Акимов Н. П. **Театральное наследие** / Под ред. С. Л. Цимбала. Сост. и комм. В. М. Миронова: В 2 кн. Л.: Искусство, 1978. **Кн. 2**. О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. 287 с.

О режисуре

Жизнь на сцене 5 [Читать](#_Toc192620599)

Творческая платформа режиссера 18 [Читать](#_Toc192620600)

О принципах игры 23 [Читать](#_Toc192620601)

Многообразие театрального поиска 30 [Читать](#_Toc192620602)

Выбор жанра и позиция художника 51 [Читать](#_Toc192620603)

Выбор режиссерских приемов 70 [Читать](#_Toc192620604)

О театре в настоящем и будущем 81 [Читать](#_Toc192620605)

О режиссерской смелости 107 [Читать](#_Toc192620606)

Режиссерские экспликации и заметки

О постановке «Гамлета» в театре им. Вахтангова 119 [Читать](#_Toc192620608)

Две постановки «Двенадцатой ночи» 155 [Читать](#_Toc192620609)

«Странная пьеса» и ее решение 175 [Читать](#_Toc192620610)

Заметки режиссера 190 [Читать](#_Toc192620611)

О спектакле 203 [Читать](#_Toc192620612)

Время и классики 208 [Читать](#_Toc192620613)

Сказка на нашей сцене 212 [Читать](#_Toc192620614)

Наш Синичкин 219 [Читать](#_Toc192620615)

«Остров мира» на сцене 223 [Читать](#_Toc192620616)

«Повесть о молодых супругах» 227 [Читать](#_Toc192620617)

К нам едет ревизор 230 [Читать](#_Toc192620618)

Об этой комедии 233 [Читать](#_Toc192620619)

Неосуществленные замыслы

Обращаясь к Островскому 240 [Читать](#_Toc192620621)

О постановке «Сида» Корнеля 258 [Читать](#_Toc192620622)

Комментарии 273 [Читать](#_TOC192620623)

# {3} О режиссуре

## {5} Жизнь на сцене[[1]](#endnote-2)

### Классика

Полное собрание сочинений в солидных переплетах. Комментарии, в которых к непонятным местам текста прибавляется еще целый ряд непонятных мест.

Предисловие, из которого выясняется, что автор был велик, а потому заслуживает нашего снисхождения к его ограниченности.

Бессмысленная фраза со сноской: «В подлиннике непереводимая игра слов». Плохие стихи без объяснения сноской, что в подлиннике они хорошие. Лекция видного специалиста: вводная часть о торговом капитале, а затем — вечно женственное в образах такого-то. Заглавие рецензии: «Искаженный имярек». Вот представления, нередко возникающие при слове «классика».

При внимательном отношении к этому вопросу выясняется дополнительно, что в силу ряда досадных обстоятельств мы нередко создаем себе устойчивое неверное отношение к классике и классикам, некритически усваивая традиционные ошибки окружающих.

Иные великие мастера искусства отдаленных от нас эпох в силу особенностей формы своих произведений действительно требуют вмешательства ученых мужей, чтобы мы могли постичь эти произведения. Однако зачастую такое вмешательство входит в привычку, и тогда указка комментатора мешает нашему восприятию. **{6}** Чистое восхищение парализуется непрестанными напоминаниями о том, что восхищаться мы обязаны, и именно в таких-то местах. Отсюда рождается холодноватое, несколько испуганное уважение к классике, которое менее ценно, чем непосредственная любовь и увлеченность.

Для людей, которые должны не только воспринять, но и отобразить, — например, для людей театра — такое отношение, такое почитание по долгу службы особенно вредно. Оно породило ряд специальных приемов, целую школу с системой традиций, которая могла бы написать своим девизом: «Почитаю, но не люблю».

### «Классические» спектакли

Если мы различаем в театре бытовую манеру, знаем ряд приемов, выработанных для исполнения современных нам пьес, то для классических пьес — вне зависимости от эпохи и национальности — существует еще некая «общеклассическая» манера исполнения. Особенности этой манеры заключаются в том, что актеры и режиссеры тщательно избегают всякой конкретности; жесты, речь, мизансцены — все это абстрактно. Повышенная декламация удобна тем, что она помогает избегать точности взаимоотношений и характеристики образов. Актер «срезает» со своей роли все, что нужно решать конкретно, и приобретает навык отвечать уклончиво на все поставленные пьесой вопросы. В результате рождается тот великолепно разработанный набор штампов, опирающийся на теорию зафиксированных амплуа, который мы часто наблюдаем в постановках классики.

Вот развязный мужчина с поднятыми бровями. Речь его по степени самоуверенности и бессмысленного напора напоминает возгласы распорядителя танцев. Это — герой. Такому герою неважно — грек ли он, живший за 2000 лет до нашей эры, или молодой человек XIX века, испанец, немец или француз. Он герой-любовник, и ему этого достаточно. Или вот солидный седой гражданин, который только что так убедительно выступал на собрании месткома. Что случилось с ним? Почему он так приседает, выворачивая колени, таращит глаза и, потеряв всякое мужское достоинство, гнусавит бабьим голосом? Что это — припадок? Нет, он здоров, но он — комик, слишком ясно осознавший свое амплуа. В советских пьесах ему, конечно, труднее «развернуть» свои ужимки, так как слишком уж это режет глаз; но вот в классике он берет реванш. И действительно, может быть и вправду в XVII веке так и ходили на раскоряченных ногах и пищали фистулой? Да кроме того, роль-то смешна, значит, никого он этим не оскорбит. Пусть его **{7}** пищит. На всякий случай, если кому не понравится, есть хорошее иностранное слово, которым все можно оправдать: гротеск. Убытки, причиненные искусству театра этим термином, неисчислимы. Кроме огромного количества нерационально истраченной гуммозы на наклейку «смешных носов», в черном списке жертв гротеска тысячи загубленных ролей и целых пьес. И в основном это падает на классику.

Вот, наконец, обаятельная молодая женщина. Со святой наивностью, не меняя даже прически, шагает она из Англии XVII века в Элладу, а оттуда в современный Париж, так как штампы «классической» игры распространяются на все, что не наш сегодняшний быт.

О художниках, которые тоже не всегда избегают специфических штампов «классической постановки», уместнее говорить в отдельной статье, ибо грехи их в этой области многообразны и разновидны. Однако корни этих ошибок те же, что у актеров и режиссеров, а именно — неуверенность в одном существенном вопросе, что это значит — ставить классическую пьесу[[2]](#endnote-3)? А вопрос этот запутан довольно основательно.

### Классика и критика

В оценках классических спектаклей стали преобладать такие выражения, как: «верно понял», «правильно вскрыл», «показал подлинного Шекспира» (Мольера, Островского, Гольдони и т. д.) или то же самое с отрицательными приставками: неверно, неправильно, не понял, не вскрыл.

Так создается представление о том, что каждое классическое произведение и каждый автор-классик имеют некое совершенно точное сценическое решение, которое как бы хранится в запечатанном конверте на руках у критики, реперткома и т. д., причем содержание этого решения обладателям конверта известно и неизвестно только театру и постановщикам. Затем происходит веселая игра в отгадки. Театр угадывает, а критика проверяет, верно он угадал или нет, вскрывая конверт после премьеры.

Такие вещи, как талантливость, своеобразие и яркость ответа, отступают на задний план, оттираясь пресловутыми «верно» или «неверно». Обычно «правильность» решения подкрепляется убежденностью, что именно о такой трактовке мечтал автор, а поэтому она и есть подлинный имярек. Однако, говоря серьезно, в этой системе есть одно очень уязвимое место — классик, почти всегда великий, но уже умерший писатель, лишенный возможности вмешаться в спор и явственно сформулировать, какой творческий метод режиссуры ему ближе. И если за недавно опочившего классика еще можно решать, что бы **{8}** ему при жизни понравилось, то при достаточной добросовестности в суждении очень опасно брать на себя решение этого очень острого вопроса за Шекспира или Кальдерона. Во всяком случае, трудно предполагать, как в случае чудесного воскрешения старый классик отнесся бы ко всей системе нашего театра, не резали ли бы глаз Шекспиру наши актрисы, исполняющие узурпированные ими у молодых актеров шекспировского театра женские роли, и как расценил бы Лопе де Вега электрический свет и всю нашу систему игры. Но думается, что, если бы такой воскресший классик успел освоиться с условностями нашего театра, он, как человек талантливый, предпочел бы решение в первую очередь талантливое.

