повторится) — это зерно, в котором заключены все элементы целого, клетка, в которой уже отражается весь организм. Четыре ступени — эта метафора, восхождение и спуск, повторяется еще не раз.

3) Тянущий канат. Вытягивает канат, идет (с трудом — канат тянет назад). Наконец вытянул. Начинается игра-борьба. Здесь Марсо анфас. Вот‑вот перетянет, восторг, радость — и канат тянет его обратно. Еще раз (обматывает веревку вокруг руки). Снова вот‑вот, почти — и вдруг потерял равновесие, опору, и на одной ноге его утаскивает за сцену. Итак, новая, уже более сложная метафора человеческой жизни. То же зерно, но уже богаче разработка, развитие — здесь есть борьба, перипетии и трагический конец. Все нарастает как снежный ком.

4) Ярмарка.

а) Человек с двумя детьми у качелей. Сажает детей, стоит и следит за движением качелей. Голова описывает петли — дальше, ближе, потом меньше, чаще (весь цикл движения качелей). Обалдел. Снимает детей, уходит с ними.

б) Бросает шар (сначала прикинув его в руке). Бросок, удар ноги, на лице восторг (вот сейчас я собью!). Разочарование. Затем еще и еще броски, уже автоматически, в быстром темпе, слитно, не расчлененно…

в) Катание на американский горах (персонажа болтает и трясет, выходит обалделый).

**{****163} г) Стрельба из пистолета. Первый выстрел — энергично, но не попал. Опять не попал. Выстрел за выстрелом, лихорадочный темп отбивает ногой. Стреляет через голову, целится с помощью зеркала, запутавшись, приставляет пистолет к виску…**

д) Надувает шар. Шар уменьшается. Лопается. Трясет рукой (больно).

Стихия развлечения. Все то же, тот же цикл: взялся («сейчас удастся!»), не удалось, автоматически повторяет раз за разом — все то же.

5) Скульптор. Сидит на кубе. Думает. Поза мыслителя. Меняет позу — опирается на другую руку. Затем — руки вперед (следующая стадия замысла, руки уже приготовились, готов вот‑вот взяться за работу, решиться). Встал. Правой рукой мнет глину. Кладет в левую руку. Еще мнет глину правой рукой, перекладывает в левую. Так несколько раз — рука все больше опускается от тяжести. Большой кусок в руке. Затем — ходит вокруг воображаемой скульптуры, бросает на нее глину (как мазки у живописца), почти танцует вокруг, не глядя, бросок за броском. Ногой отбивает ритм ударами. Подошел ближе — делает детали. Прилепил, посмотрел, передвинул вниз, опять посмотрел, вернул на старое место. Еще лепит. Работа идет к концу, восторг на лице (вот‑вот получится!). Лицо омрачается. Берет весь кусок, начинает его мять двумя руками, количество глины постепенно уменьшается, все меньше и меньше, наконец остается только в одной руке, мнет еще и еще, раскрывает ладонь, сбивает щелчком оставшуюся там крошечку… Снова обдумывает. Подходит, берет что-то (большую глыбу мрамора?), несет, почти перегибаясь назад. С трудом удерживает равновесие. Ставит. Удар. Затем удар за ударом бьет, колет мрамор, постепенно глыба становится все меньше и меньше, остается что-то маленькое, сбивает это на пол.

Творчество, искусство. Здесь тот же драматический ход, но все происходит уже внутри. Психология творчества (пафос, вдохновение — виртуозность движений). Здесь уже качественный скачок, но те же четыре ступени — взлет, удар, автоматизм, уничтожение (образы результата, во всяком случае. Это так же мимолетно, как сам человек).

## {164} 10 ноября 1961 года. А. П. Штейн «Океан» [БДТ им. М. Горького. Постановка Г. А. Товстоногова. Художник С. С. Мандель.]

Сценическая редакция пьесы — вставлена «рамка»: вначале персонажи идут (после похода? «снова земля»?), и в конце тоже идут. Анечки нет, только Куклин [О. В. Басилашвили] — скоро в поход. В финале все же не удержались — показан через сетку океан и на подъемнике — капитанский мостик корабля. Правда, они в штормовках, зюйдвестках, во всяком случае, не в такой же парадной форме (тяжелые кители), как в спектакле ЦТСА[[129]](#endnote-20).

Некоторые другие изменения: монолог Задорнова [А. Е. Гаричев] перед тем, как идти к Зубу [В. П. Полицеймако], выпал.

По сравнению с ЦТСА — живые человеческие интонации, приземлено и одухотворено. Там разработана церемония вручения дипломов, построены шеренгой моряки, каждый выходит из строя. Здесь — по радио читается приказ, пока меняют декорацию… В ЦТСА — движущийся пол, герои стоят на «конвейере». В БДТ — идут (в этом больше смысла). Анечка [Л. И. Макарова] — девчонка. В ЦТСА — опереточные положительные герои.

Концепция спектакля несколько сбивчива — но, может быть, это и хорошо, потому что количество платоновщины в конце уменьшается. В конце концов, только в первой сцене в каюте Платонов [К. Ю. Лавров] активен и довлеет, потом он молчит, у него каменное, напряженное лицо. В ЦТСА Платонов [А. А. Попов] все время выдвигается на первый план, все сложности и вольности отодвинуты на задний план, специально скомканы, притушены, взяты в шутку, как нечто нелепое (просто Часовников заврался) — ни на минуту не должно показаться, что режиссер присоединяется к Часовникову, в какой-то степени считает возможным увидеть хоть долю правды в том, что говорит Часовников. Может быть, это ближе к драматургу, который на одну вольность делает десять оговорок. В ЦТСА Часовников [В. М. Зельдин] дурачок, как будто все время немного под мухой (так как сцена опьянения там снята — распространил на всю роль легкое опьянение).

**{****165} В БДТ Лавров во второй части спектакля совсем стушевывается, собственно, можно предположить (хотя прямо это не выражено), что он тоже как-то ломается.**

Сцена на восьмом километре — плохо то, что Платонов молчит. В ЦТСА здесь концерт, картина разложения, а в БДТ — настроение, нет сатирически плоского плакатного рисунка, — а Лавров над этим, не унижается. Куклин [Басилашвили] здесь хорош, и в общем посрамляется Платонов.

Но сцена Платонова и Анечки хороша. Здесь надо разобраться по поводу изменений в партитуре пьесы. В ЦТСА Анечка [М. Ф. Пастухова], которая только что так трепетала перед Платоновым, начинает на него кричать и командовать, это самое простейшее и театрально эффектное решение — все довольны, все просто. Здесь не так: Макарова все интонации изменила («не знаю, первый ли, но последний», «больше не пущу» — естественно это сказать энергично, а у Макаровой интонация вопросительная). Трепет, боязнь, гордость; это лучшая сцена спектакля. Внутренний накал — то искреннее напряжение чувств, которое характерно для русской актерской школы, самое высокое (ни с чем не сравнится).

Зуб — Полицеймако очень хорош: обыкновенный служилый зуб, который воспринял новые веяния. Особенно в первой сцене — в каюте Платонова, когда с выпивкой за стол усаживается. Льстивый тон, когда говорит с начальником комендатуры (по пьесе — начальником патруля). И в последней сцене, когда крякает и ходит за командующим.

Хорош Е. А. Лебедев [Миничев].

У Часовникова — С. Ю. Юрского много верных интонаций, но в целом не очень интересен.

Куклин — проиграл. Он искренен в каждой сцене, без подтекста. В первой сцене искренне ругает Машу [И. М. Кондратьева]. При встрече через шесть лет — искренне кается (на самом деле он представляется, играет все время).

## {166} 13 ноября 1961 г. [К. М. Симонов. «Четвертый». БДТ им. М. Горького. Режиссер Р. С. Агамирзян. Художник В. Л. Степанов.]

Экран, на котором дается вид города (небоскребы, реклама), ландшафты, колючая проволока лагеря. В центре — станок: наклонная плоскость, сходящая на нет с одной стороны и обрывающаяся с другой. С торца и сбоку лестницы. Поворачивается тремя-четырьмя ракурсами. Две фурки-площадки, выезжающие с боков. Все это все время в движении.

Общая концепция спектакля в конечном смысле близка современниковской — не о борьбе за мир, не это — тема спектакля, но разные пути и, в общем, разные результаты.

Он — В. И. Стржельчик — слабая фигура. Даже Бонар (П. Б. Луспекаев) чуть ли не бьет его. Потрепанная жизнью И. М. Кондратьева [«женщина, которую он любил»] и Н. А. Ольхина [«женщина, на которой он женился»] — обе совсем не то. Дик (Г. А. Гай), II пилот (В. А. Кузнецов), Штурман (Б. С. Рыжухин) — очень живые и конкретные, даже слишком, перебор. Нет общего характера. Луспекаев превосходит всех этих троих. Хорош Гвиччарди (Б. В. Лескин).

Режиссер выражает свои мысли параллельно с актером, а не через актера, — дублирует, растягивает. Режиссерский карандаш надо стереть, все эти «приспособления»[[130]](#endnote-21), подпорки, указатели, дорожные знаки. Все, что сказано у автора, обязательно показывается. Нет внутреннего напряжения, силы — в том числе и потому, что режиссер мешает, актер не может себя проявить.

## 22 декабря 1961 г. [Н. Ф. Погодин «Голубая рапсодия». Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола. Режиссер А. А. Белинский. Художник С. С. Мандель.]

У каждого спектакля свой образ. Этот спектакль напоминает мне стенгазету. Бывают такие — огромный заголовок, огромная рама, с одной стороны Кремль, Университет, по бокам строительные краны, что-то нелепое и помпезное времен культа личности. И где-то в середине, на небольшом пространстве, оставшемся от **{****167} рамки, помещаются заметки. Жалкие и общие слова. Все есть: передовая, о морали, отдел юмора.**

Нелепая конструкция, лязгающая. Сарай, ангар. Почему ругали «Якорную площадь»[[131]](#endnote-22) — там все было с мыслью и чувством, а здесь механически.

Актеры. Нужно немало выдержки и терпения, чтобы играть в такой обстановке. Синий фон, на котором облака. Металлическая конструкция, движущаяся, с вертящимися ширмами. Все это громоздко, не портативно. Актеры выпрыгивают на сцену (милиционер выпрыгнул, сказал реплику и упрыгнул обратно).

## 30 декабря 1961 г. А. М. Володин «Моя старшая сестра» [БДТ им. М. Горького. Пост. Г. А. Товстоногов. Режиссер Р. А. Сирота. Художник В. Л. Степанов. Композитор Н. Я. Любарский. Постановка танца — С. П. Кузнецов[[132]](#endnote-23).]

Разговор о театре на сцене — один из способов разрушения «четвертой стены».

Зал смеется иногда слишком громко.

Внешние приспособления вместо общения:

1. Кирилл [В. А. Максимов] бросает Лиде [Е. Е. Немченко] конфетку.

Патефон у дяди Ухова [Е. А. Лебедев].

Володя [И. И. Краско] ломает ложку (при втором приходе) — изображает решимость.

Зато Колдунья [В. М. Таланова] очень хороша, многозначительна.

Сцена в общежитии хороша (горько и радостно). Колдунья — ничтожный человек, — но она помогла, она решила.

Историческое показано в личном (движение истории). В одежде школьников, в смене мебели и т. д. — движение времени. И это проявляется еще в том, что все это происходит со всеми людьми (душевное движение — не личное дело, а результат истории).

В разговоре с Володиным Товстоногов сказал, что Т. В. Дорониной роль досталась тяжелее, чем ее героине Наде Резаевой.

О. Н. Ефремов просил Володина назвать пьесу «Мой дядя Ухов» — хочет играть Ухова (но роль репетирует Е. А. Евстигнеев).

## {168} 15 января 1962 г.

В первой сцене есть внешнее, немного назойливо подчеркнутая трактовка. Надя воспитывает Лиду. Пересвист как такая домашняя речь в этом кругу, позже и дядя Ухов, когда нет слов в роли, — свистит. Лида свистит, как бы спрашивает что-то («как дела?»), Надя отвечает ей свистом (мол, «занимайся»), Лида — «я и занимаюсь». Телефонный звонок. Лида бежит к телефону, Надя идет — немного сутулая, усталая, сосредоточенная, заботы, старше своих лет. У телефона перехватила Лиду, за ухо ведет ее обратно к кровати. Идет к телефону, говорит вежливо: «В школе поговорите». Лида идет к кровати, капризно роняя все стулья, Надя покорно их поднимает (привычно), ставит на место. Надевает Лиде туфли (та принимает как должное). Подает Лиде тетрадь. На кровати — разговор о сочинении (диалог без нажима, притушенно, даже не очень слышно). Лида на кровати, то так, то этак, потом кладет книгу на пол и читает, перегнувшись через спинку. Надя хлопает ее полотенцем и устраивает на место.

Кирилл в плаще. Надя сидит за столом спиной к Кириллу, Лида на кровати. Лида и Кирилл переговариваются знаками. Когда Надя оборачивается, Кирилл делает вид «как ни в чем не бывало». Бросает Лиде конфетку. Надя оборачивается (в предыдущем спектакле Кирилл давал конфетку и Наде). Когда Кирилл говорит Наде, что она ему нравится, Надя делает жест — комически складывает руки (быстро, не переигрывая).

Лида репетирует кусок доклада (здесь несколько утрированно, пережим).

Разговор о счастье. Тональность Дорониной: внутренняя сосредоточенность, она не умнее и не интеллигентнее, чем на самом деле, все органично.

Звонок. Лида спешно пересаживается с кровати за стол, «занимается».

Дядя Ухов. Посылает Лиду за обедом, Надя идет вслед за ней, в это время Кирилл излагает свою точку зрения на Наташу Ростову. Лида ставит на стол горячую кастрюлю. Надя дает подставку. Дядя ест (пюре и котлета — я видел сверху). Он ест с удовольствием, вообще **{****169} он приходит сюда получить свою порцию уважения и ласки. Разговор идет во время еды, дядя не может иногда сразу ответить, во рту кусок, глотает…**

Надя говорит с Кириллом, как бы загораживая его от дяди, Кирилл возвращается и говорит: «До свиданья».

Дядя ложится на диван, Надя его укладывает, он устраивается (немного вертится, неудобно), говорит о Кирилле, Лида в это время смеется (подсмеивается) — опять игра внешняя, все лишь обозначено.

Надя подает дяде чай (он садится на диван).

Четыре звонка в дверь — нервно, раздраженно. Всегда четыре звонка, но каждый раз по-разному.

Сцена с Огородниковым [Г. Г. Семенов]. Дядя встает, надевает туфли, немного подобострастен. Знакомятся. Огородников с Лидой. Лида играет только то, что все за нею ухаживают. Огородников рассержен, погружен в свою заботу, не очень замечает происходящее.

Когда дядя уходит — Надя целует его в затылок, он оборачивается, целует ее в лоб: «Дура!».

Надя и Лида на диване; поют, независимо друг от друга, слоги музыкальной фразы (одна начинает, другая продолжает и т. д.) — чтобы отбросить, переключиться, ведь это главное…

Репетиция. Как Лида читает? Это не сделано, это не превращено в драму, т. е. в драматическое действие, она просто читает, неплохо читает (пародийного момента нет) — немного внешне. Лида легкая, изящная, немного избалованная, умненькая, острая.

Когда Надя повторяет: «Соня, Соня…» (как-то очень по-бытовому, реально зовет) — в зале засмеялись, над Надей в данном случае. И на самом деле — это не сделано.

Затемнение. Переходы — музыкальные, эмоциональные, как бы продолжается жизнь. Бытовые подробности действия — тоже продолжение жизни.

Эпизод «Как это было» — приемная комиссия института. В центре наверху высвечивается портрет Станиславского. Поступающий читает монолог Чацкого. Комиссия со скукой и раздражением слушает. Читает по-бытовому. Увлекаясь — по-современному, очень **{****170} горячо. Не чувствует настроения комиссии. «Довольно, с вами я горжусь своим разрывом» — все это только номер. Председатель комиссии усталый, раздраженный. Лида читает стихотворение Л. Мартынова. Председатель: «Всё». Гаснет свет…**

Комиссия совещается у стола. Входит Надя. Медынский сначала ее не узнает. «Готовы слушать» — она не понимает, начинает говорить о сестре. Читает статью Белинского. «Любите ли вы театр?» — повторяет несколько раз, входя в настроение. Председатель вслушивается… Без перерыва, в том же тоне: «Очень прошу, послушайте еще раз мою сестру».

Вернулись домой. Входит Лида (на экзамене она в белом платье, выпускном и теперь единственном парадном), за ней дядя в летнем светлом костюме. Надя за ними.

Лида стоит в глубине, за столом, спиной к публике. Она скорее думает о сестре, чем о себе. Надя сначала стоит, потом становится на колени на диван. Дядя веселится от души. Он пританцовывает танец маленьких лебедей, пытается поднять Лиду, потом поет из «Князя Игоря». Надя хохочет на диване, все ниже наклоняясь, в смехе появляется истерическая нотка. Лида насторожилась, дядя веселится — Надя разрыдалась. Дядя уговаривает, утешает, объясняет (не совсем сам уверен, но хочет убедить — чтобы было лучше). С Лидой препирается. Последний довод дяди — «сестра» (это решает, иначе не может быть).

Дядя говорит с Лидой, Надя встает (решение), включает радио (какой-то бодрый детский хор), садится за тетради. Дядя оглядывается (он не очень уверен). Целует всех. Впервые в этой сцене выходит на поверхность внутренний рисунок. Веселье переходит в трагическое, тяжелое (наружу боль внутренняя) — разрешение, обычное по тону… Трио в спектакле — самое сильное.

Надя и Лида на кровати, плачут, обнимаются.

Прошло два года. Та же комната, вещи те же. Лида в кровати, говорит по телефону. Надя — на стуле, возится с платьем, подшивает. Потом у стола, смотрит в зеркало, красит губы. Когда является жених — убирает все со стола.

**{****171} Кирилл — в короткой шубке. С книгой. Идет разговор, приходит дядя. Лида бросается за Кириллом, дядя на руках несет ее обратно. Лида обнимает дядю, как девочка. Говорит о Кирилле, дядя ее утешает.**

Звонок. Дядя переменился, суетится — «Володя, Володя же». Знакомство. Усаживают на стул. Володя не садится без дяди. Дядя устраивается полулежа на диване (спиной к зрителю), смотрит на них (видимо, восхищенно). Разговор. Дядя суетится, сердится (с чайником). Володя все время к дяде, за помощью. Включает проигрыватель, вальс. Володя вальсирует очень неумело до Лиды, увидел ее, смутился. Дядя обнял обоих, прижал к себе, снова усадил. Сам сел с Надей на один стул. Она обращается к дяде. Тот сердится. (Когда начался танец — Лида переворачивается в кровати, сидит, смотрит — и отчаяние, и удивление, она все переживает — за Надю).

Надя начинает играть. Разговор. Пение. Затем танец. Дядя не совсем понимает, боится — то ли Надя всерьез, то ли в шутку, не верит. Подтягивает песню.

Танец Нади. Отодвигает стол. Танец со стулом. Лида в ужасе. Дядя — тоже: и смеется, и удивляется, и не знает, что это. В первый раз Надя задела абажур стулом случайно. Второй раз. Дядя ловит абажур. Лида выключает проигрыватель. На стуле — усталая, злая, измученная Надя. Володя ушел. Ухов тоже, злой. Надя у Лидиной постели. Ухов вернулся за проигрывателем. (Все это сбивает зрителя).

Разговор о детском доме. Наполненность — патетика осмысленная, внутренняя. Опять сценический рисунок: быт, неловкость, прорвало (что-то нелепое, унизительное в жизни). Вылилось — по-современниковски.

II действие. Еще два года спустя.

То же расположение вещей, но вещи уже другие, современные (сервант, на переднем плане диван современный). Вешалка та же. Вместо стола — чертежная доска. (Пейзаж меняется в зависимости от времени года: ветка то белая, то в листьях, то черная, осенняя).

**{****172} Надя лежит на диване. Дядя и Лида разговаривают. Лида в красном платье, немного рисуясь, хвастается перед дядей… Дядя подходит к Наде. Лида уходит. Дядя дает деньги (деньги — неуместно, все, как результат жизни Нади, цена за то, что она искалечила себе жизнь). Дядя доволен (в упоении, растроган, искренне). Всегда, когда дядя доволен, «все в порядке», происходит самое страшное — он не видит того, что внутри.**

Приходит Кирилл, дядя через дверь его видит, затаскивает, раздевает, немного лебезит. Надя подает ему пальто. Он машинально надевает. Уходит. Поцелуй. Потом разговор и затемнение.

В темноте, у телевизора. Голубой свет освещает компанию. Подпевают песне. Зажигается свет. Идет разговор. Надя взволнованная, радостная. Когда говорят о горе — поет первый раз. Обнимает Колдунью. Та поеживается — не очень привыкла. Федя держит руку девушки. Снова телевизор. Идет нарастание, накопление внутреннего настроения. Надя второй раз поет. Третий — с отчаянием.

Тревожные, повторяющиеся ритмы. Плачущие интонации у Лиды.

«Доброе слово и кошке приятно». Надя репетирует, проходит из одного конца комнаты в другой — говорит в разных интонациях (утвердительно, вопросительно, удивленно). Ухов уговаривает ее. Надя — мимо, как бы его не видя.

Шура — бальное шествие (очень внешне играет, ничего по-настоящему не происходит). Ухов уходит — сердит — «Очень рад» — не смотря на нее, раздраженно.

Надя стоит — подает реплики. Шура говорит, Надя хочет подойти к теме, Шура ей не дает (не хочет об этом). Для Нади это самое страшное, оцепенение. Шура не хочет об этом говорить — в этом рисунок, но внутри ничего не чувствует.

Приходят Кирилл и Лида (с коньками, в шапочках и свитерах). Надя между Лидой и Кириллом (решимость).

Кирилл уходит. Лида говорит с волнением, напряженно произносит слова — назревшее, но такое, что трудно сказать сестре. Уходит. Надя на стуле: «Что делать?» — повторяет снова и снова, это **{****173} уже не слова, а мысль, которая бьется в висок. Тревожная музыка, затемнение.**

Медынский за столом, Надя читает. Разговор об индивидуальности.

Надя на диване справа, Лида слева. Раздраженный разговор. Колдунья. «Не надо о театре». Но та говорит (повторяет Надины слова на сцене).

Надя всюду разная и та же. Не играет таланта.

Ухов моет посуду. Бегает к телефону, записывает в тетрадь. Он смешно суетится — как женщина, мать. Надя показывает билет выставки детского рисунка. Ложится (лежит — в профиль, монументально). Дядин разговор о славе. Надя засыпает. Дядя прикрывает телефон пиджаком, выходит заварить чай (теперь уже он заботится о Наде).

Лида. Разговор о Кирилле (очень точно).

Разговор с дядей за столом. Надя (тихо, убежденно): «Не могу!» «Не будем жить по-вашему, это исключено» — перебивает его. Кирилл. Ухов уходит. Целует ее: «Не сержусь».

Репетиция «Маленьких трагедий» Пушкина. Немножко все слишком изящно. Надя у трюмо. Лида и Володя. Все застыли. Медынский — мельтешит, напевает и т. д. (все ждут, когда он уйдет).

Разговор с Лидой — Наде очень плохо, снимает парик, уходит. С динамиком. Перекличка голосов. Потом динамик у сердца. Идет. «Улыбнись!» — улыбается криво и плачет. Конец.

## 10 января 1962 г. [Л. Г. Зорин. «Друзья и годы». Ленинградский государственный театр драмы им. А. С. Пушкина. Режиссеры Л. С. Вивьен и В. В. Эренберг. Художник А. Ф. Босулаев.]

Пример, когда старого типа драматургия применяется к новым темам и проблемам — все ставится так же, только наоборот. Каждый герой выражает некую общую тенденцию, идею, категорию людей, логическую или сюжетную функцию. Все осталось по-старому, только изменились категории. Герой — выражение, иллюстрация авторских мыслей.

**{****174} Используются надписи, как в кино (заглавия эпизодов и даты), — но истории нет. В «Моей старшей сестре» — история.**

1934 год; Москва 1937 года; 1940 год; июль 1941 года; Москва 1941 года; май 1945 года; 1949 год (пять лет не стреляют); март 1953 года[[133]](#endnote-24); 1956 год («Мы уже три дня город»).

Приемы: человек входит в комнату и не замечает кого-то, потом заметил, оценка, пристройка[[134]](#endnote-25)…

Непрерывность действия в современном театре. Здесь это освоено в смысле постановочном, смена декораций как сценическое действие (проекция разных надписей). Театр ни на минуту не отпускает зрителя, нет мертвых пауз, но в то же время драгоценные минуты актерской игры проходят на холостом ходу. Вначале — два актера три минуты ищут нужный тон, излагают ситуацию, изображают из себя вдохновенных и чувствительных юношей, но нет никакого драматического действия. Владимир (И. О. Горбачев) неестественно громко кричит в зал. Дело не в том, что немолодые актеры играют юношей; хуже, что юные играют как старые (в конце студентка института, маленькая толстушка, на каждой реплике неестественно разводит руками)[[135]](#endnote-26).

## «Моя старшая сестра». Большой драматический театр им. М. Горького. В сокращении опубликовано: Владимиров С. Победа человека, победа таланта… // Смена. 1962. 31 января. (15 – 30 янв. 1962).

«После этого хочется думать только о жизни, а не об игре актеров, не об искусстве…»

Слова эти мы услышали в вестибюле Большого драматического театра во время «театрального разъезда» после спектакля «Моя старшая сестра».

О жизни! Конечно, о жизни прежде всего. А как же все-таки с искусством? Ведь и на сцене герои много говорили о театре. Жизнь и искусство… Разве искусство, подлинное искусство не есть часть нашей жизни? А жизнь, настоящая человеческая жизнь, разве не творится по законам вдохновения и таланта?

**{****175} Героиня пьесы А. Володина «Моя старшая сестра» становится актрисой. Не просто потому, что у нее особые актерские данные. У Нади Резаевой талант к жизни, способность остро чувствовать жизнь, умение радоваться жизни и щедро делиться этой радостью с другими. Оттого из нее и могла получиться актриса. А если бы Надя не попала на сцену? Ну что ж. Погиб бы талант. Но в том-то и дело, что не только талант, но и сама жизнь.**

Спектакль «Моя старшая сестра», поставленный Г. Товстоноговым, не только история девушки, которая нашла в себе силы преодолеть инерцию обыденных мнений и стала актрисой, это и драматический рассказ о том, как чуть не погиб человек. Война пощадила сестер Надю и Лиду, оставшихся без родных, девочки не пропали, не потерялись. Теперь они выросли, ничто им не угрожает. Рядом с ними нет каких-нибудь злостных бюрократов, клеветников, негодяев, которые портили бы им существование. На сцене самая обыкновенная жизнь. И все-таки спектакль полон внутреннего напряжения, столкновения чувств и мыслей. Веселье оборачивается трагическим, встревоженная бурлением страстей жизнь снова возвращается в колею обыденного, из трудных жизненных обстоятельств вырастают надежда и вера. С подлинной сложностью складываются отношения людей на сцене.

Заострить сюжет, обыграть эффектные ситуации, заставить героев говорить смелые парадоксы может любой драматических дел мастер; увидеть драматизм в самом обыденном, повседневном, привычном, как это делают А. Володин в пьесе и Г. Товстоногов в спектакле «Моя старшая сестра», дано только настоящему художнику.

Т. Дорониной с ее богатыми актерскими данными не стоило бы особого труда представить героиню пьесы исключительной, артистической натурой. Она играет ее очень обыкновенной, простой и все-таки особенной. Слегка сутулая, в спадающих шлепанцах, усталая и озабоченная, словно автоматически делая свои обычные дела, движется Надя в первых сценах. И в то же время ее живая индивидуальность, талантливость сказывается во всем. И как она чистит картошку, и как танцует удивительный импровизированный **{****176} танец для приведенного дядей Уховым «жениха», и как читает перед приемной комиссией статью Белинского, или репетирует свою первую роль, состоящую всего из одной фразы: «Доброе слово и кошке приятно…»**

И рядом с нею младшая сестра, Лида. Она совсем другая: уверенная, решительная, остренькая, немного капризная и избалованная. Но в ней-то как раз свое, особенное только еще прорезается. Такой играет Лиду Е. Е. Немченко, дебютирующая в этой роли на сцене БДТ. Сестры очень дружны и близки. Надя заменила младшей сестре мать, взяла на себя все заботы, воспитывает, опекает ее, мечтает сделать из нее актрису. Сама она занимается в заочном техникуме. Все как будто решено, налажено. Чего же сестрам еще не хватает?

Вот этого как раз не может понять дядя Митя Ухов, их единственный родственник. Он приходит время от времени, чтобы проведать сестер, получить свою долю родственных забот и уважения. Из мельчайших бытовых деталей и подробностей создает рисунок своей роли Е. Лебедев — но так, что через них до конца обнажается вся суть человека. Ухов по-настоящему любит племянниц, даже трогателен в своих заботах о них. Однако он ничего не может понять в жизни сестер. В нем совершенно убито, стерто временем свое, особенное, неповторимое, как бы мы это ни называли — индивидуальность, человеческий талант, подавлено всякое стремление по-своему воспринять жизнь. Он весь соткан из готовых, «правильных» мнений, для него недоступно все, что лежит за пределами элементарного «здравого смысла», не укладывается в рамки ординарных представлений. Это какие-то уже уходящие в прошлое, но превратившиеся во взгляды привычки, предрассудки, сросшиеся с самой натурой человека, жизненные обстоятельства. Потому он ничего не может понять в жизни сестер, в том, как сложно и трудно складываются их судьбы. Его беспокоит колючая и дерзкая Лида, совершенно обескураживают неожиданные «выходки» Нади. «Нормальный человек этого не может понять», — говорит дядя Митя в таких случаях.

**{****177} В жизненной правде, с какой складываются на сцене отношения героев, дает себя знать неумолимая логика времени. Дело, конечно, не в дяде Мите, а в отношениях самих сестер. Надя отдала себя младшей сестре, иначе она и не могла поступить. При этом она — что тоже очень естественно — приняла готовую, общепринятую, построенную в духе дяди Мити формулу жизни, а не выработала ее самостоятельно. Пожертвовав своим призванием ради сестры, взявшись решать не только свою, но и Лидину судьбу, она навязала ей собственную мечту о театре, распорядилась ее любовью к Кириллу. Надя неизбежно ограничила не только свою, но и Лидину индивидуальность. Речь идет не о традиционном противоречии долга и чувства, а о какой-то совершенно новой диалектике человеческих отношений. Счастье одного человека не может быть построено на жертве, на ограничении другого. И понадобилось немало времени, прежде чем сестры поняли, что живут неверно, что нужно искать своего, особенного пути к счастью. И все-таки побеждает живое, человеческое, побеждает талант. Героиня находит в себе силы побороть инерцию обыденных мнений, переломить жизнь. Однако это не означает, что она оставляет сестру. Когда-то ради Лиды Надя отказалась от театральной студии, теперь, может быть, прежде всего, ради нее она идет в театр, дает Лиде возможность самой, тоже через ошибки и испытания, искать свой талант, свое счастье. Только раскрыв себя до конца, человек по-настоящему может быть нужен другим.**

Действие спектакля почти не выходит за пределы комнаты сестер, но в их судьбах по-своему отражается движение времени. И не только потому, что миновало несколько лет, распускаются, опадают, снова распускаются листья за окном, меняются моды и прически, появляется нового типа мебель. Современна сама коллизия внутреннего преодоления уходящих в прошлое, но превратившихся в человеческие представления, привычки, предрассудки обстоятельств. Ведь то, что так драматично и подлинно, идя во всем до конца, пережила Надя, по-своему совершается с каждым персонажем, вплоть до той одинокой, замкнутой девушки из общежития, которую все зовут Колдуньей (это маленькую роль с большой искренностью **{****178} и душевностью играет В. М. Таланова). Герои не иллюстрируют собой историю, как это порой бывает в театре, сама история проходит через их судьбы и переживания.**

Сейчас трудно до конца оценить значение спектакля Г. Товстоногова «Моя старшая сестра». По-настоящему новое и жизненное в искусстве не укладывается в готовые формулы и определения. Слишком свежи и сильны впечатления, их еще нужно пережить, прежде чем можно будет трезво разбираться в тех средствах, тех путях, которыми театр так решительно приблизился к самой правде жизни.

Актерам в данном случае мало было одного профессионального умения, того, что называют мастерством, им необходимо было сделать собственные открытия в области современных характеров. Можно было бы много говорить о режиссерской форме спектакля, сочетании жизненной конкретности действия с легкостью и лаконизмом оформления, сложной музыкальной партитурой. Но все это подчинено внутренней линии развития сложных, многообразных и противоречивых человеческих отношений, которую выстраивает режиссер. Нет, это не подтекст, не «подводное течение», когда обыденная жизнь героев на сцене порождает те или иные жизненные ассоциации. Здесь какое-то совершенно поразительное обнажение внутренних, душевных процессов. В этом и заключается истинная современность театрального языка. В спектакле — не только успешные поиски новых принципов сценического воплощения современности, но и творческая декларация театра. И, может быть, это становится особенно очевидным тогда, когда театр отступает от уже найденных им принципов. Сцены на экзамене в театральной студии и в кабинете режиссера разработаны с особой подробностью и вкусом. И все-таки они не входят по-настоящему в общее действие. Надя показывает режиссеру одну за другой подготовленные ею роли. Но в том, как она это делает, никак не выражена творческая позиция театра, его взгляд на сценическое искусство. И прежде всего потому, что героиня здесь оказывается выключенной из жизненных отношений.

**{****179} Зато жизнь и искусство снова сливаются в финальной сцене, сцене в театре. Героиня готовится к спектаклю. Это уже совсем не та Надя, что мы видели в начале. Она выпрямилась, поднялась ее прекрасная голова, в полную силу звучит ее удивительный голос. И все-таки она осталась сама собой. Ничего не забыто. Рядом с ней снова младшая сестра. Лида переживает сейчас трудную минуту, сама оказавшись в положении, когда от нее зависит не только собственная судьба, но и судьба другого: жены человека, которого она любит. Надя у гримировального стола, но она полна всем пережитым, всем, что происходит сейчас с Лидой. И поднимаясь, чтобы идти на сцену, она вдруг каким-то невольным движением снимает с себя пышный театральный парик. В этом жесте и какая-то большая правда переживания, и, может быть, своеобразная декларация театра. Актриса сбрасывает театральную мишуру, но не оставляет за сценой свои жизненные переживания и размышления, она выносит их к зрителю, хотя идет играть веселую и беззаботную Лауру. И пушкинские стихи, которые читает за сценой Надя, перекликаются с мыслями и чувствами Лиды. В них оптимизм, великая очищающая сила, ибо искусство, творчество есть победа человека, победа таланта.**

## 7 февраля 1962 г. Евгений Лебедев — в институте на лектории.

Пришел в 7.30 и сразу же начал говорить. Сначала о моей рецензии на «Мою старшую сестру». Затем об Ухове и Галкине (две роли).

Хотел бы сыграть современного короля Лира. У человека всё — почет, должность, власть и т. д. Но вот все кончилось…

О Рогожине. Он такой же, как Мышкин, но только ничего не может выразить. Обычно играют такого купчину разухабистого, широкого, сорящего деньгами, может убить. В том-то и дело, что убить-то не может. Между Рогожиным и Настасьей Филипповной пропасть, не может перейти. От Мышкина отличается тем, что все понимает (тот где-то в горах жил, за ним ухаживали) — этот **{****180} здесь родился, все знает, все понимает, все время чувствует, что ему не дано. Он любит сильно, по-настоящему, — но выразить не может. Настасья Филипповна — она наслаждается своей мукой. Рогожин не может убить. Он убил и сошел с ума. Мышкин ничего не понимает в этом мире и потому сходит с ума. Мне говорят — Рогожин получается, как у Островского. А почему? Никто не мог объяснить. Речь, что ли? Потом я понял. Дело в ритме жизни. Вот я видел старушку, она бежала через улицу, то есть не бежала, едва передвигала ноги. Но лицо… Вот! (ужас, словно отчаянное движение показывает). Внутри много, а возможности малые. Так и Рогожин. Все мы немного Уховы.**

Это непрерывный разговор образами актерскими (Лебедев остро все ощущает, не технологией актерской мыслит, а жизнью, но при этом по-актерски, т. е. переживаниями, психологией; мир и отношения через переживания, через психологию). Это не ради психологии, а как раз ради внешнего мира.

Показ отрывка из «Идиота»: как он снял крест — рывком, тряхнув головой; а Озеров [репетировавший роль князя Мышкина] — осторожно, аккуратно (плохо).

Потом Лебедев сравнивал Озерова со Смоктуновским: «Я говорю — в Бога веришь? — Озеров стоит себе. А Смоктуновский — вдруг я вижу, он куда-то уходит, говорит — а сам где-то там, мысли где-то бродят».

Читал монолог Тихона («Гроза»).

Стихотворение Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты»: «Это упражнение такое. Со студентами. Здесь есть некоторое озорство, но это полезно». Читает через три разных характера (не пародия, не как стихи — живая тональность, слова не обязательны):

Человек все анализирующий, разумный.

Деловой. Он звонит по телефону — там занято — и одновременно бесстрастно выговаривает на одной интонации текст (его некоторое раздражение скорее, относится к тому, что телефон занят).

Легкомысленный человек, смеясь и нежничая, в конце берет за подбородочек.

«Так можно до бесконечности».

**{****181} «Теперь покажу вам ведьму. Приходится иногда играть и женщин. Я играл ведьму и м‑ль Куку в “Безымянной звезде”. Когда мне было 16 лет, то первый мой учитель Меркурьев дал мне роль Кабанихи. Теперь в 40 я сыграл мадмуазель. Ведьма. Когда распределяют роли, то ищут что-то общее в актере с персонажем, которого он играет. Мне дали ведьму. Я стал наблюдать жизнь. Ведь ведьмы в жизни встречаются. Кто живет в коммунальной квартире, знает. В трамваях, нет, чаще в автобусах встречаются ведьмы. Когда я учился в школе, у нас было две ведьмы учительницы. Одна была кожаной ведьмой. У нее была кожаная фуражка, кожаная тужурка, портфель, кожаная юбка и сапоги. Она все время курила. Так вот весь урок на одной ноте. Другая была такой кокетливой ведьмой. Ей казалось, что она самая красивая, самая прелестная, она так все время держалась. Еще я заметил, как она мылась, — только одно лицо, а далее все черное, еще эту вымытую часть лица пудрила, так, что такая белая маска, а далее все черное. Вот так я брал — от одной одно, от другой другое, набрал на свою ведьму» (из «Аленького цветочка»). Показ. Отвернулся. (В зеркало): «И здесь зрители». Отошел. Закрыл лицо руками. Пауза. И вдруг страшный протяжный крик (в спектакле ведьма прыгала сверху). Кокетство. Старушечьи интонации. Этакое вдохновение и оживление. Ведьма села. Сидя кокетничает. А встает по-старушечьи (не сразу — у нее живот толстый). Крик — заклинание — истерика (свое дело умеет делать даже ведьма). И сразу ощущение, что вокруг лес, зелень, какие-то зверюшки, — а Лебедев в черном костюме, белом галстуке.**

«Буду петь. Я очень хотел бы быть оперным певцом. Музыка — у них все точнее». «Я волжанин, вспоминаю Волгу. И вот песня». Начинает петь «Эй, ухнем». Бурлак в лямке. Натуга, усилие. Он стоит, но кажется, что тянет, двигается. Сначала песня не ладится, потом затягивается, разгорается. Где-то сзади — другими голосами — «пошла, пошла» — и опять тянет, потом усталость, не то пение, не то зевота. Опять — пошел, снова тянет. (Потом говорит: «Народ подгоняю, он тянет, еще подгоняет»). Картина — да, Волга, простор, жаркий томительный день. Но не только (как **{****182} у Марсо — человек-театр) — целая жизнь человеческая, драматический цикл.**

Откуда взялся такой актер в среднем поколении?