### Классика на нашей сцене

Что же такое — ставить классика на сцене?

Советская культура должна впитать в себя все наиболее ценное из накопленного в прошлом. Отсюда наша любовь к великим людям прошлого, в том числе к великим художникам слова.

Драматурги прошлого — это великие писатели, воплощавшие свои произведения в формы современного им театра.

Величие мысли и творчества этих писателей актуально для нас и по сей день, формы же современного им театра умерли и для нас недействительны. Поэтому ставить у нас классику — это значит воплощать мысль автора средствами нашего, советского театра, приемами нашей актерской игры, оформления, освещения, в обстановке удобных нам театральных зданий и даже, что не всегда легко, на протяжении принятой у нас длительности спектакля.

Это единственный верный путь. Всех, кто пытается его обойти, подстерегают две противоположные опасности.

Первая. Искажение мысли классика. Вульгаризация. Желание «применить» классика не к великим целям нашей культуры, а к мелкой злобе дня. Навязывание автору мыслей, которых он не мог иметь.

Вторая. «Классическая постановка». Наивное стремление выразить произведение приемами того театра, для которого писал классик, не располагая этим театром: поручать Дездемону — мужчине, освещать сцену свечами и т. д. Все это недопустимое в живом театре реставраторство может, однако, представлять большой интерес в качестве специального искусствоведческого пособия, подобно тому как весьма интересно видеть на этнографической выставке свайный вигвам, хотя жильцов квартиры с газом и электричеством безнадежно убеждать поменять ее на этот самый вигвам.

**{9}** Тут же два уточнения по поводу обеих опасностей.

По первой. У хорошего классика бывает много ценных мыслей. Выделение и акцентировка тех из них, которые нам особенно близки, — необходимы. Живой театр — не фонограф для чтения пьес и вправе именно так объединять свой интерес к идеям классического произведения с интересами живых людей театра.

По второй. Обогащая приемы нашего театра, полезно знать и заимствовать те приемы давно умерших театральных систем, которые, будучи переведены на наш театральный язык, обогатят наши выразительные средства. Но почерпнутые таким образом приемы должны быть полностью освоены, то есть стать новыми приемами советского театра, найденными для воплощения данного классика.

Здесь мы подходим к одному очень существенному вопросу — к тому, какое место в творческом процессе создателей спектакля должна занимать чисто научная работа по изучению всего, что к данному классику и его эпохе относится и что остается на долю творчества.

### Изучение Шекспира

Творческое наследство Шекспира породило столь необъятную по размерам исследовательскую литературу, в которую и наше советское шекспироведение также внесло немалый вклад, что практическая театральная работа над пьесами великого драматурга, то есть использование их по прямому назначению, нередко отступает как бы на второй план. Споры шекспирологов иногда превращались в особые состязания, когда написанному о Шекспире уделялось гораздо больше внимания, чем написанному Шекспиром.

Если трагедии Шекспира пользовались всегда особой популярностью в среде шекспироведов, то комедии его привлекали несколько меньше внимания. Вероятно, философские проблемы, без труда обнаруживаемые исследователями в трагедиях, особенно разжигали их научно-литературные страсти, в то время как гениальные комедии того же автора не давали должного простора для исследовательских толкований. На долю комедий выпадали обычно расплывчатые комплименты, как-то: «обаятельный образ», «искрометный смех», «чарующий диалог». Не следует, однако, жалеть об этой некоторой обездоленности комедий Шекспира в области комментаторских трудов, так как в тех случаях, когда совершались попытки солидного «научного» их анализа, это неизменно приводило к тому противоречию, которое возникает при попытках нетворческими методами овладеть творческим произведением. Может показаться, что сам Шекспир предвидел **{10}** возможность таких «анализов», таких попыток составить «перечни и описи красоты». Например:

Засим две губы достаточно красные,  
засим два глаза с веками к ним,  
засим одна шея,  
один подбородок и т. д.

«Вы присланы сюда, чтобы меня оценить?» — иронизирует Оливия в «Двенадцатой ночи». Эти ее слова, обращенные к Виоле, смело можно было переадресовать многим и многим знатокам, «оценивающим» Шекспира.

И как бы ни относиться к плодам их занятий, становится ясным, что «оценивать» красоту Шекспира, «составляя каждой частице и принадлежности ее опись», — это одно, а ставить Шекспира на сцене — это другое. Коренное различие между этими двумя занятиями заключается в том, что исследователь может позволить себе любую степень абстрактности в определениях, в то время как актер, режиссер, художник, композитор не могут быть неконкретными в определении своего понимания Шекспира, так как эти определения должны получить образную форму.

Если шекспироведы на протяжении ста лет, от Гервинуса до наших современников, производят столь непохожие друг на друга образы, как Оливия, Виола, Порция, Дездемона, Офелия, Джульетта, в общий чин «обаятельных», «сотканных из света и ласки существ» и без разбора наделяют их «душевным изяществом», «бесконечной грацией внутреннего существа», то при постановке тех же пьес на сцене каждый театр, как бы он ни хотел ограничить свою фантазию в стремлении воплотить «чистого Шекспира», все-таки, за неимением ремарок в тексте, должен сам, на свой страх решить хотя бы, кто откуда выходит, какого цвета волосы у героя и кто кого должен играть.

Для того чтобы получился спектакль, участники его должны с предельной конкретностью видеть, слышать, осязать полную картину тех событий, о которых говорит текст — записанные слова и только слова персонажей в сочинении Шекспира.

Этот сложный творческий процесс — увидеть и услышать на основе прочитанных слов, и притом настолько конкретно, чтобы действовать, двигаться, говорить в течение многих спектаклей, — конечно, очень нуждается в предварительном изучении эпохи, быта, социально-экономических отношений и всего полезного, что может дать шекспироведение.

**{11}** Да и вообще, нужно ли доказывать пользу образования?

Изучение обстановки, в которой рождалась пьеса, понимание условий того давно исчезнувшего театра, для которого она писалась, несомненно могут обеспечить фантазии художника верное направление, с максимальной глубиной раскрывающее произведение. Но каждому творческому работнику, принимающемуся за изучение Шекспира, следует помнить, что об этом авторе, наряду с ценными исследованиями, написано необъятное количество самого низкопробного вздора, самой безответственной галиматьи, облеченной при этом в форму солиднейших научных трудов.

Отсутствие научной базы позволяло много лет ломать копья над вопросами, получающими простое и ясное решение при обращении к истории. Одним из забавнейших анекдотов шекспироведения является широко распространявшаяся версия о пресловутой «двойственности Шекспира». Даже в изданном в 1930 году Собрании сочинений Шекспира в предисловии к «Двенадцатой ночи» мы находим такое «проникновенное» объяснение причин, заставлявших Шекспира сочетать комическую линию пьесы с «высокой», любовно-героической:

«… Мы имеем возможность судить о тогдашнем настроении ее автора. Он был счастлив и чувствовал себя счастливым в эту эпоху, «когда вполне раскрылись более светлые и радостные стороны его природы» (Брандес). Он подходил к сороковым годам жизни; громады жизненных загадок стояли перед ним, неустанно тесня его, и в его сложной душе зрели уже вековечные ответы на них в виде его великих трагедий. И эта сложность настроения прошла по веселой «Двенадцатой ночи».

Комедия двойственна по форме, двойственна по содержанию, двойственна по настроению. Грубоватый комизм реалистического изображения сочетался в ней с неопределенной фантастичностью прелестного романтизма…»[[3]](#endnote-4)

Нельзя без содрогания читать эти строки, так «выпукло» рисующие «надрыв» «сложной души» Шекспира переходного возраста. Однако если вспомнить, что все произведения Шекспира «двойственны» и, мало того, так же «двойственны» все пьесы его современников, то следует предположить, что или «громады жизненных загадок» неотступно стояли перед ним и перед всеми остальными драматургами-елизаветинцами и, таким образом, переходный возраст и вообще личность Шекспира уже ни при чем, или — что всего правильнее — учесть простое обстоятельство: весь английский театр елизаветинского времени строил каждый спектакль на соединении двух линий — комической и «высокой», на сцене его немыслима была чистая трагедия без **{12}** прослоек из комических сцен; могильщики в Гамлете — это клоуны, которые смешили публику, а не очередной душевный надрыв Шекспира; построение каждой комедии двупланно, и, следовательно, подобное же построение «Двенадцатой ночи» ни в какой степени не характеризует душевного состояния Шекспира, «подходившего к сороковым годам своей жизни».

Нам, приученным к более четкой одножанровости спектаклей, может быть нелегко сразу представить себе театральные условия того времени, когда зритель требовал от театра полного ассортимента всех удовольствий, чтобы в каждом спектакле содержалась наряду с самой кровавой трагедией или хотя бы благородной, любовной или героической линией достаточная порция безудержного хохота, акробатической буффонады, каламбуров, фехтования, пения и музыки.

В какой же мере случайно, субъективно, а часто просто неверно то, что и сейчас нередко пишется о Шекспире? Мы ограничиваемся здесь этим примером, не желая тратить журнальные страницы на бесчисленное количество аналогичных примеров, щедро рассыпанных по шекспироведческой литературе. На протяжении своей трехсотлетней славы Шекспиру не раз приходилось невольно выполнять функцию некой скрижали с переменными надписями, некой грифельной доски, на которой каждая мощная литературная или публицистическая школа писала свой лозунг, стирая предыдущий. Этим занимались многие и великие и мелкие люди. В зависимости от этого мы по-разному расцениваем такие наслоения. И если надписи, сделанные на этой скрижали рукой великого Гете[[4]](#endnote-5), имеют огромный самостоятельный интерес, то немало последующих лозунгов не представляют для нас никакой ценности.

Наша позиция в области исторической науки не позволяет нам применять такое отношение к культуре прошлого. Мы хотим под верным углом зрения изучать действительно бывшее, а не подтасовывать историю для собственного удобства.

С этой точки зрения нас не может не возмущать развязное отношение к Шекспиру.

Итак, при обращении к творческой интерпретации Шекспира следует особо внимательно различать два вопроса: изучение, которое должно основываться по возможности на общих исторических материалах и на творчестве самого Шекспира и его литературных спутников, и самый творческий процесс, в котором свежесть, яркость и полнота личного восприятия советским художником творчества Шекспира имеют первостепенное значение. Недостатки этого личного восприятия, вялость или равнодушие ничем, никакой эрудицией, никаким изучением не компенсируются.

### {13} Рекомендуемый подход

Посмотрим на дело так: триста лет назад (всего каких-нибудь триста с чем-то лет) в стране с замечательной культурой жил необычайно талантливый драматург и человек. Он в совершенстве владел умением строить пьесы, обладал огромным диапазоном чувств и, вероятно, тратил гораздо больше времени на свое прямое дело, чем это принято у современных драматургов.

Он писал не для нас. Театр его времени нам мало известен, но, во всяком случае, далек от нашего по приемам. И однако его пьесы в силу своего реализма как будто написаны для нашего театра. Они обладают всеми теми качествами, в отсутствии которых так горячо упрекают друг друга на диспутах наши драматурги. Они ясны, понятны, законченны, несут высокую идею, полны сильных чувств и прекрасного юмора, образы их «трехмерны», разнообразны и «развиваются». И сознавать, что некоторые из лучших его комедий не ставятся нигде в мире, так же обидно, как услышать, что десять картин Леонардо да Винчи повешены лицом к стенке и заглядывать в них запрещено. Такой вопрос — это уже не узкая область искусствоведения. Он уже перерастает в вопрос большого общественного значения.

Итак, предположим, что одну из замечательнейших комедий прошлого нужно воскресить для зрителя. Как подойти к этой задаче? Как сочетать иностранный текст более чем трехсотлетнего возраста с техникой и методологией советского театра?

### Текст спектакля

Под словом «перевод» мы часто понимаем, и быть может, правильно, изложение средним, понятным языком содержания оригинала. В этом смысле «переводами» в театре пользоваться нельзя. Необходимо наличие полноценного литературного произведения на русском языке, не только в точности совпадающего с оригиналом, но и качеством своей литературной формы достойного подлинника. Отсюда прямое следствие: чем выше качество оригинала, тем ответственнее и труднее получение равноценного произведения на нашем языке. И если перевод современной французской комедии в прозе — это совсем несложная вещь, так как обычно здесь не очень трудно достичь уровня оригинала, то перевод классической пьесы в стихах — это событие огромной важности, целиком определяющее возможность ставить ту или иную пьесу. Лишь вопиющей небрежностью наших драматургических организаций и критики можно объяснить положение, при **{14}** котором капитальнейшие работы наших поэтов в этой области рассматриваются как просто переводы с другого языка, а не так, как они того заслуживают, — как достижения советской драматургии и советской литературы.

В наши дни Корнель не смог бы подписать своим именем ни «Сида», ни «Лгуна», ибо, по существу, обе пьесы являются не особенно точными переводами Гилиема де Кастро и Аларкона. Вероятно, такая же участь постигла бы Пушкина с «Каменным гостем». Но если наша любовь к точности в определении авторства заставила бы нас объявить строгий выговор Корнелю за то, что он не только воспользовался чужой пьесой для своего великого произведения, но даже не потрудился установить, чья это пьеса, путая Аларкона с Лопе де Вегой, в одном мы должны отдать должное старым авторам: они ясно понимали, что создать французского «Лгуна» хотя бы и на основе испанской «Сомнительной правды» — это значит создать самостоятельное произведение французской литературы.

Поэтому-то выбор иностранной классической пьесы в первую очередь требует получения равноценной русской пьесы — перевода, совпадающего с подлинником.

Если вдуматься в вопрос, в чем принципиальная разница между плохим переводом и подлинным переводом пьесы на русский язык, то мы увидим, что дело здесь отнюдь не только в том, что в первом случае язык шероховат, а во втором — глаже.

Язык сценического произведения — то начало, которое дает жизнь этому произведению, определяет качество образов, ритм спектакля, силу воздействия на зрителя.

Переводчик в низком смысле слова переводит слова и фразы автора, как бы не принимая на себя никакой ответственности за то, что из этого получится. Слова переведены верно, а за остальное отвечает автор. Наоборот, поэт, воссоздающий пьесу на новом для нее языке, следя за ходом развития действия в подлиннике, создает произведение, в котором заключено все богатство средств нашего языка, и притом языка нашей эпохи. В таком высоком смысле слова «переводить» можно и нужно не только с чужого по национальности языка, но и с чужого по времени, если язык пьесы устарел. Лет через триста, может быть, придется перевести для русской сцены «Недоросля» Фонвизина, в котором уже и сейчас многие пассажи нам непонятны, как в наши дни переводили «Слово о полку Игореве».

Важно одно: спектакль нужно играть на том языке, на котором говорит зрительный зал. Эту формулу нужно понимать наиболее широко. Она не только охватывает узкофилологические вопросы. Образы, метафоры, игра слов, ритмическая сторона и все прочие компоненты **{15}** языка должны черпаться из сокровищницы актуального языка, точная мысль автора передаваться точно выразительными средствами современного языка и всеми средствами нашего искусства. В таком виде эта формула действительна и для всего процесса постановки спектакля, она охватывает и режиссерскую, и актерскую, и все прочие отрасли работы.

### Сценические образы

Воссоздание на сцене образов классической пьесы — вторая важнейшая задача. Жизнеспособность персонажей целиком зависит от того подхода, который применяется при работе над пьесой. Мне кажется, что внимание зрителя к тому, что делается на сцене, обусловливается двумя противоположными вещами: тем общим, что есть у каждого зрителя с происходящим на сцене, и тем различием, которое зритель видит между собой и своим опытом, с одной стороны, и сценическими впечатлениями — с другой. Возможно, что это действительно и для других искусств.

В равновесии двух начал и заключается весь секрет «доходчивости» произведения. Когда понижается первое — когда зритель ни в какой мере не обобщает собственный опыт с тем, что он видит на сцене, — он остается холодным. Если на Марсе есть жизнь, резко отличающаяся от нашей, то, вероятно, нам совершенно невозможно было бы высидеть спектакль марсиан. (Эта мысль явилась мне почему-то во время одного классического балетного спектакля). С другой стороны, если зритель не видит на сцене решительно ничего для себя нового, ничего обогащающего его опыт, ни одной мысли, которой он бы не слышал или не читал уже раньше, то как бы трогательно ни напоминала ему сцена его повседневный быт, он даром теряет время в театре. (Это соображение почерпнуто также из опыта посещения театров).

Иностранная классическая комедия сама по себе, по своему идейному содержанию, сюжетному построению, по своей бытовой стороне, несет огромные дозы новизны для зрителя. Тем насущнее выявить все, что, наоборот, может найти опору в наблюдениях, ассоциациях и прочем опыте зрителя. И сделать это можно только в том случае, когда весь процесс работы над ролью также опирается на личный опыт режиссеров и актеров или на его расширение, остающееся в границах современных нам представлений.