Написать статью о Лебедеве в какой-нибудь роли.

## ЭДУАРДО ДЕ ФИЛИППО И ЕГО ГЕРОИ[С сокращениями опубликовано в: «Ленинградская правда», 1962, 24 апр.; С. В. Владимиров. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976.]

Вся жизнь Эдуардо де Филиппо — в театре и для театра. Ему было четыре года, когда он впервые вышел на сцену. С тех пор он ее не покидал. В юности вместе с разными актерскими труппами он объехал всю Италию. В четырнадцать лет он играл серьезные роли. Рано начал писать для театра. Хотя комедии его не принимали: они казались слишком простыми и немного грустными. Он создавал свои маленькие театрики, которые не протягивали и одного сезона. В тридцать лет Эдуардо де Филиппо руководит труппой, играющей его пьесы. Сейчас ему за шестьдесят. Он пишет пьесы, ставит их на сцене своего театра, играет в них первую, главную, решающую роль. Неаполитанский диалектный театр Эдуардо де Филиппо известен во всем мире.

Но если бы нужно было в двух словах определить, в чем же суть всей театральной деятельности Эдуардо де Филиппо, то, пожалуй, точнее всего было бы сказать: он изгонял театр из театра. То есть всю внешнюю, показную, назойливую, крикливую театральность, все фальшивые театральные эффекты, пустые театральные страсти, ложную патетику и слезливую сентиментальность. То, что осталось после этого, и есть театр Эдуардо де Филиппо.

Быть зрителем этого театра не такое уж легкое и простое занятие. Здесь никогда специально не развлекают и не забавляют, не показывают эффектных зрелищ, не подносят готовых разжеванных истин. Ни разу мы не заметили в спектаклях Эдуардо де Филиппо нарочитого желания рассмешить или поразить. В его пьесах немало острых драматических ситуаций. Но на сцене они всегда поданы с особой сдержанностью и скупостью. Здесь не пропускается, **{****183} не смазывается ничего из обыденного течения событий, все разрабатывается с тщательностью, подробностью, жизненной точностью. Действие движется в неторопливом темпе самой жизни, без нарочитых контрастов и внезапных скачков. Если и возникают резкие жесты, взволнованные интонации, горячие словесные перепалки — то это скорее проявление южных неаполитанских темпераментов, чем театральные преувеличения. Но театр и не стремится захватить зрителя полной иллюзией реальности на сцене. Напротив, ни на минуту не забываешь, что ты в театре, с напряжением следишь за игрой, наслаждаешься совершенной выразительностью и отделанностью жестов, удивительной в своей естественности, непринужденности и точности пластикой актеров. Вместе с тем театр никогда прямо не обращается к зрителю. Он словно бы его не замечает. Здесь почти физически ощущаешь эту условную «четвертую стену», отделяющую сцену от зрительного зала. Эдуардо де Филиппо не поучает и не проповедует. Он анализирует жизнь. И в этом анализе математически точная логика и неопровержимость подлинно художественных обобщений, эссенция жизни.**

Каждая пьеса Эдуардо де Филиппо есть художественное выражение определенного момента жизни его народа. Три первых спектакля, увиденных ленинградцами, — «Призраки», «Неаполь — город миллионеров», «Мэр района Санита», — воплощают в себе три этапа развития театра в послевоенные годы. Но в них отражена не только эволюция театра, но само движение жизни, движение духа, сознания итальянского народа в эти трудные и тяжелые годы.

В «Призраках» как бы обнажены те традиции, от которых двигается Эдуардо де Филиппо. Он взрывает их изнутри. Здесь есть все, что необходимо для фарса: двусмысленная и богатая забавными положениями ситуация, любовники, выходящие из шкафа, весь набор традиционных персонажей. Но нет только самого фарса с его театральными страстями и эффектами. Замысловатые сюжетные перипетии оборачиваются подлинными жизненными человеческими отношениями. В смешном неудачнике, обманутом муже, роль которого играет Эдуардо де Филиппо, скрещивается узел трагических жизненных противоречий.

**{****184} Героя Эдуардо де Филиппо часто называют «маленьким человеком». Но это очень неточное определение. Эдуардо де Филиппо никогда не смотрит на своего героя сверху вниз, всегда стоит с ним вровень. Он не сливается с ним совершенно, но все-таки находит его в себе, в своих мыслях и чувствах. Он не идеализирует его, не умиляется маленьким слабостям этого неунывающего неудачника, не делает вид, что его ложь есть лишь невинное проявление итальянской фантазии, не возводит его ежедневную чашечку кофе в выражение национального народного духа. Художник только хочет до конца понять душу своего героя, до конца обнажить противоречия его существования.**

В «Призраках» Паскуале Лойяконо соглашается поселиться в пустующих комнатах роскошного палаццо, дабы развеять легенду о населяющих его привидениях. В день приезда он принимает за призрак спрятавшегося в шкафу любовника жены. На правах привидения тот продолжает посещать дом, задабривая хозяина денежными подарками. Эта плата за страх, плата за позор. Эдуардо де Филиппо раскрывает всю меру мучений своего героя. У этого человека мускулы лица не приучены улыбаться, и улыбка доставляет ему почти физическое страдание. Но самое страшное, что он не понимает всего ужаса своего положения, все еще продолжает жить иллюзиями, призрачными надеждами.

В спектакле «Неаполь — город миллионеров» совсем иная — бытовая, жанровая театральная стихия, заставляющая вспомнить о поэтике итальянских неореалистических фильмов. Трамвайщик Дженнаро Йовине вернулся с войны, наполненный впечатлениями ее кровавых событий. Но война уже вошла к нему в дом, разрушила души близких ему людей. Жена стала спекулянткой, сын — вором, дочь опозорена американским солдатом. И герой хочет понять, что же произошло. Весь последний акт он думает. Кругом суетятся люди, умирает его младшая дочь, ищут лекарство, которое ее может спасти, приходят и уходят люди. Но он погружен в свои мысли. Дженнаро еще ничего не может понять и объяснить, не может найти связь явлений, но он уже задумался, и это есть целый переворот в его сознании.

**{****185} «Мэр района Санита» — последняя пьеса Эдуардо де Филиппо, она написана и поставлена в прошлом году. Напряженная подробность сценического анализа реальности здесь доведена до предела. Перед нами всего один день жизни. В первом действии обитатели дома на рассвете встают, чтобы помочь человеку, у которого прострелена нога. В последнем, вечером того же дня, хозяин дома медленно умирает от удара ножом.**

На этот раз герой Эдуардо де Филиппо живет в богатом загородном доме под Неаполем. Но все-таки он остается мужиком, каким он родился. Это ощущается в каждом его движении, в том, как он режет хлеб, прижав краюху к груди, как медленно одевается, как разговаривает, как думает. В этом крае все сложные и запутанные человеческие отношения разрешаются ударом ножа или выстрелом. Антонио Барракано, который когда-то и сам был вынужден убить человека из мести, посвятил свою жизнь борьбе с убийством. Он знает, что закон слеп — он судит только само преступление, а не его причины. Антонио становится неписаным «мэром» района, к нему приходят люди со своими спорами, приходят те, кто собирается совершить или уже совершил убийство, он старается помочь им, разобраться в их делах. Прошло уже тридцать пять лет, но количество зла, ненависти, кровавых преступлений не уменьшается. Антонио одинок. Его ближайший друг разуверился в их деле. Человек, которому он помог, предает его. Тот, кого он хотел спасти от смерти, предательски наносит ему удар ножом. Но, умирая, Антонио остается верен себе, он думает о том, чтобы его смерть не стала причиной новых кровавых преступлений, он до последней минуты занят делами тех, кто пришел к нему сегодня за помощью. Герой Эдуардо де Филиппо еще ничего не может сделать, но он уже постиг всю сложность, всю запутанность человеческих отношений, трагическую взаимосвязь явлений.

Искусство Эдуардо де Филиппо — искусство беспощадной и горькой правды. Оно скорее запечатлевается в нашем сознании, чем потрясает и волнует чувства. Но образы, прошедшие на сцене, весомые и несомненные в своей реальности, навсегда станут нашим достоянием, навсегда останутся в нашей памяти. Можно объехать **{****186} всю Италию, полюбоваться ее ландшафтами, пройтись по музеям и ничего не понять в ее жизни. В спектаклях Эдуардо де Филиппо перед зрителем раскрывается самая суть жизни итальянского народа, его душа.**

## 11 апреля 1962 г. Театр Эдуардо де Филиппо. «Призраки».

Подлинности, непосредственности переживания, театральной укрупненной условности, символики мизансцен — всего этого нет. А есть: сдержанная естественность; точность и отделанность формы (это не индивидуальное, а традиционное). Вплоть до театральных элементов традиционного театра фарса, народного типа.

Эдуардо де Филиппо боится откровенно представлять, но не боится оставаться самим собой. Присутствие этого умного, страдающего человека — в этом отличие от других актеров, не приносящих на сцену свою личность. Они умеют делать свое дело на сцене — говорить, слушать, двигаться. Но у него — великая и исключительная личность.

Вся линия Эдуардо де Филиппо — нет патетики, упоения маленьким человеком. Он маленький и великий, он неудачник, но его нельзя истребить. Нет отвлеченного оптимизма.

… Неаполь — это итальянская Одесса.

## 16 апреля 1962 г. Эдуардо де Филиппо во Дворце Искусств.

Выступление Н. К. Черкасова (театрально).

Эдуардо де Филиппо о Черкасове: «Дон Кихота» смотрели без титров, все поняли (показал, какие у них были лица, когда кончился фильм). Теперь немного о себе. С четырех лет в театре. Знаю каждую дырку, каждый угол, запах пыли и красок. Из бедной семьи. Не хвастаюсь. Не чувствовал своей бедности. В 14 лет был такого же роста, как теперь, еще более худой и старше, чем теперь. В париках играл стариков. Нравились комические и характерные роли. Играл в фарсах, в сценах старой комедии (Арлекин голодает), переводных французских водевилях. Начал писать пьесы. О первой пьесе: это слишком просто и немного грустно! В 1922 г. — своя труппа (восемь человек). Не удалось.

**{****187} 1930 г. — «Новый год в доме Кульелы». С этого начат театр. Далее вы знаете обо мне больше, чем я сам. Представляет труппу: Первая актриса. 27 лет вместе. Ее отец — режиссер, я играл в его труппе. Она играет важнейшие роли.**

Актрисы, играющие молодых женщин (меланхолических и веселых). Когда в пьесе есть роль, которая с точки зрения одной веселая, а другой — меланхолическая, они спорят между собой, но я об этом ничего не знаю.

Актеры на молодые роли: блестящих молодых людей и меланхолических. И т. д.

## 3 июня 1962 г. «Медея» Еврипида [Театр им. Вл. Маяковского. Пер. И. Ф. Анненского. Пост. Н. П. Охлопкова. Режиссер А. В. Кашкин. Худ. В. Ф. Рындин. Музыка С. И. Танеева. Муз. редакция И. М. Мееровича. Балетмейстер Н. Г. Гришина[[136]](#endnote-27).]

Сильные эффекты — но все-таки не драматического характера (опера, балет, пантомима). Оперная театральность.

Смена плащей у Медеи. Синий — когда уговаривает Креонта. Белый — когда уговаривает Язона. Черный — обычно. Красный — когда идет за ножом. Черное покрывало, которое выносят девы [хор]. На белом ковре — любовные игры с Язоном. В конце — прозрачное покрывало (девы медленно его поднимают, закрывая Медею).

Е. В. Самойлов играет Язона напыщенным ничтожеством. Медея — Е. Н. Козырева.

Понятий личного и общественного для античности не существует, Охлопков его вводит (история Медеи приобретает характер семейной драмы).

У Язона должно быть смятение, — а все очень просто, обыкновенно (он поступил в соответствии с общепринятыми правилами). Для него поведение Медеи — варварство. Если Язон просто пошляк — то из-за чего страдает Медея? Почему трагически страдает Язон?

Сопровождающий Язона воин — театральщина. Девы хора — тоже.

Медея, соблазняющая Креонта, чуть ли не лезет к нему с поцелуем.

**{****188} Пьеса Еврипида превращена в обывательскую историю (внятную, понятную).**

## 5 июня 1962 г. «Добрый человек из Сычуани» Б. Брехта [Академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Режиссер Р. Р. Суслович. Художник С. М. Юнович.]

Пьеса не превратилась в театр (кроме В. П. Ковель в роли вдовы Цинь), Получилось чтение пьесы с орнаментом. Драматургия Брехта такова, что в ней идеи обнажены (в самой структуре), — так что театр, дающий специальными театральными средствами подтекст, только дублирует то, что заключено в самом тексте. Пьеса настолько театральна, что театр не нужен, — если нет человека (живого, активного, творящего, живущего на сцене). Ковель играет и самое противное, и самое доброе, и самое острое, в ней живет добрый и злой одновременно, два человека в одном — и не просто два, а множество.

Брехт сочинил давно, но поставить нужно было бы по-сегодняшнему.

Театральное выражение идей вообще не нужно, а здесь наоборот — все чрезвычайно театрально. Массовые сцены — безликая масса, выражающая отчаяние и другие чувства. Вступление — спящие китайцы, появляется полицейский — от него убегают. Театральщина. Это не по Брехту.

Боги (Р. И. Янцат, К. И. Адашевский, Г. И. Соловьев) — очень плоско. [Плоская шутка]: «Купила маленькую… — [пауза][[137]](#endnote-28) лавочку».

Театральное разложение на категории есть в тексте — театр должен синтезировать, а он еще и еще все разлагает.

## 18 и 20 октября 1962 г. [А. С. Грибоедов. «Горе от ума». БДТ им. М. Горького. Постановка и оформление Г. А. Товстоногова. Режиссер Р. С. Агамирзян. Костюмы М. М. Лихницкой. Композитор И. И. Шварц. 18 октября — генеральная репетиция, 20 октября — премьера.]

«Век нынешний и век минувший» — как это трактовать?

Вещественность (с озорством).

**{****189} Чацкий** [С. Ю. Юрский] и Софья [Т. В. Доронина] — они вместе и не вместе. То, что Софья и Чацкий не вместе, — это влияние времени, разъединяющего.

Чацкий не зол, не сердит, он измучен, что-то страшное, непоправимое, досадное разрушило его.

Единство стиля, вернее, разделение стиля.

В финале Чацкий жжет руку на свече.

Обращение действующих лиц в зал.

Чацкий лиричен, несчастен.

Двое Загорецких.

Бой часов, музыка. Музыки много (в паузах). Поставлена афиша «Горя от ума». Действующих лиц представляют: слуги подносят свечи к каждому. Все расходятся.

Вертящийся сценический круг. Прозрачность всего.

Дуэт Софьи и Молчалина [К. Ю. Лавров]. Молчалин — без утрировки, гротеска. Молчалин разговаривает с Чацким не кланяясь, нагло, немного дразня его.

Наверху Фамусов [В. П. Полицеймако] со свечой.

Спящая Лиза [Л. И. Макарова], при остановке сценического круга она падает. Чтение стихов не очень, Лиза — вообще довольно плохо читает.

Фамусов сажает Лизу на колени, тянется не то поцеловать, не то укусить.

Чацкий! Проход через вертящуюся наверху дверь. Объятие с Лизой. У ног Софьи. Веселый, добродушный. Софья смеется вместе с Чацким (он хочет развлечь Софью, разговорить ее).

Конторщик Петрушка — Акакий Акакиевич? Вообще много гоголевского… Забитое, несчастное, а в общем — театральное существо.

Злой монолог Чацкого.

Скалозуб. В. А. Кузнецова заменяет П. Б. Луспекаев, для него мундир слишком большой, ботинки на два номера больше, не может маршировать. Зал смеялся — думал, что так и нужно.

Во время разговора Скалозуба и Фамусова Чацкий наверху, не сразу выходит. Софья бежит сверху. Скалозуб выхватывает шпагу.

**{****190} Сцена у окна. Обморок Софьи. Чацкий берет ее на руки, кладет на диванчик. Воскрешает — обмахивает ее веером.**

Чацкий уходит, отдает Софье веер.

Молчалин сбрасывает повязку. Игра с Лизой. Обнимает ее довольно решительно, и так же решительно он в последнем действии тащит Лизу к себе в комнату.

Софья бросает веер, который дал ей Чацкий («Зачем сюда Бог Чацкого принес!»). Слуги сбегаются на зов. Занавес (на гаммах).

Второе действие. Лиза целует дворецкого (старика целует шутя, может быть, это ее дядька или дед).

Хорошо играют Н. А. Ольхина (Наталья Дмитриевна) и Е. З. Копелян (Платон Михайлович Горич).

Танцуют. Появляется Хлестова [М. А. Призван-Соколова]. Все застывают. Почему? Она обводит всех лорнетом, здоровается с графиней.

Загорецкий появляется с одной стороны, потом с другой. Загорецких играют два актера. Загорецкий — Е. А. Лебедев входит с закрытым лицом, пластика Черта [ангела Д] из [спектакля БДТ] «Божественная комедия».

Молодой человек, который сочувствует Чацкому, смеется его шуткам, потом не хочет верить сплетне (клевете) о его сумасшествии.

Танцы. Арапка у Хлестовой. Гротеск, преувеличение. Сплетня: фантасмагория. Князь идет медленно на переднем плане, мимо него все несется. Встают из-за карточных столов, выстраиваются, сплетничают.

Финал. Репетилов [В. И. Стржельчик] — поза смельчака в валенках на паркетном полу. Пьян. Идет по комнате. Задом садится на рояль.

Финальная сцена — со свечами в темноте (свечи настоящие). На слова Фамусова — хохот масок (до этого маски в спектакле уже появлялись один раз). Застывают (объявление об окончании спектакля).

У Чацкого есть слуга (дядька, вроде как у Гринева в пушкинской «Капитанской дочке»).

\* \* \*

## {191} Премьера.

О возвращении к прошлому. Человек вне общества несчастен и в обществе тоже несчастен.

Свобода актеров.

Чацкий — Юрский произносит слова роли, но думает о другом.

Софья-Доронина весело, от души смеется шуткам Чацкого. Обижает ее шутка над Молчалиным.

Приезд Хлестовой не может производить такого переполоха.

Режиссер не мог построить свой расчет на том, что зритель не знает, чем все кончится, как придется уходить вечером Чацкому из дому. Но он использует это знание (грусть, взволнованность). Режиссер не боится обвинений в формализме за то, что превратил толпу в скопище уродливых масок.

Молчалин — Лавров излагает свою программу «умеренности и аккуратности» с некоторым цинизмом и вызовом (он прекрасно знает себе цену), и даже с некоторым вполне искренним сожалением относится к Чацкому, который не знает, что к чему.

Сюжетно-действенная линия. Режиссер не брезгует ею.

Софья о Чацком говорит в зал. Немного насмешливо, но это насмешка, вызванная обидой. Молчалина она по-настоящему любит. В ее реплике «Вот так же обо мне потом заговорят» грусть и боль настоящие.

Чацкий буквально у ног Софьи. «Блажен, кто верует», — Чацкий говорит в зал. Скорее, вопрос-интонация: «… Всё те ж стихи в альбомах…». Он счастлив. Слова — не в ладу с сердцем. Он счастлив тем, что приехал. Постепенно Софья оживляется. «И дым отечества…» — Чацкий говорит в зал. Чацкий и Софья встали, идут к рампе. «Француз, подбитый ветерком, он не женат еще?» — Софья отвечает Чацкому без зла, просто пикировка. Софья несколько раз хотела сказать что-то в сторону. Возвращаются к клавесину. Примирение, она играет. Чацкий останавливает ее (берет за руки). Появление Фамусова. «Как Софья Павловна у вас похорошела!» — Чацкий говорит, подходя к Фамусову, вкрадчиво.

Второе действие. Чацкий входит. Фамусов задремал. Чацкий садится за конторку на место Петрушки и хочет писать. Смех.

**{****192} «Век нынешний и век минувший» — Чацкий произносит с яростью, категорично. В словах Чацкого о Москве двойственность: хвалит или хулит — непонятно. «А судьи кто?» — говорит тоже яростно.**

Сцена с обмороком Софьи. Для обоих это откровенный разговор. Она платит тем же. Чацкий плачет. Софья утешает…

Копелян и Ольхина хороши!

Чацкий — Юрский жжет руку на свече. Это не предмет эстетики, собственно, жест этот почти незаметен. Физическая боль нужна, чтобы очнуться от потрясения, от душевного шока. И, собственно, трудно сказать, кому это нужно — герою или самому актеру, так искренне и сильно переживает Юрский. Сила его игры в том, что он живет не только в предлагаемых обстоятельствах жизни своего героя, но вместе с тем — и всей полнотой чувств и переживаний нашего современника, именно Юрского, который начал с того, что сыграл на этой сцене Олега[[138]](#endnote-29), потом сыграл Адама в «Божественной комедии»[[139]](#endnote-30), нашего современника. В этом и есть подлинная современность: современная по своим построениям режиссерская концепция должна быть дополнена современной игрой актера.

Чацкий двигается, живет на сцене не так, как мы привыкли, в нем что-то от современника. Не хватает светского тона. Пушкин: о светских манерах и приличиях особенно охотно судят и говорят те, кто никогда не были в аристократических гостиных. Не принимаем ли мы за светскость несколько театральных штампованных поз, особенно строго судя исполнителей?

## После 20 октября 1962 г.[[140]](#endnote-31) [А. С. Грибоедов. «Горе от ума». БДТ им. М. Горького, Постановка и оформление Г. А. Товстоногова. Режиссер Р. С. Агамирзян. Костюмы М. М. Лихницкой. Композитор И. И. Шварц.]

Классика почти исчезла с театральных афиш. Об этом заговорили с тревогой. Теперь театры спешат включить соответствующие произведения в свои репертуарные планы. Но просто добрых намерений здесь недостаточно. В том-то и дело, что драматургия прошлого в еще большей степени, чем пьесы, написанные сегодня, требует от театра обязательной новизны и современности сценических **{****193} методов, высокой активности творчества. Не стоит особого труда смахнуть архивную пыль с забытых театрами творений драматургов прошлого. Но как снять с них налет хрестоматийного глянца, обнажить живое, жизненное, современное?**

Впрочем, понятие «хрестоматийный глянец» относится не только к шаблонам театральных прочтений, но в равной мере и к штампам зрительского восприятия. На представлении «Ревизора» в театре Комедии можно было наблюдать, как один почтенный гражданин покидал театр сам и уводил свою дочку до окончания спектакля, ибо Хлестаков и городничий оказались непохожи на те «образы», что он проходил в гимназии и привык видеть на сцене. Инерция зрительского восприятия многим мешает сразу узнать и принять Чацкого в новом спектакле Большого драматического театра, поставленном и оформленном Г. А. Товстоноговым. С. Ю. Юрский в этой роли явно нарушает правила театрального этикета. Его походка, движения, жесты слишком современны. Ему недостает этакой театральной светскости, вернее, того набора изящных поз, который издревле является на сцене признаком аристократизма.

Однако дело не только во внешнем. Молчалин в исполнении К. Ю. Лаврова тоже отнюдь не традиционен. И он по-своему современен. Нет в нем обычной робости, приниженности, подобострастия. Напротив, он очень уверенно, ловко, даже как-то по-хозяйски чувствует себя в этом мире. Как энергично и решительно тянет он Лизу в свою каморку! С Чацким он разговаривает не почтительно склоненный, как мы привыкли видеть на сцене, а откинувшись на перила лестницы. С некоторым вызовом и цинизмом излагает он свою программу «умеренности и аккуратности», этого верного способа жизненного преуспеяния. И все-таки такой совсем необычный Молчалин принимается единодушно. В отличие от Чацкого — Юрского, он не задевает, не тревожит ничьей совести.

Конечно, было бы гораздо покойнее и удобнее, если бы на сцене, в согласии с традицией, появлялся бы такой светски-язвительный Чацкий и, проходя по натертому паркету фамусовских гостиных, рассыпал бы свои колкие шутки, обличал бы общественные язвы, разоблачал пороки окружающей его человеческой мелочи, в то время **{****194} как ей не дано смутить и складки на его безукоризненном фраке. В спектакле БДТ Чацкий отнюдь не закован в свои фрачные латы. Напротив, он как-то особенно легко раним и уязвим, чутко и болезненно реагирует на все. Искренне, слегка пьянея от любви, радуется он встрече с Софьей. Но вместе с тем он всерьез мучается, терзается «мильоном терзаний», по-настоящему теряет разум от чудовищных нелепостей окружающего его мира.**

Обычно Чацкий приходит в дом Фамусова и, убедившись, что Софья всецело принадлежит миру фамусовской пошлости, решительно требует себе карету и, не оглянувшись, покидает его. Здесь же Чацкому — Юрскому все более и более открывается, что Софья отнюдь не мертвая, а именно живая человеческая душа. И от этого все становится еще страшнее и больнее. При каждом столкновении с Софьей, роль которой исполняет Т. В. Доронина, Чацкий вызывает, пробуждает в ней живые чувства. Софья у Дорониной не сентиментальная барышня, начитавшаяся французских романов, а натура полнокровная, сильно и глубоко чувствующая. Она смеется его шуткам, сочувствует, сострадает его терзаниям. Она тянется к Чацкому, но лишь пока это не угрожает ее иллюзиям и надеждам, не противоречит ее вере в Молчалина, героя своего времени, стоящего вполне на уровне этого времени. Ее отпугивает беспощадность Чацкого, его бескомпромиссность, непримиримость ко всякой лжи, неправде, злу.

В первом своем монологе Чацкий набрасывает злые характеристики московских нравов, но сердце его полно доброй радости, радости возвращения на родину, радости встречи. В финале уста Чацкого произносят проклятья, но мысли его полны Софьей. Именно тогда, когда рухнуло ее иллюзорное счастье, она особенно дорога, близка, нужна ему. Слова не покрывают чувств. Чувства актера не только содержат воображаемый духовный мир роли, но и его собственные переживания, переживания современного человека, живущего всей полнотой жизни, вбирающего в себя наше время с его бурями, противоречиями, борьбой. И эти переполняющие актера чувства вырываются наружу в интонации, жесте, вдруг прорезающем тихий монолог страшном, словно от неожиданной боли брошенном прямо в зал крике: «Молчалины блаженствуют на свете!».

**{****195} Зритель очень чутко реагирует на все современные ассоциации, возникающие в сценическом прочтении «Горя от ума», скажем, связанные с обстоятельствами недавних лет господства культа личности Сталина. Но это именно ассоциации. Никакой прямой модернизации в спектакле нет. Фамусов здесь не превращается в современного бюрократа, а Репетилов не становится стареющим «стилягой». Подлинная современность спектакля заключается в той сложности и противоречивости человеческих отношений, которые столь полно выразились в драматической линии Чацкого и Софьи. Она определяется современной наполненностью переживаний актера, которая так ощутима у Юрского. И, разумеется, не только у него. В какой-то степени такая современность чувствуется в каждой роли. Даже если это просто подкупающая искренность и непосредственность, с какой Платон Михайлович — Е. З. Копелян говорит о превратностях своего семейного счастья, вспоминает прошлое бивуачное свое житье.**

В свое время В. И. Ленин писал: «“Фельдфебеля в Вольтеры дать!” — эта формула нисколько не устарела. Напротив, XX веку суждено увидеть ее настоящее осуществление». Фашизм проиллюстрировал справедливость этого предвидения. Зло и пошлость, показанные Грибоедовым в персонажах фамусовской гостиной, не исчезли, напротив, они выросли до мировых размеров. И стремление постановщиков спектакля укрупнить масштабы, довести до предела сатирическое изображение фамусовщины тоже определяет современность спектакля. С резкой выразительностью очерчены образы гостей Фамусова. Каждый из них вот‑вот превратится в какое-то фантастическое животное. Здесь изображены самые разные ступени деградации. От выразительных характеров человеческой пошлости (например, Наталья Дмитриевна — Н. А. Ольхина, Княгиня — Л. А. Волынская) до каких-то полулюдей, полуживотных. Словно большое нелепое четвероногое, издающее нечленораздельное мычание, передвигается по комнатам согнувшийся пополам князь Тугоуховский (Б. С. Рыжухин). «Не люди и не звери» из сна Софьи, все они превращены режиссером в чудовищную гирлянду масок, застывших в позах какого-то дьявольского танца.

**{****196} Может быть, здесь есть излишняя щедрость красок и подробностей. Но театр сознает всю сложность задачи и отнюдь не претендует на универсальность, окончательность своего решения. Он не выдумывал особого приема, не подбирал какого-нибудь специального хитрого ключа к грибоедовской комедии, а бросил в бой все средства, призвал все роды театрального оружия, потребовал от каждого участника полной меры творчества, не смущаясь тем, что не у всех эта мера равноценна. В свободном сочетании различных средств сценической выразительности тоже проявляется современность театральной концепции спектакля. Художественная целостность возникает здесь из единства творческих устремлений всех его создателей, а не является результатом мелочного подведения всего под один стилистический знаменатель. Подлинный драматизм человеческих переживаний сочетается здесь с резкостью сатирических характеристик. С полнокровной конкретностью разрабатываются сюжетные события, происходящие в доме Фамусова. Но действующие лица время от времени останавливают течение этих событий и обращаются непосредственно к зрителям. С особой лиричностью звучат направленные в зал слова Чацкого: «И дым отечества нам сладок и приятен!» Словно крик боли прорезает зал возглас Чацкого: «Молчалины блаженствуют на свете!» У зрителя ищет поддержки в минуты сомнений Софья. С особой очевидностью выступает пошлость рассуждений Фамусова, доверительно обращенных к залу. Театр словно возвращается к поэтике театра грибоедовских времен, но уже на совсем иной, высшей ступени внутренней актерской техники.**

Большой драматический театр не совсем одинок в своих поисках современного прочтения классики. Можно было бы вспомнить «Ревизора» и «Пестрые рассказы» Н. П. Акимова, «На дне» в Театре драмы им. А. С. Пушкина, «Власть тьмы» в московском Малом театре, ряд спектаклей по Достоевскому на сцене ленинградских театров, «Женитьбу Бальзаминова», поставленную Г. Никулиным в Драматическом театре им. В. Ф. Комиссаржевской. Здесь были открыты многие возможности современного живого восприятия классики. С особой остротой и весомостью прорывается в современность «Горе от ума», — спектакль замечателен тем, что это **{****197} не просто один из опытов постановки классики на современной сцене. Он органически возникает в движении театра, вбирает в себя и синтезирует творческие искания последних лет, размышления о времени и об искусстве. Становится ясно, что вернуть классику на сцену нельзя в порядке очередной репертуарной кампании. Нужны важные сдвиги в самом творческом методе театра.**

## 17 ноября 1962 г. [На занятиях по актерскому мастерству. Первый курс. ЛГИТМиК. Класс Е. А. Лебедева.]

Занятие посвящено просмотру самостоятельных этюдов на тему «Цирк» («воображение», «внимание», «вера»). Показаны номера: дрессированные лошади, джигитовка, маг, канатоходец, прыгуны на досках, эксцентрик на мотоцикле, клоуны. Ведущий Е. А. Лебедев (о лошадях): не нужны характеры — злая, строптивая и т. д. Главное — «лошадь на арене». По-видимому, подбирают для выступлений красивых, хороших лошадей. Они чувствуют, что они на арене. Их движения благородны, красивы, горделивы. Вы не можете ходить на четвереньках, но руки должны превратиться в «ноги». Собака на задних лапах выглядит так (показывает мелкие, судорожные движения). Лошадь и на задних ногах должна выглядеть по-лошадиному. То же относится и к собакам в другом номере. Какие собаки? Бывают разные. (Показывает: бульдог или боксер с сосредоточенным, брезгливым лицом; болонка — идет, вертит головой; такса — передвигается неуклюже). А бывает — идет такой (показывает: руки работают широкими движениями, энергично идет этакая голодная дворняга).

(Когда Лебедев говорил о лошадях — показывал их «лошадиность», а когда о собаках — получились собаки, человеческие по своей психологии. Если не характеры, то типы, типажи).

Похвалил «мотоциклиста».

О прыгунах на досках: не нужно делать «колесо»! Это хорошо, что вы умеете, это пригодится, актер все должен уметь, я когда-нибудь это ваше умение использую (запомню, что вы умеете). Но сейчас делать этого не нужно — все должно быть в воображении. Сейчас полет в воздухе — движения какие-то непонятные, а на самом деле нужно — полет внутри (показывает состояние полета и падения).

**{****198} Хвалит «канатоходца»: все точно. Но общий рисунок — как будто вам все время тяжело. А вы должны постепенно подготавливаться к самому трудному моменту роли.**

«Клоунов» Лебедев ругает: трюк с палкой и трюк с ножом — однообразие, бедность, а сколько можно было бы придумать, целый процесс! А у вас получается так, что один чихает — а другой ждет. Домашняя трепотня, еще и не очень талантливая.

О номере с метанием ножей: можно было бы передать состояние того, в кого бросают ножи. Например, строить на счете: один нож брошен — осталось четыре, потом три, два, один, последний. Появилось бы напряжение. И тот, кто бросает, тоже считает. Тот, в кого бросают, — должен ощущать, куда попал нож (показывает). Лучше наиграйте — но сделайте!

Вы все должны больше работать на внимание, на воображение, на чувство правды. Вы забыли упражнение «зеркало» (а оно очень полезно).

Этюд на переход из одного состояния в другое. Например, человек сидит за столом, пишет, вдруг выстрел, оказывается, пуля пробила стекло.

Показывает: спокойно поднял голову, увидел пробитое стекло, мысли идут (кто-то стрелял, в его дом, почему).

Показывает, как не нужно: сидит, вздрогнул от выстрела, увидел — изобразил ужас. «Это штамп, неправда».

## 23 ноября 1962 г. Дж. Килти. «Милый обманщик» [Ленинградский театр Комедии. Режиссер А. И. Ремизова. Художник Н. П. Акимов.]

Встретились с умными, тонкими, остроумными и замечательными героями, умеющими думать, работать (!), встречать горе и смерть, сохранять достоинство и мужество в самом страшном и трудном. Не так часто это приходит к нам в театр.

Природа действия: меняются все отношения и связи (на глазах). Неожиданность диалога. В смысле режиссуры — все-таки чтение.

О пьесе: дьявольский замысел Дж. Килти — Шоу опровергается самим Шоу (Шоу-человек опровергает Шоу-драматурга). От себя **{****199} драматург не добавляет ничего. Рациональная концепция Шоу (ирония, сарказм — преодоление умом), — но жизнь сложнее. Он не допустил это в себя, но изнемог в борьбе.**

Драматически: реплика-письмо, когда доходит до адресата, оказывается уже опоздавшей (в этом суть эпистолярной драматургии, в этом же суть человеческих отношений). Ответ всегда запаздывает.

Шоу придумывает точное, неопровержимое; когда письмо доходит — Патрик Кембелл его опровергает (не умом, а логикой жизни, человеческих чувств, — они побеждают Шоу, вернее, они живут и в Шоу тоже, его опровергают изнутри). Он ее — умом, она — чувствами…

Эпистолярность — это не фокус, взял и написал в письмах; в этом вся суть. В ответ на ее письма — неожиданное для него; он делает дьявольский фортель, снова — неожиданность, изобретательность ума — и снова неожиданное… В спектакле все это есть, но сужено.

[Б. Шоу — Л. К. Колесов, П. Кембелл — Е. В. Юнгер].

## 24 ноября 1962 г. [На занятиях по актерскому мастерству, класс Е. А. Лебедева].

Упражнение на внимание «Пишущая машинка». Лебедев предложил такое упражнение-этюд: сесть за стол, ударить по столу два раза, потом еще один раз и встать. Задача — это оправдать.

(Студентка показывает, Лебедев в это время шепчется с Л. В. Шостаком). Лебедев: «Надо было два раза ударить, невнимательно слушала, но дело не в этом, в общем хорошо. Я скажу вам, о чем мы говорили со Львом Владимировичем. Он опасается, что в таком задании вы заранее подготавливаете удар как выражение чувств. Возможны разные решения». Показывает: сидит, бьет муху на столе.

Шостак: «Вот это другое дело, это не чувство, а внешнее действие, это можно».

Лебедев: «Может быть тысяча оправданий для этих ударов. И вообще в театре такую задачу приходится решать. Режиссер говорит: **{****200} здесь вы пройдете через сцену в этом направлении и подойдете к окну. И приходится оправдывать этот проход. Иногда спрашиваешь: Что я делаю? — Вот то-то. Что я в это время думаю? — О луне. Вот он идет и думает о луне, никому это не понятно». (Лебедев говорит все это не столько возражая, сколько размышляя). «Нужно самому наполнить, ни одной минуты нельзя быть не наполненным. Можно начинать с мысли, с цели, но можно и с движения».**

Вкусно рассказывает о том, как варят щи. «Есть порядок, рецепт, но у каждой хозяйки свой способ». Изображает повара, который варит борщ: попробовал, чего-то не хватает, добавил горечи, а потом кусок сахара. «Кто в борщ не кладет сахар, а он кладет. Или еще: повар, мясо плохое». (Взял, посмотрел, бросил). «Еще и настроение неважное. Наконец, решился… Каждый делает по-своему. Можно идти от движения».

Показ студенческих этюдов.

## 26 ноябри 1962 г. Обсуждение дипломного спектакля Коми-Пермяцкой студии по пьесе А. Н. Арбузова «Таня» (ЛГИТМиК, мастерская В. С. Андрушкевича, режиссер С. С. Клитин).

Спор критиков и педагогов, мастеров актерских курсов.

Б. В. Зон: Спектакль сделан с точки зрения театра, а не студентов. Есть труппа — а есть группа.