Бытовая наблюдательность, способность к характеристике и оценке окружающего свойственны каждому нормальному и даже малоодаренному человеку. Выдающиеся деятели театра нередко начисто лишаются этих качеств, входя в соприкосновение с классикой.

**{16}** Это парадоксальное явление объясняется исключительно тем, что в работе над образом совершается безнадежная попытка обойти краски, рассыпанные в окружающей нас жизни, создавать образы «химическим путем», основываясь только на анализе произведения и исторических справках. Гомункулусы, выведенные в ретортах эрудиции, внешне напоминают людей, но лишены жизни.

Как понимать это пользование красками окружающего и как сочетается это требование со всем тем, что добывается при помощи изучения прошлого?

Рассмотрим в упрощенной схеме творческий процесс драматурга. Хороший драматург (а нас в данной статье интересует замечательный драматург) наблюдает жизнь, в нем рождаются некие выводы и заключения, приводящие его к написанию пьесы. В момент написания ее он ужимает свои жизненные наблюдения до круга действия пьесы и ограничивает число действующих лиц. На этом этапе он видит и слышит события своей пьесы и осязает свои персонажи с абсолютной полнотой, как если бы он наблюдал их в максимально благоприятных для наблюдения обстоятельствах.

Затем начинается второй процесс — фиксация этой пьесы. Чем выше драматург, тем ярче и выразительнее свидетельствуют слова текста обо всей увиденной автором картине; однако и на высотах драматургического мастерства процесс этот, к сожалению, фиксирует далеко не всю картину.

Процесс постановки — это обратный авторскому процессу ужатия процесс расширения, оживления.

На основании чередующихся реплик текста пьесы режиссер воссоздает в своем воображении действие. В его представлении возникают образы действующих лиц. Шекспир слышал авторским ухом голоса Гамлета и Лира. Вероятно, то были голоса его знакомых, ассоциативно найденные для его героев.

Форма бороды Полония была для него столь очевидна, что о ней не стоило и писать. Как Мальволио обращается к Юпитеру, какое у него при этом лицо, как улыбается он своей хозяйке, — все это было автору наглядно известно, а пока это было ему неясно, он, вероятно, не писал текст.

И вот то основное, что отличает хороший спектакль от плохого, выразительного актера от схемы на сцене, яркого режиссера от неяркого, — краски, конкретное видение образа, слышание тембра голосов персонажей, ритма их жизни — все это пьесой не фиксируется. Что же делать театру с классикой?

Надо до конца повторить обратный авторский процесс и в тот момент, когда действие и устремленность образов уже определены творчески, **{17}** обязательно создавать эти образы как реальности, так же пользуясь историческими изысканиями и личными наблюдениями своей действительности, как автор пьесы делал это со своей.

Сложнейший процесс создания образа персонажа, вероятно, всегда основывался на свободном перенесении и перекомпоновании деталей отдельных наблюдений. Быть может, самовлюбленность Мальволио наблюдена Шекспиром вовсе не у дворецкого, а у какого-нибудь высокопоставленного лица, а борода Полония замечена у ночного сторожа.

Точно так же живые детали поведения, реакций, привычек и внешности, той интимной внешности, которая является выразителем личности, могут собираться театром лишь по принципу ценности их выразительной силы, а не по принципу принадлежности этих черт персонажам нашего быта, допускающим какую-то аналогию с персонажами пьесы. Физическое оснащение сценических образов может совершаться любыми средствами, но сотканы они должны быть из живых наблюдений. Пусть борода вашего дворника окажется на пирате Антонио, а манера Лаэрта обличать врагов заимствована вами у какого-то оратора на писательском диспуте. Краски эти могут быть применены верно и неверно; в этом скажется то, что называется «вкусом», но краски эти будут живыми.

Важнейшая часть спектакля — «взаимоотношения» действующих лиц — на мой взгляд, тоже не может быть полноценно решена без сознательного пользования аналогиями из близкого нам опыта.

Многие положения классических пьес настолько далеки от конкретных представлений актеров, что лишь умышленная подмена их в процессе работы этюдами с совершенно иными мотивировками, близкими и понятными актеру, может вызвать в актере те самые живые краски, без которых спектакль не выйдет из состояния засушенного цветка.

Все эти приемы, которых можно перечислить множество, являются не чем иным, как продолжением того процесса, который начинается при высококачественном переводе пьесы: изложения мысли автора языком, на котором говорят зрители.

Из всех многочисленных вопросов, которые связаны с классикой на советской сцене, вопрос живого спектакля с живыми людьми на сцене кажется одним из главных.

1939

## {18} Творческая платформа режиссера Речь на Первой Всесоюзной режиссерской конференции[[5]](#endnote-6)

Мы больше всего останавливаемся здесь на том, что же делать художественному руководителю, у которого плохая труппа, что же делать труппе, у которой плохой художественный руководитель? Что делать с актером, который, по прекрасному выражению А. Д. Попова, ходит по сцене Актером Ивановичем[[6]](#endnote-7)? Что делать с автором, который написал плохую пьесу?

Некоторые советы, которые давались здесь, мне кажутся спорными. Говорили, например, что режиссеру нельзя дописывать пьесу за автора, а надо исправлять пьесу другим способом[[7]](#endnote-8). Мне кажется, что способы не важны. Если нехорошо писать за автора, то нехорошо и думать за автора. Большой разницы здесь нет. Представим себе такую фантастическую картину (здесь сидят режиссеры, у которых фантазия должна работать хорошо): недостатков нет, в отдельных местах уже существует благополучие, имеется труппа, которая уже выяснила свои отношения с руководством, с режиссером и нашла с ним общий язык, имеется хорошая пьеса. Тогда возникли бы какие-нибудь вопросы? Или, скажем, если бы такое благополучие было повсеместным, нам не нужно было бы собираться. Мне кажется, что тогда-то и возникнут наиболее интересные, наиболее волнующие вопросы. До сих пор мы спорим о том, как рассматривать степень обязательности книжки Станиславского, **{19}** но не лучше ли, если это решит каждый из нас сам для себя? Кто абсолютно уверен в ее пользе, если даже не позволят, будет ею пользоваться.

Если мы берем абсолютно благополучный театр, благополучный и по своим материальным возможностям, и по творческому уровню своей труппы, благополучный и в репертуарном отношении (пьесу, предположим, ставит он явно хорошую, скажем, «Горе от ума»), — все-таки ничего не получается. Значит, есть какие-то «высшие этажи рассуждения», о которых больше всего и хотелось бы поговорить.

Так, например, совершенно правильно было сказано здесь, что каждому из нас интереснее было бы послушать конкретные творческие планы ведущих наших товарищей. Почему они этого не сделали? Не боятся же они, надо думать, что мы спишем у них эти планы.

Мы здесь почему-то в очень большой степени отыгрываемся на недостаточно интимных вещах. Все благополучно, все интересно, хорошо разработанные доклады, ряд интересных выступлений. Но режиссерский съезд налагает какие-то особые обязанности. Хотелось бы, чтобы он нас вдохновил, так сказать, конкретно, чтобы нам захотелось еще больше и лучше работать.

Почему же об этом не говорят? По одной из двух причин. Первой причиной, хотя я лично это и отвергаю, может быть то, что никто ни о чем конкретном не мечтает, а озабочен только стремлением скорее устранить всякие близлежащие недостатки. По опыту знают это и все периферийные режиссеры. Когда находишься в очень трудном положении, когда что-то срывается, когда в труппе неприятности или еще что-нибудь такое, то тут не до высоких вопросов. Но, думаю, даже для тех товарищей, которые приехали из колхозных театров, было бы все же гораздо интереснее услышать о наших творческих мечтах, о наших конкретных замыслах.

Может быть, — это вторая причина — здесь не чувствуется пока достаточно дружеской атмосферы? А когда ее нет или она недостаточна, конечно, не может быть и речи об искусстве.

Такая атмосфера на режиссерской конференции необходима.

Я лично могу пожаловаться (не хочу таить обиды) на некорректность некоторых товарищей.

Восемь лет назад я выступил со своей первой режиссерской работой — «Гамлетом» в Вахтанговском театре; работа была очень плохая; это была большая ошибка; все это признали, и я в том числе, хотя и не сразу, а постепенно.

Три месяца назад я выпустил «Валенсианскую вдову»; никакого формализма в спектакле нет; считаю, что это большой сдвиг в моей творческой работе.

**{20}** За последние годы я провел очень большую и сложную работу — построил театр. Совершенно не дискуссионным является утверждение, что на месте очень плохого театра вырос хороший; сделано полтора десятка больших работ. И вдруг начинается: как Акимов, так «Гамлет».

Нельзя ли, товарищи, установить какой-нибудь срок для амнистии? А то я начинаю ловить себя на нехороших мыслях. Когда А. Д. Попов сказал: Акимов — «Гамлет»[[8]](#endnote-9), я вдруг поймал себя на мысли: а «Зойкина квартира»[[9]](#endnote-10)?

Хотелось бы, чтобы мы здесь не занимались всякого рода «ловлей». Очень хороший повод для нашей конференции — показать пример джентльменского отношения друг к другу при наличии самой жестокой критики.

Дальше — выступления т. Бабочкина[[10]](#endnote-11). Мы с ним люди разных вкусов: то, что делает он, не нравится мне; то, что делаю я, не нравится ему. Но ведь мы с ним оба кидаемся на критиков на одних и тех же заседаниях, говоря: не хамите; когда критикуете, мотивируйте, говорите, почему вы ругаете. И вдруг выходит т. Бабочкин и заявляет: в «Валенсианской вдове» вообще искусства нет! Мы пытаемся воспитывать критиков, а в своей среде, вместе с тем, позволяем вести себя хуже тех критиков, которых стремимся воспитывать.

Затрагивая вопрос о перестройке художника, о перестройке его мировоззрения, творческого метода и т. д., мы должны устанавливать каждый для себя какие-то «нормы», какие-то «рамки», которые избавили бы нас от безобразной самобичевательской трескотни я трепотни, наблюдавшейся раньше, когда выходили формалисты и заявляли: сегодня ровно в четыре часа я перестроился на всю жизнь.

Плох тот художник, который, как баран, уперся в одну точку и не желает перестраиваться. С ним, вероятно, ни одному нормальному обществу, тем более нашему обществу, не по пути. Но плох также и тот художник, который по свистку, по гонгу начинает немедленно перестраиваться.

Есть один «метод», который надо раз навсегда объявить недопустимым. Отдельные художники, почувствовав необходимость какой-то перестройки и принимая очистительную ванну самокритики, вместо того, чтобы выплеснуть воду из ванны, стараются сами выплеснуться из нее — на помойку.

Подобные «перестройки» надо категорически прекратить Я предложил бы председателям всяких диспутов звонить в звонок, когда художник, занимаясь самокритикой, начинает переходить за грань допустимого для него как художника.

**{21}** Мне кажется, что из этого вытекает один очень серьезный вопрос, вопрос относительно оглядки, то есть нужна ли для художника оглядка в работе или не нужна. Думаю, что непосредственно после творческого процесса она очень нужна, нужна и непосредственно до творческого процесса, в момент же творческого процесса оглядка («как бы чего не вышло») не нужна.

Оглядка тормозит творческий процесс, художник теряет краски. Когда говорят: надо бдительно смотреть за формализмом, натурализмом и т. д., я знаю, что все это правильно, но для нашего съезда этого недостаточно. Для нашего съезда интереснее вопрос, как нам сделать замечательный советский театр, как выяснить позитивные стремления нового театра.

Мне думается, что мы не совсем полно понимаем, чему мы, режиссеры, должны учиться, что изучать; причем я заметил одну довольно смешную тенденцию — готовность изучать повышается с возрастающей невозможностью изучить, то есть Станиславского изучают менее охотно, чем Мочалова и Каратыгина, призывают учесть опыт Гаррика, то есть такие вещи, которыми мы практически очень подробно пользоваться не сможем, и я боюсь, как бы у нас не получилось потом конфуза: наши ближайшие потомки, возможно, страшно удивятся, почему мы не изучали живых, конкретных источников, которые окружают нас. Никто не спорит, что надо изучать Щепкина, Каратыгина, Мочалова и т. д., но не надо забывать и тот опыт, которым мы сегодня обладаем. Я совершенно убежден, что через пять лет после смерти любого выдающегося советского актера и режиссера изучение его опыта будет считаться гораздо более назидательным, чем сейчас. Изучение конкретного опыта Охлопкова, Михоэлса, Бирман и т. д. было бы более рациональным, чем исключительное сосредоточение на примерах далекого прошлого.

Когда я говорил о формах наших взаимоотношений, я не отстаивал возможности общей платформы для всех позиций. Мы заранее знаем, что два достаточно определившихся художника друг друга до конца никогда не примут. Даже среди тех ораторов (я, к сожалению, к ним не принадлежу), которые обменивались исключительно положительными комплиментами, не найдется, я убежден, таких, кои целиком могли бы принять друг друга: Попов, например, не может целиком принять Судакова, а Судаков не может целиком принять Попова.

На это мы должны заранее идти и сказать себе: если хотим достичь основной цели, чтобы театр наш был театром, достойным нашей эпохи, достойным по своему всестороннему богатству, — а такое богатство предопределяет и богатство выбора, — нужно, чтобы театры, взращенные на одних и тех же общих основаниях, но непохожие друг на **{22}** друга, существовали, чтобы зритель мог ощутить это богатство так же, как все мы ощущаем богатство в магазине, где есть возможность выбора; там же, где выставлены одни и те же предметы, мы этого не ощущаем.

Мы сейчас совершенно не используем тех возможностей, которые перед нами открываются. Это могло бы служить темой особого доклада, — я хочу сказать о внимании к разработке жанра и о том, какие требования какой жанр к нам предъявляет. Все это у нас недостаточно разработано; если мы этим не займемся, а будем вместо этого кидаться Друг на друга каждый раз, когда в ком-нибудь проскользнут индивидуальные черты, и будем поглаживать друг друга по головке, если все будет нивелировано и не за что будет ухватиться, — мы никакой пользы советскому театру не принесем, а мне бы хотелось, чтобы, начиная с этой конференции, мы друг другу помогали больше.

1939

## {23} О принципах игры[[11]](#endnote-12)

Построение труппы сильнейшим образом определяет творческое лицо театра. И если мы хотим, чтобы у каждого театра было свое лицо — а это значит, что у группы театров будут разные лица, — мы должны допустить право каждого театра на некоторое своеобразие в построении творческого коллектива. Такой своеобразной особенностью нашего Театра комедии является намеренно проводимый в жизнь принцип высокого процента ведущих актеров в труппе. Эта достигнутая уже особенность оказывает большое влияние на определение репертуара, метода работы, на всю жизнь театра.

Казалось бы, такая простая истина — чем больше в театре хороших актеров, тем лучше — не требует доказательств. Однако практика показывает, что это не так уж просто. Что далеко не все с этой истиной согласны и что, наконец, проведение этого принципа в жизнь невозможно чисто механическим путем, без серьезного обоснования такого мероприятия всей методикой творческой жизни театра. Точно так же, как в машиностроении удвоение мощности машины не достигается простым удвоением всех ее измерений, а требует нового расчета на заданные показатели, усиление мощности труппы требует особого нового расчета всей ее структуры и всех новых условий работы и роста.

**{24}** Сама потребность такого усиления далеко не всегда очевидна и целиком упирается в основные творческие позиции театра. Нередко во всяческих режиссерских планах и отчетах — устных и печатных, а также и в обсуждении таковых проблема режиссуры, направленности театра, его путей и целей рассматривается совершенно самостоятельно, как некое самодовлеющее искусство. Причем так же отдельно и оторванно оценивается уровень тех основных носителей театрального искусства, для организации творчества которых и существует режиссура, — актеров.

Такая абстрагированная режиссерская мысль, подобно алгебраической формуле, всегда суха. Если же учесть, что грамотная алгебраическая формула все-таки научна, чего нельзя обычно сказать о режиссерской экспозиции, ибо «законы» режиссуры следует писать обязательно в кавычках, то можно прийти к заключению: все, что замышляется в театре «вообще», а не в конкретном расчете на данных актеров, как художественная ценность не существует.

В какой же степени тот или иной театр рассчитывает на актеров как на непосредственные источники эстетических ценностей и <в какой мере> расчет этот является основным моментом в творческом самосознании театра? Рассмотрим несколько поясняющих это положение примеров (намеренно преувеличенных).