Л. Ф. Макарьев: Есть еще трупы…

Мой ответ: Каковы должны быть наши позиции, принципы оценки спектакля? Критерий художественности не так уж определенен — на что должны ориентироваться студенты, на плохой Новгородский театр? С режиссурой тоже вопрос. Одним из признаков режиссуры является законченность, сделанность, единство стиля. По-видимому, в учебном спектакле — пока еще, во всяком случае — этого нельзя добиться. Прав Зон — студенты не должны превращаться в материал для режиссерских экспериментов мастера курса. Получается безвыходное противоречие между школой и театром, одно с другим несовместимо? Но не так уж все мрачно, не такие уж высокие требования мы предъявляем. Можно было бы критиковать «Таню» с методической точки зрения, с точки зрения школы. Прав **{****201} Клитин, когда упрекал меня и В. А. Сахновского-Панкеева, что мы подходим к спектаклю Учебного театра с точки зрения отвлеченной художественности, с точки зрения театра (правда, сами предлагали ориентироваться на псковский театр). В школе важен процесс, а не результат (процесс сам по себе важнее, а к определенному результату можно еще и не прийти). Так я понимаю школу, ее отличие от театра. В театре «процесс» может быть незавершен или даже не начат, но ремесленным путем создан некий результат.**

Такого в учебном спектакле, в школе никогда не должно быть (а в «Тане» так много сделано. С методической точки зрения ее можно критиковать еще более основательно, чем с художественной). У старика и старухи придуман голос, походка — внешние краски, характерность, за которыми ничего не стоит. Может быть, я не так уж понимаю театр, но правду от придуманного отличаю. Здесь чистое ремесло. Это и есть ориентация на Псков, а нужно ориентироваться на будущее. Институт должен готовить актеров для театра завтрашнего дня, а мы ориентируемся на театр вчерашний и позавчерашний — на Псков.

По поводу «труппы» и «группы». У группы есть свои преимущества. В современном театре труппа многослойна (исторически складывалась и закостенела, ее очень трудно за собой повести). А группа — единая школа и одно поколение, то есть то, о чем мечтают режиссеры.

Идея (слово скучное — идея!), сверхзадача. Дело не просто в том, чтобы найти идею пьесы, сформулировать ее, — а найти жизненные интересы, захватившую молодых людей проблему, очень важную, живую, опорную, такую, на которую они должны ответить. Не только творческие задачи, но и жизненные.

Противоречит это школе или нет? Я думаю, что такой подход предполагается, отсюда начинается творчество. Пусть эта задача будет решена в меру сил, но мы можем требовать элементарной театральной культуры и вкуса, определенный средний уровень должен быть. Иначе школа превращается в обучение ремеслу, а не творчеству.

Без материальных средств нельзя создать театр, — но все-таки в театре главное актер, а это в ваших руках.

**{****202} В учебном спектакле важен процесс, а не результат (в профессиональном театре процесс равен результату, это тождество). Здесь же результата может и не быть, — но должен быть процесс. Сейчас мы добиваемся известной закругленности, завершенности выпускного спектакля чисто ремесленным путем. Но с другой стороны — а идеален ли сам процесс? Если бы это было так, то спектакли все-таки получались бы.**

## 29 ноября 1962 г. [На занятиях по актерскому мастерству, класс Е. А. Лебедева].

[Описание студенческих этюдов и пересказ замечаний Лебедева. Потом комментарий С. В. Владимирова]:

По-видимому, что-то не так, — какой-то очень медленный и неверный путь. Момент шаманства у ребят — они или врут, придумывают, подают себя, или у них чрезмерное нервное напряжение. Это как-то неверно, догматически, очень прямолинейно понятая школа Станиславского. И еще: ребята очень негибкие, потому что они уже переросли, это дело нужно начинать гораздо раньше (подумать над этой темой — должен быть путь короче, прямее, вернее и, в конечном счете, эффективнее. Может быть, от себя, от существующих обстоятельств идти).

К вопросу о правде. Недоразумение между одним из студентов и педагогом — потому что по-разному понимают критерий правды, правдоподобия. Студент чувствовал, что где-то он был правдив (с внутренней, субъективной точки зрения). Преподаватель требовал другой правды. Где мера? Элемент искусства должен быть с самого начала. И в упражнении. Не может быть правды вообще (здесь неизбежны споры). Правда ходов, отношений.

## 18 декабря 1962 г. [Бруно Ясеньски. «Слово о Якубе Шели». Государственный национальный театр Польской народной республики. Сценическая редакция и постановка — Казимеж Деймек. Художник Анджей Стопка.]

Театрализация поэмы, ритмическое чтение стихов. Сочетание театральных приемов народного театра с современными (живописными, **{****203} скульптурными, лаконичными формами, обобщениями).** [Можно сравнить] с Американским балетом[[141]](#endnote-32), с массовыми сценами в «Современнике», но это не «Клоп» Л. Якобсона[[142]](#endnote-33).

Отстоявшиеся, абсолютно точные [типажи]. Запоминаются на всю жизнь.

Уход Шели в город (проход женщин наверху). В городе — что-то светлое, радостное, шумное. Как это сделано, непонятно.

Чиновник повторяет слова Шели уже канцелярской скороговоркой, как нечто записанное, превращенное в канцелярскую формулу.

Возвращение Шеля — теперь женщины идут ему навстречу в другую сторону.

## Декабрь 1962 г. [В. С. Розов. «Перед ужином». Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола. Режиссер П. О. Хомский. Худ. Д. В. Афанасьев.]

На спектакле произошла одна накладка: во втором действии играет музыка (рок‑н‑ролл), на словах Валериана [П. П. Горин] «уладить семейные дела» музыка оборвалась (такой режиссерский акцент — начинается многозначительное, дошли до самого главного в разговоре); звукооператор выключил музыку вовремя, но по замыслу режиссера радио на сцене должен был выключить Гриша [В. П. Поболь], а он пропустил момент. Когда радиотрансляция прекратилась, он смутился, подошел к приемнику и что-то там потрогал. Актер допустил небрежность. Но на самом деле замечание следовало сделать режиссеру, а не актеру, потому что зыбкая ткань созданного им спектакля разрушилась в тот самый момент, когда актер зажил органически. В спектакле все построено на внешних сигналах, точках, акцентах, все закреплено — и менее всего на внутренней органичности и импровизационности творческой жизни актера на сцене. Однолинейное и жесткое построение режиссерской партитуры.

Еще два примера:

1) В первой сцене сын говорит матери, что приехала Верочка, — многозначительная пауза, она насторожилась, задумалась, по ее лицу пробежала тень, озабоченность. В общем — такое режиссерское указание было сделано, знак, сигнал, «многозначительно», — **{****204} но это прямой сигнал подтекста, а не внутренней, органической жизни.**

2) В последнем действии разговор переходит (просто механически) на другую тему — а в чем связь? Режиссерское решение: все время идет движение, домашние хлопоты — готовятся к ужину, приехали, вещи распаковывают, накрывают на стол… Действия эти механические, внешние, натуралистические. На этом фоне возникают драматические акценты. Плоскостное, однолинейное ведение разных линий, которые по существу не пересекаются. В конце, в финале они сошлись механически, и даже это дало определенный эффект, — но сложилось все арифметически, а не во взаимосвязи (так, чтобы одна судьба отражалась, как в зеркале, в другой).

Между тем, в этом вся суть пьесы — что здесь нет плохих, хороших, выражающих одни или другие тенденции, — все перепутано, все пробиваются к чему-то. Казалось бы, что все правильно (у матери, например), — а в конце вдруг перелом. То же — с Ларионом. С Гришей, на протяжении всей пьесы.

## [Конец 1962 – начало 1963 г. Подготовительные материалы к выступлению на вечере, посвященном К. С. Станиславскому, в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина 16 января 1963 г.] Машинопись.

Судить о сегодняшнем состоянии театра с точки зрения традиций Станиславского — значит применять самую высокую, самую чистую меру подлинного искусства, мужественного и самоотверженного творчества. Станиславский — совесть нашего театра. Перед его именем отступают всякая театральная мишура и фальшь, равнодушное ремесленничество, мелкие театральные страсти и самолюбия.

Чтобы следовать творческим заветам Станиславского, не нужно оглядываться назад. Станиславский остается впереди, он в будущем, а не прошлом. Театр, о котором он мечтал, который предугадывал в точных теоретических формулах «системы» и в дерзких прозрениях гениального художника, еще только строится. Мы еще идем к нему. И при этом не всегда самыми верными дорогами, не всегда **{****205} с полным накалом энергии в творчестве. А порой просто изменяем самым святым принципам театра Станиславского.**

О какой подлинности сценических переживаний, верности жизни можно говорить в последнем спектакле театра им. Ленинского Комсомола «Перед ужином»? В пьесе В. Розова, построенной на сложной диалектике человеческих судеб, театр поторопился расставить прямолинейные акценты, не заботясь о накоплении собственных жизненных наблюдений и размышлений. Действующие лица спектакля не только лишены конкретных современных характеров, но и просто каких-либо живых, узнаваемых черт. Они только более или менее внятно и красочно читают, «докладывают», как говорил Станиславский, текст. Один из центральных персонажей пьесы вообще решен по типажному принципу. Во всяком случае, миловидного мальчика, который, несколько ломаясь и представляясь, играет младшего Неделина, нельзя пока считать актером. Вспомним, что аналогичные роли в пьесах В. Розова исполняли О. Табаков, С. Юрский, Г. Селянин, в них был создан глубоко жизненный образ молодого современника.

К сожалению, подобным образом создаются многие спектакли. Общий фон невыразительных и необязательных бытовых действований, шаблонной актерской игры, и на нем жирно проставленные режиссерские акценты, вымученные трюки, эффекты, то, что почему-то принято называть «находками». Ремесло, с которым всю жизнь боролся Станиславский, еще живо, еще не истреблено в нашем театре.

Станиславский был великим мечтателем и великим тружеником театра. Жизнь его была ежедневным подвигом служения искусству, он неустанно искал, был к себе беспощаден. Наследники Станиславского не столько подражают в этом своему учителю, сколько ищут у него готовых ответов и рецептов.

Между тем жизнь ставит перед театром, перед искусством актера новые, все более сложные задачи. Речь идет о глубочайшем проникновении сценического искусства во внутренний мир человека, умении открывать в живой диалектике современных человеческих отношений закономерности большой истории. Сделать это театр **{****206} может, только развивая принципы Станиславского. Современность выдвигает перед актером требования, которые практически еще не стояли перед создателем «системы», могли им только предполагаться. Сегодня актер не только должен органически жить на сцене, причем часто — на открытой условной площадке, вне бытовой обстановки, но и уметь без всякого разгона и раскачки достигать самой высокой силы и безотказности творческого переживания, мгновенно, на глазах зрителя переключаться из одних предлагаемых обстоятельств в другие.**

Современное актерское искусство сдержаннее и скупее применяет различные приспособления, краски, характеристики, но зато стремится во много раз усилить напряженность и конкретность сценического переживания в каждой точке действия. Незыблемым остается принцип подлинности переживания актера на сцене, утверждаемый Станиславским. Но меняется содержание его чувств, характер аналогии между собственным духовным миром актера как творческой личности и внутренней жизненной сущностью роли. Активное сценическое творчество не может питаться одними представлениями о характере персонажа согласно тексту пьесы. Оно требует новой степени жизненного наполнения роли. Актер не оставляет за порогом театра то большое или малое, чем живет сегодня наш современник как творческая личность, он приносит все это на сцену. Из этого материала и формируется сегодня его сценическое состояние, благодаря ему и возникает осязаемая реальность бытия актера на сцене, идейная и художественная действенность его творчества.

Можно назвать немало образов, созданных на ленинградской сцене с такой высокой мерой жизненности, современности, творческой активности. Вспомним, например, Ю. Толубеева — Бубнова или Н. Симонова — Сальери в спектаклях «На дне» и «Маленькие трагедии» в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. И все-таки все это отдельные, выдающиеся вершины. Как талантлива и значительна в исполнении А. Фрейндлих Элиза Дулитл в спектакле театра им. Ленсовета «Пигмалион». Это не сумма выразительных и хорошо сделанных деталей, а единая и непрерывная жизнь души, **{****207} глубоко жизненная концепция роли, во многом определившая саму режиссерскую концепцию спектакля. И все-таки она удивительно одинока. И дело не в том, что одни из актеров играют здесь лучше, другие хуже, — у них иная степень творческой активности, иной принцип существования на сцене, иная жизненная насыщенность переживаний. В результате не возникает настоящего сценического взаимодействия, внутренней связи, сценического общения и взаимодействия, без чего не могут быть действенно осуществлены театральные принципы Станиславского.**

Проблема театрального ансамбля, живущего общими идейными устремлениями, единой современной мерой творчества, — одна из самых острых и больных сегодня в театре. К сожалению, далеко не все театры сознают по-настоящему силу подлинной коллективности сценического творчества. А реально над созданием по-настоящему нового по своему типу ансамбля работает, может быть, только Большой драматический театр. Хотя важные сдвиги наметились в этом плане и в ленинградском ТЮЗе, и в некоторых других театрах.

## 1 января 1963 г. [Бернард Шоу. «Пигмалион». Перевод П. В. Мелковой. Ленинградский театр им. Ленсовета. Постановка И. П. Владимирова. Художник А. С. Мелков. Художник по костюмам М. Г. Мичурина.]

Может быть, все-таки в этом спектакле больше смысла, чем казалось в первый раз[[143]](#endnote-34). Борьба за себя, каждый человек борется за себя. Не любовь.

Замарашка превратилась в прекрасную леди (история про Золушку). Или — прекрасная леди, запачканная, плохо одетая, невоспитанная, получила все блага цивилизации и не стала от этого более счастливой.

Шоу выдвигал это как парадокс и предлагал свое решение. Последнее действие пьесы — это скрытое объяснение в любви; так всегда играли и играют. У Фрейндлих любовь подразумевается, но не в ней дело, а в чем-то человеческом. Главнее у Фрейндлих [Элиза Дулиттл] — что девчонка остается сама собой. Лишь хорошие манеры отличают леди от уличной девчонки.

**{****208} Давно говорят, что Алиса Фрейндлих может сыграть Джульетту**[[144]](#endnote-35). Девчонка, пробуждающаяся к жизни. Появляется с корзиной (некрасивые, резкие движения). Уходит в себя. Жест — рука вверх; потом, в четвертом действии, он повторится.

На приеме. Черное бархатное платье. Движения подражательные, подчеркнутые, но живые, хотя и утрированные. На вопрос миссис Хиггинс [А. В. Корвет] Элиза лукаво смотрит: не подвох ли? Отвечает о погоде, скосив глаза. Игра с кофе — на минуту потеряла равновесие, не знает, откуда взять ложку, балансирует. Все время балансирует, теряет равновесие.

После приема. Элиза в белом платье до полу, обнаженные плечи и руки, стоит у камина. Голоса за сценой. Зажгла свет. Перешла к другой стене. Стоит. Идет за туфлями Хиггинса (мечет искры, негодование, все время это идет внутри). Садится в кресло. Судорожное рыдание. Входит Хиггинс [А. М. Анчиц]. Бросает в него туфли. Бросается на него.

## 26 февраля 1963 г. [Софокл. «Электра». Театр греческой трагедии (Пирей). Режиссер Д. Рондирис. Хореограф Лукия. Композитор К. Кидониатис]

Электра — Аспасия Папатаниссиу. Голос — страдание и радость — вся меняется.

Налет провинциальности (цвета, движения хора) — эстетически неплохо, но театральность архаическая.

## 27 февраля 1963 г. Аспасия Папатаниссиу в институте [ЛГИТМиК].

Отвечала на вопросы. Много говорила о голосе.

О хоре: режиссер [Д. Рондирис] дает ритмические разметки партии хора, разучивает партию с каждой исполнительницей в отдельности, потом — со всеми вместе. Так он добивается звучания хора.

Аспасия Папатаниссиу читала монолог. Голос откуда-то из глубины, приглушенно — потом нарастает, вырывается наружу — и снова уходит. Повторяющийся рисунок.

**{****209} 19 сентября 1963 г.** [Ж.‑Б. Мольер. «Тартюф». Театр де ля Сите (Виллёрбан, Франция). Режиссер Роже Планшон. Декорации и костюмы — Рене Алльо.]

Дробность, делимость мира. Все в ритме, все делится. Структура атома. Ритм оформления — ритм стиха. Это и дом Оргона — открываются все новые и новые комнаты (передняя, кабинет, гостиная, спальня), и обивка мебели — тоже мелкая клетка. Мир дробный, квадратиками — и в нем врезаны, заключены, вклинены и замкнуты фрагменты картин (страсти Христовы и страсти человеческие). Христос: распятие, снятие с креста, мучения, святое семейство…

В этом образ — в ритмичности, в материи мира — структура атома. Он прекрасен, бесконечен, но узок, — раскрывается не перспектива, а бесконечное множество новых и новых клеток. Ритм стиха, клетка-дом и рвущиеся страсти человеческие.

## 21 и 23 сентября 1963 г. По роману А. Дюма «Три мушкетера». Театр де ля Сите (Виллёрбан, Франция). Инсценировка и постановка — Роже Планшон. Декорации — Репе Алльо. Костюмы — Изабелла Садоян. Музыка — Клод Лоши.

Инсценировка — скорее театрализованный комикс по «Трем мушкетерам». Текст — скорее подписи под картинками. Сохранена общая сюжетная канва, но совершенно обессмысленная, на ней — разнообразный, главным образом пародийный орнамент, в самых причудливых сочетаниях и переходах (всеевропейский капустник). Язык пародийно-театральный, не индивидуализированный («Мы пришли арестовать человека по имени Бонасье»). Текст опримитивлен до предела. «Я прохожий. Я проходил и увидел обезглавленный труп женщины». Суть каждой сцены очень проста (сюжетно, действенно), но все делается для того, чтобы ее затянуть посторонними вещами, все отвлекает от главного, все противоречит объяснениям «содержания» [в программке спектакля]. Например, не гвардейцы бросаются на Д’Артаньяна, а Д’Артаньян долго, долго пристает к ним, пока они лениво не встают, чтобы с ним расправиться. Смешение стилей, театров (античная трагедия, Брехт, буффонада, балет, оперетта, телевизор…)

**{****210} Издевательство над театральщиной и вместе с тем — ее великое утверждение (что же мы смотрим, как не театр). Издевательство над политикой, рационализмом (Брехтом, считающим, что можно переделать мир), героикой, романтикой, ложью. Утверждение народности (через театр, приемы народного театра, игры, цирка и т. д.). Иллюстрации к «Трем мушкетерам» пародируются. Костюмы — театральные, подлинные, картинные, декоративные. Основная площадка — помост (станок деревянный) с двумя спусками сзади и сбоку. Иногда** [актеры] вскакивают на помост, но чаще торжественно [его] обходят, совершая театральную церемонию далекого прохода. С переменой картины каждый раз поднимается одна и опускается другая такая же конструкция, только в другом месте (но, конечно, в выразительном каком-то решении), и виньетка (резной силуэт), обозначающая место действия [лесное дерево, зубцы крепостной башни и др.].

Первая часть

Музыка в освещенном [зрительном] зале, сцена открыта. Затемнение.

Пролог. На помосте толпа, похороны маршала д’Артаньяна. На знаменах — обозначение титулов. Шаг на месте. «Идут» довольно бодро отец и мать д’Артаньяна [согласно программке, «давно умершие»], шагают весело — попали на торжество, довольны. Выкрики в честь д’Артаньяна, разговор отца и матери, все под барабанный гром. Затем разбегаются под барабанный грохот. Остаются только мушкетеры. Идет пролог — представление актеров и действующих групп. Глашатаи объявляют, соответствующая музыка, каждая группа выходит со своими знаменами и занимает определенное место: король и его свита; мушкетеры; королева с камеристкой; герцог Букингемский с Патриком; Кардинал. Все выстраиваются и идут за гробом д’Артаньяна.

1) [Первая картина: «В доме отца д’Артаньяна»]

Пока процессия удаляется, слуги выносят [обстановку] дома отца д’Артаньяна. В доме отца — компактная группа, спиной [к зрителям] отдельно сидит д’Артаньян. Поют песню (ля‑ля‑ля, **{****211} ритмическую). Отец** [Мишель Робен] дает наставления и письмо д’Артаньяну [Пьер Мэран]. Д’Артаньян — увалень, в черном, нетороплив, довольно неуклюж, толстое лицо. Все разом обращаются к д’Артаньяну (движение рук). Он уходит, руки протянуты к нему. Ритмично, в такт музыке, машут прощально. Д’Артаньян обскакивает сцену на «лошадке» (все лошади — просто металлическая, алюминиевая палка с уздечкой). Д’Артаньян останавливается, машет родным, ускакивает. Действующие лица уносят все предметы.

2) [«Постоялый двор»]

На «лошадях» прискакали гвардейцы. Слуги, пробегая через сцену, забирают у них «лошадей». Гвардейцы о чем-то говорят, слуги в это время приносят круглую бочку для игры в карты, скамейки. Одного из них колотят, он хнычет. Бородатый хозяин постоялого двора. Гвардейцы увлечены игрой. Подъезжает на «лошади» д’Артаньян. Свистит, слуга забирает у него лошадь. Д’Артаньян начинает приставать к гвардейцам, они увлечены игрой, иногда отругиваются. Д’Артаньян достает шпагу. Гвардейцы не спеша встают. Хозяин постоялого двора сзади чем-то бьет д’Артаньяна. Он падает, его поднимают, хозяин несколько раз бьет д’Артаньяна, потом его бросают, он переворачивается и лежит. Забирают у него письмо. Продолжают играть в карты.

[В паланкине] подъезжает леди Винтер [Жюлиа Данкур]. Она едет с секретным поручением в Англию. Продолжается игра. Одного обыгрывают, он снимает сапоги и штаны. Гвардейцы требуют лошадей. Ускакали. Д’Артаньян начал подниматься еще раньше; требует лошадь, ускакал как ни в чем не бывало.

3) [«Перед Луврским дворцом»]

Д’Артаньян в Париже. Проезжает леди Винтер. Гвардейцы маршируют, расхаживают. [Когда] встречают мушкетеров — церемониал (топот и переходы). Двое играют в кости.

Кардинал [Жак Алрик]. Все выстроились. Обходит строй. Отбирает у последнего кости.

Разговор Бонасье [Мишель Робен] и Винтера [Марк Дюдикур]. Винтера хватают гвардейцы. В течение этой сцены д’Артаньян несколько раз выбегает из-за кулисы, выкрики, снова скрывается.

**{****212} 4)** [«Приемная и кабинет господина Тревиля»]

Сбоку гвардейцы. Переходы, повороты. Арамис [Ги Жаке] догоняет одного из гвардейцев. Почти танец — двое нога в ногу то наступают, то отступают (переругиваются). Появляются мушкетеры. Танцевальный проход группы, навстречу кардинал, какой-то человек показывает ему огромный свиток. Вместе уходят (что-то таинственное, интриги, дела). Потом в конце кардинал и люди со свитком снова пробегают обратно по сцене (какие-то интриги, таинственные дела и т. д., что-то происходит).

Король! [Клод Лоши]. Мушкетеры навытяжку. Король выходит (небрежно, задумчиво). Что-то спрашивает у лорда Винтера (на ухо). Тот показывает — вперед, направо, вверх, в сторону. По-видимому, уборную.

В течение всей этой игры слуги успели установить на помосте (все происходило справа) кровать. Пока идут сцены с мушкетерами, королем, — Тревиль [Жак Дебари], лежавший голым в кровати, начинает постепенно одеваться. Он читает бумагу, кричит о д’Артаньяне. Д’Артаньян тут же со своим сундуком, бежит к Тревилю. Туда же приходят все мушкетеры. Во время всей церемонии они все время встают, делают па, [играют] шляпами. Д’Артаньян перебивает — топают на него. Крик: «Колет господина Тревиля!» во время одевания. Слуги приносят штаны, камзол, портупею. Идет разговор [на фоне] всей церемонии одевания. Приносят сапоги и щетку в особом ларце, чистят сапоги. Слуга мазнул подошвы сапог. Все время мушкетеры то садятся, то кланяются, то становятся на колени (кордебалет). Разговор с Д’Артаньяном — он стоит, другие в это время совершают церемонию; он тоже с ними кланяется и т. д.

Тревиль одет. Появляется Атос [Жан-Мари Лансело], он ранен, рука на перевязи, хромает. Больной (несгибающейся) ногой стучит. Разговор. Тревиль одобрительно бьет Атоса по плечу (больному), тот медленно падает. Суматоха, его поднимают. Он салютует. Тревиль снова хочет ударить его по плечу, общий предупредительный крик. Еще церемонии и переходы, в которых принимает участие Атос. Расходятся. Атос сталкивается с д’Артаньяном (тот толкнул **{****213} его больное плечо?) На выходе Портос** [Фернан Берсе] окликнул д’Артаньяна, затем Арамис, тот покорно и доверчиво подходит.

5) [Дуэль].

Д’Артаньян с сундуком. Патетика и гонор мушкетеров. Атос, Портос и Арамис на пафосе кричат (при представлении, вызове и т. д.). Ходят по площадке — расходятся, сходятся. Появляется Портос, прибежал последним. Измеряют шпаги. Д’Артаньян бросает одну Атосу. Они сходятся, замахиваются — Портос бросается между ними, что-то не так. Снова в позиции. Слева какой-то прохожий (может быть, переодетый Бонасье?), заплетающиеся ноги. Спрашивает, как пройти в такой-то город. Д’Артаньян бежит за картой, устраиваются, рассматривают карту, что-то не так, смотрят на небо и переворачивают карту. Находят и показывают, где город. Прохожий идет в обратную сторону. Окликнули — «А мне нужно в обратную сторону». Снова в позиции. Портос кричит — приближаются гвардейцы кардинала. Так дуэль и не состоялась. Д’Артаньян отбегает к сундуку, садится и начинает есть яблоко. Мушкетеры делают вид, словно ничего и не было. Гвардейцы обнажают шпаги. Но — только дразнят (как дети, показывают языки). Перебранка. Д’Артаньян идет к мушкетерам через всю сцену, что-то говорит, куски яблока вылетают у него изо рта. В это время один из гвардейцев подходит к его сундуку и начинает рыться. Д’Артаньян с любопытством и удивлением следит за его действиями, затем прогоняет. Начинается бой. Перед боем спрашивают имя — кричат: «Атос», «Портос», «Арамис» и «д’Артаньян». Сходятся и расходятся со шпагами. Скрещивают их и не спеша вертятся, причем д’Артаньян продолжает рассеянно есть яблоко. Затем яростная стычка. Один убит — все останавливается; снова бой, опять остановка. Мушкетеры протыкают одного за другим гвардейцев, они лежат. (Перед боем — церемония салютов, поднимают шпаги и т. д. Издевательство над театральным боем). Остался только лорд Винтер с двумя шпагами (яростно их точил вначале). Д’Артаньян — своей шпагой между скрещенных шпаг Винтера (игра, как бы много ударов). Винтер опускает шпаги, они болтаются него на руках на резинках. Д’Артаньян подходит **{****214} к стоящему Винтеру, примеряется шпагой, как кием, к его виску. Отпускает Винтера… Гвардейцы встают, игра шпагами как вначале, закрывают лицо рукой и медленно уходят.**

6) [У кардинала Ришелье]

Кардинал входит и встает справа на помосте, затем прибегают слуги и разворачивают перед ним дверь, тогда кардинал в нее входит. Слуги остаются стоять. Через дверь входят гвардейцы, игра с дверью, повороты, переходы. Входит Винтер, он что-то говорит, но не слышно, тогда открывает дверь, входит — говорит, что он мадам Бонасье. Слуга выкатывает тележку, на ней надпись. «Mutter Bonacie», Винтер катает тележку, поет песенку матушки Кураж, его уводят (он катит тележку).

7) [У д’Артаньяна]

Вбегают мушкетеры со скамейками. Господин Бонасье рассказывает, все собираются в кружок, быстрый и невнятный для зрителя разговор, иногда — отдельные реплики (обращаются в зал). Бонасье что-то показывает (Бастилию?). Слуги вбегают, разворачивают окно на зал. Бонасье и мушкетеры видны в окне.

Окно убрано. Д’Артаньян произносит реплику, но без голоса. Актеры смущены, что-то ему показывают. Д’Артаньян говорит на зал, но ничего не слышно. Слуги выносят щит с надписью: «Техническая неисправность». Смятение. Вбегает слуга д’Артаньяна. Слуги сцены выносят надпись (как в комиксах): «На лестнице гвардейцы кардинала». Смятение. Звук — как в испорченном радио. Входят гвардейцы. Слуги — надпись: «Мы пришли арестовать человека по имени Бонасье». Бой. Д’Артаньян — надпись: «Стойте! Отдохните!». Вытаскивает Бонасье и вместе с гвардейцами тузит его. Слуга торжественно выносит поднос со стаканами (театральная традиция). Когда Бонасье тянется к стакану, слуга бьет его по руке. Пьют с криками. Уходят, уводят Бонасье в Бастилию.

8) [У кардинала Ришелье]

Опять игра с дверями. Гонец на лошади. Рассказ о том, как сбежала мадам Бонасье: входит Констанция Бонасье [Даниэль Лебрен] в черном платке, садится на пол, около нее Рошфор [Ив Кербуль] и три гвардейца (тона античной трагедии, хор). Кардинал на втором **{****215} плане. У Констанции — трагические ноты, иногда сбивается на бытовые интонации, скороговорку (раздражительно). Рошфор — тоже как трагический актер. Хор — время от времени комические причитания. Констанция уходит. Хор гвардейцев расставляет руки, как аэропланчики, разворачиваются, уходят, пританцовывая опереточно.**

9) [У господина Бонасье]

Переходы. В это время слуги устанавливают и сами поддерживают деревянную раму в виде наклонной крыши — это дом Бонасье. Появляются гвардейцы. Мадам Бонасье входит в дом, зовет: «Бонасье!» Гвардейцы ее хватают. Голос Д’Артаньяна. Гвардейцы прячутся за бочку, входят мушкетеры. Мушкетеры и гвардейцы упираются друг другу в ладони, игра-борьба переходит в вальс, гвардейцы театрально падают. Д’Артаньян поднимает мадам Бонасье, крик. Появляется леди Винтер. Гвардейцы поднимаются. Все образуют круг и бьют друг друга — обыгрывание театральных пощечин в музыкальном ритме.

10) [На улицах Парижа]

Темнота, сцена пуста. Ночной Париж (убийства, крики, таинственные фигуры). Д’Артаньян убивает кого-то (все это просто, само собой, почти сонно, не торопясь). Смертельный крик за сценой. Какая-то фигура в плаще передает другой какой-то ящик. Появляются дуэлянты. Секундант дает им пистолеты. Выстрел. Секундант падает с криком. Человек сидит с выставленной вперед шпагой. Подходит один, трогает шпагу, острая ли, и толкает на нее другого. Крик. Снова передача ящика. Три фигуры спиной к нам, к ним подходит человек с кинжалом. Трогает каждого по очереди за плечо, когда оборачиваются — убивает всех, потом закалывается сам. Герцог Букингемский [Жерар Гийома] — маленький, изящный, не теряющий достоинства. На него нападает д’Артаньян. Вбегает мадам Бонасье. «Мальчики!». Ведет герцога. Сзади какой-то страшный смертельный крик. Выползают фигуры, закрытые плащами. Встречаясь друг с другом, по-театральному вскрикивают и расходятся, их все больше, движение все быстрее. Человек с ящиком. Открывает его — из него выскакивает механическая кукла, с криком **{****216} падает. Мадам Бонасье ведет герцога. На него нападают. Медленно сзади к нападающему подходит д’Артаньян, окликает, тот бросается вперед и сам наскакивает на шпагу д’Артаньяна. Скрючивается на ней, д’Артаньян, упираясь ногой, освобождает шпагу.**

11) [Покои королевы]

Сцена пуста. Два мойщика ламп (Винтер в огромном рыжем парике и Патрик, [оба] в блузах мойщиков люстр). Появляется герцог Букингемский. Надевают на него серую блузу, в таком виде он идет к королеве. Ее появление. Он объясняется в любви. Изящество движений, «любовник». Одновременно он принимает участие в чистке люстр, с той же пластикой. Объясняясь с королевой, просит у нее сувенир, знак любви, в стиле театрально-патетическом. Королева — пластика рук (китайское). И тут же на лестнице разыгрывается чистая цирковая клоунада. Герцог приносит лестницу — быстрые шаги, торопливо, но не теряя комического достоинства. Приносит лестницу, потом щетки и ведро. С ведром идет к королеве. На лестнице своя игра — попал ногой в веревку, берет ведро и срывается, вешает ведро и не может освободить палец, влезает наверх и ударяется головой о люстру. Герцог объясняется, его просят держать лестницу — он так за нее энергично берется, что те чуть не падают. В порыве увлечения начинает подниматься на лестницу и чуть не сбрасывает стоящего наверху. Сбегая с лестницы, наступает на руку стоящему внизу. И изящными движениями чистит люстру, продолжая объяснение с королевой. Прибегают дамы с веерами: «Идет король». Герцог взбирается на лестницу и начинает энергично действовать щеткой, не столько по люстре, сколько по лицу того, кто наверху. Король смотрит с любопытством. Винтер, переодетый мойщиком, с любопытством вплотную осматривает короля — с кончиков сапог поднимается все выше, пока не встречается с ним лицом. Король в ужасе, протирает глаза. Король уходит (объяснение его появления необязательно). Герцог снова с королевой. Слуга выносит зеленую шкатулку размеренным шагом. Падение с лестницы. Складывает лестницу, никак не может вытащить ведро, попавшее между перекладинами. Герцог произносит прощальные слова: «My swit quien…» Забывает текст, но вспоминает и произносит до конца.

**{****217} 12)** [Осада крепости Ла Рошель]

Барабанщик [изображает] топот копыт, салют и пр. Один за другим прискакивают гвардейцы с донесениями. На сцене король и кардинал. Прискакивают мушкетеры. Король среди солдат. С криками все убегают со сцены. Король и кардинал. Король пристраивается к подзорной трубе. Кардинал угодливо протирает окуляр. На помосте англичане во главе с герцогом Букингемским (четыре человека с флагами). Начинается битва. По четыре человека [с каждой стороны]. Сначала насмешки, издевательства. Потом переходы, столкновения, в конце концов герцог наступает на шпагу тому, у кого флаг, и отбирает его. Те бегут с поля боя на одной ноге. Так два раза. Во второй раз герцог крутит флаг, и все скачут через него. На бой выходят мушкетеры. Прыжки через флаг. Англичане падают. Последний некоторое время скачет, затем хохот и падение. Победа. Убитые поднимаются, группируются в затылок («корабль»), покачиваясь удаляются. Войска выстраиваются и покидают строем сцену.

Вторая часть

13) [Пересказ предыдущих событий]

Появляются группы действующих лиц, разыгрывают маленькие пантомимы, сценки с речами, относящиеся к предыдущим событиям.

14) [Покои короля]

Кардинал и портной примеряют красную материю. Портной нечаянно уколол кардинала, хочет убежать, — на пути гвардейцы. Обратно бросается — в руки других гвардейцев. Те его уносят. Кардинал: «В Бастилию».

Разговор с королем. Уходят.

Королева. Мушкетеры и гвардейцы выстраиваются вдоль площадки. Маршал хочет запустить руку за корсаж королевы. Визг женщин. Королева дает ему пощечину. Действующие лица собираются в углу сцены. Слуги выносят полотно с надписью «Цензура», их закрывают. Появляются король и кардинал (все появления действующих лиц: они появляются раньше, чем закончилось предыдущее, **{****218} специально идут на сцену). Маршал передает королю письмо Букингема.**

Торжественная церемония на авансцене. Войска идут обратно, король и кардинал вперед, потом, переругиваясь, догоняют строй.

15) [Преследование]

Мадам Бонасье в карете. Ей наперерез — господин Бонасье. Садится в карету. Появляются мушкетеры. Перехватывают Бонасье. Выгоняют его. Д’Артаньян целует мадам Бонасье, дважды (у нее удивленно-радостный и растрепанный вид), садится в карету, едет.

16) [Постоялый двор «Красная голубятня»]

На помост выходит миледи. Появляется хозяин постоялого двора [Рене Морар] — театральный злодей, скрюченный, с красной повязкой на голове. Слуги выносят столы, маленькую печку. Появляются мушкетеры. Они заставляют хозяина устроить их рядом с миледи, усаживаются у бочки, пьют, прислушиваются к тому, что происходит рядом.

Хозяин идет по авансцене, попадает в лапы к людям в плащах, ему угрожают шпагой, он издает собачий вой. Один из пришедших — кардинал, у него корзина с провизией. Идут к миледи. Когда проходят по площадке, хозяин вновь издает собачий вой. Кардинал брезгливо бросает ему кость, тот хватает ее зубами и на четвереньках уползает. Кардинал ставит корзину. Во время разговора с миледи ставит на огонь сковородку, надевает белый фартук, кладет на сковородку масло и размешивает его. Выпускает одно яйцо, размешивает. Достает приказ, насыпает на него соль и высыпает с приказа на сковородку, бумагу отдает миледи (приказ об убийстве герцога). В разговоре сердится, сыплет соль жестом благословления, пересаливает. Садится есть. Прискакал на коне прямо в комнату гвардеец. Гвардейцы бегут, на «конях». Один останавливает товарища, тот пятится с «конем», второй вскакивает, мчатся вместе. Кардинал уходит. Миледи садится есть яичницу. Входит Атос с пистолетом, угрожает, но… видит яичницу, садится, ест. Миледи делает попытку схватить пистолет, но Атос выхватывает другой. Доедает яичницу. Забирает у миледи приказ и защемляет ей ящиком руку. Крик миледи. Слышен стук копыт всадника, посвистывание птиц, кукушка — кто-то едет лесом.

**{****219} 17)** [Игра в гуся]

Слуги разворачивают на площадке покрывало с разноцветными клетками. Появляются кардинал и королева. Начинают игру в гуся, бросают кости. По очереди миледи и мушкетеры скачут на одной ноге, считая очки. Препятствия, один за другим мушкетеры выбывают. Мост (Атос делает мост, Д’Артаньян через него перескакивает). Миледи на голубой ленте. Д’Артаньян разворачивает бумажную лодку и плывет по волнам. Миледи в Лондоне. Д’Артаньян на ходулях входит в Лондон. Миледи прорывает на его голове бумажный круг с надписью «Лондон». Бегут, играют в чехарду и т. п. Гаснет свет.

18) [Портсмут]

На площадке два английских солдата и Патрик [Жюльен Малье] делают различные переходы. Выносят бочку, скамейку, на ней — письменный прибор, шкатулка королевы. Появляется герцог. Голый. Задумчив, как Гамлет. Очнулся, подходит к бочке. Патетические речи. С помощью Патрика влезает в бочку. Ногу руками заправляет (по-цирковому). Он смотрит в подзорную трубу. Требует карту. Довольный Патрик несет игральные карты, мешая их. «Нет, карту!» — Патрик приносит карту. «Патрик» — все время капризно требует герцог. Скачет д’Артаньян. Солдаты преграждают ему путь, как в игре. Еще раз обскакал, снова солдаты преграждают путь, прискакал. Передает письмо королевы. Герцог собирается писать письмо. Опускается в воду (в несколько приемов), прыскаясь, уселся. Патрик торжественно подносит письменный прибор.

Патрик в огромных ботфортах, громко несколько раз выстукивает ногами, поворачивается, потом на цыпочках выходит. Появляется убийца в плаще. Разговор с герцогом. Герцог зовет Патрика. Патрик появляется — идет, вышагивая по всем углам, церемониально. Убийца вытаскивает кинжал. Идет к герцогу, герцог отгоняет его брызгами воды. Все-таки ударяет герцога сзади. Убийца радуется. Подходит, наконец, Патрик. Вбегают солдаты. Убийца пробегают мимо них. Герцог произносит последние слова. Его поднимают, потом бросают, рука… («Марат» Давида). Прибегает д’Артаньян. Герцог передает ему шкатулку, целует д’Артаньяна, д’Артаньян целует **{****220} его в лоб. Герцог опускается в бочку. Бочку заколачивают усердно, поднимают, уносят под траурный марш.**

19) [Море]

Д’Артаньян плывет через море. Трое слуг с голубыми флагами изображают то бурное, то спокойное море. Музыка. Д’Артаньян проплывает на лодке, качка.

20) [Бал в городской ратуше]

На сцене выстроены мушкетеры и гвардейцы. Король кокетничает с одной из камеристок, не обращая внимания на королеву. Кардинал. Король не замечает его, что-то спрашивает о нем иронически, гвардейцы покашливают, обращая его внимание на кардинала. Король и кардинал уходят (в ожидании, когда королева наденет свои бриллиантовые подвески). Скачет Д’Артаньян. Игра со шкатулкой, которую перебрасывают мушкетеры над головами гвардейцев. Д’Артаньян падает к ногам королевы со шкатулкой. Показывает ей кинжал, которым был убит герцог, вытирая его о полу. Королева через камеристку передает ему кошелек. Он взвешивает его, не очень доволен. Идет в строй. Появляется король. Королева уже надела подвески. Король смеется над кардиналом. Ведет королеву. Мушкетеры за ним. Танец. На авансцене остались две придворные дамы, вертят турнюрами, мушкетеры и гвардейцы возвращаются к ним, те идут навстречу, вертя задами. Появляется король, всех заставляет идти за ним.

21) [Лес]

На сцене гигантский ящик и бочка с телом герцога. Мушкетеры срывают с миледи зеленое атласное платье, под ним другое — одежда простой поселянки (рубаха и юбка). Палач в красном. Он допрашивает миледи, мушкетеры над ней глумятся, игра с юбкой, перебрасывают ее вперед, миледи назад. Клеймят миледи (страшный крик). Допрос. Принимает участие лорд Винтер. Бонасье в тележке, без ног. Винтер все время бьет его по затылку, когда тот вмешивается. Появляется один из мужей миледи, который показывает, как он застрелился. Его утаскивают за ноги. Голос герцога из бочки свидетельствует против миледи. Появляется из бочки. Жест рукой, когда она возражает. Винтер приносит ящичек, ставит его на большой **{****221} ящик. Когда его открывают — в нем голова убийцы герцога, тоже дает показания (пародируются пьесы, где действуют головы мертвецов). Голова говорит. Винтер закрывает шкатулку и сразу же ее уносит.**

Мушкетеры выстроились на переднем крае площадки. Палач рубит голову миледи. Мушкетеры очищают от крови лица друг друга. Появляется человек: «Я прохожий, я проходил и видел труп женщины без головы». Встает леди Винтер без головы, мистическая речь.

Все действующие лица на сцене. Финальные слова и хохот театральный, в разных тонах. И вдруг радостно разбегаются, прыгают, перестают быть мушкетерами, становятся самими собой.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Издевательство над театром во всех его формах и вместе с тем великое его утверждение. Театр нас увлекает, увлекает действие на сцене. Ирония, остроумие, выглядывают люди все время. Народная основа (игры, приемов и т. д.).

## 24 сентября 1963 года. Ж.‑Б. Мольер. «Жорж Данден». Театр де ля Сите (Виллёрбан, Франция). Постановка — Роже Планшон. Декорации и костюмы — Рене Алльо. Музыка — Клод Лоши.

Жорж Данден [Жак Дебари] произносит первый монолог перед занавесом-заставкой с надписью: «George Dandin ou le mari Confondu».

**Действие первое:**

Данден на просцениуме перед занавесом начинает вступительный монолог. Актер — плана Жана Габена. Затем открывается занавес, он продолжает монолог, на сцене все застыло: картина — деревенский двор, куча соломы, один из работников с вилами наклонился… Все оживает, Данден входит, отдает одному из работников деревянные вилы. Ряд проходов, Анжелика [Даниэль Лебрэн] с Клодиной [Жюлиа Данкур] возятся с цветами, Анжелика обливает **{****222} Клодину водой, гонится за ней, Клодина выкупалась в куче соломы, уходят в дом, появляется Любен** [Пьер Мэран], передает (на ходу, уже в дверях) записку, его приглашают войти. Любен скрывается в доме. Его играет тот же актер, что и д’Артаньяна. Есть общее — физиологическое, животное начало.

Убирают солому, закрывают дверь. Данден с вилами. Видит Любена. С Любеном весь диалог идет так, что Данден искренне забавляется ситуацией, насмешками Любена над ревнивым мужем.

Явление III (монолог Дандена) идет на разных проходах работников по двору, заканчивается уборка соломы, работники ходят из двери в дверь, старая служанка и один из работников приносят корзины с зеленью, осматривают редиску, потом куда-то ее уносят (такая жизнь, быт все время на сцене происходит). Данден уходит (монолог его разрезан на части) — постепенно он наливается кровью. Два раза при переходах работник открывает дверь сарая и Данден (в рубашке, без камзола) оказывается за дверью, реплики — на все большем и большем накале.

Его внутреннее состояние не соответствует смыслу ситуации (по сюжету); недостаточно активное, если полагать, что его затронула измена жены, недостаточно легкое, если считать, что для него это безразлично, не в новинку. Не бытовая ситуация, а какое-то угнетающее, мучающее его состояние (давно его мучает проблема, не дает ему покоя) — оно и позднее возникает не на сюжетных узлах.

Сотанвили [Клод Лоши и Изабелла Садоян] приходят. Поцелуи. Данден добродушен, словно бы рад им, шутя воспринимает все замечания. «Су — и только» — насмешливо обыгрывается, но у Мольера независимо от Дандена, он же глух.

Г‑жа Сотанвиль плачет, сетуя на дочь.

Появляется Клитандр [Жерар Гийома] — весь в себе, воплощение эгоизма. Он откровенно смеется над Сотанвилем. Замахивается плетью — но безвольно, не теряя изящества. Клодина приносит фрукты, виноград.

Анжелика до известной степени искренна в своем негодовании, откровенно кокетничает, заигрывая, с Клитандром.

**{****223} Сцена извинений: Данден смеется, но когда Клитандр подходит, чтобы чокнуться, убирает свой стакан, Клитандр нагибается и чокается с рюмкой Дандена, которую тот держит опущенной. Работники собрались, смеются. (Когда Данден кричал на Клитандра, ругался — опять его злость не на Клитандра, а на Анжелику, вообще на свое бессилие). Г‑жа Сотанвиль неестественно хохочет, желая загладить неловкость от ругани Дандена. Еще раньше, когда они вышли, Клитандр любезно целовал ручки обеим. Мать держала руку поднятой для поцелуя, хотя Клитандр уже забыл о ней и был занят Анжеликой; г‑н Сотанвиль, проходя, толкнул ее в спину.**

Во время всей сцены едят. Появляются работники, смеются над Данденом. Он повторяет слова извинения (Данден говорит: «Я в бешенстве» — но этого как раз и нет, он спокоен, внутренне свободен, момент разрядки, смеясь повторяет слова извинения).

Клитандр ушел. Сборы. Выносят корзины с зеленью для Сотанвилей. Удар колокола. Все поворачиваются, молитва.

Сотанвили уходят с корзинами. Колен [Мишель Робен] несет стул в дом, Данден его сзади подталкивает в двери, бьет наотмашь по спине (тот покорен). Скрывается. Старуха-служанка [Клод Ферна] выталкивает одного из работников. Выходит Клодина и начинает расстилать скатерть, что-то увидела на ней, сзади появляется Любен, свистит, она идет к нему… Занавес.

**Действие второе:**

Снова все начинается с молитвы — и до появления Любена все повторяется с точностью до мельчайших подробностей. Сцена Любена и Клодины — игра, в конце он запускает руку ей за пазуху, утаскивает ее в сарай.

Накрывают стол, работники тоже обедают. Данден и Анжелика — за столом. Молитва. Он сел раньше нее, потом встал, снова сел. Звонит в колокольчик, Клодина подает еду. Он тяжело ворчит. Игра Клитандра с Анжеликой (ее это веселит, но она старается его удалить), Клитандр обходит с другой стороны, из-за арки что-то ей говорит (Данден в это время сидит к ним спиной). Данден идет к арке, видит удаляющегося Клитандра. Анжелика произносит прощальный монолог, встав из-за стола, обращаясь к слугам, те весело **{****224} хохочут над Данденом, едят большими деревянными ложками из огромных деревянных мисок. Анжелика уходит. Данден звонит, Клодина наливает ему вино (зная, что он ничего не просил). Данден сбрасывает на пол тарелку (в бешенстве, ярости — все время его что-то гнетет). Одевается и уходит.**

Два работника после обеда забавляются — пробуют крепость рук на столе, потом один пристраивается поспать, другой бьет его по заду, уходит за сарай, возвращается, застегивая штаны. Звонок — видимо, на работу, — все расходятся.

Клитандр раздает деньги слугам и входит в дом. Любен наполняет корзину яблоками, игра с Коленом. Любен и Данден — монолог Дандена. Появляются Сотанвили (в это же время на сцене начинают натягивать веревку и развешивать простыни, образуется завеса, отделяющая дом). Когда появляются Анжелика и Клитандр, Данден и Сотанвили прячутся за простыни, а те выходят вперед. Игра с пощечинами, сам Клитандр хлопает в ладоши, Анжелика его не то что ударяет, а дотрагивается (в пылу) — и тут же смешалась, извиняется, лаская. Продолжает свою игру. Клитандр очень забавляется. Бьет Дандена палкой через простыню.

Простыни падают. Клитандр убегает. Появляются хохочущие Сотанвили. Опять сцена прощания. Данден здесь свободен внутренне, смеется. Монолог на пороге — все застывают. Опускается и гасится ранее зажженный фонарь; смеркается, в окне зажигается уютный синий свет. Занавес.

Снова начинается с того момента, когда Данден уходит, — слуга вытирает стол локтем, гасит фонарь, все гаснет.

Появляются Клитандр и Любен. Сцена ночи идет в темноте, поцелуи. Клитандр уводит Анжелику в сарай. Любен заглядывает в сарай и похабно хохочет.

Данден — игра с Любеном, бьет его по-настоящему палкой, тот охает. Столкновение с Коленом.

Клитандр выходит из сарая и отряхивает с себя солому изящным движением. Провожание, Анжелика говорит о муже.

Анжелика и Клодина пытаются попасть в дом, появляется Данден в окне. Убегают. Он кричит. Разговор с Анжеликой — **{****225} она искренна в своем раскаянии, он не верит ей — заставляет себя не верить.**

… Данден на улице. Появляются Сотанвили в ночных одеяниях. На фоне этих событий просыпается двор, появляются слуги, Сотанвиль их прогоняет, проходя с подштанниками. Данден на первом плане на коленях, просит прощения (опять внутреннее освобождение). Семейство Сотанвилей в это время мирно пьет парное молоко, мы не видим их лиц, только запрокинутые чашки.

Сотанвили уходят. Работник пьет молоко. Другой бодро ввозит тачку с набором яркой зелени и овощей. Данден ударом прогоняет слугу и сам принимается сбивать масло. Занавес.

На переднем плане плаха с воткнутым топором.

Суть: люди под одной крышей, как сделать, чтобы они нашли, поняли друг друга. Они не хорошие и не плохие, живут в разных плоскостях, не замечают друг друга, нет точек соприкосновения. Сцена ночи — прообраз путаницы, друг друга не видят, бродят в темноте. В этой сцене момент, когда Данден чуть не поверил, но оттолкнул. Одиночество людей. Социально обоснованный [у Мольера] сюжет переведен в общечеловеческий план. Фон — повседневный труд, жратва, повседневность — и на этом фоне, в этой структуре, — подлинные страсти, муки, страдания, трагедия человеческая.

## 14 декабря 1963 г. [Эсхил «Орестея». Театр греческой трагедии (Пирей). Режиссер Д. Рондирис].

Иная драматургия, чем в «Электре» Софокла. Нет таких резких эмоциональных сдвигов, переходов, поворотов. Музыка эмоциональная, но без драматической диалектики. Прямая борьба. Театральность. Хор — музыка стиха, стихотворно-эмоциональные переходы и перехваты.

## 25 января 1964 г. Тадеуш Ломницкий в роли Артуро Уи в спектакле БДТ им. М. Горького [Б. Брехт. «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть». Постановка Э. Аксера. Художник Э. Старовейска].

Спектакль немного померк — во второй раз эффекты уже не действуют. Заученность и готовность этих эффектов.

**{****226} При Т. Ломницком изменилась игра С. Юрского** [Дживола] — и это важный показатель. У других исполнителей при новом партнере ничего не изменилось. Когда Юрский играл с Е. Лебедевым (Уи искренним) — Дживола управлял им, подталкивал на нужный путь. Здесь игру ведет сам Уи. Но он туп, туго соображает, недогадлив, и еще его одолевают животные чувства — ярость, ненависть. Их нужно сдерживать — это и делает Дживола. Когда Уи — Ломницкий готов выйти из берегов, прорваться — Дживола — Юрский его успокаивает. У Ломницкого нет прыжков на стуле в сцене свары среди бандитов, он не ест шляпу.

Сцена с актером у Ломницкого — лучшая (когда сидит на перилах, болтает ногами и смотрит на актера с благодушием и глупостью).

Дживола Юрского не претендует на роль — он претендует только на режиссуру. Уи у Ломницкого дурак, не понимающий, что происходит; трус; у него белые, пустые, бегающие, мигающие глаза. Актер все время подчеркивает его глупость, оттенок дегенеративности. (В конце, когда Ломницкий снимает маску Уи, у него оказываются живые, веселые, удивительные глаза). У Уи — Ломницкого неуклюжая фигура, мешковатая одежда, он сгорблен. Больше, чем Е. Лебедев, похож на Гитлера в узнаваемости каких-то повадок, речи…

## 4 февраля 1964 г. Театр им. В. Ф. Комиссаржевской «Горестная жизнь плута» [по романам И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев» и «Золотой теленок». Автор инсценировки и режиссер И. С. Ольшвангер. Худ. Д. В. Афанасьев. Композитор А. Н. Колкер].

Синтетическая театрализация романа (без инсценирования в обычном смысле слова). «Золотой теленок» с вкраплениями сцен из «12 стульев» — наложение одного романа на другой (т. е. отказ от сюжета) — но в то же время элементарные обоснования («я вам сейчас расскажу…» — история мадам Петуховой, встреча Воробьянинова и Бендера и др.). В случае с Корейко — тема смерти заставляет вспомнить о том, как его убивали. А сцена у входа **{****227} в Дом культуры — повторение того, что случилось с Бендером. Происходит наложение двух романов (несколько внешнее, но зато разрушающее сюжетный ход): картины, на основе которых — раздумья.**

И еще наложение разных сцен, — например, сцена у одра мадам Петуховой и здесь же Безенчук, он появляется то с одной стороны, то с другой, в нем есть черты черта. И подпоясан гробовыми кистями (как хвост). Он участвует в разговоре, обмеряет Воробьянинова, себя. Играющий Безенчука В. К. Карасев делает то же самое в спектакле «Сор из избы».

Это лучше пьесы — здесь игра, фантазия, свобода внутренняя. Сцена с дворником [Б. И. Шмыров] — комическое начало, игра, ирония, гротеск.

Требуется обоснование логическое — «от авторов».

Молодые люди — наиболее плоские, скучные фигуры, напускное бодрячество, отсутствие какого-либо представления о сложности отношений (романы Ильфа и Петрова — переплетение старого и нового, их взаимопревращение). Ведущие [«от авторов»], хор, слуги просцениума (они превращаются — турандотовский прием); он получает логическое, формальное, литературное, а не театральное обоснование: давайте сделаем, как он хочет, дадим ему миллион — посмотрим, что он сможет с этим сделать, это будет потешно! Литературщина. Трудно убедить нас, что с миллионом нечего делать (не военный коммунизм) — как известная условность воспринимается.

Хор — театральные улыбки и ухмылки.

Остап Бендер [И. П. Дмитриев] понимает сложность жизни, ее противоречия. В нем больше авторского, чем в молодых людях, которые устраивают интермедии из лирических отступлений (театрального много — в плохом смысле).

Особенно хорош Паниковский [Л. С. Любашевский]. Чисто комическая фигура. В театре Сатиры Паниковский — на внешнем комизме, в нем нет человека. Здесь — лирика, юмор свой («вы сострадательный человек», — говорил Остап). Любашевский светится этим юмором изнутри.

**{****228} Все не доведено до конца, до полной свободы театрального озорства, нет цельности, ясности, единства. Где-то режиссер себя сдерживает и ограничивает, где-то актерам не хватает свободы. Декорации деревянные, силуэтные, тоже нарочитые.**

## 3 февраля 1964 г. У. Гибсон «Сотворившая чудо» [Ленинградский ТЮЗ. Дипломная работа Е. Л. Шифферса, худ. А. П. Михайлова.]

Подлинная история Эллен Келлер, потерявшей в раннем детстве зрение и слух и впоследствии ставшей известной писательницей, доктором философии, излагается во всех американских школьных хрестоматиях. Драматург У. Гибсон в пьесе «Сотворившая чудо» постарался снять с этой истории налет хрестоматийной идеализации. Ленинградский ТЮЗ прочел его пьесу по-своему, укрупнив, расширив смысл ее драматических столкновений.

Сотворившая чудо! Это относится прежде всего к молодой учительнице Анни Сюлливан [А. Н. Шуранова], заставшей заговорить слепоглухонемую девочку. Но на сцене побеждает не только тот, кому это предначертано сюжетом. Решает еще и творческая активность таланта. Серьезные претензии на совершение чуда в спектакле заявляет и Эллен Келлер в исполнении О. В. Волковой.

В ее роли всего лишь одно слово, первое слово Эллен, произнесенное в конце, под занавес. Но актриса идет к нему через все действие. Волкова лишена возможности объяснять и декларировать, она должна действовать. Актриса пробивается к нему, этому единственному своему слову, ищет его в непрерывном сценическом бытии, все время, ни на минуту не ослабляя напряжения внутренней жизни. Слепота Эллен не подчеркивается внешними приемами, напротив, движется она в привычной обстановке родного дома удивительно легко и живо. На сцене происходит чудо подлинного актерского перевоплощения: глаза актрисы становятся глазами героини, они смотрят и не видят, зато возникает удивительная чуткость и тонкость реакций, непрерывное сценическое бытие, внутреннее биение чувств и мысли — уже от имени персонажа. Это продолжается и тогда, когда героиня Волковой вовсе не в центре внимания **{****229} зрителей или лишь на одну минуту появляется на сцене. Вот Эллен приводят в охотничий домик, где она на две недели должна остаться наедине с учительницей, — сколько волнующего ожидания, предчувствия, предвкушения написано на ее лице, сколько движения, устремленности, экспрессии в ее фигурке! В этом проявились и особенности режиссерского решения спектакля.**

В московском спектакле «Сотворившая чудо» (ленинградцы видели его в прошлом году во время гастролей театра им. М. Н. Ермоловой) талантливая актриса Е. Королева в роли Эллен воссоздавала внутренний хаос, безысходное буйство жизненных сил в этом безнадежно погруженном во тьму и беззвучие маленьком существе. У Волковой главное — непрерывное духовное горение, внутренняя сосредоточенность. Ее Эллен все время стремится вырваться, пробиться к жизни. Не аномалия, сдвиг, патология интересует здесь театр. Первое открытие мира происходит у Эллен по тем же законам, что и у каждого ребенка. Только этот процесс у нее замедлен, растянут, предельно обнажен и потому доступен анализу во всей своей сложности и диалектичности.

Этот спектакль — первая режиссерская работа студента-выпускника Института театра, музыки и кинематографии Е. Шифферса. Но сделан он всерьез, без расчета на снисхождение и скидки. Такт, вкус молодого режиссера проявляются в предельной экономности, лаконичности постановочного решения. Звуковое оформление состоит здесь из игрушечного детского органчика. Несколько распланированных художником А. Михайловой легких площадок представляют комнаты в доме Келлеров, двор фермы с водопроводным насосом, охотничий домик в саду, где разворачиваются события пьесы. Скупость деталей, сосредоточенная замедленность действия создают ощущение многозначительности, важности происходящего. Может быть, в отличие от спектакля ермоловцев, ТЮЗу не удалось с такой живой конкретностью воссоздать на сцене атмосферу горя, отчаяния, безысходности, царящих в доме Келлеров. Зато здесь господствует мысль, анализ, иногда даже излишне жесткий, суховатый в своей логической точности и неумолимости.

**{****230} В борьбе за Эллен у родителей девочки есть только средства любви, ласки, жалости, приманки сластями. Анни Сюлливан, прошедшая суровую, трудную школу жизни, применяет еще и требовательность, упорство, дисциплину, порой насилие, даже необходимую жестокость, она учит Эллен. Анни Сюлливан добивается многого, превращая маленькую дикарку в послушную и «воспитанную» девочку. Это все, о чем мечтали ее родные. Но этого далеко недостаточно Сюлливан и самой Эллен. Недаром она выглядит такой погасшей, обездоленной, несчастной в сцене в охотничьем домике, где демонстрирует умение обращаться с ложкой и салфеткой, а в следующей — в буйной вспышке разрушает все, чего удалось добиться. Научить послушанию можно и собаку с помощью дрессировки. Человеку же мир открывается в творческом, свободном постижении, в активном действии. И эта сторона, непосредственно подводящая к чуду пробуждения в Эллен человека, оказалась в спектакле несколько скомканной, недостаточно развитой, хотя сама финальная сцена и сделана очень сильно.**

Собственно, чудо должно свершиться не только с Эллен, но и со всеми действующими лицами. Сюлливан смогла помочь девочке найти выход в большой мир прежде всего потому, что она сама наиболее внутренне раскована, творчески свободна. Угловатая и резкая Сюлливан в исполнении Шурановой не может не казаться плохо воспитанной, неотесанной чопорному мистеру Келлеру [Ю. С. Енокян]. Но и в ней происходит перелом, вырываются наружу чувства, долго сдерживаемые, подавляемые. Что же касается других действующих лиц, то их души замурованы, ослеплены, быть может, еще сильнее, чем маленькая, но живая и борющаяся душа Эллен. Каждый замкнут в своем — Кэт Келлер [Н. Н. Быкова] в материнской любви и отчаянии, капитан Келлер в чопорном снобизме, его старший сын Джеймс [В. С. Тодоров] в сосредоточенности на ревнивом чувстве к отцу, ненависти к мачехе. И вместе с Эллен каждый должен пройти возрождение. Это происходит в спектакле, но скорее формально, как результат, без сложного внутреннего движения, без настоящего творческого чуда (как у Эллен — Волковой и Сюлливан — Шурановой).

**{****231} Есть свой большой смысл в том, что Ленинградский ТЮЗ поставил спектакль о труде педагога, воспитателя, трактуя этот труд как настоящее творчество, как тонкое искусство, высшую диалектику человеческих отношений. Спектакль «Сотворившая чудо» обращен к учителям и родителям, но он не может не затронуть, не запасть в душу каждому вдумчивому зрителю.**

## 25 февраля 1964 г. ВТО. [Дворец работников искусств им. К. С. Станиславского.] Вечер памяти Вс. Э. Мейерхольда, посвященный 90‑летию со дня рождения.

А. К. Гладков: Штамп — это заплесневелая традиция. К традиции Мейерхольд относился с большим уважением (ориентация на театральные эпохи, огромная эрудиция). Знаток живописи.

Революция. М. А. Чехову отвечает (когда тот его звал за границу — «Ничего хорошего, мол, здесь не дождешься…») — «В этом есть и моя доля!». Коммунист с 1918 г., до революции близок к революционным кругам. (Легенда: вышел из символизма). В юношеских дневниках — Достоевский, Пушкин, Гоголь…

Когда говорю о Мейерхольде, самое трудное — остановиться…

Е. И. Тиме: (во время речи Гладкова все время репетировала свою речь, губы шевелились, глаза что-то выражали, руки жестикулировали, что-то читала в своих записях (Тиме чаровница). В ее выступлении только обрамление — риторическое, а внутри очень живая, все время чувствовалось — с Л. С. Вивьеном (председателем вечера) диалог, все время обращалась к нему: «Не правда ли?», «Вы помните?».

Мейерхольд ставит «Дон Жуана» в Александринском театре. Как? Взял на главные роли молодежь. Я играла пастушку. Одеты в кружева, бантики (фарфоровые пастушки), движение, танцы. Мейерхольд: хорошо бы, чтобы, когда вы пробегаете по авансцене, публика первых рядов чувствовала французские духи. У нас не было… Водил нас в музей, разговаривал. К. А. Варламов трудно репетировал. [Предполагалось] — уже знает роль, потом войдет [в репетиционный процесс]. Увидел, как мы бегаем, — «Не могу», только стоя или сидя. В одну ночь были придуманы скамеечки для Варламова. Построили так наше движение, что из зала создавалась **{****232} иллюзия, будто Варламов носится со всеми, — а он на самом деле сидел. Мейерхольд сказал: «Все, что мы делаем, никуда не годится, настоящий Мольер — Варламов»; за две недели все переделали.**

«Маскарад» репетировали… Стихи — выдвинуть на первый план, чтобы они слушались.

Сцена у баронессы Штраль. Звездич — любовная игра (сажал ее на колени). Мейерхольд: «Не так!» Выбежал на сцену, показывает. Ни один любовник так не играл. Казалось, что это Аполлон в кавалергардском мундире.

Л. С. Вивьен. (Объяснения Мейерхольда): Как Звездич собирается — шуба, мороз, на лихаче, заезжает в кондитерскую, такая коробка конфет, едет, с мороза входит (а говорят, что Мейерхольд не признавал предлагаемых обстоятельств).

Тиме: [Мейерхольд говорил] о Казарине, как о самой важной фигуре…

Ю. П. Герман прочел свои воспоминания; вначале рассердился на всех (из мейерхольдовской сокровищницы берут все, ругают как раз те, кто крадет у него).

Н. П. Акимов — о наследии Мейерхольда.

II часть: Пение (А. А. Халилеева — романс Нины).

И. В. Мейерхольд — урок биомеханики.

## 9 марта 1964 г. «Кюхля». Телеспектакль по роману Ю. Н. Тынянова. Сценарий и постановка — А. А. Белинский. Художник — С. И. Думский. Старший оператор — Б. П. Никаноров. Кюхельбекер — С. Ю. Юрский. Грибоедов — В. Э. Рецептер. Пушкин — Д. И. Барков.

Телеспектакль. Такого [телевизионного] театра еще нет. Условность и ограничения [телетеатра] не стали еще [его] силой. Пока — способ размножения театрального искусства, средство доставки актерского и режиссерского искусства на дом, а не новый вид искусства.

Кюхля — Юрский: человек, уничтоженный бытом, системой жизни. Открытый, прямой — он не приноравливается, не приспосабливается, не бережется, идет прямо, напролом. Дух, который живет **{****233} в неприспособленном, неловком, некрасивом теле, в ужасной жизни. В конце концов эта жизнь его задавила (ужасная, страшная, неизбежная материальность).**

Эпизоды:

1. Юноша. Появляется издали, он слушает решение о лицее вполоборота, наклонив голову (оторвался от каких-то своих дел и к ним хочет вернуться, неуклюже слушает).

Напряженное лицо. Представление царю. Неуклюжая фигура, каждый шаг думает — с какой ноги.

Журнал с одой Кюхельбекера. Ссора с Дельвигом и Пушкиным.

Спор о будущем.

Экзамен. Державин. (Очень плохо с Пушкиным).

На Кавказе (с Грибоедовым).

В деревне. Дуня (А. Н. Шуранова).

Восстание: у Трубецкого; на площади; с семеновцами; бегство, прощание с Дуней.

В Варшаве. Схвачен.

Крепость.

Встреча с Пушкиным.

Письмо Дуни.

Смерть. Пущин.

## 13 марта 1964 г. «Поднятая целина» [БДТ им. М. Горького. Инсценировка в 2‑х действиях П. Демина по роману М. А. Шолохова. Постановка Г. А. Товстоногова. Худ. — С. С. Мандель. Композитор — М. Е. Табачников].

Рамка из прута, плетней, дерева, соломы. Фигурный просвет — небо. Пашня и рожь (иллюзия). Интерьер — с соломенной крышей. Гремячий Лог — дома в темноте (с огоньками). В последнем действии — крыльцо дома Островнова и могила Давыдова — Нагульнова (фон — пшеница).

Хор — музыкальное оформление спектакля (вокализы).

Текст от автора — через динамики (И. М. Смоктуновского на сцене нет). Кроме того, внутренний монолог (мысли) через динамик — очень непривычно. Вообще много зрительского внимания **{****234} отнимает сам процесс — как сделано? Театральность, разрушающая театр. Цельности, единства, подлинности, многообразия, взаимопроникновения жизни, современной подлинности характеров и образов (в частности, толпы) нет. Есть какая-то театральная парадность и иллюстративность.**

Стиль — 30‑е годы, «Бронепоезд 14‑69», готовое театральное, условное по своему стилю решение. Театральная «подлинность» подобранных вещей, заношенных казацких шаровар и т. д.

От автора. Вид Гремячего Лога — ночь, огоньки изб. Живописно крытые соломой избы.

На переднем плане, ночью. Островнов [Н. П. Корн] принимает гостей — казаков с винтовками. Таинственность и конспирация. Фонарь светит в лицо. Половцев [Г. А. Гай] говорит с казаками. Пробегает Тимофей Рваный [А. Е. Гаричев], картинно падает за плетень, театрально движется (ранен, голоден — качается, падает, спотыкается). На первом плане в начале спектакля оказалась эта сюжетная (театрально-сюжетная) линия. Заговор, а не обычная жизнь, узнаваемые типы, характеры.

В горнице Островнова. Ссора Половцева и Лятьевского [В. И. Стржельчик] — нарочитый цинизм Лятьевского и казачий фанатизм Половцева.

Ночью у ветряка — Давыдов [К. Ю. Лавров] и Лушка [Т. В. Доронина]. Начинается поцелуем. Ложатся на пиджак. Сцена со сторожем. Драматический монолог Лушки («Скучно с вами!»). Внутренний диалог Давыдова («Перевоспитаю»), комическая наивность. Он — такой неопытный, чистый, невинный.

Тимофей ест хлеб (уже было в «Варварах». Лушка тоже из «Варваров»).

Дома у Нагульнова. Нагульнов [П. Б. Луспекаев] — орден в красной шелковой розетке, портрет Буденного, этажерка с книгами. Слушает петухов. Дед Щукарь [Е. А. Лебедев]. Тут есть взаимодействие. Лебедев очень точно по всему внешнему (подлинность — стариковское, обращение с одеждой, которой много, неудобно, на подвязках разных). Старые обрезанные валенки, из дыры в подметке торчит портянка. Все движения очень разработанны, **{****235} точны. Хрипит; чтобы откашляться — бьет себя рукой (смешное движение, слабая, корявая рука, гулкий удар). На грани клоунады.**

В прямолинейный и аскетичный мир Нагульнова (шепчет слова, английские — революция, пролетариат…) — петухи. Воспоминание о борьбе, он знает только один способ жизни — борьбу. Немного грузный, сосредоточенный, нервный человек — все его раздражает, маниакальность какая-то есть, прямолинейность и ограниченность суждений — и при этом чистота и правда. (У Давыдова не получается). Щукарь — нечто раздражающее, не укладывающееся в этот мир, в его представления.

Разметнов [И. И. Краско] — о Лушке и Давыдове. Выстрел.

6. Давыдов и Варя [Е. Е. Немченко] на пашне. Немченко много ломается (снисходительное отношение к героине, не унижается до нее; у Дорониной напротив — она не ищет внешних красок и красочек, честно живет лушкиными чувствами, страстями. У Немченко много красок, пристроек и уловок, но мало смысла: любовь, и все, а за что и почему — неясно). Давыдов же занят своим, не замечает (драма — мелодрама).

Приводят раненого Щукаря.

В кузнице.

Ночью у Лушки. Сила и превосходство Лушки и слабость (какая-то обреченность, болезненность) Майданникова [Б. С. Рыжухин]. Он активная, действующая сила — и в то же время бессилие — перед Щукарем, перед Лушкой (здесь — только театрально, но не во взаимодействии, а, напротив, в отсутствии этого взаимодействия).

Сцена убийства Тимофея Рваного. Сцена с Лушкой.

II действие. Очень отдельно от первого.

В доме Островнова — приезд полковника (очень внешне, театрально). Появление заготовителей. Т. е. — сюжетная линия, детективная.

Объяснение Давыдова с Варюхой. Давыдов в правлении колхоза.

Сборы. Сцена с Щукарем. Надевание валенок (бесконечное) — действительная задача: не ехать. Тут же история с козлом, надевает штаны и подвязывается.

**{****236} В бригаде. Устин Рыкалин** [В. А. Кузнецов]. Слабость Давыдова — нет готового, явного и определенного превосходства, и все-таки оно есть.

Сцена собрания. Речь Щукаря.

Ночью, у Давыдова. Щукарь оплакивает козла. Макар Нагульнов. Убийство заготовителей. Сцена у крыльца.

Щукарь — мастерство, но о чем это? Разве только — что-то живое, нелепое, не укладывающееся в логику, в прямолинейность. Стихия — Лушка и Щукарь. Сама жизнь — нельзя сбросить ее со счетов.

Первоначально спектакль был назван «Коммунист Давыдов» — в одну ночь все переделали.

## 26 марта 1964 г. В. Шекспир. «Король Лир» (Королевский Шекспировский театр [Англия]. Постановщик и художник Питер Брук[[145]](#endnote-36).)

Открытая сцена. Два щита (движутся). Стол со всякими вещами (корона, меч в специальной стойке, астрологический прибор и др.). Цвет синевато-серый. На этом фоне — конкретная фактура ржавого железа (железная полоса спускается, используется для производства грома). Дерево — королевское кресло, столы и т. д. Одежда — кожа у знати, груботканые одежды у воинов. Кожа некрашеная, переливающаяся разными цветами, с нашлепками вроде каких-то тисненых узоров, костюм здесь — это целая проблема. Доисторические (легендарные) времена, древняя Англия. — и в то же время что-то очень современное в одежде (и в смысле материала, и в смысле характера одежды — фашистские молодчики).

Входит Кент (Том Флеминг). Слуга (слуги сцены — они же свита) подает ему цепь, потом зеркало (кусок неровного железа). Глостер (Клиффорд Роуз) тоже одевается, Эдмонт поправляет ему сапоги, чистит их щеткой. Одновременно начинается разговор. О сыне — с грубоватым, циническим подтекстом. Глостер — старикашка не очень приятный (властность, уверенность). Кент — сила, голос.

Трубы. Входят дочери и их мужья. Корделия (Дайана Ригг) — на скамейке спиной к зрителю. Помост. Кресло. Ставят рядом меч на специальной подставке. У трона на полу большая корона (больше, **{****237} чем можно было бы надеть королю). Кент стоит у трона — с державой.**

Входит Король (Пол Скофилд) слева, идет через сцену, по-стариковски загребает ногами (стариковское — ноги очень тяжелые, большие). Лир на троне: мертвое неподвижное лицо, громкий резкий голос (не привык к возражениям), никаких чувств. Мертвое лицо. Потом, когда улыбается, — почти болезненно, уголками глаз; и Лир в конце — библейско-евангельское что-то, сияние, успокоение, живое лицо, покой; а вначале — напряженное и мертвое лицо.

Корделия поворачивается к публике для апарте. Она — современная девушка (в какой-то простоте движений).

Когда дочери говорят, — поочередно берут у Кента державу. Король эмоционально никак не реагирует («не общается»). Сама идея сдержанности чувств современна. Пышные слова. Лир — сердитое, злое, мертвое лицо. Не какой-то благостный и наивный старикашка. Он слушает, не реагируя, — как ритуал. Слова дочерей и Лира — это формулы.

Лир бросается с мечом на Кента — опять же это не вспышка страсти, логика поведения и движения деловые, не эмоциональные (держал меч, привык убивать, и в тоже время стариковское, медленное — потом, в степи, обретет ловкость, — а здесь король, а не воин). Останавливается, но — не может не довести до конца, проводит мечом по одежде (звук — металл по коже).

Герцог Бургундский в черной колее с тиснением, суховатый старик. Король Французский — в синей коже, молодой, толстоватый, краснощекий. Слушают друг друга, не обращаясь, оставаясь в себе.

Пока говорят Регана (Полин Джеймсон) и Гонерилья (Айрин Уорт) — уносят все со сцены, увозят помост, стол. Актеры, идущие на сцену, могут встретиться с актерами, уходящими со сцены. Шекспировский прием — мертвых утаскивают, это подчеркнуто. Эдмонд сам приносит столик и устанавливает его у кресла.

Эдмонд (Иэн Ричардсон) порочный и циничный, молодая уверенность (все дозволено, никаких колебаний, где-то возникает страх). Это не по-шекспировски, без противоречий, мелкость характера, нет глубины, нет корней, — зло простое, без оттенков, добро **{****238} неразличимо, его мало, его трудно найти, — должно произойти нечто чрезвычайное.**

Игра с письмом — очень подчеркнутая (представление). Глостер занимается астрологическим кругом (с циркулем), не обращает внимания; мы не знаем, в какой именно момент он заметил, просто просит, и все.

Эдгар (Брайан Марри) с книгой (интеллигентская близорукость), движения — неуклюжие, больного изнеженного существа. (У Шекспира — задумался, притворился). Эдмонд говорит о предзнаменованиях. Доверчивость Глостера — из-за его самоуверенности.

Сцена III. Слуги расставляют столы, ставят кружки. Гонерилья и Освальд (маленький, прическа современная, золотые волосы). За сценой шум — крики толпы. Король — с плащом в руке. Греет руки над скамейкой, изображающей очаг. Говорит с Кентом. Лукавинка где-то глубоко у Лира (он не улыбается, не смеется, — она в глубине, в глазах; расположение, интерес, внимание к человеку просыпается, но только в глубине). Капризно требует обеда (ему приносят очень скоро курицу). Он ест по-стариковски, беззубо пережевывая. Одновременно окликает Освальда. Освальд — изящество, легкое кокетство. Толпа издевается над Освальдом довольно страшно, зловеще, тот отступает. Кент дает ему подножку. Издевательство, страшная толпа — такая, какой ее изображает Гонерилья (а какой свита должна быть на самом деле? По традиции считается, что Гонерилья врет). По словам Освальда (в замке у Глостера), Кент сбил его сзади, — а как у Шекспира? Освальд в драке с Кентом в замке Глостера трусит, и лишь когда их уже держат — начинает яриться и бросаться на Кента.