1. *Театр голого режиссерского замысла*. Здесь зрителю предлагается любоваться или потрясаться сочетанием движений, игры света и цветовых пятен, ритмами, передаваемыми при помощи трудолюбивых и точных исполнителей, субъективной режиссерской мыслью как основной эстетической ценностью спектакля. Может быть, сейчас в чистом виде такого театра нет. Но такие были. В таком театре степень исполнительности актера гораздо важнее особенностей его творческой индивидуальности. Высокоодаренному актеру подобная служба в конце концов оказывалась не под силу. На мой взгляд, участь режиссера в таком театре тоже не завидна. Одиноко и страшно должно быть ему проводить жизнь наедине с собой в пустом сарае, в котором движутся — пусть по его воле — десятки механических людей, которые оживляются только вне искусства, споря о зарплате или сплетничая по уборным. И все это во имя ожидаемых в итоге великих открытий в области «чистой», абстрактной режиссуры, — открытий, которые всегда обладали одной любопытной особенностью: как бы значительны ни казались они в момент опубликования, как бы ни раскрадывались они на корню, в обиход они не входили и применить их оказывалось невозможно.

2. *Театр одного актера*. В таком театре, в чистом виде сходящем за последние годы на нет, но в приближенном виде, хотя бы **{25}** в пределах отдельного спектакля, существующем и поныне во многих местах, зрителю предлагается пользоваться искусством на следующих условиях: при помощи ряда технических, по существу, сотрудников — «вторых актеров» до сведения зрителей доводятся все обстоятельства пьесы, вся необходимая экспозиция. Они же, эти сотрудники, подают реплики главному актеру. Весь этот процесс носит чисто информационный характер и никакого отношения к эстетическому наслаждению не имеет. Но вот появляется замечательный актер, и из его рук и от его лица зритель получает ту порцию театрального искусства, за которую он платит деньги.

Если бы такой театр имел свою специальную драматургию, вернее, если бы мировая драматургия была рассчитана на такой театр, все было бы еще ничего. На самом же деле в таком театре — что легко проследить на ярких примерах спектаклей крупных гастролеров-одиночек — происходит неминуемое коверканье пьес, и зритель за право созерцать одного хорошего актера обязан выносить унылое зрелище «служебных» бездарностей — людей, которых природа не планировала к публичному обозрению и выслушиванию. Биография такого театра — это биография главного актера. Режиссер в таком театре воспитывает свой вкус на единственном образце — единственном актере, притупляя свое восприятие общением с гражданами, не имеющими дарования, но обосновавшимися на сцене.

Неблагодарная работа и тяжелая.

3. *Театр, в котором все актеры — настоящие деятели искусства*. В идеальном виде можно представить себе такой театр, где каждая роль — подлинное произведение искусства, где творческий коллектив — идейное содружество безусловно талантливых художников разных специальностей, равноправных в решении вопросов искусства. Где есть высокоодаренные исполнители небольших ролей. Представив себе на минуту такой театр, мы немедленно увидим громадные трудности, которые вырастают в данном варианте, — не только по созданию подобного театра, но и по линии использования его труппы.

Кто же будет играть в массовках? Кто будет выполнять эффектные и несущественные эпизоды (ведь есть же предел скромности актерских интересов!)?

Как добиться того, чтобы не только актер, играющий Гамлета, радовался искусству, но и те воины, которые за две минуты до финального занавеса входят на сцену с Фортинбрасом, тоже получали творческое удовлетворение?

На наше счастье, решение острых проблем, встающих перед таким идеальным театром, — задача не очень срочная. Покуда нет еще такого театра, можно с этим не спешить.

**{26}** Однако в том или ином виде эти проблемы рождаются в каждом театре по мере его приближения, хотя бы еще и очень малого, к театру этого типа. Наблюдения над техникой массовых сцен в наших наибольших театрах показывают, что чаще всего массовки — особенно больной вопрос. В наше время оказывается необычайно трудно найти людей, достаточно одаренных для художественного изображения толпы, не пытающихся немедленно уклониться от этой работы. Все варианты вспомогательных составов, учеников школ, сотрудников и т. д., кажется, нигде еще не дали стопроцентного результата. Вероятно, в самом корне этого вопроса и заключена трудность решения. Актер-гастролер, с одной стороны, и массовка, с другой, — два полюса одной проблемы: построения жизнеспособного коллектива.

Большинство наших театров по своему строению расположены между вторым и третьим типами, указанными выше. Одни ближе ко второму, другие — к третьему. Степень приближения к тому или другому типу сильнейшим образом сказывается на лице театра.

Театр комедии стремится максимально приблизиться к «типу № 3», отдавая себе полный отчет в том, что приближение это может быть лишь относительным.

Возможно, специфические условия нашего театрального помещения натолкнули нас на некоторые методологические выводы: лишенные возможности развернуть многолюдные массовки, мы старались творчески оправдать это техническое условие и заметили, как благотворно действует на жизнь спектакля отсутствие массовых сцен.

Вероятно, кино, где затрата огромных усилий на съемку массовой сцены окупается тиражом и эксплуатацией фильма, оказало влияние на драматургов, пытавшихся передать содержание пьесы не через высокое искусство актерского ансамбля, а силами многолюдных толп на сцене, от которых требовалась не столько игра, для которой часто не оставалось ни времени, ни места, а главным образом физическое присутствие на сцене.

Все эти многолюдные массовки, нарушая внутреннюю жизнь театра, приводя на сцену массу непричастных к искусству людей, все-таки не достигают и половины того замечательного эффекта, который создается в кино. Другими словами, это полумера, в основе своей чуждая искусству театра. Недаром же лучшие достижения драматургии не нуждаются в массовках, даже когда трактуют темы, казалось бы, не разрешимые без массовых сцен (Шекспир).

Избавившись от массовок, театр сразу же вырастает в области своих возможностей, решая вопрос театральными средствами. И тут мы подходим к кардинальному вопросу — сколько ролей в пьесе **{27}** можно считать центральными. Несложная арифметика становится здесь краеугольной проблемой творчества театра.

В гастролерском театре в «Гамлете» одна роль — Гамлета. В ансамблевом театре их по самому скромному подсчету — двадцать, причем центральных, ведущих минимум девять, и то если считать сцену могильщиков эпизодом. Такие же эпизодические роли, как роль Фортинбраса, строго говоря, тоже нельзя поручить не ведущему актеру. Таким образом, без двадцати ведущих актеров нельзя ставить «Гамлета», если серьезно подходить к работе.

Сколько ведущих ролей в «Ревизоре» и «Горе от ума»? Вероятно, чем лучше театр, тем больше находит он в пьесе ведущих ролей.

В спектакле Театра им. Пушкина «Суворов» по подсчету зрителей оказалась одна роль! А может[[12]](#endnote-13) быть, в пьесе их больше?

Или попробуйте разбить на первые и вторые роли эпизоды «Принцессы Турандот» Вахтангова? Поручите в том же спектакле роли цанни тем сотрудникам, которые в некоторых крупных театрах изображают толпу, и вам станет ясно, что все это деление на планы в той степени, в какой мы его иногда наблюдаем, идет от плохого театра.

Плохой театр не тем только плох, что в нем не получаешь удовольствия. Нет, плохой театр распространяет вокруг себя вреднейшие настроения и «теории».

Как-то критик Л. Малюгин в своем обзоре актерских достижений поставил в вину нашему театру то обстоятельство, что в спектакле «Валенсианская вдова» одним из удачнейших персонажей оказался разносчик, роль которого почти лишена текста[[13]](#endnote-14). Вместо того чтобы отметить это достижение театра в области культуры небольших ролей, Л. Малюгин иронизировал над ним, стремясь его сделать обидным для исполнителей ролей заглавных.

Разумеется же, только сочетание хорошо решенных первых, вторых и прочих ролей дает основание, при верном сочетании всех прочих элементов, говорить о спектакле как о произведении искусства.

Для того же, чтобы и меньшая по размерам роль давала простор для творчества исполнителя, для того, чтобы актер-мастер мог не в порядке жертвоприношения, а с полным напряжением всех своих способностей взяться за такую роль, необходимым условием является вся соответствующим образом построенная направленность спектакля. Возможность поручать наибольшее количество ролей в спектакле настоящим актерам — деятелям искусства — дает режиссуре огромные возможности, а именно — строить спектакль из материала актерской игры как искусства и не смешивать искусство первых актеров с ремеслом подыгрывающего персонала.