Гонерилья — женщина, баба, она плачет (ей на самом деле досаждает банда, которая окружает Лира — или нет?). Лир опрокидывает стол — после этого его свита все громит, бьет скамейкой, все перевернуто, кружки разбросаны. Ругань Лира необоснованна, она от его гордости, самодовольства.

Шут (Алек Мак-Коуэн) вылезает из груды обломков (под столом прятался, подслушивал). Олбени (маленький, неприятный, ничтожный человек).

**{****239} Сцена** V. Лир посылает Кента. Лир и Шут (Лир ласково его обнимает — отцовское просыпается что-то), смеется внутри себя.

Сцена VI. Корнуэл с факелом (железный конус). Эдгар его останавливает на проходе у железной плоскости.

Бой Эдгара и Эдмонда. Эдгар очень неловок, он не дерется, даже не изображает драку, а однообразным движением бьет шпагой по шпаге Эдгара (неловко, по-интеллигентски, по-мышкински, — это образ). Эдмонд обрезал себе руку (очень натурально, ощущение крови, разреза создается актером — как и все в этом спектакле: дождь и т. д., многое на воображении, рука Шута в бурю — ощущение, что замерзла, окоченела).

Обвинения против Эдгара необоснованны, ложны, вздорны не потому, что он честен, а потому, что он вообще не в законах этого мира существует, у него другие интересы — вне интриг, вне подозрений.

VII. Кент и Освальд. Довольно быстро идет разговор, реплики бросают. Кент гоняется за Освальдом, — тот не вынимает меча (бьет по железной пластине). Когда Кента хватают, Освальд выхватывает меч, ярится, его удерживают, он с визгом (каким-то животным криком) рвется к Кенту.

Герцог Корнуэльский при допросе Кента бьет его стеком по лицу (короткими ударами). Рыжий, безбровый, садист. После показаний Освальда (это именно допрос, разбирательство) герцог отталкивает его стеком. Кента — в колодки. Письмо.

Кент спит. С другой стороны появляется Эдгар. Монолог, раздевается — сначала снимает штаны, потом рубашку.

VIII. Кент в колодках. Лир. Приближение грозы. Опускаются еще два железных щита. (В продолжение всей бури они грохочут ритмически, то приближаясь, то удаляясь, — музыкальное построение.) Машины для производства грома — на сцене, они страшны, нависают. Люди ходят по сцене, дождь — по стенам пробираются, закрываются плащами.

IX. Кент и рыцарь. Под грохот грома (листы железа колеблются — гром и дождь). Они под дождем, буря их бросает из стороны в сторону.

X. Лир и Шут. Движение под дождем.

**{****240} XI**. Глостер и Эдмонд. Эдгар проскочил в шалаш (грязный и голый).

XII. Лир, Кент, Шут. Все время идет грохот железных листов, ветер, шум дождя. Лир очень заинтересован Эдгаром (любопытство — человеческое в нем). Стариковское в лице, дряхлость.

Опускаются стропила, образуя крышу.

XIII. На этом фоне герцог Корнуэльский и Эдмонд.

XIV. В сарае Глостера. Устанавливают скамейки. Глостер приносит матрасы, тряпье. Сцена суда (написана прозой).

Скамейки изображают Гонерилью и Регану. Все, кроме Шута, на матрасах. Кент и Шут — судьи.

Лир засыпает. Уходят (унося Лира) — и сразу же появляются другие действующие лица, через зубья стропил, почти сталкиваясь с прежними участниками сцены. Новые действующие лица занимают их место (иное место действия, но как бы гонятся за ними).

XV. Герцог Корнуэльский — садистическое наслаждение. Блеск глаз Глостера, привязанного к стулу. Выкалывает ему глаза шпорой (нечеловеческий крик). Еще — глубже. Схватка со слугой — Регана закалывает слугу. Второй глаз (конкретность жестокости, насилия, пыток связаны с концепцией — фашизм).

У Шекспира слуги сочувствуют Глостеру, собираются ему помочь. В спектакле идет перестановка, слуги проходят, что-то носят, — на голову Глостеру набросили тряпку, и все его толкают, он наталкивается на всех, кто проходит… выталкивают его… Антракт.

XVI. Глостер — в рубище, рваная одежда, на глазах — нашлепки, палка.

XVII. Поцелуй Гонерильи и Эдмонда. Входит Олбени.

XVIII. Кент и рыцарь.

XIX. Корделия и врач.

XX. Глостера поднимает вверх за палку Эдгар. Падение Глостера (на ровном месте — ощущение падения, страх приготовления к смерти).

Лир сумасшедший. Лицо обрело человеческое состояние — уже не маска, его лицо. Глостер и Лир. Глостер снимает сапоги с Лира (два человека — между ними настоящая близость, общение, понимают **{****241} друг друга — теперь, когда они оба валяются в грязи, один слеп — другой сумасшедший). Французские солдаты окружают Лира — он ловко убегает от них, они за ним. Эдгар и Глостер уходят. Освальд догоняет их, встреча за кулисами. Освальд вытаскивает Глостера из-за кулис. Эдгар выскакивает вперед с палкой. Замах Освальда — подставляет палку. Драка. Эдгар только отстраняет Освальда, не подпускает его. Выбивает у Освальда меч, хватает его — Освальд хитро выхватывает кинжал. Борьба. В борьбе Эдгар прокалывает его. Крик. Эдгар сам в ужасе. Отходит, его тошнит, истерика. Первое убийство (у Шекспира — палкой бьет, без оружия). Эдгар читает письмо. Уводит Глостера и утаскивает за руку Освальда (стон мертвеца).**

XXI. Лир в кресле. Одежда чистая, длинная, тканая — благость. Он спит сидя — поза покоя, отреченности от мира. С Корделией — что-то детское в нем, радость. Детское — и стариковское — движение.

XXII. Объяснение Эдмонда и Реганы. Игра сестер — Гонерилья идет назад, многозначительная пауза — идут вместе.

XXIII. Гром битвы (страшный грохот) — его слушает неподвижный, вслушивающийся в бой Глостер. Эдгар то уходит, то появляется.

XXIV. Эдмонд на железном кресле (нечто вроде абстрактной скульптуры, скала…). Он сидит надутый, надменный, вокруг расположились воины.

Король и Корделия — поглощенные друг другом, просветленные. В Лире нечто библейско-евангельское, длинные одежды, движения плавные. Они полны друг другом, радость. Они проходят по сцене, свободные, счастливые, — их не ведут, не судят, не уводят под конвоем, — а просто они сами идут, свободно, существующие лишь друг для друга. Вот здесь-то и суть. Это внутренняя свобода — на самом деле они пленники, обреченные. Тем временем отдается приказ об их убийстве. Палач равнодушно выслушивает. Эдмонд отдает приказ просто, без гнева, страсти, — как обычное, повседневное дело (ничего на его лице не отразилось).

Эта сцена — ключевая. Когда любящие нашли друг друга, пробились друг к другу, — они уже обречены, они вышли из этого железного времени.

**{****242} Спор сестер (Реганы и Гонерильи). Обмен перчатками. Регана падает на сцене. Сражение Эдгара и Эдмонда (немая борьба двух мечей, в которой Эдгар постепенно побеждает, бросая Эдмонда на землю и прокалывая его насквозь). Судороги Эдмонда — агония. Потом его сажают — у него лицо умирающего.**

Лир с мертвой Корделией — веревка и рубец на шее. Она действительно мертва (здесь мертвый — мертв). У Эдмонда открытый мертвый рот, когда в конце его уносит Эдгар. Лир умирает рядом с Корделией (великое успокоение). Уносят Лира — трое, Корделию — один человек. Остаются трое — но *что* они, не стали ли они такими же, не повторят ли прежних? (Эдгар стал другим, его голос.)

Характеры не столь глубоки, крупны, противоречивы, как у Шекспира, более поверхностны. Нет корней. Лир перестал быть королем, когда встретился с Корделией, он отец, человек, — но потому-то он и гибнет. Зло (фашизм — не политически, а человечески: жестокость, бесчеловечность, издевательство над человеком). Борьба всерьез — зло велико.

## 28 марта 1964 г. [В. Шекспир «Комедия ошибок». Королевский Шекспировский театр. Постановщик Клиффорд Уильямс. Художники Джон Уикхэм и Клиффорд Уильямс. Музыка — Питер Уишарт. Художник по костюмам — Энтони Пауэлл.]

В темноте открывается занавес — на сцене все актеры в униформе (черной), все сидят или стоят в различных небрежных, случайных позах. Все разом встали. Повернули головы. Сами повернулись, как по команде. Так несколько раз. Руки разводят — нечто вроде гимнастики. Потом из общей массы начинают выходить актеры — уже отчасти в образе, например, со стариковской походкой. Игра пар. Постепенно все уходят. Затем появляются отдельные персонажи. Уже какие-нибудь детали одежды. Братья обмениваются камзолами (не тот взял). Проходят маски. Идет такая игра — постепенного приготовления, превращения актеров в действующих лиц. Просто переходы, поцелуи и т. д. Актеры не превращаются, они откровенно играют. Ирония, представление прямое (иногда лишь слегка, иногда — больше характерности). Весь спектакль — игра, забава, **{****243} легкое, приятное зрелище, игра фантазии, человеческого юмора, изящества, вкуса. Танец, музыкальность, движение… Все беды — легкие недоразумения, которые легко распутываются (полюсный по отношению к «Лиру» спектакль, но в этом-то и дело).**

У всех только основные детали костюма, выглядывает черная униформа. Герцог: наброшено одеяние, золотые шикарные перчатки. Штаны и куртка черные, от униформы. Он особенно вне образа — не слушает, нарочито играет (ироническая мина его не покидает). Вступает только на репликах. Свита: сзади человек в пышном (судейском) одеянии с жезлом. Полицейский — в черной униформе с очень шикарным, замысловатой зубчатой формы шлемом. Эгеон — в огромном полосатом балахоне (полосы разноцветные).

Тут же стоят два купца — наброшены пестрые полосатые одеяния и высокие «скифские» шапки с мехом. Они с ужасом наблюдают за сценой.

Эгеон, рассказывая о кораблекрушении (как привязали себя к мачте), иллюстрирует рассказ при помощи палки. Когда показывает, что жена привязала себя к одному концу мачты, нажимает пальцем — и палка наклоняется. Герцог поправляет, благодарит Эгеона кивком головы. Герцог держит несколько натянутую, аристократическую мину театрального благородства и не всегда попадает в тон, не всегда реагирует вовремя. Этот же актер играл герцога Бургундского в «Короле Лире» — там было то же.

Антифол Сиракузский (Алек Мак-Коуэн) — милое, доброе лицо (в «Лире» играл Шута). Бьет Дромио Эфесского (Клиффорд Роуз). Удары — легкие прикосновения. (Все так: удары, поцелуи — условные, лишь знаки ударов и поцелуев. В этом есть и издевательство над театральной условностью. Например, очень облагороженный поцелуй, изящное прикосновение Эгеона и Эмилии в конце, когда они нашли друг друга и, казалось бы, должны быть объятия. Вместе с тем — очень милые, дружеские, искренние объятия братьев).

Пролог — если хотите, театральная декларация: индивидуальности — коллектив (единство) — снова индивидуальности.

В доме Антифола Эфесского (Иэн Ричардсон) Адриана (Дайана Ригг) — лучшая из актеров. Выразительность статуарного существования **{****244} и вместе с тем удивительные грациозность, изящество и комичность действия. Чувства (огорчение, кокетство, радость) с мужем, матерью — и комическое, и трогательное.**

Интермедия с участием масок: Дама в белой и черной маске, Арлекин, Панталоне.

Базар. Эгеон просит милостыню, все ему отказывают (жизнь города). Проходит Антифол Сиракузский — чуть не столкнувшись с Эгеоном.

Сцена Антифола Сиракузского и Адрианы — ее нежность, кокетство, удивление Антифола (кладет его руку к себе на грудь). Он держит ее руку, потом снимает и смотрит на ладонь. Адриана обнимает его. Вся игра притворная. (Танец).

Антифол Сиракузский и Дромио — как два клоуна, клоуны на авансцене.

Как удивляется Антифол Сиракузский — играет, представляет, но совершенным образом (полное перевоплощение здесь).

Дромио показывает двери (очерчивает их на второй ступеньке, делает вид, что запирает). Появляются Антифол Эфесский, ювелир, Бальтазар — балахон, шапка. Какое-то не от мира сего, комическое выражение (актер сам себе нашел — никак не задумано, не предопределено замыслом, концепцией спектакля). Нет характерности, утрировки — молодой человек, какая-то скорбь, задумчивость, сидит как-то пригорюнившись во время сцен (иногда вскакивает, вмешивается) — ему не до этого. Ювелир — комическая характерная фигура. Подмигивающий, активно играющий, сам себя останавливает с испугом — не переигрываю ли?! Бальтазар — грусть, тоска, отрешенность на лице (почему?)

Сцена перебранки. Стучат в воображаемую дверь — звук изображается где-то за сценой. Ювелир тоже стучит, когда Антифол отвернулся, и отбивает себе ногу.

Игра с цепью (простодушное удивление Антифола Сиракузского). Антифол Эфесский — немного беспечный (так же, как Эдмонд в «Лире»), беспечность без опаски.

Игра у дома с цветком — Антифол Эфесский слышит голос жены, уверен, что она откроет, приготовился с умильным видом **{****245} преподнести цветок, но она его прогоняет — и мгновенная перемена выражения.**

Ювелир передает цепь.

Рыдания Адрианы.

Купец, кредитор Анджело — постоянное беспокойство (своя тема — часы, палец; пальцем проверяет направление ветра, часы все время достает, потому-то он и говорит о времени, когда приближается срок казни Антифола Эфесского).

Интермедия масок. Панталоне пробует острие топора.

Арест: меланхолический полицейский — ему дают монету, и он арестовывает. По ошибке Антифол Эфесский командует и ведет полицейского, потом тот опомнился и уже сам ведет арестованного.

Толпа смотрит на уличного шарлатана (Панча), он показывает фокусы. Адриана захватывает его, шепчет на ухо, тот соглашается — вся толпа бежит на розыски Антифола Эфесского.

Антифол Эфесский и Дромио с веревкой. Вбегает толпа. Зрители размещаются. По свистку начинается игра: танец, Антифол Эфесский тоже начинает танцевать, но он всякий раз издевается над Панчем, бьет его, выливает ему в лицо чашку с водой. Фокусы (пламя в руке). Игра с веревкой — связывают вместе Антифола и Дромио Эфесского, они толкают друг друга задами. В конце раздается взрыв, который уносит Панча, затем другой взрыв с пламенем, который приносит его обратно. Устанавливается маленький столик, чаша, Панч с важным видом льет воду из колбы, затем разбрызгивает ее — Антифол Эфесский выливает воду ему в лицо. Призывание духов: Панч обращается в отверстие в помосте, в ответ раздается какой-то свист. Появляются Антифол Сиракузский и Дромио Сиракузский (Барри Мак-Грегор) с обнаженными мечами. Все разбегаются.

Процессия — Антифола Эфесского ведут на казнь. Все встали на колени. Адриана. Когда идет процессия — у палача топор на плече, сзади идет Антифол Эфесский, все его внимание на топоре (топор колеблется около его носа — комическая игра). Антифол Эфесский — комическое и трагическое воодушевление. Смешной халат.

**{****246} Выходит Антифол Сиракузский, обращается к герцогу, но попутно делает приветливый поклон братьям; затем вдруг начинает соображать, удивление рождается на его лице. Очень добрый, радостный, светлый финал — хорошие люди, нежные отношения. Когда прибегают сообщить, что Антифол Эфесский мучает Панча (жжет ему бороду и поливает помоями), — то по сцене пробегает Панч (голый, в бочке) — спортивным бегом, такой же походкой он движется и в «Лире».**

Интермедийный проход масок. Ящик на плече. Ведет крокодила. Что-то в кулаке, показывает — «птичка улетела!» — следит за ней. Панталоне с удавкой на шее в виде шарфа.

## 29 марта 1964 года. «Король Лир» [Королевский Шекспировский театр[[146]](#endnote-37).]

I [сцена]. Речь короля Лира резка, отрывиста (иногда слишком громко; и по-стариковски короткое дыхание). Ритм лишен живой интонации. Входит стариковским шагом. Помогает руками (одежды тяжелые, золото). Он уже не может носить эту одежду, ему тяжело. Отказывается от власти вовремя (сестры правы — в чем же ошибка? Хотел бы, чтобы другие делали то, чего не делает сам. Человеческое и общественное в противоречии).

Корделия держит державу как вещь, а не как символ; по-женски. Подходит к трону сбоку — она хочет говорить с отцом, а не с королем. Кент, уходя, целует руку Корделии (вначале, когда Эдмонд чистил сапоги Глостеру, — он плюет на них).

II [сцена]. Эдмонд, когда ему удается обмануть отца с письмом, закрывает лицо руками — открывает хохочущее лицо. В эпизоде с Эдгаром — тоже, но открывает лицо без смеха (скорее напряжен, удивлен, что удалось, страх — и облегчение, что пронесло, совсем не ожидал). И еще раз так же… Письмом он машет почти перед лицом Глостера.

III. Накрывают столы. Освальд наливает из бутылки, пьет и выплевывает (может, это проба?). Потом отдает эту бутылку Кенту — тот пьет прямо из горлышка.

Гонерилья очень приветлива со своими слугами (один из них с завязанной головой). Ее слуги как будто не такие головорезы, как **{****247} у Лира. Кент тут же, он помогает накрыть стол, подслушивает разговор Освальда и Гонерильи.**

Крики за сценой — Лир, с кнутом. Здесь Лир уже не король, а феодал, граф в своих забавах. Одет так же, как Глостер или Кент. Разговор с Кентом. Греет руки у камина (камин изображает скамейка). Смеется на шутку Кента о женщинах. Стучит кулаком по столу. Человек, посланный за Освальдом, возвращается, почесывая зад. Он снимает с Лира сапоги и в это время говорит о том, что с ним здесь обращаются не очень уважительно. Лир зовет Шута (дурака) по-стариковски, здесь что-то отцовское, теплота, — Шут не просто забава, развлечение феодала: «сынок», с теплотой.

Избиение Освальда — Лир бьет его плеткой, Кент подставляет ему подножку… Шут появляется неожиданно, откуда-то не то из-под стола, не то из-за спины чьей-то. Король хочет обратить его внимание, толкает его: «Как поживаешь?» — Шут продолжает шутку с Кентом. Лир улыбается шуткам Шута, как взрослые смеются проделкам детей, — не могут не улыбаться, но хотят оставаться серьезными. Во время речи Шута свита то хохочет и издевается, то угрожает всерьез.

Когда приходит Гонерилья, Лир, обращаясь к ней, приветствует ее салфеткой. Когда она начинает говорить, кто-то рыгает громко, сосед бьет его по шапке. Лир бьет Гонерилью по заду салфеткой (пока еще без зла, как дочку). Лир опрокидывает стол, свита громит помещение. Кент стоит, смотрит. Лир ругается, проклиная Гонерилью. Он уходит, она плачет. Лир возвращается, говорит о пятидесяти воинах — уже плаксивым голосом обиженного старика. Гонерилья в ответ ему плачет (он напряжен, обида, страх). Когда появляется Шут — она снова собой овладевает, садится на кресло среди разгрома…

IV. У замка, на скамейке. Шут подсаживается к Лиру (Кента нет). Шут разыгрывает притворное, комическое удивление: «А! Это вы, сэр!». Идет разговор, пикировка (у Шекспира интермедийно) — но очень невесело (усталость, грусть, они стали сами собой; печальная нота).

V. У Глостера. Эдмонд разыгрывает драку с Эдгаром (Эдгар не дерется, даже пытается помочь притворно упавшему Эдмонду). **{****248} Эдмонд его отталкивает, режет себе руку. Глостер завязывает ему руку плеткой.**

Драка Освальда с Кентом. Освальд притворно сдается и пытается ударить Кента ногой, но тот хватает его, выворачивает, перебрасывает через скамейку. В ярости от того, что Освальд не достает меч, Кент бьет своим мечом по железу вокруг Освальда. Когда хватают Кента, Освальд достает меч.

Эдмонд подходит к Регане и целует ей руку — очень решительно.

Когда Кент засыпает — на другой стороне Эдгар раздевается.

VI. Перед замком Глостера. Свита очень воинственно настроена, Лир удерживает их, сам идет за Глостером. Заставляя Глостера идти к Герцогу — бьет плеткой по железному листу. В этой сцене у Лира — уже пафос, начинает прозревать, обращается к залу.

VII. Движение под дождем. Слуги убирают помост и прочее так, словно идет дождь, прячась от него. Буря изображается с помощью звуков, свет остается все время неизменным.

Лир в степи: пафос. У шалаша — интерес к Тому (Эдгару), любопытство. Потом прогоняет Шута, нежен к Тому, они все время о чем-то беседуют.

VIII. Строение (крыша). Игра с вещами и скамейкой. С Лира снимают плащ, он в одной рубашке, Кент накрывает его каким-то платком. Когда убегают — сюда сразу же врывается герцог и другие, именно в это же помещение (кто-то показывает дурацкую корону).

В сцене ослепления Регана нагнулась над Глостером, смотрит с наслаждением (слуги отворачиваются).

Очень быстрые проходы — не успела закончиться одна сцена, начинается другая.

Лир (в разорванной одежде) и Глостер. Лир просит снять сапоги — Глостер снимает (нежность человеческая, в грязи два старика — человека). В сцене в замке Глостер сам надевал сапоги.

Эдгар и Освальд. Освальд умирает с криком.

Глостер слушает битву, уползает со сцены.

У Шекспира пленных Лира и Корделию ведут: здесь они проходят сами, поглощенные друг другом.

**{****249} Лир стар — дело не в том, что отказался от власти и сохранил привычки (образ жизни старый). Соединил общее и личное: сам способ признания дочерей — себя в придачу к царству хотел дать. Процесс очеловечивания (в грязи и общении) только так возможен. Гонерилья и Регана в какой-то степени правы, когда гонят рыцарей, окружающих Лира, — он их сам научил. Гонерилья и Регана — дочери короля; Корделия — дочь Лира.**

Свобода — Корделия, Эдгар, по-своему Эдмонд — свободны от предубеждений. Корделия и Эдгар естественны (в этом их слабость). Эдгар поднимается над предрассудками. Ни Глостер, ни Кент не могут: они служат королю только своим способом (Глостер снимает сапоги, Кент бьет Освальда — что еще хуже).

Босые ноги Корделии.

Принцип общения. Вначале Лир — вне общения, в себе. Но уже во второй сцене — интерес к Кенту, тянется к Шуту и т. п. Глостер — в себе, но в сцене первой встречи с Эдгаром что-то чувствует, вглядывается, тянется к нему (все время что-то чувствует). Узнал Кента только в конце (ослепнув, научился видеть).

Как Освальд и Гонерилья уходят под дождем, укрытые плащами, — зигзаги по сцене.

Природа трагического — в противоположности, несовместимости того, что принадлежит природе человека (самого обыкновенного, биологического — нет, это грубо, скорее, человеческого) и общественного (государство, политика и т. д.). Это несовместимо. И в то же время — не внешние обстоятельства, а сами люди. Решение спектакля: нет ничего, что трактовалось бы как внешнее, лежащее вне человека — сам человек и есть обстоятельство. Когда Лир — король, он есть король и более ничего (не человек в должности короля). Это концепция Шекспира. У Шекспира нет обстоятельств как социальной среды, социальных условий, природа — отражение внутреннего состояния человека, его выражение. У Брука — то же, но только с учетом всего опыта искусства, которое поняло социальные обстоятельства и низвело человека (роман критического реализма). Этот опыт воплощается, но человек и обстоятельства тождественны. Движение Лира: от короля — к голому человеку. У Эдгара — обратная **{****250} эволюция: когда надевает латы, убивает брата, от прежнего Эдгара ничего не остается, меняется даже голос, речь. Бой не романтизирован, не героизирован.**

В связи с этим — проблема условности. Мнение, что есть некий безусловный театр, и если теперь что-то убрать (мебель из комнаты, другие детали), или нарисовать, обозначить их — это будет условность, чем больше убираем, тем больше условности. И еще говорят, что в этой «условной» обстановке актер должен играть как-то «условно». Все это чепуха — искусство условно по своей природе. В мхатовском реализме есть своя условность, может быть, еще большая, чем в шекспировском театре. За этим стоит определенная концепция. Обстоятельства в самих людях — такова концепция жизни (никто не виноват); трагизм — в неразрешимости (обстоятельства уничтожают человеческое). При этом — конкретность и масштабность, масштаб обыкновенного человека сохранен (не титан, не гигант). Современность трагического — оно проходит через каждого, не нужен особый герой. У Брука — в каждом такая же сложность трагических обстоятельств и противоречий, как в самом Лире. Расширение трагического — оно приобретает характер повседневного.

Это по-своему хотел сделать в «Гамлете» Г. Козинцев, но путем бытовой, историко-социальной конкретизации: обстоятельства выведены за пределы героев, причем они невыразительны, не обобщены (статисты в исторических костюмах, лица героев невыразительны — узнаешь не их, а актеров). К тому же режиссерские акценты создают однозначность. Получается не страшно, жизнь страшнее — фашизм, атомная бомба. Обобщение — на культ личности; при этом не интересно, что думал Шекспир о культе личности (культ личности внутри, а не вне нас, — об этом говорил Шекспир). Жизнь в тысячу раз страшнее, козинцевский «Гамлет» имеет дело с игрушками. А вот «Лир» П. Брука — по шекспировской концепции.

## 17 сентября 1964 г. Московский академический театр им. В. В. Маяковского. «Иркутская история» А. Н. Арбузова [Пост. Н. П. Охлопкова, худ. К. В. Кулешов.]

**{****251} «Дорога цветов» — время от времени кто-то приходит или уходит по ней, но какой-то закономерности, действенного решения нет. На «дороге цветов» пляшет Виктор** [А. С. Лазарев] — импровизация, дикая пляска, цыганский танец с современным. Идет свадьба и т. д. Иногда вся конструкция вместе со «зрителями» (!) вращается, «зрители» встают, машут героям.

Хор — это первый ряд «зрителей». Какие-то невзрачные, заурядные личности, очень невыразительные: немолодой, бухгалтерского типа человек, пожилые домохозяйки, какие-то кокетничающие перед настоящим зрителем девицы. Ремарки и реплики хора раздроблены, передаются от одного к другому (при этом говорящих высвечивают прожектором), плохая декламация, какая-то неловкость, то есть неловко себя чувствуешь, когда говорят из хора, — стыдновато. Действие идет рывками, это зрелище, а не органическое действие, — хотя по замыслу, видимо, сценическое действие должно сливаться со зрительным залом, зрители должны себя почувствовать участниками. Хор — это «зрители», но почему же они в курсе дела иркутской истории, почему они «вспоминают»? Хор получается довольно бессмысленным. С другой стороны, театральная разработка каждого куска в отдельности иллюстративно-театральная. Сердюк [А. А. Ханов] признался в любви Ларисе [С. А. Зайкова] — сразу же все члены бригады стали вокруг него и сплясали. Это внутри сцены, где идет довольно напряженный разговор о судьбе Вали [С. Н. Мизери]. Итак все, ничего не пропускается, ничего не оставляется на долю фантазии зрителя. Получается очень тяжеловесно и старомодно. Те приемы условного театра, театра 20‑х годов, которые были изгнаны со сцены и казались очень «современны», здесь приобретают характер чего-то дремучего. Современная театральность лаконичнее, она не описательно-символико-аллегорическая (режиссер формулирует свои мысли, дает свои сигналы, информацию, впечатления — средствами зрелищно-театральными), а опускающая какие-то звенья, обнажающая человеческие отношения, общение людей на сцене, все лишнее убирается. У Охлопкова старомодная, тяжеловесная театральность, громоздкая и назойливая.

**{****252} Актерам дается возможность импровизировать, жить на сцене свободно. При этом обнаруживается их убогость, равнодушие, незаинтересованность, непонимание. Сцена Сергея** [Э. Е. Марцевич] и Виктора, где они едят вафли: они едят печенье, и потому возникновение разговора о технических проблемах — бессмысленно. Много какой-то словесной грязи, неточностей, пробалтывание (нарочитое и невольное) словесного гула, изображающего разговор.

Сердюк сердитая на Зину [В. Е. Славина], Денис [К. А. Мукасян] загораживает ее, лезет в карман гимнастерки и говорит: «Таблеточки, таблеточки». Это импровизация — без всякого внутреннего смысла, чисто эстрадный принцип. И это характерно для спектакля — такая эстрадность.

Исчезает общий смысл, содержание, подтекст. Все сведено к чисто «семейной» истории. Никакие жизненные трудности не владеют действующими лицами (Сергей — наивен, глуп), не существует сложностей и трудностей отношений человеческих. Просто Валя страдает от того, что ее не берет замуж Виктор (она любит Виктора). Сергей — это реабилитация ее, она соглашается: хочет семью, ребенка. Т. е. все — вне времени и пространства. Брак превращен в проблему, специально разрабатываемую.

## 18 сентября 1964 г. Московский академический театр им. В. В. Маяковского «Кавказский меловой круг» Б. Брехта [Постановка В. Ф. Дудина, художники В. Ф. Кривошеина и Е. К. Коваленко, музыкальное оформление И. М. Мееровича.]

У Брехта условный прием — путь к правде. Актер-человек на сцене, текст, который он излагает, и зритель, — из этого соединения косвенным путем возникает правда, жизненное. Нам не предлагают иллюзию, но из сценического, театрального возникает истинное. К этому нужно прийти, без этого Брехт — или внешняя театральность, или театральное изложение, театральное формулирование готовых истин (таков спектакль «Добрый человек из Сычуани» в театре драмы им. А. С. Пушкина[[147]](#endnote-38)). Спектакль «Кавказский меловой круг» театра им. Маяковского — чистая театральность (иногда какие-то подтексты, но это еще больше подтверждает эстрадно-капустнический **{****253} характер спектакля). Живое (то есть внутреннее, увлекающее актеров, занимающее их, затрагивающее) — это пародия, капустнический ход. Кстати, капустник может быть поднят до большого театра — «Три мушкетера» в театре де ля Сите**[[148]](#endnote-39)). Подчеркнутое, театральное (условное) речеведение. Занятные и изобразительные иногда (в конечном счете приедающиеся, иногда с дурным вкусом) приемы, выдумки, изобретения.

Пролог (в этом есть какая-то ложь — отказаться от себя, от своего, ради какого-то абстрактного общего).

Действие трактовано как самодеятельность колхозников, которые с помощью подсобных средств устраивают спектакль, — но нет подлинной веры, наивности, а есть довольно осведомленное пародирование театральности. Певец [Е. Н. Лазарев] — в отличие от Э. Буша в «Берлинер ансамбль» — не столько переживает действие, ведет его, как бы из себя воссоздает, а скорее превращается в распорядителя у ковра: быстрее внести на сцену, пританцовывая, текст — и так видим, что они говорят. Игра с бурками, бубнами (выстрелы), кругами с горящей бумагой (пожар), объявление антракта (чай, распрыскиватель).

Движущиеся декорации (плетни, здания, кувшины — за ними человек, это продолжение его, его одеяния). Маски.

Латники: немецкие шлемы с рогами (в прологе действующие лица разбирают маски), на груди сковородки (Казбеки смотрится в сковородку как в зеркало). Лица серые. Губернатор Абашвили [А. С. Лазарев] — нелепая фигура. Потом его тащат на веревках. Тоже комически (нет ничего ни высокого, ни низкого, ни злого). Замысловатые головные уборы у врачей, у Кормилицы на груди привязаны две оплетенные бутылочки. Казбеки [К. А. Мукасян] — красная борода, отвратительный карлик на согнутых ногах. Старик и старуха — комические фигуры (согнутая, старая — все на том, как она движется по сцене, садится на корзину). Старик с молоком — тоже комическая фигура. Все раздраконено.

Аздак (Л. Н. Свердлин). В «Берлинер ансамбль» Буш-певец становился Аздаком, это как бы сам автор садился на это место, судил, он был внутренне свободен, не подчинен этим законам, вне этих **{****254} противоречий; он шутил — таким судья не мог быть, это была свободная игра воображения. Свердлин делает из Аздака «характер», сочно, — и Аздак исчезает!**

Нет ни настоящего зла, ни добра, — сложности жизни не существует, есть личные ситуации (Груше). Трогательная история девушки, сколько-нибудь живого и важного смысла не вкладывается, только семейная драма.

## 20 сентября 1964 года. [Московский Академический театр им. В. В. Маяковского. Еврипид, «Медея». Пер. И. Ф. Анненского. Музыка С. И. Танеева. Постановка Н. П. Охлопкова, Художник В. Ф. Рындин. Балетмейстер Н. Г. Гришина[[149]](#endnote-40).]

Спектакль потерял свою концертную торжественность и эффектность (раньше были сильные средства воздействия, но не драматического театра). Хор и оркестр звучат в записи. Хор на сцене — хилые театральные девицы без слов, Корифейка [Е. В. Баранова] все говорит за хор. Голосоведение и движение весьма слабые, нет настоящей культуры. Креонта [К. А. Мукасян] приносят на носилках (кресле в виде аттического портика); воины разного роста, и потому носилки несколько косят. Он говорит с Медеей [С. А. Зайкова] сидя, потом встает, потом — садится небрежно на ручку кресла (?!). Стиль и образ.

Переодевание плащей: Медея в черном, обольщая Креонта — в синем, с Ясоном — в белом. Слуги просцениума время от времени выбегают с маской страдания и держат ее перед Медеей, один раз перед Ясоном [Е. Н. Лазарев]. Лазарев, в отличие от Е. В. Самойлова, не «разоблачает» Ясона, старается быть убедительным.

История Медеи и Ясона разыгрывается как семейная драма, рассчитана затронуть сентиментальные чувства зрителей, вызвать их сочувствие, сопереживание по домашней линии. Ощущения сложности мира, трудности человеческих отношений, борьбы нового и старого нет, не морально-нравственные коллизии, а «персональное дело».

Театр этим живет, тут и зритель отчасти виноват.

## 21 октября 1964 года. Радиоспектакль «Господин Пунтила и его слуга Матти» по Б. Брехту. 1957 год. Режиссер — Р. С. Агамирзян. {255} Музыка — Л. А. Пригожий. Пунтила — Ю. В. Толубеев. Матти — И. О. Горбачев. Ева — Л. П. Штыкан. Пасторша — А. Г. Лисянская. Пастор — Ю. М. Свирин.

Условное снято, сделано просто по-академически. Все окружение Пунтилы очень стандартно, на красках и интонациях (Ева и др.), лучше сделан Матти. Есть Ведущий, который объясняет. Ремарки? Но если это ремарки, то они звучат, как слова театрального комментатора. Толубеев играет вопреки Брехту. Он не разоблачает своего героя, он живой, сложный, в нем два человека в единстве. Народное начало в Пунтиле, стихия. Диапазон — плаксивость, капризность, жестокость. В конце — сцена постепенного опьянения, переходы — после каждой рюмки.

Сокращения как раз коснулись Пунтилы злого (сокращена история с коровницей, вся политическая линия с доносами, смазано то, что Пунтила помирился с Атташе, и т. д.). Толубеев — центр, это моноспектакль.

Ничего специфического для радиоспектакля нет: как бы поставлен спектакль, который затем передают по радио.

## 30 октября 1964 года. Кинофильм «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»). [Режиссер М. М. Хуциев. Киностудия им. М. Горького, 1964.]

Поток жизни. Принцип объемности. Нет композиционно устойчивого и организованного кадра (в привычном, разумеется, виде). По сравнению с этим старый, привычный кадр может быть назван статичным: там центр, главное, устойчивое, фиксированное, окруженное средой, — здесь главное в динамике, движении, не центрировано, все время разбивается, в кадр кто-то входит, кто-то заслоняет. В основном снимается на улице, в толпе (например, демонстрация, в метро, в трамвае, автобусе и т. д.). Поток жизни создается. Образ города и нашей жизни, образ именно советского, именно Москвы.

Внутренний монтаж — движение, речь (прямая и внутренняя), внутренний монолог, одного, другого, третьего. То стихи, то прозаическая речь. Быстрые реплики (танцы во дворе на асфальте, демонстрация, улица, завод, лаборатория, вечер поэзии в институте, вечеринка «стиляг», гроза).

**{****256} Обыкновенная жизнь, ничего особенного. Герой работает, учится, есть девушка, друзья и т. д. — не хватает чего-то, не знает, как жить. Вопрос к отцу, убитому на фронте, встреча с отцом. В этом дело, а не в том, что стиляга. Так же и другие — беззаботный Николай, обремененный семьей Слава (они тоже не из каких-то особенных людей).**

Жизнь довольно напряженная, кипучая, интересная вокруг. Может быть, самое интересное в фильме — как эта жизнь показана. Становится интересно следить за нашим, ежедневным, оно зафиксировано, сами вещи играют, толпа, люди, их соединение, пересечение, соприкосновение. Образ множественности, повторяемости этой жизни, ее массовость, теснота Москвы. (Утро — все выходят на работу, и т. д.)

## 9 декабря 1964 г. Театр им. Ленсовета. В. Шекспир «Ромео и Джульетта» [Пер. А. Д. Радловой. Постановка И. П. Владимирова. Режиссер Р. А. Сирота. Художник С. С. Мандель. Композитор А. П. Петров. Балетмейстер А. И. Житков. Фехтование К. Н. Черноземов. Худ. по костюмам М. Г. Мичурина[[150]](#endnote-41)].

Настенные светильники горят в темноте в начале и в конце действия. Дым и тени. (В «Гамлете» Г. Козинцева титры тоже на фоне горящего факела, вернее, жертвенника). Самодвижущиеся кулисы (все в темно-красных и черных тонах) то открываются, то закрываются, то поворачиваются: в доме Капулетти — черные лаковые кулисы и светильники. Выезжают: балкон с Джульеттой, кровать в сцене первой ночи, в сцене смерти Джульетты, картинная группа плачущих в склепе…

Музыка механическая (запись) и иллюстрирующая (сама по себе, может быть, и неплохая). Иллюстрирует настроение на сцене.

Звучит музыка, горят светильники-жертвенники. В темноте — четыре силуэта, под музыку они выходят вперед, затем расходятся по сторонам парами; зажигается свет — оказывается, это слуги Монтекки и Капулетти, которые начинают перебранку. Театральщина, бьющая, откровенная, штампованная и только приукрашенная, модернизированная, подслащенная. Новые персонажи выходят, когда еще не ушли участники предыдущей сцены[[151]](#endnote-42). Бой — очень театральный, поставленный (как и во всех других случаях), картинный. **{****257} Появляются новые группы, визг женщин, стражники (алебардисты). Князь** [Г. В. Анчиц] и Парис [И. П. Нагавкин]. Князь приказывает положить оружие — все кладут его на землю. Во время речи князя — ропот, ворчание толпы. Бенволио [А. Ю. Равикович] наклонился — и все схватились за оружие. А он наклонился за ландышем (или каким-то другим цветком). Режиссерский эффект. Таков принцип режиссерского решения. Спектакль состоит из:

1) Режиссерских пауз и точек (светильники, музыка, силуэты, наезды и отъезды брачного ложа и могильного пьедестала, с действующими лицами на них или без).

2) Режиссерских интермедий: бои, пробеги и проходы слуг. Вообще бегают, спасаются (например, когда идет мадам Капулетти), бегают перед пиршеством с блюдами, перед балом и т. д. Бегают довольно беспорядочно, это не сделано, нелепые театральные фигуры: замордованный персонаж (рука и глаз завязаны), вышагивающий Петр [М. К. Девяткин]. Это не шекспировский комизм, а какой-то условно-капустнический. Здесь много всякой пошлятины.

3) Актерских решений по принципу «кто как может». От А. Б. Фрейндлих [Джульетты] и А. Ф. Пустохина [Меркуцио] до… У многих есть свои краски, искренность, например — плач над телом Джульетты: А. М. Эстрин [Капулетти], З. М. Дорогова [леди Капулетти] и Ц. Е. Файн [Кормилица] по-своему искренни, в этом есть драматизм на грани смешного, театральной пародии. Меркуцио особенно хорош в сцене боя. Очень плохой Бенволио.

Джульетта. Выход — юная Джульетта в бальном платье, воображающая себя на балу (по-видимому, первом), она полна ощущения своего наряда, нарядности (немного комично, с иронией). Раскланивается с гостями. Очень юное, наивное существо. В это время ее зовут. И вдруг, задрав шлейф платья, она по-девчоночьи убегает, босоногая девчонка, газель, — убежала то ли на зов, то ли, наоборот, от тех, кто ее ищет. Это, наверное, еще не начало, это интермедия, — актриса как бы говорит: вот такой я могу быть (ребенок), и отвяжитесь от меня, не говорите мне больше про мой возраст.

Пробег слуг от синьоры Капулетти, Кормилица зовет Джульетту — та подходит сзади, садится на колени Кормилице (здесь **{****258} Фрейндлих играет на основе представления-отчуждения, а не перевоплощения, но удивительно тонко). Танец и встреча с Ромео** [Д. И. Барков], поцелуй; на балконе (правда чувств); в церкви; узнает о смерти Тибальда.

Разговор о браке с Парисом — решимость, перестает быть девочкой.

Лоренцо [Г. С. Жженов] — молодой и грубый. Бьет Ромео и Джульетту, когда они у алтаря начинают целоваться. Тащит Ромео за руки.

Ромео — интеллигентское ломанье, однообразие, пылкость и много жестикуляции. В сцене у балкона бросается на столб, как кошка. Одет в шерстяной свитер (современность — но внешняя, украдено у англичан[[152]](#endnote-43)).

Все это существует отдельно. Нет общей мысли, общей заботы, общей тревоги. Ничего не происходит. Читается текст и тащится сюжет. Со сцены идет волна самодовольного мещанства, Шекспир по-мещански, Шекспир для мещанина, который приобщился к культуре, к классике, к трагедии (это так благородно, красиво, значительно!). Нет жизни, сердца, тревоги.

## 23 декабря 1964 г. Марсель Марсо.

Расклейщик афиш.

Едет на велосипеде. Тяжело. Останавливается. Слезает (не спеша). Отводит велосипед. Размешивает клей, довольно долго. Потом начинает мазать. Плоскость обращена к зрителю. Мажет так, словно творит, в виде причудливого узора, по-разному, то зигзагом, то мелкими мазками, аккуратно по углам, то мазками крупными, с особым вкусом и удовольствием. Потом, создав узор, замазывает его сплошь крупными мазками. Отходит. Любуется. Смотрит, поставив две ладони ребром по бокам лица. Потом — закрыв ладонью один глаз. Потом — закрыв оба глаза. Поднимает афишу (будто бы большую, скатанную), начинает ее прилеплять (накатывает снизу вверх). Приклеил, разгладил. Отошел, любуется, наклоняет голову, смотрит снизу вверх… Рука приклеилась. Отдирает ее, — но теперь приклеилась другая. Отодрал, — но соединились, слиплись руки **{****259} в каком-то мертвом кольце. Момент отчаяния. Разодрал. Начинает намазывать новую афишу. Спиной к публике. Все то же самое, но быстрее, более слитно. Накатывает афишу. Держит — нужен еще клей. Тянется к нему, зовет его (цып‑цып), наконец, ногой держит афишу и достает кисть. Еще и еще намазывает афиши, все быстрее. Начинает намазывать себя. И вдруг застывает в какой-то такой немного рекламно-афишной позе «Марсо» (Марсо — но более веселый и более изощренный, изящный, чем по сути; таким его рисуют). Марсо расклеивал афиши Марсо.**

Структура такова: от медленного, расчлененного действия к слитному, через контраст и противоречия (он сам приклеивается — до отчаяния, он сам наклеивает себя). От слитного, автоматизированного, — вдруг к бессмысленному, но вместе с тем это высшее драматическое напряжение. В конце — выразительная точка, итог, снятие и вместе с тем соединение, объединение всего показанного.

Суд.

Швейцар стучит булавой. Проход прокурора, сел; одна рука свободна, все сковано. Прокурор снова стучит булавой. Защитник заискивающий. Прокурор — это власть, политика; защитник — интеллигент, хилый, приниженный, не смеет распрямиться. Защитник тоже сел, руку держит на весу.

Снова стучит булава. Судья. Дряхлость. Трясет головой. Усаживается.

Движения часового. Преступник. Садится. Читается обвинительное заключение (длинный свиток). Речь прокурора. Патетика, пафос, гражданское негодование, обличительные жесты в сторону обвиняемого. В конце — поза. Требует смертного приговора. Защитник — обратное, взывает к состраданию, человечности (мимическая игра). Снова прокурор — рассказ об убийстве (показывает, как убил, как взял кошелек). Защитник — опять призывает к состраданию, показывает количество детей — очень медленно понижающийся ряд, начинает с очень высокого. Потом переругивание прокурора и защитника. Приговор.

Прокурор, показывающий сцену ограбления: попробовал на сгибание кинжал, спрятал. Ограбленный (с веселым лицом), удар — **{****260} постепенно падает. Преступник переступает через жертву, считает деньги, слушает, идут ли украденные часы.**

Клетка.

Человек идет. Стена. Начинает ощупывать плоскость перед собой. Потом поворачивает вбок, передвигается вдоль — стена вокруг. Мечется. Пространство кажется все более тесным. Потом на коленях. Находит отверстие. Рука — на свободе. Раздвигает прутья, просовывает голову, вылезает. Снова идет — опять стена. Все повторяется… Когда находит отверстие, то уже не может вылезть, в изнеможении опускается на пол.

## 25 декабря 1964 г. Марсель Марсо во Дворце работников искусств.

Об азбуке искусства мима: оно связано с балетом, но еще древнее балета. Поскольку мы ничего не знаем об искусстве античных мимов, мы начинаем с балета. Балет — это полет, движение, преодоление силы тяжести. Мим — это позиция, ближе к искусству скульптуры. Мы не можем без силы тяжести. Земное искусство. Мы рвемся к небу, но не можем оторваться от земли. Драматическая борьба между небом и землей.

Есть два способа заниматься пантомимой. Буду говорить о себе. Прежде всего нужно создать особый поэтический климат. (До этого Марсо говорил о плохих мимах: тело очень неподвижное, мертвое, а руки жестикулируют трагически или комически — это не мим. Особый язык должен быть создан).

(Снял пиджак). О музыке жеста. У нас нет музыки как сопровождения (в отличие от балета) — музыка скорее как контрапункт.

Нужно создать предмет, вступить с ним во взаимодействие. Человек идет против ветра (показывает, что все сопротивление ветра — на грудь и живот). Как бы показал ребенок? (Утрируя, наклоняется вперед, — то есть это не искусство).

Вот лошадь, ее нужно увидеть (движения головы, он фиксирует точки: размер, высота, много мелких движений). Надо ощущать расстояние (лошадь удаляется). Но вот кто-то приближается. Все **{****261} ближе. Бип протянул руку. Ему не подали руки, он отдернул, его почти оттолкнули, смотрит вслед удаляющемуся человеку.**

Человек на пароходе. Облокотился о перила, лицо довольное. Но — приступы морской болезни. Вдруг медленно (все дело в медленности и равномерности) начинается качка (невозможно понять как). Приступы морской болезни. Пытается отойти. Качка. Отошел, облокотился на что-то — и снова качка. Мистический ужас. В кино это невозможно — там просто показали бы настоящее море.

«Вкус».

Как едят другие. Показывает: что-то круглое ест. Хвостик выбрасывает, срывает с дерева (балетное широкое движение; просто, по-бытовому, было бы неинтересно). Ест прямо с дерева. Персик. Много соку, ощущение этого сока. Потом банан. Очистил, держит, чтобы не выпал из кожуры.

Пьет: молоко; горячее; холодное; мороженое.

«Осязание».

Движения рук — среда, жидкость, разные жидкости (Марсо ничего не делает само по себе, все от определенного характера и внутреннего состояния, переживания). Гибкость рук. В качестве упражнения — иллюзионист: пассы, в руке какой-то длинный предмет, он исчезает. Затем другие предметы: шарик, голубь, муха… Из мухи делается слон, который потянул его наверх, с трудом справляется со слоном, начинает его уменьшать, снова превращает в муху, наконец разжал кулак — там ничего (персонаж сам рад, что избавился от того, что создал).

Обещает приехать через два года со своим театром.

## 26 декабря 1964 г. [на спектакле].

Апаш.

В черном клеше. Приплясывающая кривоногая походочка. Нашел бумажник, каким-то ловким приемом его поднял, взвесил в руке, положил в задний карман. Прислонился. Танец (танго). Вытаскивает даму, начинается танец. Ее руки обнимают его шею. Она скользит рукой за бумажником. Он отнимает бумажник. Снова.

**{****262} Он опять отнимает. Потом так выгибает бедро, что она не может достать. Наконец, бьет даму и уходит своей походкой.**

Воспоминания.

Скамейка. На нее садится старик с палкой. Кольцо. Снимает его, смотрит. Начинает звучать музыка. Поднимается со скамейки — молодой, веселый парень, бездумное выражение. Игра с нею, поцелуй, садится на скамейку, целует ей руку — снова становится стариком — опять музыка, встает, качает ребенка, везет его в коляске, на скамейке с ребенком, читает ему, шлепает. Снова старик; встает, идет, начинает делать какие-то веселые движения, на минуту превращается в молодого; садится, снова застывает в старческой позе.

Бродячий акробат.

а) Перед публикой — похаживает, показывает штангу. Берется за нее одной рукой, другой. Усилия — но ни с места. Наконец, поднимает на уровень груди — но падает на колено. Встает. Начинает поднимать от груди выше — ноги начинают расползаться (на лице все время лихость и ужас). Сдвигает ноги — снова падает на колени. Встает. Его отгибает весом назад. Сбросил штангу.

б) Растягивает гантели. Растянул, показывает публике — вдруг обратно. Руки беспомощно болтаются.

в) Закидывает куда-то веревку. Тянет за другой конец. Его утаскивает обратно, зацепляется. Наконец привязывает канат. Пробует руками. Начинает подниматься вверх. Чем выше, тем с большим страхом смотрит вниз. Влез. Попробовал сделать шаг, чуть не сорвался. С отчаянием вышел на проволоку. Балансировка. Рукой пытается опустить ногу. Балансирует (анфас и в профиль). Соскочил. Раскланивается (с ощущением страха).

VII. Контрасты.

Гораздо более драматическая и быстрая смена состояний (Марсо говорил, что это жизнь человека за тридцать лет). Идет. Бежит. Под зонтиком. Везет что-то. На мотоциклете.

Торжественная музыка. Дирижер оркестра, широкий размах.

**{****263} Идет с нею. Поцелуй. Танцы. Снова оркестр. Другие танцы. Развлечения, ярмарка. Что-то бросает. Стрельба в цель. Карусели.**

Война. Выстрелы. Падает.

Снова повторяются развлечения на ярмарке.

Телефонные разговоры.

Оратор и шумящая толпа.

Грохот войны. Идет в атаку. Выстрелы. Падает…

Снова повторяются отрывки — ярмарки, танцев и др. — в каком-то страшном трагическом ритме, с внутренним напряжением, уже без веселья, на внутренних усилиях (как бы в стремлении догнать время).

VIII. Бип катается на коньках.

На сцене два высоких куба. Выходит Бип. Опирается о барьер, смотрит на катающихся. Подходит к кубам. Кладет шляпу. Садится на куб. Начинает надевать коньки, небрежно. Застегивает высокие сапоги. Натирает чем-то коньки, потом у себя под мышками. Смотрит на каток, голова повторяет все убыстряющиеся вензеля, чье-то падение, издевается. Но сам смущен, быстро начинает натирать коньки. Снова следит за катающимися. Пробует встать, ноги скользят, садится. Устраивается между кубами. Ряд сцен — всякий раз скользит. Здоровается с кем-то. Опирается картинно, но ноги подворачиваются… Начинает кататься — очень неуверенно, потом все лучше, катается, в конце — вертится, вальс.

IX. Бип на балу.

Походка Бипа. Проходит через дверь. Следит за танцующими парами (голова повторяет движения танца). Садится. Звучит музыка. Встрепенулся, высматривает себе даму. Улыбка. Подходит. Приглашает. Кладет руки (очень высоко, дама маленькая), танцует. Конец танца. Ведет даму на место, усаживает ее на стул.

Снова садится. Музыка. Выбирает новую даму, приглашает. На этот раз очень велика. Руки тянут вверх. Танец. Она наступает Бипу на ногу. Ведет даму. Она бьет его…

Снова садится. Музыка. Долго (рука на лбу) выбирает даму. Выбрал. С радостью убеждается, что она ему по росту. Начинают танцевать — музыка кончилась. Ведет даму к буфету, наливают вино. Начинается музыка, кто-то приглашает его даму. Следит, как она танцует.

**{****264} Подходит к похитившему его даму кавалеру, начинает объясняться, требует, чтобы тот встал. Соперник встает — оказывается гигантским мужчиной — Бип уходит. Пьет за стойкой, чокается сам с собой. Засыпает (музыка звучит в отдалении). Бипу снится, как он подошел к своему обидчику, одним ударом с ним расправился; дама льнет к Бипу, он отдирает ее руку от своего плеча, это повторяется еще раз, она кладет руку у сердца — Бип отдирает каждый палец и гордо уходит. Просыпается, встает, уходит, открывает дверь. Идет, пьяный — звучит музыка, Бип в самозабвении танцует (уже в воображении).**

X. Бип путешествует по железной дороге.

Два куба образуют «купе». Бип поднимается в вагон с тяжелым чемоданом. Тащит его по коридору, в купе, раскланивается с соседями. Поднимает чемодан наверх с большим усилием. Садится. Рядом ребенок, Бип забавляет его, берет на руки, ребенок описался. Бип отдает его обратно. Крик ребенка. Бип мучается, затыкает уши. Скорчил рожу — ребенок перестал плакать.

Упал чемодан.

Поехали (началась тряска).

Снимает чемодан, чтобы достать еду. Никак не может найти. Наконец начинает есть — все мимо, кусок не попадает в рот. Бросает и ловит, с аппетитом ест (что-то вроде курицы).

Контролер. У Бипа нет билета в жилетном кармане. Перерывает чемодан. Начинает объяснять, где обычно держит билет… он оказывается там.

По коридору идет в уборную (дважды — занято).

Открывает окно. Что-то попало в глаз.

Заснул. Чуть не проспал. Выскочил. Поезд уходит, мелькают окна, поезд удаляется… Хочет взяться за ручку чемодана — чемодана нет. Его жесты в сторону поезда. Огорченный, уходит (руки за спиной).

XI. Бип кончает с собой.

Целует портрет любимой. Собирается на свидание, одевается. Слышен шорох сзади. (Письмо просунули в щель). Читает. Лицо мрачнеет. Рыдания (глаза закрывает рукой, губы всхлипывают).

Заводит граммофон (траурная тема).

**{****265} Берет пистолет. Заряжает. Выстрел — лихорадочно ощупывает себя и прячет пистолет.**

Яд. Смешивает два стакана. Зажимает нос и пьет. Понравилось. Пьет еще и еще, развеселился.

Достает шпагу. Колет ею. Выпад в стену, потом долго вытаскивает. Кинжал. Наставляет на сердце. Колет. Уколол палец, приплясывает от боли. Мажет йодом.

Веревка. Привязывает ее, надевает петлю на шею, поправляет, чтобы не очень жала. Срывает веревку.

Газ. Начинает дышать. Задыхается. Скорее закрывает газовый кран, распахивает окна.

Смотрит на портрет любимой («она того не стоит»). Приплясывает — сознание вновь обретенной жизни.

XII. Бип на светском вечере.

Надевает галстук. Смокинг (смокинг его озадачивает). Перчатки. Трость. Идет.

У двери — долго звонит, облокотился в ожидании. Когда открыли дверь — чуть не упал. Вытирает ноги о коврик, скользит, двигает коврик ногой обратно. Раздевается. Никак не может снять перчатки, наконец помогает себе зубами. Ругается с лакеем — и сразу же любезная улыбка к хозяину дома.

Целует руки дамам. Очень высокая рука — целует ее всю. Снимает и прячет кольцо. Еще целует ручки. Потом здоровается с мужчинами, много рук — высокие, низкие. Кто-то задержал его руку, не отпускает, долгий разговор, Бип с тоской посматривает по сторонам.

XIII. Бип изображает Давида и Голиафа.

Выходит из-за ширмы в образе то одного, то другого, все время меняется. Голиаф издевается над Давидом, бьет его. Потом Давид Голиафа — пращой. Потом оба поочередно выходят и раскланиваются. Голиаф оправдывается, плаксивое лицо. Бип все это изображает так, как себе представляет, — потому они раскланиваются…

XIV. Маски.

Разные маски — печаль, смех, воин на коне… Быстрая смена масок печали и смеха. Не может снять веселую маску. Мучение, отчаяние, застывает обессиленный, в поражении.

## {266} 19 марта 1965 г. М. Кулиш. «Маклена Граса». Ленинградский театр драмы и комедии [Постановка Е. Л. Шифферса. Художник Э. С. Кочергин. Режиссер-балетмейстер С. П. Кузнецов. Художник по костюмам И. В. Габай][[153]](#endnote-44).

Публики мало. К спектаклю она относится серьезно, с уважением, но без особого удовольствия. Но постепенно входит в сюжет, обстоятельства и последний акт смотрит с напряжением, захвачена спектаклем.

Зарембский [В. В. Харитонов] и Анеля [Л. Цвейг] в конце танцуют тот же танец (в том же рисунке), что Зброжек [И. А. Мокеев] и его супруга [М. Клещева] в начале.

Маклена [Т. А. Тарасова] — неистребимая жизненная сила, радость, живая ирония, улыбка, все ее радует.

Начало — солнце, любовь. Она должна отказать.

По замыслу тема спектакля — что выигрывают другие, жадные и пустые. В конце интермедия с декларацией: «Этого не будет».

Зарембский — механическое, кукольное в точности и изяществе его движений. Но внутренняя реакция — очень живая, активная, напряженная.

Патриотически-фашистский припадок Зарембского после песни. Анеля повторяет его движения с бессмысленным автоматизмом.

Ю. А. Панич [Падура] играет очень внешне, пусто.

Режиссерская мысль: действуют одни — а выгода другим.

Что есть форма? Конструкция — место театрального действия (Мейерхольд, 1920‑е годы, экспрессионизм — антибуржуазная тема).

Внутренняя борьба. Живой человек — Маклена — Тарасова (внутренняя свобода).

Режиссер задает принцип существования на сцене, в остальном — свобода.

## 14, 18, 21 марта 1965 года. В. С. Розов «В день свадьбы». Московский театр им. Ленинского Комсомола. [Постановка А. В. Эфроса. Художники — В. И. Лалевич и Н. Н. Сосунов.]

Спектакль обозначает целую новую эпоху в движении современного сценического искусства. Это следующий шаг после «Современника». **{****267} Но он мог быть сделан только потому, что существовал «Современник»:**

Подлинность и конкретность бытия на сцене;

Связанное с этим отсутствие внешнего художественного образа, вернее, иная его природа;

Массовые сцены.

Если в «Современнике» театральная, штампованная пластика и речевая фактура были заменены реальной, увиденной в жизни, то у Эфроса это превращено в театральную условность, почти танец. Ансамбль (тон задает Салов — В. Р. Соловьев). Плохие, хорошие и средние актеры, разные, — они сосуществуют, их не нужно подравнивать, никто ничего не изображает, что есть, то и дает. Не встает вопроса, почему Миша [Ю. О. Колычев, В. И. Корецкий] любит Клаву [В. А. Малявина, О. М. Яковлева], а не Нюру [А. И. Дмитриева]. Ничего нельзя объяснить через психологию, конкретные мотивы в поступках людей выражаются очень прямо, непосредственно, зримо и подлинно (не в порядке символа, метафоры, аналогии или, тем более, иллюстрации). Они так действительно существуют. Банальные представления о мотивах человеческих поступков отброшены. В этом смысле — это театр «абсурда». Поэтому давать «характеристику» образу (Р. М. Беньяш трактует банально, И. Л. Вишневская — интересно, но все-таки это не то). Нет превосходства талантливой и яркой натуры Нюры, — напротив, есть пробуждение сознания, чувства свободы; сначала она скована, несвободна, в своей оболочке заключена (нужно подняться над банальностью мысли, как это сделал театр). Все могло бы быть превращено в скучное, неживое (философия Салова в пьесе кажется скучной, у Эфроса — гениальным прозрением, хочется, чтобы этот персонаж никуда не уходил).

Гудок. Нюра спрашивает — почему так гудит? Старухи идут через сцену — нагнувшись, с какой-то устремленностью вперед. Они не поворачиваются, не смотрят вдаль (в другой постановке они, вероятно, вглядывались бы, изображали, что видят, прикладывали ладони ко лбу). Здесь же идут, не оглядываясь, и отвечают, что лодка идет наперерез. (Напряженность, прозрение). Гудок нарастает. **{****268} Нюра — Дмитриева затыкает уши. Это у нее в голове страшный, смертельный гул.**

Приготовление к свадьбе — страшное, неумолимое в какой-то своей обыденности, неизбежности. В старухах — покой, довольство, уверенность (и пошлость, и вечность, и неизбежность, и слепота, и что-то ведьминское, они варят зелье, они «санитарки» этой операции). То страшное, что свершается, — для них быт, даже нечто приятное, праздник. Они варят это зелье, готовят. Как гости присутствуют, нетерпение… ничего сделать нельзя, только ждать, — огромная заинтересованность (быт в спектакле поднимается до огромного значения, смысла).

Момент, когда два человека встретились, нашли друг друга, — это огромное событие. Василий [Л. Б. Круглый] и Майя [Э. Н. Бурова, М. И. Струнова] должны поцеловаться, это им известно, ясно, неизбежно, — но это и страшно, он боится, оттягивает момент, не хочет, чтобы это произошло просто так, между прочим, кое-как, само собой, — сцена превращается в танец. Она ищет его, он уходит, поворачивается, поднимает руки, ни минуты покоя, остановки (публика пошловатая хихикает — «мы, мол, поняли» — а на самом деле ничего не поняли). Вот этот момент встречи, соединения (Майка и Васька — уже борьба!) — есть структурный момент спектакля, он повторяется в разных ситуациях, и в конце этот поцелуй, под крики «горько!» — это кульминация, до этого накапливалось другое, энергия соединения накапливалась, ею все заряжено, как электричеством. Энергия притягивания — во всех женщинах, в старухах-ведьмах тоже. Как об этом писать — вот вопрос.

Человек, который все понимает, чувствует, ощущает, — Салов в исполнении Соловьева (это и есть театральный Иван Денисович[[154]](#endnote-45)). Он все понимает (каким-то десятым своим чувством), потому он в такой тревоге, смятении, беспокойстве — в движении, он бегает, говорит задыхаясь, не может выразить, не может поймать нить, самое главное. Доходит до гениального прозрения, высокой мудрости. Разрывается на части, постоянно в одном темпе. Скупые слезы в конце. От типажа — до типа — до границы человеческого образа. Он задает тон, определяет вершину (беспокойство, одновременно несколько точек внимания — его волнует, мучает, ведет).

**{****269} Круглый — тоже, но в меньших масштабах.**

Игра со свадебным одеянием у Женьки [А. В. Збруев, Г. Р. Сайфулин] и Майи; свадьба — это значительное, важное, торжественное, общее, гражданское, если хотите.

Подлинность в оформлении.

Сцена очень выдвинута вперед: все происходит над оркестровой ямой. Все грубое, крашенное масляной краской в погашенные тусклые цвета — коричневый, синий, охра (краска Менандра [Б. Ф. Ульянов]). Гирлянды ярких бумажных цветов наверху, над головами, — в них ложь, прикраса.

\* \* \*

На заднем плане перевернутая лодка, береговой указатель. В ДК им. Первой Пятилетки сцена теснее, все более компактно, и поэтому темп изменен, кое-где комкается текст, не успевают произнести, импровизируют.

Освещается сцена. Выходит Матвеевна [Л. Н. Рюмина], по-деловому идет к столу, за ней Салов. Он очень быстро говорит, взволнованно, озабоченно, не слушая собеседника, понимая его не прямо, а по-своему, в зависимости от своего настроения, от своих мыслей, которые его все время тревожат. Одна тональность речи, хотя разные интонации и эмоциональная окраска, нет пауз, нет переходов — стремительно с одного на другое. Он все время что-то делает, переставляет и перетаскивает стулья с одного места на другое, вперед и назад. Переставляет, поднимает какую-то бумажку (в спектакле 14 марта ее не было). В конце, после тоста («Уступайте друг дружке»), он кладет руки на колени — впервые спокойно, вверх ладонями: он закончил свое дело.

Четырнадцать килограммов мяса вместо десяти — это как ответ на возражение, которое ему не было сделано. Замечание, что лук дорог, — сверхсильное возражение, в нем обнаружилось его отношение к событию (свадьба, а не вечеринка). Нет прямой, предопределенной содержанием внешнего действия реакции, направленности, — Салов говорит о покупках, но заняты его мысли не ими, а всей совокупностью фактов, связанных с происходящим, он в общем весел, счастлив, **{****270} возбужден. Посылает Михаила за пивом (жарко, — показал, что вспотел, рубашку около подмышек приподнял). Разговор с Менандром о белилах (чтобы покрасить катер? — и Салов, захлебываясь, объясняет, где катер, не дает слово сказать Менандру; выясняется, что тот совсем не о катере, а о белилах говорил).**

Лицо Салова — худое, обветренное, морщинистое, глаза почти закрыты, резкие черты лица, тонкая шея — образ очень характерный: мужик, много пережито, много сделано, трудная работа, заботы, беспокойство, руки его не могут остановиться, ноги тоже, он беспрерывно двигается. С Менандром всерьез говорит по поводу Волги, которую должны превратить в сухопутную магистраль, — говорит без иронии, не ради того, чтобы подразнить. Столь же серьезно — по поводу того, что изобретут машину, угадывающую мысли. Он продолжает перебегать, переставлять.

Салов перетаскивает стол на середину. Пытается разговорить Михаила. Смотрит на него с какой-то и любовью, и немного жалким заискиванием, наивностью, расположенностью. Хочет узнать о родителях, потом о зарплате, — в это время появляется Василий. Заметив его, Салов говорит на шепоте, доверительно: «Все будет в порядке».

С Василием. Несет стол с бутылкой, Василий берет бутылку. Салов поворачивается к нему, ждет, пока тот поставит бутылку на место. Потом отгибает скатерть, садится точить ножи. Василий садится на стол, не обращая внимания на скатерть; Салов берет скатерть, складывает ее аккуратно, кладет на скамейку.

Василий и Михаил. У Василия ни минуты покоя, тоже — ходит, переступает, двигается по кругу. Все время что-то делает со стаканом, доливает, ходит по скамейке во время рассказа о своей первой любви. Спасается от Михаила, который воспринимает это как намек.

Василий и Майка. Она его обнимает, отталкивает. Она уверена в себе.

Салов: «Ты еще не пошел за посудой?» (опять же вся его страсть, все его беспокойство в этой фразе).

Разговор Нюры с Ритой [Г. И. Матвеева] с высоты своего счастья (уверенность, превосходство, некоторая наглость, хамство, душевная черствость). Она не добрая — не в ее натуре дело, а в самом **{****271} уровне сознания, Нюра до настоящей доброты не доросла еще, душевно не доросла; ее профсоюзная «доброта» не есть доброта подлинная. То же и в сцене с Клавой — превосходство, уверенность в себе, в своем счастье. Невольная бестактность.**

Второе действие. Женя и Майя режут цветную бумагу (просто по кругу). Игра со свадебным платьем — каждый задумчиво драпируется в него. Незаметно для себя переходят в танец.

Миша, Клава и Васька. Физическое изображение отношений через движение — элемент пантомимы и балета.

Нюра и Рита. Нюра слушает пригорюнившись, думая о своем. В ней все еще сильна душевная необработанность, грубость. Злая, резкая, эгоистичная.

Нюра и Михаил. Тащит его ночевать. Когда он отказывается — поняла, теперь уже сама его отталкивает, не подпускает.

Гудок. На заднем плане идут старухи, гудок все нарастает, становится невыносимым, страшным. У Нюры — смятение, непонятное для нее самой.

Гаснет свет и сразу зажигается. Женщины постепенно начинают накрывать столы.

Глаза Соловьева — Салова: боль, мука, страдание.

Толпа: нет групп, нет реального обоснования. Просто вышли актеры в московской одежде, без грима. Постепенное движение, переминаются с ноги на ногу, движутся по кругу, беспорядочное движение. Разговор — разные точки зрения, все явления оцениваются с двух точек зрения: что лучше — «легкомыслие» Василия или «верность» Михаила, и радуются свадьбе, и осуждают ее, тут же разговоры о молодежи и стариках, о старом и новом. Это органично, и в речи Салова, и в речах толпы нет различения — то о личном говорят, то об общественном.

Нетерпение толпы. Смятение, когда приехал Михаил. Все выстраиваются, Михаил входит, Нюра кланяется. Очень резко, пронзительно звучит оркестр. Речь Салова. Сложил руки, закончил свое дело. «Горько!». Нюра бежит. Ребята ловят ее. «Отпускаю!» — яростный крик Нюры. Темнота. В темноте продолжается шум, крики, смятение. Оркестр играет туш.

**{****272} Л. Круглый — Василий; когда речь идет о райкоме — кричит в пространство, наверх. Игра с пиджаком: как узы — набрасывает его, набрасывает.**

Ход: защищают истину такие люди, как Василий, борются за нравственность Николай, Майка (они стоят на официальной почве, на почве законности, морали, морального кодекса). Этот узел очень убедителен, веществен, конкретен, действителен на сцене.

Нюра — Дмитриева. Появление. Улыбка (это счастье!), туфли, бусы, платье. Возвращается и говорит Михаилу о Клаве (со значением, серьезно, словно вглядываясь в него, — возможно, она знает о прошлых отношениях Михаила с Клавой, ей важно убедиться, что они исчерпаны, что она и здесь тоже победила; тут психология определенная). Она подходит, кладет руку на плечо, говорит серьезно, проникновенно (профсоюзная доброта).

Почему Нюра злая? Лезет, вмешивается, дразнит — говорит о том, о чем нельзя говорить, нельзя говорить так. Ее торжество.

Во втором действии слушает Василия совершенно безучастная, погруженная в себя. Страх, растерянность, неспособна понять. Обессиленная на груди у Риты (изнемогла в этой внутренней борьбе). Безучастно слушает рассказ Риты. «Женится» — это одно может слышать, это для нее важно. Михаила любит по-настоящему. Когда перед свадьбой тянет его остаться, а он отказывается, — поняла (очень болезненно, беспомощно).

Салов — Соловьев. Разговор с Михаилом (как с ребенком). Вдруг серьезен — когда о войне (нахлынуло); выходит из этого состояния («Ничего теперь ты прибился») — без перерыва. Единый поток чувств, мелкое и большое — не расчлененно. О погоде говорит — с болью, слезой (опять внутренний ход — так хорошо там и так плохо здесь). Импровизирует на каждом спектакле хлопоты, беготню, передвижения стульев.

Дмитриева беспощадна к Нюре. Ни капли сентиментальности, идилличности, — ее душа завалена барахлом.

Идея спектакля: человек простой, реальный — и великий, в нем время, эпоха, история, многое в малом. Салов сделан на материале реальном, нет ничего, что не было бы конкретным, историческим, — но вырастает до огромного масштаба.

## {273} 23 марта 1965 г. Московский театр им. Ленинского Комсомола. А. Н. Арбузов. «Мой бедный Марат». [Режиссер А. В. Эфрос, Лика — О. М. Яковлева, Марат — А. В. Збруев, Леонидик — Л. Б. Круглый.]

Современные молодые люди (по внутренней активности, свободе) перенесены в прошлое. В принципе, такое возможно. Но в данном случае — не совсем. Принципы существования в спектакле «В день свадьбы» перенесены в другую пьесу. Здесь — жизненный пунктир, а напряженность та же, что и в постановке «В день свадьбы», где вся жизнь собрана в одну точку.

## 24 марта 1965 г. Обсуждение гастрольных спектаклей московского театра им. Ленинского Комсомола.

А. В. Эфрос: «Все хорошо говорили, но, когда я слушаю критиков, становится мне ясно, что у меня всегда получается немного не то, чего я хочу. По поводу здорового героя. У Солженицына описана девушка, которая падает, когда идет электричка, в обморок. Чувства у всех разные. Можно их вообще потерять… Герой с ощущением жизни».

## 23 марта 1965 г. Э. С. Радзинский «104 страницы про любовь». Московский театр им. Ленинского Комсомола [Постановка А. В. Эфроса. Художники В. И. Лалевич и Н. Н. Сосунов. Музыка М. Е. Табачникова.]

Актеры выносят все необходимое, меняют таблички (кафе «Комета», НИИ, Аэрофлот, Динамо, Комната Евдокимова, Лестница, где живет Наташа, комната Владика, Гостиница в Ташкенте). Быстрая, кинематографическая смена дает определенный темп.

Все проще, обыкновеннее, чем в БДТ (у Товстоногова все поднято до больших масштабов, но театральными средствами, из театральных форм). У Эфроса — жизненные средства сгущаются до театральных форм. Но здесь нет на это претензии. Просто — но очень правдиво (Наташа — О. М. Яковлева).

Наташу-Яковлеву мучает различие, противоположность с Евдокимовым; неправда, что это якобы ее иллюзия и противоположности нет, Евдокимов любит ее по-настоящему. У Товстоногова — противоположность **{****274} в общем, космическом плане, вечная противоположность людей, трудность найти друг друга. Отсюда в спектакле БДТ — театральная красивость, натяжки, дурновкусие. У Эфроса все проще. Обыкновенные, ничем не выдающиеся, не особенные люди. (Эта же тема — в спектакле «В день свадьбы», но там дошло до больших обобщений, концентрации). У Товстоногова — не концентрация, а стилизация.**

Яковлева: подлинность ее страданий, ощущений, конкретность всего (по внутренней линии точнее, обоснованнее). Логически, психологически не объяснить, почему расходятся, почему сходятся, — это вообще сделать трудно. Здесь — [Евдокимов — В. И. Корецкий] полюбил впервые и не справляется с этим чувством, она чувствует свою слабость («боюсь, что не будешь уважать»).

У Товстоногова прибор вставлен в сеть литературы, у Эфроса — проволока тянется в окно.

## 31 марта 1965 г. «Ромео и Джульетта» [Театр им. Ленсовета[[155]](#endnote-46).]

Режиссер работает не покладая рук. Не даром ест свой хлеб. Где-то из-за сцены — невидимые нити, он дергает, переставляет. Аптекарь в Мантуе первую фразу сказал в одном просвете декорации, потом перешел в другой, там сказал следующую реплику, и уже из третьей дыры он вышел, чтобы дать яд и произнести заключительные слова. Так во всем — марионеточность актеров. Театральность: балетные вступления и заключения, масса фехтовальных поставленных сцен (бои с падениями, прыжками). Пустохин — Меркуцио смеется над этим, сам дерется иначе, хорошо! В толпе вдруг вспыхивают крики (уже после того, как оружие сложено).

Во время боя Тибальда и Меркуцио окружающие образуют цепь, Ромео не может через нее пробиться, бегает позади и очень жалко выкрикивает. Потом эта цепь разворачивается спиной к зрителю, теперь Ромео бегает перед этой цепью. Потом прорывается — бросается между Меркуцио и Тибальдом.

Световые эффекты. В начале спектакля на подсвеченном фоне под зловещий марш — четыре фигуры силуэтами, — потом оказалось, что это слуги, они разделяются на две партии, начинают ругаться… Почему **{****275} же так драматизировано и монументально было их появление? Все эти музыкально-эмоциональные связки балетны. Массовые сцены, проходы слуг (суета перед праздником и перед свадьбой с различными предметами, подносами). Сам старик Капулетти** [А. М. Эстрин] — хозяйствен и конкретен, все-таки в этом что-то есть.

Множество поставленных поз, группировок (фигуры у постели Джульетты, отъезжающие на фурке).

У Ромео [Д. И. Барков] — экзальтация (не сдержанность, а открытость чувств). Бьется в истерике, по-гамлетовски печален и отрешен вначале, но отнюдь не по-гамлетовски самоуверен и самодоволен. Бьется в истерике, как мальчик хватает Лоренцо за руки и пляшет от нетерпения в сцене венчания. Во время объяснения в любви к Джульетте — опытный и уверенный в себе любовник. Истерика в сцене у Лоренцо (Ромео валяется на полу, Лоренцо его тащит за руки). В финале — на пьедестале, красивые позы («Амур и Психея»). Вообще масса поз. Молодой человек — и современный, и не современный: не сдержанность чувств, а открытость. Внутренне слаб (особенно по сравнению с Джульеттой). Джульетта — Фрейндлих остается девочкой, но в ней сила, решимость, душевная несгибаемость — она не может иначе. Вскрик в конце (когда вонзает кинжал, реальная боль) — детский, от боли. Она ее ощущает — не героиня из стали и бронзы, напротив, очень беззащитная, слабая, ранимая, но внутренне бескомпромиссная. Это образ. То же Пустохин [Меркуцио] — в нем гамлетовское есть, мудрость и обреченность. Но словесного поединка с Ромео не получается, Ромео слишком слаб внутренне.

Джульетта встает после разговора с кормилицей, одна, — поднимает на свои плечи. Это все подлинное. Фрейндлих разгрузила Джульетту от ложной многозначительности, ее героиня очень конкретна, сделана из живого материала — но она одна в спектакле. У Эстрина все приобретает бытовой, комический характер.