**{28}** В театре огромная и важная доля работы лежит на плечах технического персонала, включая сюда и рабочих сцены, и повседневные хлопоты директора, администратора и художественного руководителя. Всякому, в том числе и техническому работнику театра, можно пожелать и творческого огня, и любви к делу. Шумы на сцене — такая же важная вещь, как и тишина за кулисами.

Однако резкая грань лежит и должна лежать между теми уважаемыми работниками, которые вообще полезны театру, и теми не менее уважаемыми и полезными работниками, которых показывают зрителю со сцены.

Актерская одаренность каждого видимого зрителю члена коллектива — вещь обязательная. Между тем различные плановые отделы разрабатывают особые схемы построения трупп, где заранее указано, что лучших актеров должно быть не свыше, скажем, пяти, хороших — десять, остальное может быть и совсем неважного качества.

Конечно, можно и на таких основаниях строить театр, как можно строить его и на одном-двух актерах.

Но когда меня просят назвать трех-четырех ведущих актеров, я никогда не знаю, кого же именно в ущерб остальным мне называть. Разумеется, мы далеки еще от замечательного вида построения труппы из равноправных талантов. Однако достаточно далеко ушли мы и от обычной структуры — с одной-двумя премьершами и премьерами.

В первом ряду наших актрис идут: Зарубина, Гошева, Юнгер, Сухаревская и Скопина. Всех их зритель хорошо знает. Каждая из них бывала уже единственной ведущей молодой актрисой в других театрах, но сочетание их дает нам возможность полноценно распределить роли в такой пьесе, как «Опасный поворот»[[14]](#endnote-15). Вместе с тем интенсивность нашей работы достаточно загружает всех ответственной творческой работой.

В этом сезоне мы покажем Гошеву, Зарубину и Юнгер в «Тени» Шварца, Скопину — в «Страшном суде», Зарубину и Скопину — в «Горячем сердце»[[15]](#endnote-16) и, наконец, Сухаревскую и, вероятно, Гошеву и Юнгер — в одной интересной пьесе, о которой будет сообщено особо. Вслед за ними идут Барабанова и Барченко, закончившие сейчас очень интересную работу в «Страшном суде», характерные актрисы Сукова, Порудолинская, Волкова и дебютировавшая в «Страшном суде» недавно к нам поступившая Сергеева.

Вот уже перечислено десять фамилий ведущих актрис, но еще необходимо назвать Турецкую, Добкевич, Шатерникову, Филипповскую, Чокой, способных молодых актрис Боровикову, Камагину, Сезеневскую — вот женская часть труппы почти и исчерпана.

**{29}** С классификацией актеров дело обстоит не легче. Часть из них настолько хорошо известна зрителям, что о них или нужно писать монографии (что и делается), или лучше не пытаться характеризовать их в двух-трех строках.

Киселев, Тенин, Гарин, Бонди слишком много сделали в театре такого, что хорошо помнит и знает зритель, чтобы добавлять к этому лаконичные похвалы худрука, стесненного размерами статьи. Выросшие или, во всяком случае, дозревшие в театре Ханзель, Лецкий, актер и режиссер Суханов, Савостьянов, недавно поступивший к нам Смысловский, способнейший к сценическому юмору Филиппов, Флоринский, Штенгель, Н. и А. Волковы, Архипенко, Никитин, Алейников, Сушкевич, Виноградов, Никольский, Осминин — вот актив играющих ведущие (кого, куда? — что за термин!) роли, за которыми следует самая «молодая молодежь». Старое актерское поколение насчитывает у нас двух представителей — Шмидтгофа и Голубева.

Всячески пытаясь ограничить список «ведущих», я назвал все же сорок одну фамилию. В труппе их всего шестьдесят две. В числе оставшихся за рамками статьи двадцати одной фамилии есть еще отложенные для следующего отчета — через год-полтора.

Нам нередко приходится слышать от коллег худруков дружеские советы — отпустить ту или иную актрису или того или иного актера. Иногда вместо дружеского совета случается совсем недружелюбное переманивание, как со стороны сограждан-ленинградцев, так и из еще более крупных городов. Многих искренне удивляет, зачем нам, например, держать пять актрис того уровня, какого полагается иметь на театр одну (и ей, мол, спокойнее, и театру тоже).

Принципы ансамблевого театра не так просто устанавливаются, особенно в городе, где половина театров практически работает иначе. Работать в театре со многими хорошими актерами радостно для настоящего художника и невыгодно для артиста «волка», выгрызающего себе карьеру путем выгодного блистания на фоне середняка. Для того чтобы в этом выборе остановиться на театре актерского ансамбля, мало быть одаренным актером, надо быть культурным художником, интересующимся вопросами театра и любящим метод своего театра.

Мы не можем, разумеется, ручаться за то, что шкурные соблазны никогда не собьют с пути ни одного члена нашей труппы. Вероятно, какой-то отсев будет, — отсев, определяющий истинное отношение к театральному искусству. С другой стороны, мы никак не считаем нашу труппу перенасыщенной хорошими актерами, то есть готовы и впредь усиливать ее настоящими художниками советского театра, разделяющими наши вкусы и убеждения в искусстве.

1940

## {30} Многообразие театрального поиска Доклад на конференции режиссеров ленинградских театров 5 января 1941 года[[16]](#endnote-17)

Мое положение затруднительно по двум причинам: во-первых, в двух докладах, которые мы слушали вчера, авторы их в большей степени говорили о тех областях, которые были предоставлены мне, почему мне сегодня придется говорить о тех областях, о которых говорили они[[17]](#endnote-18). И во-вторых, если для каждого из нас есть какие-то положения бесспорные и положения спорные, то большинство бесспорных положений вчера уже было высказано, и на мою долю остались наиболее спорные. Поэтому я заранее прошу снисхождения.

Хвастаться в искусстве очень опасно, но одним мы можем похвастаться — это тем настоящим расцветом теоретической мысли, который наблюдается на наших диспутах. Многие деятели театров посвятили себя изучению таких глубоких и тонких проблем, что действительно приходишь в почтительное оцепенение. Например, ближайшие режиссерские конференции будут решать вопрос о том, что такое пятый раздел чувства целого у режиссера, ведающий характером общего тембра спектакля. Мне сейчас затруднительно определить все практическое значение этого изыскания, но это, во всяком случае, что-то очень глубокое, и приятно сознавать, насколько в этой области мы превосходим наших предков, которые в своих высказываниях были значительно проще.

**{31}** Я для примера приведу высказывание одного значительного для своего времени мастера в области живописи, который пишет: «Пейзажи следует срисовывать так, чтобы деревья были наполовину освещены и наполовину затенены; но лучше делать их, когда солнце закрыто облаками, потому что тогда деревья освещаются всесторонним светом неба и всесторонней тенью земли, и они тем темнее в своих частях, чем данная часть ближе к середине дерева или к земле». Это писал Леонардо да Винчи[[18]](#endnote-19).

Это очень простые и практические советы, как нужно работать. Причем эти старые мастера к своим советам относились с очень странной для нашего времени осторожностью.

Мне думается, что именно на сегодня мы можем констатировать очень богатую разработанность высоких теорий, обеспеченность этими теориями диспутов и на многие годы, и несколько хуже обстоит дело относительно, так сказать, низких теорий, ремесленных советов, практических указаний.

Существует такая опасность, что энергия ведущих работников театра направляется на высокие теории, но многие практические вопросы остаются не урегулированными, не отработанными как следует. Мне хочется сегодня, не касаясь высоких теорий — я их очень уважаю, — сказать: что касается творческого быта, здесь все менее обоснованно. Хочется указать на такой скользкий момент данной дискуссии, как судьба системы Станиславского в применении наших театров.

Надо вам сказать, что эта судьба до некоторой степени напоминает мне положение официальной религии в не очень религиозном государстве. Предполагается, что систему следует всячески признавать, но не обязательно выполнять и использовать, надо обязательно сказать несколько приятных слов по ее адресу, но ничто не заставляет сделать ее своим рабочим методом.

А система эта — не только философское учение, не только глубокий взгляд на театральное искусство, но и система в собственном смысле слова, то есть какой-то рекомендованный способ работы, серия последовательно применяющихся приемов в работе, и поэтому в каждом данном случае можно задать вопрос и следует на него ответить, пользует ли тот или иной мастер в своей работе эту систему или не пользует. Причем мы должны признать, что практически, как система, она применяется, насколько я знаю, в одном театре в Ленинграде, в Новом тюзе, и в нескольких театрах в Москве, все остальные ее способы использования не могут быть названы подлинным применением системы.