В конечном счете все превращено (в этом даже своеобразный талант) в скабрезный анекдот, но только не грубый, а тактичный, интеллигентский, на грани приличия. Весь двусмысленный подтекст выведен наружу, вернее, он остался подтекстом, но этак обнажился, стал прозрачен и однозначен. Прямо не сказано, но все понятно, — **{****276} и зрителю это приятно («Какие мы умные»), он доволен собой. Мещанское самодовольство в подтексте. Шекспировский зритель был груб и требователен. В случае чего — разносил театр, на сцену бросал не гнилые помидоры (оружие буржуазной зрительской вольности), а камни. От театра он требовал определенной суммы развлечений (не философии!) — драка и кровь, эффект и слезы, соленую шутку. Это был материал Шекспира. Из него он сделал высокое искусство. Владимиров талантливо все вернул к первоначальному состоянию, только перевел на язык не мещанского подмастерья, а интеллигентного обывателя.**

## 13 апреля 1965 г. [Джон Рид. Сценическая композиция Ю. П. Любимова, С. К. Каштеляна, И. Н. Добровольского, Ю. Г. Добронравова. «Десять дней, которые потрясли мир». Московский театр драмы и комедии на Таганке. Режиссер Ю. П. Любимов. Художник А. И. Тарасов. Композитор Н. Н. Каретников. Балетмейстер Н. И. Авалиани. Тесты песен Б. Брехта, А. А. Блока, Ф. И. Тютчева, Д. С. Самойлова, Н. Мальцевой, В. С. Высоцкого].

Сопряжение очень разных, часто, казалось бы, несовместимых стихий литературного, историко-политического, театрального, а главное — жизненного, бытового плана. Революция, увиденная глазами современного молодого человека, в его изложении, в его понимании, восприятии и воспроизведении. В том смысле, что и сейчас то же самое (в смысле хаоса, сложности, переплетения). Все время как бы переключаются в наше время, прямые переключения — настроения, переходы, характер театрального изложения. Неясность толкования — два класса, антинародные силы. Революция существует, но где она, с кем она? Это неопределенно — никто не говорит против революции, все «за!», все клянутся революцией, нет прямых врагов, самая высокая степень отрицания — «а мне наплевать». В конце ленинские декреты читает для солдат буржуй («Криво висят»). Театральная реализация ходовых анекдотов о Временном правительстве. (Временное правительство изображают руки актеров — «У меня есть мнение. Но я с ним не согласен»). Нет никого, кто был бы против революции. Общество «Долой стыд!» — это тоже революция.

**{****277} Система ассоциаций (моих, зрительских): биография Евтушенко (наивная идея революции, она есть, но где ее следует искать?), Горбовский (кривляние и ерничество, вдруг — голос человеческий, тихий, чувство природы, родины). Окуджава. Молодежь, толпа на улице — выкрики, гитара (ритмическая, однообразная, поглощающая, магическая) — это главное, это доминирующее. Несколько ведущих от театра.**

Сопряжение:

Вертинский — война.

Тютчев — Окуджава.

Хаос, неразбериха, путаница — и голос Ленина, спокойный, немного картавый, интеллигентный, иронический, ядовитый. Например: слова «не каждая кухарка может управлять государством» — «но только не чиновники!».

Этот голос звучит еще по-другому: в песнях ведущих, и не только ведущих. Например, юнкера поют о том же и так же, потом их диалог (уже юнкерский), но песни юнкеров и ведущих неотличимы. В хаос, кривляние, балаган врываются голоса — вдруг красивые, человеческие, богатые по интонациям, по тембрам, живые.

Хаос митинга: движущаяся толпа, световые эффекты. Выталкивают оратора. Вдруг все замирает — в кругу, на лестнице солдат в шинели и без рубахи, он говорит очень спокойно, тихо, без надрыва, без напряжения, крика: «Народ голодает, а разные там члены в довольстве млеют».

Обывательско-чиновничья-интеллигентская стихия.

Текст — чистая композиция, откуда только не берут: от анекдотов и ходячих острот до…

«И у меня есть точка зрения, но я ее не разделяю» — здесь есть острота человеческого излома, которая реально существует для нашего времени (это уже только после культа личности, после террора).

На заседании Временного правительства: «занимайтесь своим культом».

Определенность, разделение на два класса возникает только на мгновение (гигантские, плакатные фигуры красногвардейцев). Потом **{****278} все снова уходит в хаос. Даже Керенский: клоунада, гротеск, речь за чемоданами — и вдруг стихи о России, об избах.**

Актеры умеют петь, двигаться, говорить — этому их научили. Голоса и пластика. Например, пластика Керенского.

Сочленения: в сцене благородного собрания участники сидят за столом, проходят ведущие — с гитарами, стороной, отчужденно и брезгливо. Ведущие поют «Умом Россию не понять»[[156]](#endnote-47) и «Всю ночь кричали петухи»[[157]](#endnote-48) — на один мотив, мотив Окуджавы.

Смена форм, изобретательность, темп (как в «Трех мушкетерах» в Лионском театре)[[158]](#endnote-49). Театральность, приемы театральные — пантомима, тени, игра световая, цирковая (Керенский поднимается по спинам), балет.

Очередь за хлебом: очередь, выходит хозяин, здоровый, жрет булку, вешает объявление о том, что хлеба нет. Каждый читает объявление. Прожектор по очереди останавливается на их лицах, движется вдоль, показано выражение каждого по очереди — очередь получила театральное изложение, реализация [метафоры]. В чем-то, очень слабо, созвучно Е. Л. Шифферсу.

На сцену поднимаются трое, стреляют (очень громко).

Пантомима: наковальня, черные тени на красном фоне и вечный огонь.

Суд: живой портрет Вудро Вильсона, изображаемый актером. Рид — молодой, спокойный, уверенный. Полицейский и толпа — что-то иллюстративно-трамовское[[159]](#endnote-50).

Брешко-Брешковская (бабушка) говорит, что в России — не революция. Говорит с Лениным. Тут уже начинается двойное звучание.

Пахарь. Пантомима. Нива, на фоне — люди — кресты — тени.

«Эй, ухнем» (Шаляпин). Актеры вытягивают канаты, на канатах натянут «стол», за которым едят «благородные» («Распустили народ!»). Зал все воспринимает двойственно.

Тюрьма. «Лучше умереть честным!» В этом тоже не официальное восприятие; в этой готовности к смерти — трагическое. Народоволец и цыган. Наверху висит петля, прогулки заключенных.

**{****279} Керенский поднимается по людям, по человеческим плечам. Гимназистка, Женский батальон. Снимают юбки — остаются в белых кружевных панталонах.**

Пластика — как идет Керенский. Керенский и юнкера (он говорит в окно).

Пьеро-Вертинский о войне.

Второе действие. Видны только руки заседающих. В сцене благородного собрания они снимают маски и начинают говорить просто.

Вышла газета «Кузькина мать».

Дипломаты, тут же Джон Рид. Говорят о Ленине, вздрагивают-чокаются.

Песня юнкеров, современные ребята.

Окопы. Братание. Спокойно говорит большевик. Митинг. Хаос толпы. Заседание Временного правительства. Керенский: «Ухожу в связи с возрастом и состоянием здоровья». Керенский с чемоданом. Стихи о России. Керенский бросает чемодан, переодевание. Солдат: «Кончилось ваше время!», — передвигает скамейку и сбрасывает по одному министров.

Декреты. Их читает прохожий в шубе («Косо висит!»). Висит объявление «Лекция об антисемитизме».

Часовой с гитарой поет частушки.

Финал. Снова вечный огонь и наковальня. Вечный огонь — это правда, революция и т. д., неистребимое.

[Перед началом спектакля] актеры Таганки на улице и в фойе раздают красные бантики зрителям. Начинают петь.

## 15 и 16 апреля 1965 г. [Б. Брехт. «Добрый человек из Сезуана». Перевод Ю. Юзовского и Е. Ионовой, стихи в переводе Б. А. Слуцкого. Московский театр драмы и комедии на Таганке. Постановщик Ю. П. Любимов. Художник Б. Л. Бланк. Музыка — Б. А. Хмельницкий, А. И. Васильев].

В темноте на сцену выходят актеры, мы слышим их, начинает звучать музыка, основной ритмический мотив. Аккордеон, гитара, свист. Зажигаются огоньки папирос.

**{****280} Зажигается свет. На сцене актеры. Разные позы. Шен Те (З. А. Славина) сидит справа, на приступке (у своего дома). Поеживаясь, кутаясь во что-то, ей не по себе, смотрит с любопытством. Раздается общий крик, ликование. Слева выходит еще одна группа актеров, их как бы ждали, это начало представления. Все выходят на авансцену, располагаются. Жена (Т. С. Лукьянова) сидит с чемоданом, у мальчика (Л. Г. Комаровская) жестяные коробки из-под конфет, он ритмически ими потряхивает. И т. д. В середине водонос Ванг (А. С. Эйбоженко) с гитарой. Обращение к актерам, которые играют в шикарных театрах: не забывайте про театр улиц.**

«Ваша соседка играет хозяйку» — И. И. Ульянова представляет домовладелицу Ми Тци (подчеркнуто, утрированно, нарочито «представляет» — как бы хозяйка в исполнении соседки). Это принцип игры: очень утрированно представляет и в то же время остается собой — добрые, хитроватые глаза, очень русское лицо, белесо-рыжеватое. Очень свободно, непринужденно, с чувством достоинства. Актеры поворачиваются к портрету Брехта и кланяются (наклоняют головы). Снова водонос — о том, что будем бороться за хороший конец. Хор подхватывает:

«Плохой конец заранее отброшен,
Он должен, должен, должен быть хорошим».

Расходятся, все актеры проходят по двум тротуарам сбоку (это как бы улица). Справа и сзади — госпожа Шин (И. С. Кузнецова), что-то нашла, какую-то малость (зернышко риса?), несет это… Водонос бежит последним слева, его останавливает рука из-за кулис, он дает напиться. У него большой металлический кувшин, на тесемке к нему привязана кружка. Его пластика — мелкие непрерывные движения, он согнут. И в то же время хитрые глаза, веселый, вовсе не заискивающий взгляд — он все-таки представляет. Это принцип. Он обращается к зрителям, в то же время занимается своим делом (продает воду), изображает водоноса, представляет его (три дела делает одновременно). Предлагает воду человеку с портфелем (это не бог, палец в чернилах). Два человека. Предлагает им воду. Один из них стряхивает пепел ему в кружку. Уходят.

**{****281} Боги выходят гуськом. Идут особым шагом (медленно, торжественно — но не всерьез, а пародийно, представляясь, ставят ноги), особая музыка. Сами себе командуют, как бы согласовывая: «Повернулись!», «Пошли!». Первый бог с толстой книгой и палкой, второй — с зонтиком, у третьего в руках цветочек и ящик вроде этюдника (на ремне через плечо). Идут по тротуару слева. Зажигается дорожный указатель — «стоять» — боги покорно останавливаются. В начале спектакля именно боги выносили надпись, второй бог раскрывал зонтик, и в финале тоже (зонтик — это такое прикрытие).**

Первый бог (А. Н. Колокольников) — молодой, энергичный, деловой. Второй (В. М. Климентьев) — дремучий, есть в нем нечто руководящее и в то же время глупое, наивное, хамоватое, готов лезть со своими советами, хрущевское что-то в нем есть. Третий (В. Б. Смехов) — интеллигентно-сентиментальный. Это «надстройка». Нищета, нужда унижают, уничтожают человека, здесь это главное. Боги — вся моральная, политическая и прочая надстройка — ложь, фальшь, ханжество — существуют, пока люди голодны. Эта идея проявляется очень конкретно, активно, действенно. Тройственный характер богов: не начальство — но в том числе и оно… Бессилие. Второго бога люди раздражают своей ненужностью.

Ванг на коленях перед богами. Начинаются поиски ночлега для богов.

Ванг убегает и сейчас же возвращается, нет соответствующих пауз, чтобы спросить, — сразу же возвращается назад (так же полицейский — Б. В. Голдаев — «делает обыск»: подошел к двери, даже как следует не взглянул, и все закончено). Женский голос за сценой: «Аллилуйя». Мольба богов и водоноса. Пока Ванг бегает (очень энергично и суетливо), спускается с неба облако, закрывает богов и снова поднимается, у богов в руках бутылки с молоком, они пьют. Когда начинается драка, боги втроем под одним зонтиком. Прохожий, который дает деньги («умоляют» руки Ванга, сложенные вместе). Другой прохожий обзывает мошенниками. Драка. Пантомима Ванга у стены, он бегает, просит, молит — пантомима-танец.

Разговор с Шен Те. Она появляется сверху, у портрета Брехта. Разговор с водоносом о кружке. Боги уходят в дом Шен Те. Пантомима **{****282} водоноса у стены. Куплет песни о дожде, водонос ходит с криком: «Купите воду, собаки!». Ежится — не то от дождя, не то оттого, что ему стыдно, — боги заметили, что у его кружки двойное дно (Первый бог сделал какую-то запись в книге). Темнота.**

Боги уходят из дома Шен Те, у них салфетки за воротниками, довольные физиономии. Шен Те сверху светит красным фонарем. Боги прощаются с Шен Те. Какую-то бумагу заготовляют, ставят печать. «Повернулись. Пошли». Шен Те их останавливает (кричит о своих занятиях). Боги остановились на полшаге, пригнулись. Повернулись — ничего! Снова крик отчаяния Шен Те. Дают ей мешочек денег. Уходят. Музыканты и с ними мальчик, протягивает богам свою тарелочку для денег. Боги проходят мимо. Когда мальчик задерживает третьего бога — тот говорит: «бог подаст». Музыканты на авансцене (свой ритм). Мальчик проходит по авансцене, протягивает тарелочку публике. Л. Г. Комаровская в этом же костюме и образе появляется во всех спектаклях: в «Антимирах» (тоже интермедии, перестановки, объявление новых номеров), в «Десять дней, которые потрясли мир». Это одна из связей с этим спектаклем — все вышло из «Доброго человека из Сезуана». Пока мальчик обходит публику с тарелочкой — в полутьме за спиной музыкантов идет перестановка. Музыканты: А. И. Васильев — с бородой, свистит. Б. А. Хмельницкий — с аккордеоном. Гитара — В. С. Золотухин. Современные люди, очень конкретные, суровые. Не вмешиваясь впрямую в события, они появляются, проходят. В сцене, когда водонос ищет ночлег для богов, — они идут у стены на заднем плане. Золотухин впереди, зажигает спичку о стену и закуривает, передает папиросу аккордеонисту. Очень хороший рисунок музыкантов!!!

В темноте высвечивается лицо Брехта, словно бы улыбающегося.

Когда перестановка закончена, кто-то свистит. Музыканты сразу же уходят. Зажигается свет.

«Табачная лавка». Счастливая Шен Те. Она уже начала делать добрые дела. Приходит Шин. Острое злое лицо, ненавидящие глаза, злые и презрительные. Она вся переполнена, перенасыщена ненавистью, злостью, завистью — активность внутренняя, крикливый голос, мелкие ритмические движения (где-то она живет в одном **{****283} ритме — по музыке тоже — с цирюльником). Рваная кофта. Старая юбка, туфли. Потом, когда она станет доверенным лицом Шуи Та, будет некоторое благополучие — у нее появятся ярко-красные перчатки, она ими будет любоваться, демонстрировать их, держа в руке. Все время злая реакция (вернее, озлобленность, а не злость), цепкость, завистливость и вместе с тем униженность. Бросает миску, требуя риса. Начинается борьба. Очень напряженные отношения, которые будут нарастать. Появляются трое: Муж (В. С. Высоцкий), Жена, Племянник (В. Н. Соболев). Все актеры без грима совершенно, одеты в какие-то свои, но старые платья. Скажем, у водоноса — шерстяная кофта, ворот неровно висит. У Шен Те — красные туфли, китаизированная прическа, подведенные раскосые глаза (но и это тоже не сугубо театральный грим, именно так сейчас подводят глаза). У Шен Те рваная черная кофта, на груди вырван огромный клок, видна рубашка.**

Муж, Жена, Племянник усаживаются.

Безработный летчик (Н. Н. Губенко) — юноша с поднятым воротником. Слова: «Это очень важно — стать другим человеком» — Шен Те произносит, обращаясь к публике. Потом она так же произносит стихотворные сентенции — очень эмоционально, звонко, выразительно, наполнение. Голос, немного хриплый, надтреснутый, натянут струной, вот‑вот может лопнуть. Скрипучесть и эпическая, декламационная интонация (какие еще у нее формы существования?) До этого тоже говорила в публику (о богах — «и они без приюта»).

Отступление Шен Те от родственников — «Они плохие…» Она переходит на правую сторону сцены. Сюда же выходят музыканты. Шен Те говорит белые стихи в зал, звучит музыка. Когда закончила — подошла к гитаристу, положила руку ему на плечо, как бы ища у него участия, защиты, заслона; становится за его спиной.

Входит, озираясь, столяр (Р. Х. Джабраилов). Семья напряженно на него смотрит: покупатель? «Я столяр», — потеряли к нему интерес.

Шен Те — еще одно новое несчастье. Это идет, повышаясь, напряжение борьбы — нагнетание своих и чужих бед, жизнь не дает покоя, успокоения — все идет к тому последнему, отчаянному крику Шен Те, который будет звучать в финале, в полной темноте. Идет **{****284} разговор со столяром. Родственники бросают в Шен Те спичками — чтобы напомнить о себе.**

Реплика «Не человек, а нож» повторяется несколько раз, со смаком; в этом повторении особый смысл, коллективность этого театра.

Хромой и его беременная жена. Образ готовности к драке, готовы с бою брать свой кусок. Ставят на стол чайник. Хромой замахивается на пищащую жену. Усаживаются.

Домовладелица Ми Тци. Ритмическая походка, разрез на юбке. В руках папироса на длинном красном мундштуке. Ульянова играет в другом стиле (сгущенная характерность, акимовская школа)[[160]](#endnote-51). Как раз она-то и понравилась моей соседке в зрительном зале… Ми Тци уходит, передав тетрадку договора.

Дедушка (Золотухин), мальчик (Комаровская), племянница (Т. В. Додина). Дедушка слепой и пукает, идет по диагонали, натыкается на стол. Его поворачивают и направляют к тому месту, где разместилась семья. Идет по прямой, ноги путаются, усаживается. Лицо без грима, широко открытые, но невидящие глаза. Он ничего не видит, не слышит. И не пытается — нет этого театрального внимания слепого или глухого, изображаемого на сцене. Он погружен в себя. Отрешенность и относительный покой. Если у всех — напряжение, страх что-либо пропустить, то у него ничего этого нет. Потом Невестка (Е. К. Корнилова) будет брать у него из горсти рис, он ничего не заметит. Он как бы по инерции продолжает жить — покорно. Какая-то грусть на лице.

Жена (Т. С. Лукьянова), представляя Племянницу: «Молоденькая!» — хлопает ее по заду (товар!) Говорит о делах семьи, искренняя жалоба, ее слова вызывают сочувствие.

Веселье семьи. С подноса берут сигареты. Песня о дыме. Припев ритмичен, основной куплет — речитатив, почти без мелодии. Последний куплет — аплодисменты. Пока поют, Жена разливает из чайника вино. Весело говорится о том, что заложили весь табак. Драка, отчаянный крик. Гаснет свет.

С правой стороны сцены — боги на облаке, под ними Ванг. (У водоноса есть движение — молящие руки, которыми он трясет; это театральная мольба, представление, отчужденный от него самого **{****285} жест). Водонос под мостиком. Он укладывается спать, засыпает. Это действие под музыку расчленено на несколько движений, обобщенных действий.**

Появляются боги. Когда Ванг говорит, что Шен Те проститутка, боги его прерывают. Первый объявляет: «Тринадцатый псалом». Достает книжку, боги поют на церковный лад. Когда первый и третий тянут коду, второй скороговоркой повторяет слова с вариациями, иногда одно слово произносит наоборот. «Скороспелые» — звучит как слово модное, имеющее конкретное звучание сегодня.

Зажигается свет. В лавке — на полках, столах — спят вповалку новые члены семьи. Коллективный храп-стон. Не то что бы каждый сам по себе и по-особому храпит — они вместе создают музыкальный и замысловатый коллективный хоровой храп.

На заднем плане сцены, обходя ее по прямым линиям и загибаясь на углах, движется Шуи Та. Шляпа, другие штаны, трость, черные очки. Другая, чем у Шен Те, пластика, резкость и уверенность движений, педантическая подтянутость.

Сцена с семейством, которое Шуи Та выгоняет. Задерживает мальчишку, тот его кусает. Сцена со столяром. Сцена с полицейским. У полицейского белая рубашка, черные штаны, актер похож на Маяковского. Прибегает мальчик, роняет пирожки. Его ведут в полицию. По второму плану с чемоданами проходит все семейство. Полицейский несет в вытянутой руке пирожок — вещественное доказательство. Домовладелица по поводу арендной платы.

Согнутая старуха (Л. Н. Возиян). Без грима, измененный голос. Вдруг как пластинка начинает повторять одну и ту же фразу, ее хлопают, она перестает.

Брачное объявление Шен Те. Смущение, когда в объявлении говорится о привлекательной внешности (взглядывает на себя, искренне смущается). Здесь она не Шуи Та, а Шен Те.

Музыкант на авансцене, пока идет перестановка.

У стены — четыре проститутки стоят, вертят задами (старая — И. И. Ульянова, молодые — Т. В. Додина и Н. С. Шацкая, четвертая — Племянница). Проходят действующие лица: музыкант, семейство с узлами, пробегает цирюльник (И. А. Петров) и т. д. **{****286} На переднем плане у дерева присаживается летчик Янг, к нему подходит старая проститутка в меховой накидке. Появляется Шен Те. Ее разговор с летчиком. Сцена, когда он прикасается к ее лицу.**

Пантомима водоноса с рукой у глаз, видит Шен Те. Водонос проходит по авансцене с песенкой, уходит за занавеску справа, отсюда высовывается его голова. Он говорит, обращаясь к публике: «Купите воды, собаки» (слово «собаки» — очень ласково, вкрадчиво). Потом меняется выражение лица, объявляет: «Антракт».

У летчика вязаная кофта, тоже черная, только более фасонистая, на шее — то ли медальончик, то ли крестик на цепочке. Узкие брюки и ботинки. Самолет — как пантомима, вернее, танец (музыка не звукоподражательная). Янг и Шен Те вместе следят, поворачиваясь; при слове «летчик» Янг делает вращательное движение головой, сложно повторяя мертвую петлю.

В конце антракта через зал идут музыканты, тихо напевая основной мотив. Поднимаются на сцену. Смотрят, как усаживается публика. Один: «Пожалуйста, садитесь скорее, пора начинать» (это было на обоих спектаклях, и пятнадцатого, и шестнадцатого — момент общения, разрушения иллюзии, определенного воспитания публики).

Второе действие. Ванг в трубе. Боги играют в домино и будят его стуком. Они увлечены игрой, с Вангом разговаривают между прочим. («Сначала форма, а содержание подтянется»). Реплика «веселым надо быть» — здесь текст измененный, с прямыми намеками.

Вывески: «Табак», «Цирюльня», «Ковры». Снаружи у табачной лавки все семейство, ждут Шен Те, которая не ночевала дома. В цирюльне и магазине ковров спиной к нам спокойно сидят действующие лица, когда придет время, они будут действовать.

Сцена в цирюльне — цирюльник выгоняет водоноса, пристававшего к посетителям со своей водой, бьет его щипцами.

Водонос у табачной лавки. Идет Шен, она говорит о радости. Ритмическое движение. Цирюльник следит за ней, головой повторяя ее движения, ее ритм.

Сцена у лавки с коврами. Выбор шали. У торговца коврами (Б. А. Хмельницкий), «старика», молодое лицо, но не гнутся суставы. **{****287} Ходит, не сгибая ног. У него и его жены (Л. Н. Возиян) — смешная, утрированная внешняя манера (действительно наивная самодеятельность, уличный театр), — но лица хорошие, выразительные. Когда старушка заходится заезженной пластинкой, глаза у него округляются, затем хлопает ее.**

Сцена у табачной лавки. Шен Те всех кормит, раздает рис. Едят. Невестка крадет рис у дедушки.

Эпизод с водоносом — никто не хочет быть свидетелем. Шен Те берется. Ванг держит побитую руку, как плеть, так будет все время. «Табачная фабрика», песни о слонах. Ванг работает одной рукой. Ванг убегает, неся на весу свою руку. Шин бежит к цирюльнику, усаживается у него. Когда Шен Те прогоняют — все уходят покорно, гуськом, один за другим.

По сцене бежит мать летчика (А. С. Демидова). Спешит, движения, словно ее толкают. Разговор с Шен Те. Эгоизм и снобизм матери. Они машут самолету. Шен Те — от души, мать Янга — формально.

Пока идет перестановка, на авансцене музыканты и мальчик с черной доской. Он пишет на ней мелом: «ПЕРЕ», потом останавливается. Присаживается на корточки, милое кокетство с залом. Дописывает слово «ПЕРЕСТАНОВКА» и сбоку ставит большой вопросительный знак. Свист, уходят.

Табачная лавочка. Шуи Та и Шин (она делает уборку). Приход Янга. Его пластика современного парня.

Шин бежит за цирюльником. Ритмически-танцевальная пластика цирюльника (китайский богдыхан с качающейся головой, мелкий рисунок кокетливо-забавных движений).

Вывеска: «Дешевый ресторан». Сидят гости, пьют вино из пиал. Мальчик обходит всех со своим кувшином, представление: немного балуясь, «наливает» всем, проводя нагнутым кувшином вдоль ряда чашек. У Шен Те на голове фата. Сцена ожидания. Смотрят на часы. Мальчик опрокидывает кувшин: закончилось вино. Гости стучат ногами. Поют (ритмически) о белых туфельках. Шен Те как-то неуклюже извивается (не то танец, не то судороги). Падает. Свидетели уходят, уходят гости. Шен Те осталась, музыкант тоже. Янг Сун поет песню о Дне святого Никогда. Он бросает на пол Шен **{****288} Те, в другую сторону — мать. Музыканты подхватывают куплет. Быстрый, неистовый темп. В конце Янг Сун бьется руками о пол. Темнота. Мальчик выносит доску с надписью «Антракт», держит ее перед собой, кокетливо выглядывая поверх доски.**

Третье действие. Снова музыканты идут через зал. Играют. Когда публика затихла — «Начинаем третье действие».

Ванг в трубе. Появляются боги, в жалком виде. Галстуки обвисли, боги все в сене. У третьего бога подбит глаз. Когда уходят, второй бог возвращается, бьет кулаком по трубе: «Что делается!». Остальные его уводят. Они говорят вроде бы искренне — но звучит это ханжески, комически.

Веревка с бельем. Танец цирюльника. Ошибся — падает к ножкам Шин, затем исправляется — к Шен Те. Шин с распашонкой в руках.

Пантомима Шен Те с будущим сынком.

Шин ворчит (уже совсем от себя, ругает интеллигентов).

Шен Те говорит с музыкантами о сыне. Превращается в Шуи Та.

Снова интермедия с доской. Комаровская пишет только первые четыре буквы: «ПЕРЕ», а дальше — точки.

Работает «фабрика» (ритмически бьют себя по коленям).

Табачная лавка. Шин в красных перчатках.

Появляется Ванг, ищет Шен Те, говорит о ребенке. Бунт Ванга. Ванг идет в полицию, возвращается: в дверях — полицейский, за ним толпа, полицейский ее сдерживает. Арест Шуи Та, его ведут, толпа рвется в нему с криком «Убийца!».

Суд. Справа толпа, ругается, но беспомощно, ничего не может сказать, только старуха-ковровщица кричит: «Хулиган»! Появляются судьи — боги. Допросы свидетелей. Стучат молотками. Третий бог увлекается, его останавливают. Восторг третьего бога при виде Ми Тци (она демонстрирует свои колени). Крик толпы.

Шен Те на коленях. Судьи удаляются. Крик Шен Те в темноте (одиночество, ужас, трудно быть добрым).

Все актеры на авансцене. Ванг говорит заключительные стихи. При словах «Не ищем выгод» все качают головой. Потом удаляются, застывают с воздетым рот-фронтовским кулаком. Гаснет свет. **{****289} Снова зажигается. Все участники сбегаются в кучу, под зонты, как бы о чем-то совещаются. Снова на авансцене, повторяют строки о «хорошем конце».**

Конкретность главной мысли. Трудность жизни. Трудно нести свои и чужие заботы. Сильг, которые разделяют людей. Боги — и как бы определенный адрес (М. А. Суслов, бюрократ), и обобщение — вообще власть, политика, мораль и т. д. Слова «вообще без богов» звучат очень многозначительно, как призыв к действию.

О природе музыки. Ключ дает общий фон (современные стиляги). Ритмические темы действующих лиц — каждый в этом ритме живет, ритм определяет пластику. Это театральное бытие, а не жизненное.

## 19 апреля 1965 г. [А. Н. Арбузов «Мой бедный Марат». Ленинградский театр им. Ленсовета. Постановка И. П. Владимирова. Художник А. С. Мелков. Композитор Г. А. Портнов[[161]](#endnote-52).]

[Декорация] — фрагменты частей комнаты. Марат — Д. И. Барков.

А. В. Эфрос перенес в прошлое современных людей, современных по очень активной, напряженной внутренней жизни, по многообразию связей и отношений, по внешним вещам — пластике и т. д.[[162]](#endnote-53) В этом спектакле — не люди из времен войны и не современные люди, а просто театральные фигуры, У А. Б. Фрейндлих — более точно по жизни, по внутренней линии, она достоверна в каждый отдельный момент (девочка, выбор, защита Леонидика).

У Эфроса первый акт — радар жизни, несмотря ни на что. Здесь — растянувшаяся экспозиция, расстановка, подготовка ко второму акту, где происходит выбор (кто победит? — все сосредоточено на этой проблеме, кого выберет Лика, вокруг этого движется действие).

У Эфроса — сложность, мучительность жизни, все тревожит и волнует.

Выбор Лики — ее внутреннее дело, а не философия времени. Она решала с точки зрения долга (не души, а практической своей нужности Леонидику). Что из этого получилось: плохие стихи Леонидика.

## {290} 18 мая 1965 г. [М. Горький «Егор Булычов и другие». МХАТ им. М. Горького. Постановка Б. Н. Ливанова и И. М. Тарханова, художник А. Д. Гончаров.]

На сцене спланирован, построен, отделан и обставлен дом Булычова. Не сцена — а разные комнаты булычовской квартиры. На верхнем этаже — Звонцовы (оттуда раздаются звуки). Например, эпизод с трубой (Трубач — В. А. Попов): Булычов (Б. Н. Ливанов) потешается очень свысока над Гаврилой [Трубачом], решает устроить шум из озорства, услышав наверху шум, пение, веселье — то есть сознательно, продуманно, а не от внутренней тоски. Безысходности, нутра нет.

Внизу — кухня. Оттуда в массовых сценах будет выходить повар: очень чистая куртка, колпак, все с иголочки (о нем упоминается вначале — его сына убили). При повороте круга в массовой сцене все уже стоят на своих местах — хотя Булычов и Трубач идут через переднюю, и все сцены сделаны динамично, на приходах. Внешняя историческая точность, подлинность и подобранность каждой вещи, каждой детали. Если бы это помогло, вернее, продолжилось в людях на сцене, внутри них прежде всего!

Булычов интеллигентен, в отличие от обычного представления о нем. Не столько натура, нутро, стихия характера, сколько разум. Болезнь дана очень прямо и клинично (рак печени), а не как нечто грядущее, разъедающее, поражающее; не вырастает до символа, образа. Даже нет по-настоящему жажды жизни, вернее — земного инстинкта жизни. Философское отношение к смерти, даже что-то профессорское есть. В этом профессорском и что-то руководящее: не хозяин, а руководитель. Его озорства и скандалы — очень умственные, смех — поверхностный. Много смеется немного сдержанным, не увлеченным, а «верхним» смехом.

Столкновения не убедительны внутренне — нет усилия преодоления чего-то такого действительно запретного, трудного, нет внутренней смелости, свободы, по сравнению со смелостью суждений о мире современного человека (космическая эра — полетность мысли). Булычов дразнит старую ворону Меланью (К. Н. Еланская). Ни силы, ни власти, ни уверенности в себе, а мелкое безобразничанье, бессмысленное, потому что эта внутренняя линия не прочерчена. **{****291} Нет этой внутренней линии — и потому все наружу, все чересчур усиливает.**

Дом, где играют в прятки.

Выбегает Булычов. На аплодисменты. В шубе. Накрывает Шуру (Н. И. Гуляева) шубой, несет ее в столовую. Сцена с попом Павлином (А. В. Жильцов). С Шурой сентиментален, сюсюкает.

Пластика и голос под Н. К. Черкасова — размашистый жест и т. д.

Прятки с лампой в передней (после отказа дать взятку).

У Пропотея железный посох.

В конце Булычов падает.

Когда Булычов молча обнял и накрыл шубой Шуру — в этом тоже усиление внешнего действия. И вообще все подхлестывается.

## 25 сентября 1965 года. А. Н. Островский «На всякого мудреца довольно простоты» [Ленинградский драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Постановка Г. Г. Никулина. Художник Д. В. Афанасьев].

Перестановки в тексте. Пролог обращен в зал (в пьесе — это начало действия, уже завязывается сюжетная борьба). Стремительное и последовательное выполнение плана (в тексте). Выявляется характер действия — идти напролом. Расчленение актов на эпизоды.

От Островского к Гоголю, Щедрину, Сухово-Кобылину; в такой пьесе, как «Женитьба Бальзаминова», основания для этого есть («Никогда! Маменька, не нужно делать то, что может повредить…», «Прощай!… те… ма… ма…»).

Характер действия: обстоятельства и человек. Свобода Глумова. Между консерваторами и либералами Глумов — что угодно. Финал не есть крушение интриги (природа общества угадана верно).

«Ревизор» Н. П. Акимова. Малый театр — И. В. Ильинский и остальные (характерные маски). Снова к маскам — но иначе (масочность взорвана изнутри). Цирк. Человек и куклы.

О природе характера. М. С. Щепкин об Островском. Обстоятельства формируют, обстоятельства влияют. Прямое соотнесение с какими-то современностями.

**{****292} Замедленность, иллюстративность. Актер — как личность, свобода внутренняя — по рисунку. Цирк — Эйзенштейн.**

Фантастика — поклон Глумова [И. Б. Дмитриев], отработанность жеста, лаконичность, выразительность преувеличенного жеста. Швейковский ход у Глумова (Чацкий, Швейк).

У каждого эпизода своя атмосфера: клоунада, пантомима, мюзик-холл (сцена с Мамаевой [Г. П. Короткевич], одновременно открываются зонтики), балаган у Турусиной [Е. Н. Страхова] со свечами. Монтаж аттракционов. Обнажение театральности. Крутицкий [М. Д. Ладыгин] — игра с очками. Немая сцена. Социально обусловленные типы. Заданная пластика. Время действия отвлеченное, разбита логика. Замедленность времени, эпизодное строение. Вывод: эксперимент. Что за этим стоит?

Начало спектакля: Глумов, обращаясь к публике, объясняет, что надо для карьеры: выжму, потом заберусь на новые, выжму и заберусь, выжму и заберусь, выжму и заберусь (это он показывает). Льстить грубо, беспардонно. Обращается в зал — «Мы еще с вами потолкуем».

Колокольный звон (он и потом играет важную роль, заглушает пантомиму с Городулиным).

В монолог превращено то, что Глумов у Островского в начале пьесы говорит матери «Чтобы в этой обширной говорильне я не имел успеха!»

Комната Глумова. Кушетка, на ней халат Глумова, стол письменный, кресло, — все это расположено на одной линии и выезжает на сцене (иногда обстановка выезжает уже с персонажами). Глумов просто переходит в эту обстановку, раздевается (цилиндр и трость). При этом продолжает свой монолог — ту его часть, что касается действия, планов.

Маменька [Д. М. Вольперт] с двумя письмами — голубая и розовая бумага.

«Льстить грубо, беспардонно» — таков ход Глумова, он откровенен.

Вдвигается, подается мебель, опускаются декорационные вставки. Рельеф сцены — система ступеней.

**{****293} У Островского — действенное начало: план Глумова и далее его осуществление, борьба за его реализацию. В спектакле нет напряжения сюжетного действия, оно снимается уже началом, которое должно дать ключ, указать на активность Глумова. Снимается и характером ведения действия (отвлечения, разработка второстепенностей, трюки, эффекты и т. д.).**

Принципы актерской игры — представленчество. Глумов и Мамаев [С. Л. Поначевный], разговаривая, друг друга боятся. Глумов-Дмитриев — представление, театр; перевоплощение здесь не только психологическое, но и театральное.

После пролога: снова продолжение монолога Глумова, уже в его комнате (активность Глумова как бы переведена в другой план, не действенный, а головной, не в обстоятельствах дело, а в нем самом). В пьесе характер действия таков: вот еще, очень нужно — идти напролом, да и дело с концом (то есть не сам план выявляется, а характер действия). Маменька у Островского — добрая обыкновенная женщина, именно обыкновенная — добро и зло в ней соединены. Здесь же — как маска: сущность человека неуловима, он меняется.

«Я умен, зол и завистлив», — Глумов прямо провозглашает свой характер; но в этом смысле своего характера у него нет, вообще у действующих лиц нет этой целостности, все дано с точки зрения современного театра, сложности человеческой. Островский — это маски (Акимов, когда ставил «Ревизора», очеловечил, поскольку из-за штампов, музейности, хрестоматийности мы уже перестали соотносить классику с современностью; то же и с чеховской пьесой «Три сестры» — смысл современного прочтения в делении персонажей на два лагеря, у Чехова этого нет).

У Островского характеры срослись с человеком. Для Щепкина это было невозможно: как так Любим Торцов положительная нравственная фигура, воплощение национального начала и пьяница, под маской юродства; Катерина в «Грозе» героиня и совершает прелюбодеяние. С точки зрения режиссера этого спектакля характер (новая природа характера), социальная определенность — откровенные маски (либерал или консерватор — одно и то же, в зависимости **{****294} от обстоятельств). И в театральном смысле — большой зазор между образом и личностью актера. Это в принципе, а как получается на самом деле? (Имеет значение актер, с чем актер пришел на сцену, в какой степени он сам активно создает, сознает и т. д., как относится к общей идее спектакля. Свободное построение или скованное построение).**

Итак, иное понимание характера: «умен, зол и завистлив». В прологе Глумов несколько раз повторяет: «Выжму и заберусь повыше», иллюстрируя все это соответствующими движениями.

«Эпиграммы в сторону» — разрывает какие-то бумажки (эта иллюстративность есть принцип — не всегда получающий полную творческую реализацию).

Пластика Дмитриева — особая изящность.

Курчаев [С. Н. Ландграф] гусарский костюм носит не по-гусарски. Голутвин [А. И. Янкевский] — в клоунском одеянии, цирковой помятый костюм униформиста, клоун-неудачник при главном клоуне (Глумове — белом клоуне, резонере; пантомима наподобие Марсо — не случайна).

Голутвин с чемоданом, показывает то, что писал, пауза — когда доходит до комедии, и потом спазмы смеха, про себя (то ли по поводу комедии и того, что в ней написано, то ли по поводу судьбы комедии).

«Порядочно позавтракали» — они пьяны, от них разит, Глумов отстраняется (т. е. все утрированно и обыграно). Уход Голутвина и Курчаева — клоунский. Надевают не свои шляпы (Голутвин — гусарский кивер, Курчаев — шляпу Голутвина). Смеются друг над другом, каждый берет свою шляпу… но надевает ее на другого. Та же игра. В конце концов так и уходят не в своих шляпах. (В спектакле 9 октября меняли шляпы только один раз).

Человек Мамаева. Глумов достает деньги, потом раздумал, дал меньше. Человек, сторговавшись и получив деньги, докладывает — не повернувшись к двери, не заглядывая туда; театральность обнажена. Мамаев осматривает квартиру: измеряет ее шагами, колотит зонтиком в предполагаемый потолок. Глумов преобразился, сделал идиотское выражение лица.

**{****295} Сцена «узнавания» дяди и племянника. Глумов целует руку, трюк — наклоняется почти горизонтально (каблуки на шипах удерживают его). Представление Маменьки — балет: ведет ее за талию, выделывает па. Игра с портретом. Глумов подкладывает его поближе к матери, потом, когда они ищут, театрально быстро-быстро перелистывая пачку бумаг, портрет оказывается на столе.**

У Манефы [М. Н. Самойлова] одна нога в лапте, на другой — туфель; в сцене у Турусиной ошибается и выставляет напоказ вместо лаптя ногу в туфле. Собирает в кружку «на храм» — Глумов дает ей деньги, но когда она хочет положить их в кружку, Глумов кружку отстраняет и кладет деньги в карман.

## Второе действие.

Мамаев и Крутицкий сидят на скамеечке с левой стороны сцены, рядом фонарь уличный, и читают газеты — один «Московские ведомости», другой — «Ведомости московские». Ладыгин — Крутицкий играет старческое, полусогнутые ноги. Уезжают на скамейке.

Опускается витрина модного магазина, манекены в платьях (Mode de Paris). Трюмо, скамейка. Модистка что-то подделывает. Мамаева снимает юбку. Во время разговора идет примерка, Мамаева встает на табуретку. Потом расплачивается с модисткой (маленький кошелечек), берет зонтик, уходит.

С Мамаевым на улице. Пока Глумова говорит — пантомима: Мамаева показывает мужу пустой кошелек, он достает деньги, видя любопытство Глумовой, Мамаева закрывается зонтиком. Глумова говорит очень кисло по поводу денег.

Комната Мамаевой. Она переодевается в пеньюар, отороченный мехом.

Появление Глумова. С Мамаевой сдержанно, с холодной почтительностью (она в спектакле — очень молодая женщина). Игра со скамейкой: Глумов садится на табурет подальше, Мамаева просит ближе, Глумов переходит не разгибаясь, в сидячей позе.

Снова перемена — гостиная, деталь картины с обнаженной женщиной. Только что речь шла о Городулине [Б. С. Коковкин] — и вот **{****296} он появляется. У Островского обоснования нет, театральность — режиссер имел право эту театральность обнажить.**

Зовут Глумова (при появлении Городулина, укрывшегося за кулисой и наблюдавшего оттуда). Надевают шляпы, берут трости. Разговор идет на улице, на фоне куполов. У Глумова — пантомима, все показывает. Часть особенно жарких объяснений не слышна, заглушается звоном колоколов. Мамаев и Глумов ведут диалог подчеркнуто представленчески — как-то боясь друг друга, вернее, нервно реагируя, отскакивая друг от друга.

Мамаева и Глумов. Глумов чопорно целует руку, затем объяснение, в разгар которого на сцену выезжает розовая кушетка. Они падают на нее и уезжают за кулисы. (Глумов ведет эту сцену театрально, представляясь).

**Третье действие** (после единственного антракта).

Крики, суета — Турусину [Е. Н. Страхова] приносят два лакея в русских рубахах навыпуск. Фон — богатая стена и два портрета (купец и купчиха). Затем входит Машенька [Р. В. Савченко].

Следующий эпизод. Крутицкий. Старческая похотливость. Подтекст — что-то было раньше, уговаривает как будто снова — на этом строится второй план.

Сцена с Городулиным. У него трясутся ноги.

Сцена гадания. Свечи. Мамаева и Манефа льют воск. Докладывают о приезде Мамаева. Мамаев — о Глумове. Слуги раскатывают ковровую дорожку, открывается центральная дверь — ждут. Закрывается занавес.

**Четвертое действие** (без антракта).

Глумов идет, у входа к Крутицкому его встречает человек Крутицкого. Глумов и Крутицкий. Игра: у Крутицкого очки на лбу, он их ищет, Глумов услужливо надвигает очки ему на нос… Потом, говоря с Глумовым, Крутицкий снова сдвигает их на лоб и опять ищет… когда Глумов переходит на другую сторону, Крутицкий продолжает обращаться в прежнем направлении — тогда Глумов перебегает на старое место. В комнате Крутицкого — портрет чиновника в зеленом, в полный рост (сталинская эпоха).

**{****297} Сцена** II. У Глумова (разговор с маменькой о Турусиной перенесен на улицу, происходит раньше).

Голутвина Глумов выпроваживает за шиворот, когда тот возвращается в третий раз.

Сцена V. Место действия — на даче у Турусиной, улица, колокольни, прогуливающиеся пары. С Турусиной Глумов — ханжа.

Фантасмагория — все маска, цирк, превращение. Нет логики человеческих связей и отношений — все воздушный замок без фундамента, все случайно, нелепо, глупо. Человеческого не получается.

В прежнем, дореволюционном спектакле не было уловлено салтыковское начало. Сатира в «На всякого мудреца…» (Малый театр, 1922/23 г.).

## 9 октября 1965 года. [Тот же состав актеров].

Купола, на их фоне стоит спиной к публике в дымчатом сюртуке и цилиндре, с тростью Глумов. Поворачивается к публике. «Я умен, зол» (соответствующая ирония, изображение злости). Наверх: «Злился, писал эпиграммы, я баклуши бил. Над глупыми людьми не надо смеяться, надо пользоваться их слабостями». «Выжму» — правая рука «выжимает» — «и заберусь повыше» (тростью левой руки показывает — выше). Швейковский ход. Опускается вставка [полотнище с изображением комнатной стены]. Продолжает монолог уже в комнате. Появляется маменька с двумя листами бумаги — голубым и розовым. Она в оранжевом, коричневом (у каждого в спектакле свои локальные цвета — Мамаева красная. Мамаев — синий, Крутицкий — зеленый, Турусина — фиолетовый, Городулин — серый…). Глумов говорите матерью довольно капризно и резко. «Эпиграммы в сторону» — рвет и бросает в мусорную корзину листочки бумаги. Во время монолога о дневнике Глумов проводит рукой по лицу, как Марсо, словно снимая и надевая (вернее, меняя) маски — серьезную и ядовито-насмешливую. Садится за стол, проводит рукой — и оказывается в серьезной маске.

Появляются Курчаев и Голутвин. У Голутвина рыжие полосатые брюки, галстук темно-красный в белый горошек, помятый цилиндр — **{****298} клоунская одежда. У Курчаева — театральный гусарский костюм. Когда Курчаев говорит, что Голутвин хочет сотрудничать, — Глумов вопросительно стучит по столу (мол, не стукачом ли?). Рассказывая о своих опытах, Голутвин достает из саквояжа: романы, повести, драмы — достал еще одну рукопись, долгая пауза, никак не может выговорить от смеха: комедии.**

Входит человек Мамаева: в оранжевой ливрее, белые гетры. Люди Мамаева, Турусиной, Крутицкого — как цирковые актеры, униформисты, только в разных одеяниях: человек Мамаева — в оранжево-коричневом с белым; человек Турусиной — в оранжевой шелковой русской рубахе и синих штанах, заправленных в сапоги; человек Крутицкого — в зеленом (чиновничий цвет). Пока Мамаев обмеряет комнату, стучит палкой в потолок, Глумов за столом что-то пишет, лицо изменилось — маска простоватости, невинности, глуповатости. Глумов берет второе перо и пишет двумя руками, туда и обратно ведет строчку, заканчивает росчерком и обращается к Мамаеву. Объяснение с Мамаевым по поводу глупости. «Вспоминает» имя дядюшки: «Ма… ма…» (Глумова, которая где-то поблизости все время наготове, выбегает на сцену, — но Глумов отправляет ее обратно). «Узнание». Целует Мамаеву руку — удерживаясь на шипах, склонился к нему. Плачет на плече. Мамаев тоже плачет, Глумов вытирает ему нос (громкое сморкание). «Маменьку!» Глумов изящным шагом отступает назад (маменька уже вышла на сцену, идет к нему), они соединяются, и Глумов ведет мать к Мамаеву (держит ее за талию и выступает, как в танце).

Глумова надевает очки и смотрит на Мамаева. Разговор о портрете. Мамаев и Глумова ищут портрет, быстро-быстро листая пачки бумаг, передавая друг другу и снова листая. Глумов подсовывает заранее подготовленный рисунок, Глумова подает его Мамаеву, Глумов притворно вырывает («Маменька, не нужно!»). Мамаев ставит рисунок на стул, хохочет — Глумова и Глумов тоже; он прекращает смеяться, и они.

**Второе действие**. Модный магазин (буквы на вывеске в зеркальном отражении). Сцена Мамаевой, Глумовой и модистки. Уходя, Мамаева и Глумова синхронно открывают зонтики.

**{****299} В будуаре Мамаевой (обит розовым шелком). Мамаева с помощью горничной переодевается у зеркала в белый пеньюар. Глумов входит с правой стороны, изображает скромность, робость. Подходит к ручке, садится подальше, потом в сидячей позе переходит поближе к Мамаевой. Во время разговора изображает порывы к ней и словно сам себя останавливает («можно» — рывок к ней — «но не должно сметь» — рывок обратно). Когда Глумов уже потянулся к Мамаевой — вошел слуга с докладом о Городулине, Глумов заметил слугу и смутился.**

Опускается изображение гостиной. Городулин страстно целует руки Мамаевой (в это время входит Глумов, она делает ему знаки). Городулин пьет рюмку коньяку и закусывает — Мамаева вызывает Глумова и представляет его Городулину. Уходя, Глумов и Городулин поворачиваются друг к другу спинами, расходятся к разным кулисам, берут цилиндры и трости (декорации и Мамаева в это время уезжают) и оказываются на улице, на фоне колоколен. Глумов начинает отвечать на вопросы, иллюстрируя каждое слово: «думать» (присел на корточки и прижал палец ко лбу), «работать» (что-то пишет, печатает на машинке), «порхание» (изобразил одной рукой и ногой), «обычный шаг» (подпрыгнул и в воздухе шагнул). Потом пантомима под колокольный звон (на что-то указывает, бьет кого-то палкой и т. д.). «Переливание из пустого в порожнее» — показывает покачиванием трости. В конце Городулин и Глумов пристраиваются идти в ногу.

**Третье действие** [по Островскому, в спектакле — второе].

Мамаев в дверях. Слуга опрыскивает его духами. «Дядя зовет» — Глумов в страхе, хватается за сердце, подходит. Мамаев говорит скороговоркой, опасливо поглядывая на Глумова (чистое представление). Потом отсылает слугу. Начинается разговор. Переносят кресла влево. Когда Мамаев говорит о жене, хватается за сердце. Его нет — ушло в пятки, ищет в пятке. Не может понять, в чем дело. Мамаев шепчет ему на ухо (о своей импотенции?), Глумов смущен. Разговор с Турусиной. Глумов руководит дядюшкой!

Объяснение Мамаевой и Глумова. Он ханжески: «Я вас не просил», с постным лицом идет, она его возвращает. На словах «Убейте меня» Глумов в позе как бы распятого, в руках трость и цилиндр, **{****300} они падают. На словах Мамаевой: «Смелей!» — на сцену въезжает розовая кушетка. Мамаева падает на нее в картинной позе. Глумов проводит рукой по ее телу — не касаясь, но утрируя определенные формы. Доходит до ножки — отдергивает руку. Изображая «сумасшедшего», перекусывает трость. Падает к Мамаевой на кушетку. Поцелуй. Кушетка уезжает.**

Сцена в доме Турусиной. Выбегают приживалки с криком: «Воды!» Прибегают слуги, Григорий с большой деревянной бадьей. Двое слуг несут Турусину на руках, крики, переполох. Приносят кресло и столик. Приходит Маша. Во время диалога Маши и Турусиной слуги и приживалки повторяют ее движения. Когда Турусиной становится плохо, все обмахивают ее подолами и рубахами, а Григорий чуть не выливает бадью воды. Затем все к ней прилегают, образуя фотографическую группу.

Турусина очень кокетлива, когда уходит Машенька — занята своими грудями. Григорий докладывает о Крутицком. Крутицкий въезжает спиной к публике, опираясь о столик. Весь их диалог — подтекст, намеки на ее прошлое и ее кокетство.

Появление Городулина. Трое слуг с подносами и рюмками. Городулин, выпив рюмку, отдает одному лакею шляпу, другому — трость, третьему — перчатки. (Потом, уходя, в том же порядке берет свои вещи обратно и на каждый поднос кладет по монетке).

Сцена гадания. Приживалки и Манефа со свечами. Сцена в темноте, освещена только свечами. Одежда приживалок: синяя в красный горошек и красная в синий горошек, очень старомодная, старушечья. Доклад слуги о Мамаеве. Мамаев: «Позвольте племянника представить». Слуги раскатывают дорожку — все ждут. Занавес.

Сцена Глумова и Крутицкого. Во время разговора идет разнообразная игра: с очками, с переходом Глумова на другую сторону стола, снова с очками. Крутицкий ищет что-то. Что? — Стул. Глумов: «Ничего». Садится без стула. Потом с папиросой: «Не курю» (бросает и растирает ногой). «Если угодно» — уже папироса в руках, Глумов закуривает, отгоняя дым. Просит прощения на коленях. Глумов уходит, слуга сзади протягивает ему шляпу и трость. Они замирают в немой сцене, пока Крутицкий говорит о молодых людях.

**{****301} … Мамаева с дневником. Несколько раз берет его в руки и кладет обратно — на этом идет игра сцены. Маленький монолог растянут, расчленен. Она берет дневник — и кладет его. Затем возвращается. («А это что?»). Берет. «Дневник!». Умиляется, снова кладет. Заглядывает. Начинает читать со смехом. Затем поражена. Кладет дневник на место. Затем прячет его.**

Монолог Глумова. Глумов одевается. «Нет дневника». Его слова как эхо начинает повторять усилитель. Затем транслируется магнитофонная запись глумовского монолога целиком.

Сцена Глумова и Городулина (Глумов поет, Городулин подпевает).

Когда Турусина говорит, чтобы Глумов удалился незаметно, — Глумов идет на втором плане медленно, углублен в себя. Не унижен — напротив. Потом усаживается на полу, трость воткнута в пол, на ней цилиндр. Кого-то иронически благодаря — снимает цилиндр с трости. Комически испуган. Застывает. Все к нему тянутся. Потом он спускается вниз (уже после того, как опущен занавес) — и все опять тянутся к нему, вереница справа и вереница слева.

## 31 ноября 1965 г. М. Горький «На дне». [Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Постановка Л. С. Вивьена и В. В. Эренберга (1963). Худ. Г. Н. Мосеев.] Запись конкретного спектакля.

Притушен свет. Мужской хор поет «Дубинушку». Так начинаются все акты: первый — «Дубинушка», второй — «Зачем ты, безумная, губишь…» (шарманка), третий — опять «Дубинушка», четвертый — «Солнце всходит и заходит». Народное начало? У Горького? Для него свободный человек, свобода от общества — как раз это актуально!

Занавес. Точно выполнены ремарки. Учтены традиции мхатовской постановки. То, что в 1902 году казалось подлинным бытом, перенесенным на сцену, созданным по наблюдениям за нравами и обычаями обитателей ночлежек, — сейчас кажется очень театральным. Новшество: лестница наверх, разрезанный свод, планировка угловая (помещение под углом повернуто). В МХТ была фронтальная.

**{****302} 1) Бубнов** [Ю. В. Толубеев] на своих нарах. Возится с шапкой. Барон [Б. А. Фрейндлих] и Настя [В. П. Ковель] в центре у стола (она читает, Барон пьет чай). Квашня [В. Г. Савельева] — театральность, раскрашивание текста. Барон готовится уходить, одевается. У него нет шапки. Берет картуз у Бубнова из его готовых картузов. Бубнов отнимает. Барон незаметно берет другой картуз и уходит.

Бубнов и Клещ [А. А. Ян] работают по-разному: у Бубнова нет законченного цикла, однако все внутренне целесообразно; Клещ возится, скрипит — и все. Когда Анна [И. И. Сергеева] начинает говорить, Клещ отдергивает занавеску.

Сатин [А. Н. Киреев] — романтическая шевелюра, седина, это грим Н. К. Симонова, он взят другим актером (это принцип дублирования). Актер [М. Л. Никельберг] — балахон в желтую и зеленую клетку.

Крики за сценой, свистки полицейских. Шарманка за сценой играет «Зачем ты, безумная, губишь». Кончается первый кусок с его настроением быта, повседневности (ничего не происходит, обычный день). Вносится тревожный драматический темп: свистки на улице, шарманка.

II кусок. Приход Костылева [М. К. Екатерининский]. В смысле сюжета — кусок экспозиционный. Игра Костылева у двери в комнату Пепла.

III кусок. С Васькой Пеплом [И. Е. Жилин], Другая тональность. Веселье. Актер смеется особым смехом, когда говорится о Василисе. Бубнов озяб (руки). У всех эта игра — «холод». Бубнов развязывает веревку, наматывает на локоть и аккуратно складывает моток.

IV кусок. Лука [В. Г. Минин] и Наташа [К. И. Трофимова]. Наташа проводит Пепла в комнату налево.

V кусок. Наташа вводит Луку. Пепел бросается и смотрит вслед Наташе и Луке, потом метнулся к себе в комнату, потом на печку. Беспокойство, растерянность. В Пепле — животное начало, мясо, грудь сквозь рубаху видна, добродушие великана.

Бубнов фразу «А ниточки-то гнилые» повторяет несколько раз, со значением.

**{****303} VI** кусок. Пение Луки. Барон поет «Маруся отравилась». В гриме Луки заранее «написана» хитрость: один глаз немного выше другого, подмигивающий.

Бубнов отбирает шапку у Барона (у Барона нет головного убора: у Бубнова взял, когда пошли в трактир — взял тюбетейку у Татарина, в конце, когда уходит, а на дворе непогода, берет шляпу Актера). Аристократическое грассирование Барона. Барон надевает тюбетейку. Бубнов обтачивает картонный козырек. У Бубнова — Толубеева все линия поведения — основательность бытия. Живет основательно, хотя все призрачно. Как чешет голову, как надевает свое пальто (сплошные дыры и заплаты), как существует в ночлежке его угол.

VII кусок. Алешка [В. П. Таренков] с гармоникой. Пляска. Бросается на пол от темперамента. Василиса [А. Я. Ефимова] бьет Алешку — только после этого он смиряется. (Бьет Алешку и сама ударяется об угол, ей больно; Лука смеется).

VIII кусок. Василиса ищет Ваську Пепла. Василиса театрально властная, злая, самоуверенная, хитрая — все написано на лице.

IX кусок. Медведев [Г. К. Колосов], драка за сценой.

II действие.

Вечер. Бубнов разворачивает матрас, кладет под голову сапоги, накрывается своим рваным пальто.

# {304} Примечания

1. *Костелянец Б. О*. О Сергее Владимирове (1921 – 1972) // Владимиров С. В. Об эстетических взглядах Маяковского. Л., 1976. С. 237. [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: *Громов П. П*. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 151, 215, 224; *Таршис Н. А*. О Сергее Васильевиче Владимирове // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 76. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Билинкис Я. С*. [О Сергее Васильевиче Владимирове] // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 76. [↑](#footnote-ref-4)
4. После смерти Сергея Васильевича обе статьи вышли со значительными купюрами. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Громов П. П*. Написанное и ненаписанное. Указ. изд. С. 151, 215. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Владимиров С. В*. Драматург и современность. М.; Л., 1962. С. 10, 21 – 22. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. статью «Исторические предпосылки возникновения режиссуры», опубликованную в данной книге, [с. 64](#_page064). [↑](#footnote-ref-8)
8. *Барбой Ю. М*. Заметки читателя // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 78. [↑](#footnote-ref-9)
9. У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. Труды ЛГИТМиК. Л., 1976. С. 13 – 60. [↑](#footnote-ref-10)
10. Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Вып. 5. Л., 1976. С. 261 – 269. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Костелянец Б. О*. О Сергее Владимирове (1921 – 1972) // Указ. изд. С. 239. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 7, 18 февр. С. 125. [↑](#footnote-ref-13)
13. См.: *Ремез О*. Мизансцена — язык режиссера. М., 1963, *Рехельс М*. Режиссер — автор спектакля. М.; Л., 1969. [↑](#footnote-ref-14)
14. См.: *Dhomme S*. La Mise en scène d’André Antoine á Bertold Brecht. Paris, 1959. P. 23. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Попов Н*. Искусство антракта // Театр и искусство. 1909. № 20. 17 мая. С 354. [↑](#footnote-ref-16)
16. Lexique international de terms techniques de theatre en huit langues. N.‑Y., 1959. P. 549, 19, 430, 554. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Veinstein A*. La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique. P., 1955. P. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-18)
18. Прим. ред.: см. также: *Беатрис Пикон-Валлен*. Рождение режиссера. К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра. Proscaenium. 2010. № 1 – 2. С. 271 – 273; *Жаклин Разгонникофф* О зачатках режиссуры (mise en scène) в «Комедии Франсез» XVII – XIX вв. // Там же, с. 274 – 286; *Катрин Ногретт*. «Искусство режиссуры» (L’art de la mise en scene) Луи Бек де Фукьера. Первый трактат о режиссуре во Франции // Там же. С. 292 – 296. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Pougin A*. Dictionnaire du théâtre. P., 1885. P. 522. [↑](#footnote-ref-20)
20. Прим. ред.: О современной трактовке термина см.: *Повис П*. Словарь театра М., 2003. С. 314 – 319. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Погожев В*. Проект законоположения об Императорских театрах. Составлено по поручению Императорского двора. СПб., 1900. С. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-22)
22. Режиссерский отдел. «Новое дело», пьеса в 4‑х действиях // Артист. 1891. № 12. С. 212. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 200 – 201. [↑](#footnote-ref-24)
24. Там же. Т. 7. С. 669. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Ремез О*. Мизансцена — язык режиссера. Указ. изд. С. 133. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Granvill W*. A dictionary of Theatral terms. L, 1952. P. 118. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Ратов С.* [*Муратов С. М.*] Роль режиссера в прошлом нашего театра // Библиотека «Театра и искусства». 1906. Июль. Кн. XIII – XIV. С. 23. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Всеволодский-Гернгросс В*. Ф. Г. Волков и русский театр его времени // Ф. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953. С. 36. [↑](#footnote-ref-29)
29. Там же. С. 149. [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же. С. 46. [↑](#footnote-ref-31)
31. Архив Дирекции Императорских театров. Вып. I (1746 – 1801): Отдел II: Документы / Сост. В. П. Погожев. А. Е. Молчанов, К. А. Петров. СПб., 1892. С. 113. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же. С. 123. [↑](#footnote-ref-33)
33. Там же. С. 149. [↑](#footnote-ref-34)
34. См.: Архив Дирекции Императорских театров: Отдел II. С. 155 – 157. [↑](#footnote-ref-35)
35. См.: Архив Дирекции Императорских театров: Отдел II. С. 335. [↑](#footnote-ref-36)
36. Там же. С. 400. [↑](#footnote-ref-37)
37. Там же. С. 499. [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же. С. 466. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же: Отдел III. С. 7. [↑](#footnote-ref-40)
40. См.: *Погожев В*. Проект законоположения об Императорских театрах. Т. III. С. 271. [↑](#footnote-ref-41)
41. Архив Дирекции Императорских театров: Отдел II. С. 621. [↑](#footnote-ref-42)
42. См. об этом: *Родина Т*. Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961. [↑](#footnote-ref-43)
43. См. *Медведева И*. Екатерина Семенова: Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964. С. 66. [↑](#footnote-ref-44)
44. Письмо в Москву, 21 октября 1809 г. // Цветник. 1809. Ч. IV. № 11. С. 246. [↑](#footnote-ref-45)
45. См.: *Медведева И*. Екатерина Семенова… С. 262, 296. [↑](#footnote-ref-46)
46. Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений // Театр. 1952. № 11. С. 138. [↑](#footnote-ref-47)
47. См.: *Аксаков С. Т*. Собр. соч. В 3 т. М., 1956. Т. 3. С. 609, 79, 80. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Театрал*. Князь Александр Александрович Шаховской (Из истории русского театра) // Театрал. 1896. № 34 (84). Сент. С. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Максимов Г. М*. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет: 1846 – 1876. СПб., 1878. С. 161. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Шуберт А. И*. Моя жизнь Л., 1929. С. 66. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Куликов Н. И*. Театральные воспоминания (с 1820 по 1883 г.) // Искусство. 1883. № 4. 23 янв. С. 42. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Максимов Г. М*. Указ. соч. С. 191 – 192. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Шуберт А. И.* Указ соч. С. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Шуберт А. И*. Указ. соч. С. 83. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Соловьев С*. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера // Ежегодник Императорских театров: 1895/1896. Приложение. Кн. 1. С. 130. [↑](#footnote-ref-56)
56. Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1895. С. 179. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Соловьев С*. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. Указ. изд. [↑](#footnote-ref-58)
58. См.: *Арапов П*. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 199 – 202. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Куликов Н. И*. Театральные воспоминания (с 1820 по 1883 год) // Искусство. 1883. № 2. 9 янв. С. 19. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. XIII. М., 1959. С. 414. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Белинский В. Г*. Там же. Т. VIII. С. 357, 414. [↑](#footnote-ref-62)
62. Там же. Т. II. С. 528. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Соловьев С. П*. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. С. 137. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Соловьев С. П*. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. С. 132. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же. С. 139. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Нильский А. А*. Закулисная хроника. 1856 – 1894. СПб., 1897. С. 294. [↑](#footnote-ref-67)
67. См.: *Шуберт А. И*. Указ. соч. С. 112. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Аксаков С. Т*. Собр. соч. Т. III. С. 252. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Щепкин М. С*. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная. СПб., 1914. С. 182 – 183. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Давыдов В. Н*. Рассказы о прошлом. Л., 1962. С. 101. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Гнедич П. П*. Книга жизни: Воспоминания. 1855 – 1918. М., 1929. С. 175. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 86. [↑](#footnote-ref-73)
73. *П. Р.* [*Рябов П. Я.*] Записки старого актера // Русская старина. 1905. Март. С. 571 – 572. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Попов Н*. Театральные кудесники; К столетию со дня рождения К. Ф. Вальца и к столетию со дня рождения М. В. Лентовского // Театральный альманах: Сб. статей и материалов. Кн. 6. М., 1947. С. 332. [↑](#footnote-ref-75)
75. См.: *Вальц К. Ф*. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928. С. 113. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Баженов А. Н*. Сочинения и переводы. Т. 1. М., 1869. С. 109, 110. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 233. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Гнедич П. П*. Книга жизни. Указ. изд. С. 79. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Вальц К. Ф*. Шестьдесят пять лет в театре. С. 97 – 98. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Стасов В. В*. Собр. соч. Т. III. СПб., 1894. С. 365. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Сыркина Ф. Я*. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века: Очерки. М., 1956. С. 120. [↑](#footnote-ref-82)
82. Там же. С. 124. [↑](#footnote-ref-83)
83. Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. М., 1892. С. 25. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Ильинский Л*. Из театральных мелочей: Докладная записка А. А. Потехина // Бирюч петроградских государственных академических театров. Сб. статей. Пг., 1920. Вып. 2. С. 201. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Глаголь* [*Голоушев С. С.*] Наша сцена с точки зрения художника: Постановка «Орлеанской девы» Шиллера в бенефис г. Гельцера на сцене Большого театра // Артист. 1894. № 33. Янв. С. 151, 153. [↑](#footnote-ref-86)
86. См.: Архив Дирекции Императорских театров. Вып. II. С. 113. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Вальц К. Ф*. Шестьдесят пять лет в театре. С. 86. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Извеков Н. П*. Сцена. Архитектура сцены. М., 1935. С. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Максимов Г. М*. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет. С. 199. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Театрал*. Москва: Дневник московского театрала. 18 января // Искусство. 1883. № 4. 23 янв. С. 46. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 175. [↑](#footnote-ref-92)
92. Там же. С. 224. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 177 – 179. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 305, 304, 306. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 216. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Гарин Д*. Театральные ошибки. М., 1901. С. 5. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Гарин Д*. Театральные ошибки. С. 45. [↑](#footnote-ref-98)
98. Театр и искусство. 1907. № 37. С. 608. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Глама-Мещерская А. Я*. Воспоминания. М.; Л., 1937. С. 184. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Мичурина-Самойлова В. А*. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935. С. 103. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Антуан А*. Дневник директора театра. 1887 – 1906: Свободный театр. Одеон. Театр Антуана. М.; Л., 1939. С. 163. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 628. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Гагеман К*. Режиссер: Этюд по драматическому искусству. М.; К., 1909. С. 6. [↑](#footnote-ref-104)
104. Там же. С. 31. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Глаголь* [*Голоушев С. С.*] Наша сцена с точки зрения художника // Артист. 1890. № 11. С. 153. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Боборыкин П. Д*. Театральное искусство. С. 329. [↑](#footnote-ref-107)
107. См.: *Витензон Р. А*. М. И. Писарев в Пушкинском театре // Театр и драматургия / Труды Гос. Научно-исслед. Ин‑та театра, музыки и кинематографии. Л., 1959. С. 287 – 300. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Глама-Мещерская А. Я*. Воспоминания. С. 306 – 307. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Гобой* [*Немирович-Данченко В. И.*]. В. С. Лихачев // Новости дня. 1891. № 2944. 6 сент. С. 3. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Громов П. П*. Герой и время: Статьи о литературе и театре. Л., 1961. С. 267 – 269. [↑](#footnote-ref-111)
111. См. также [запись тезисов](#_page137) выступления Владимирова на обсуждении итогов театрального сезона (январь 1959 г.). [↑](#endnote-ref-2)
112. Авторский вариант статьи «“Призраки” в Театре комедии», с изменениями и сокращениями опубликованной в газете «Ленинградская правда» 26 апреля 1958 г. [↑](#endnote-ref-3)
113. Название «Д‑34» имеет несколько смыслов. 1934 — год возникновения театра. «Д», как сказано в программе-листовке при открытии театра, означает «театр» (по-чешски дивадло), «сегодняшний день» (днешек), «драма», «история» (дейины), «дело» (дило), «эпоха» (доба), «молодежь» (дороет), «дух». [↑](#endnote-ref-4)
114. Имеется в виду антисоветское восстание в Венгрии 1956 года. [↑](#endnote-ref-5)
115. Машинопись статьи, предназначавшейся для публикации. [↑](#endnote-ref-6)
116. Студенческий театр МГУ под руководством Р. А. Быкова был открыт в 1959 году «явочным порядком», без разрешения властей спектаклем «Такая любовь». Роль Лиды Матисовой сыграла И. С. Саввина, Лиды Петрусовой — А. С. Демидова. Спектакль пользовался огромным успехом, после этой постановки пьесу «Такая любовь» включили в репертуар многие театры страны. [↑](#endnote-ref-7)
117. Авторский вариант статьи «О “Добряках”» (машинопись). Статья со значительными изменениями опубликована в газете «Ленинградская правда». 1959. 15 декабря. [↑](#endnote-ref-8)
118. Король-жених, персонаж пьесы Е. Л. Шварца «Голый король», сыгранный в «Современнике» Е. А. Евстигнеевым. К этому образу часто обращается С. В. Владимиров. [↑](#endnote-ref-9)
119. Владимиров говорит о спектаклях Театра им. Ленсовета, поставленных Н. П. Акимовым. [↑](#endnote-ref-10)
120. См. [запись от 13 марта 1957 г.](#_page118) [↑](#endnote-ref-11)
121. *Кочетов А*. Правда сильнее лжи // Ленинградская правда. 1957. 4 апр.; *Леваневский Д*. «Деревья умирают стоя». Премьера в Ленинградском театре Комедии // Вечерний Ленинград. 1957. 7 марта. [↑](#endnote-ref-12)
122. Из‑за своей антифашистской деятельности А. Касона в 1939 г. был вынужден эмигрировать из Испании в Аргентину. [↑](#endnote-ref-13)
123. Об этой постановке Владимиров написал также в своей статье 1968 года, посвященной творчеству А. М. Володина (*Владимиров С. В.* Драма Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 76 – 78, 80). [↑](#endnote-ref-14)
124. Со значительными изменениями опубликовано под названием «“Пестрые рассказы” на сцене». Ленинградская правда. 1960. 27 января; и в соавторстве с Дм. Молдавским под названием «Жизнелюбие, смелость — Чехов!». Литература и жизнь. 1960. 29 января. [↑](#endnote-ref-15)
125. **{305} Авторский вариант статьи, опубликованной с сокращениями и изменениями (***Владимиров С*. Здравствуй, «Современник!» // Ленинградская правда. 1960. 29 марта). [↑](#endnote-ref-16)
126. Красный цвет имели партийные билеты членов КПСС, комсомольцев, членов профсоюза и удостоверения сотрудников КГБ. [↑](#endnote-ref-17)
127. Авторский вариант статьи, опубликованной с изменениями (*Владимиров С*. Молодость дерзает. Ленинградская правда. 1960. 23 декабря). [↑](#endnote-ref-18)
128. Английский театр «Old-Vic», гастролировавший в Ленинграде в 1961 г. [↑](#endnote-ref-19)
129. В Центральном театре Советской Армии «Океан» был поставлен А. Л. Дунаевым. С. В. Владимиров смотрел этот спектакль 26 октября 1961 года. [↑](#endnote-ref-20)
130. Термин системы К. С. Станиславского, общепринятый при обучении драматических актеров и режиссеров в СССР. [↑](#endnote-ref-21)
131. Спектакль в постановке Р. А. Быкова в этом же театре, вызвавший нападки значительной части критиков. [↑](#endnote-ref-22)
132. См. также [запись от 31 января 1962 г.](#_Tosh0008358) [↑](#endnote-ref-23)
133. Время смерти Сталина. [↑](#endnote-ref-24)
134. «Оценка», «пристройка» — терминология, используемая практиками театра советского периода. [↑](#endnote-ref-25)
135. 25 сентября того же 1962 года Владимиров посмотрел спектакль снова и сделал краткую запись: «Природа драматургии: интеллигентные разговоры, представленные в лицах, так что все сходится, все концы с концами, но с известной “остротой” и “смелостью”. Драматургия устарела. Идеи, мысли, пафос — очень благородны. Зритель воспринимает спектакль положительно. Система развлекательно-указательных приемов». (Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 105. Оп. 1. № 8. Л. 27). [↑](#endnote-ref-26)
136. См. также [запись от 20 сентября 1964 г.](#_Tosh0008360) [↑](#endnote-ref-27)
137. Пауза намекает на «маленькую» — так в 1960‑е – 70‑е годы в просторечии называлась 250‑граммовая бутылочка водки. [↑](#endnote-ref-28)
138. В спектакле по пьесе В. С. Розова «В поисках радости». Постановка И. П. Владимирова. 1957 г. [↑](#endnote-ref-29)
139. Пьеса И. В. Штока, постановка Г. А. Товстоногова, 1962 г. [↑](#endnote-ref-30)
140. Машинопись статьи, не опубликованной при жизни Владимирова, С некоторыми изменениями и сокращениями напечатана в книге: *Владимиров С. В*. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 203 – 207. [↑](#endnote-ref-31)
141. Неясно, Владимиров говорит о выступавшем в СССР «Балле Тиэтр» (American Ballet Theatre) в 1960‑м году или о гастролях «Нью-Йорк сити балле» в 1962‑м. [↑](#endnote-ref-32)
142. Имеется в виду знаменитый балет Л. В. Якобсона с ярким гротесковым пластическим решением образов. [↑](#endnote-ref-33)
143. **{306} Владимиров смотрел спектакль 30 декабря 1962 г.** [↑](#endnote-ref-34)
144. А. Б. Фрейндлих сыграла Джульетту через 2 года. См. записи от [9 декабря 1964 г.](#_Tosh0008361) и [31 марта 1965 г.](#_Tosh0008362) [↑](#endnote-ref-35)
145. Спектакль П. Брука «Король Лир» в 1963 г. получил 1 премию на фестивале Театра Наций в Париже. С. В. Владимиров видел спектакль дважды — 26 и 29 марта 1964 г. на гастролях в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-36)
146. См. также [запись от 26 марта 1964 г.](#_Tosh0008363) [↑](#endnote-ref-37)
147. См. [запись от 5 июня 1962 г.](#_Tosh0008364) [↑](#endnote-ref-38)
148. См. [запись от 21 и 23 сентября 1963 г.](#_Tosh0008365) [↑](#endnote-ref-39)
149. См. также [запись от 3 июня 1962 г.](#_Tosh0008366) [↑](#endnote-ref-40)
150. См. также запись от [запись от 31 марта 1965 г.](#_Tosh0008362) [↑](#endnote-ref-41)
151. Этот прием был уже знаком ленинградскому зрителю по спектаклям Р. Планшона и П. Брука — см. записи [от 21 и 23 сентября 1963 г.](#_Tosh0008365) и от [26](#_Tosh0008363) – [29 марта 1964 г.](#_Tosh0008367) [↑](#endnote-ref-42)
152. Подразумевается «Король Лир» в постановке П. Брука (Королевский Шекспировский театр), см. запись от [26](#_Tosh0008363) и [29 марта 1964 г.](#_Tosh0008367) [↑](#endnote-ref-43)
153. Спектакль был снят властями с репертуара. [↑](#endnote-ref-44)
154. Владимиров проводит аналогию с «Одним днем Ивана Денисовича» А. И. Солженицына. [↑](#endnote-ref-45)
155. См. также [запись от 9 декабря 1964 г.](#_Tosh0008368) [↑](#endnote-ref-46)
156. На текст стихотворения Ф. И. Тютчева. [↑](#endnote-ref-47)
157. Песня Б. Ш. Окуджавы. [↑](#endnote-ref-48)
158. См. [запись от 21 и 23 сентября 1963 г.](#_Tosh0008365) [↑](#endnote-ref-49)
159. Владимиров говорит об эстетике ТРАМов — театров рабочей молодежи 1920‑х годов — сих плакатной стилистикой и нередко одномерной трактовкой социальных конфликтов. [↑](#endnote-ref-50)
160. И. И. Ульянова до театра на Таганке была актрисой Ленинградского театра Комедии. [↑](#endnote-ref-51)
161. См. также записи от [16 ноября](#_Tosh0008369) и [13 декабря 1970 г.](#_Tosh0008370), [23 февраля](#_Tosh0008371) и [21 марта 1971 г.](#_Tosh0008372) [↑](#endnote-ref-52)
162. Владимиров говорит о спектакле А. В. Эфроса «Мой бедный Марат» — см. [запись от 23 марта 1965 г.](#_page273) [↑](#endnote-ref-53)