Вместе с тем в громаднейшем большинстве театров система, как система, не применяется. Вместе с тем во всех театрах течет жизнь, **{32}** делается искусство, ставятся спектакли, какие-то из них проваливаются, какие-то имеют успех, растут молодые дарования, и весь этот опыт тоже требует исследования, обобщения.

Несколько слов о традициях. В двух-трех театрах нашей страны поддерживаются так называемые великие традиции, которые заменяют функции системы Станиславского, то есть эти театры не применяют систему Станиславского, потому что у них есть свои великие традиции. Традиции эти, правда, не всегда непосредственно влияют на жизнь, то есть являются скорее высоким украшением, чем методом работы, но, во всяком случае, считается, что они существуют. Большинство других театров пользуется традициями не всегда великими, но эти традиции определяют работу, создают некое подобие «системы» без подписи, не имеющей наименования.

Очень может быть, что через какой-то значительный промежуток времени система Станиславского восторжествует как практический метод работы во всех театрах, может быть, мы действительно увидим, что углубленная работа над образом будет вестись во всех театральных жанрах и подготовка любого каскадного номера в оперетте будет предварена углубленным застольным периодом. Возможно, что это так будет.

Но я боюсь, что нам предстоят до этого еще какие-то несколько лет, и вопрос о том, что делать эти несколько лет, как на этот период наладить работу несколько лучше, чем она сейчас ведется, об этом и хочется сегодня поговорить.

Должен сказать, что в том, что я сегодня буду говорить, я не буду претендовать на научность. Вообще мне кажется, что практические работники театра не должны ущемлять искусствоведов. Надо оставить искусствоведам их область настоящего научного анализа, а нам больше заниматься практическими советами и рецептами, и какие-то вопросы, рассмотренные и ими и нами с разных сторон, будут наиболее верно решены.

Затем, исходя из некоторых своих коренных взглядов, я, как уже можно было заметить, очень осторожно отношусь к обязательности советов в искусстве. Поскольку мне кажется, что искусство всегда хорошо, когда оно разное и многообразное, мне кажется, что и методы работы должны быть разнообразны. И поэтому всякий человек, который безапелляционно утверждает: я так делаю, и будьте добры делать именно так — может способствовать упадку искусства, а не расцвету его.

Поэтому мне хочется сказать о некоторых вещах, как мне кажется, общеполезных, в которых мои личные художественные ощущения не играют никакой роли, а также о некоторых вещах чисто личного художественного **{33}** плана, которые, конечно, не претендуют ни на какую обязательность, и я никак не стремлюсь их в какой бы то ни было степени навязывать.

Мне хочется рассмотреть процесс работы режиссера с точки зрения еще недосказанных вещей, с точки зрения добавления и комментария к тем вещам, которые были сказаны вчера и которые, как мне кажется, содержали в себе очень правильный анализ этого дела. Так что мои слова в этом отношении будут известными дополнениями, в очень небольшом количестве случаев — поправками, как мне кажется.

Итак, я перехожу к самому основному.

Мне придется начать с того, с чего начал вчера Сергей Эрнестович, определяя профессию режиссера, — с замысла[[19]](#endnote-20). Потому что именно здесь начинается режиссер. Говорить о работе режиссера с актером, не коснувшись этого момента, совершенно невозможно.

Вчера был поставлен вопрос, можно ли научить фантазировать, и было отвечено — нет. Вот тут я несколько не согласен. Мне кажется, только этому и стоит учить. Все остальное — это техника, прикладная техника, которой можно научить всякого. Именно искусство фантазировать, как мне кажется, и отличает режиссера от любого другого человека. И здесь мне хочется просто поделиться некоторыми своими практическими соображениями насчет того, как следует фантазировать над пьесой.

Начинается дело с прочтения пьесы, причем мне кажется, что первое прочтение пьесы должно быть непринужденным прочтением, которое решительно ничем не отличается от того, как читает пьесу любой другой человек, не работник искусства. Очень нетрудно доказать, что каждый читатель каждой книги непрерывно фантазирует и в его голове рождаются зрительные, слуховые и всяческие образы. Например, каждый иллюстратор знает, что любой читатель скажет ему: «Я себе представляю Онегина иным, я Татьяну вижу другой». У каждого рождаются при этом непринужденном чтении живые образы, и тут режиссер ничем не отличается от любого другого человека.

После этого непринужденного чтения, когда рождаются эти столь же непринужденные ассоциации, как раз и надо решать основные идеологические вопросы и, вместе с тем, практические вопросы театральной жизни — надо ли ставить эту пьесу и зачем ее ставить. Именно здесь и не дальше. Почему? Потому, что любой режиссер, пустившийся в дальнейший период изысканий, окажется в плену собственных находок и не сможет субъективно судить о ценности и нужности данного произведения. Поэтому после этого первого этапа, мне кажется, следует решить эти основные вопросы, причем если эти **{34}** основные вопросы лаконично сформулировать, мне кажется, они сводятся к одному вопросу — об идее спектакля, складывающейся из идеи произведения и сегодняшнего звучания этого произведения на нашей сцене.

После этого, если на этот вопрос мы ответили утвердительно, мне кажется, начинается следующий этап — этап воображения принуждаемого. Мне очень трудно говорить за других, я могу в данном случае говорить только за себя, но мне лично никогда не удается увидеть контуры спектакля без определенных усилий к этому. Если у других дело обстоит иначе, я могу выразить только незлобивую зависть. Воображение принуждаемое, подстегиваемое, мне кажется, здесь нужнее, чем какое-либо другое. Трудность здесь в том, что надо постепенно заставить себя видеть будущий спектакль все конкретнее и конкретнее.

И вот только здесь, мне кажется, начинается режиссер. Только способность видеть более конкретно, чем может видеть какой-либо другой человек, и составляет основу режиссерского мастерства.

Затем другой естественный вопрос: как следует это видеть. Пьеса — это какой-то экстракт событий. Должен ли режиссер своими силами разбавлять этот экстракт, возвращая его к размерам события, или действовать как-нибудь иначе. Другими словами, что должен видеть режиссер — события или спектакль, события, которые, к сожалению, будут протекать на сцене, или события, которые будут, к счастью, протекать на сцене. Мне думается, это вопрос очень существенный. Ведь тут-то и заключена проблема театральности, то есть можно делать и так и так, и это порождает два разных театра: один театр, в котором зрительный зал существует в виде неизбежной необходимости, но лучше бы его не было, лучше бы режиссер один смотрел то, что происходит, и другой театр, где зритель является компонентом спектакля. Думаю, что это определяет два разных режиссерских направления, а может быть, и две разные стилистики театра.

После этого наступает некая готовность замысла. Готовность замысла, мне кажется, будет тогда считаться реальной, когда важнейшие фрагменты спектакля в верном жанровом преломлении будут достаточно ясны для режиссера. Что такое верное жанровое представление, мне придется говорить несколько позже, потому что у меня есть своя кустарная жанровая теория.

Мне кажется, что здесь следует придерживаться такого практического совета: утомляемость режиссера в период его фантазирования значительно меньше, чем утомляемость зрителя в период показа спектакля. Поэтому полезно бывает, обдумывая спектакль, очень заботиться о мысленной расстановке актов и очень помнить, что это будет **{35}** происходить вечером, что этот последний акт, который режиссер со свежими силами обдумал утром, пойдет на сцене в одиннадцать часов вечера. Надо свое представление о спектакле вкомпоновать в обычное представление зрителя о ходе спектакля. Этим можно избежать многих погрешностей. Иногда получается, что прекрасные сами по себе мысли, касающиеся, к сожалению, именно последней части спектакля, оказываются тяжелым грузом и вызывают необходимость вымарок, перестановок, изъятий и т. д. и т. д.

После того, как замысел проверен и в этом плане, начинается очень существенный момент — оценка собственного замысла до того, как кто-нибудь его узнает. Нужно самому подойти к нему со стороны. И вот тут, конечно, можно порекомендовать целый ряд психотехнических приемов для того, чтобы по возможности обеспечить своевременную браковку неполноценного замысла. Этот замысел, который воспринимаешь как уже существующий спектакль, следует подвергнуть следующей проверке: а не было ли уже в театре чего-нибудь подобного, а если это уже было и благополучно существует, то, может быть, нет нужды вторично делать то же самое.

Второе обстоятельство. Мне думается, если у режиссера возникает несколько утомленное ощущение, как трудно и скучно все выполнять, как хорошо было бы, если бы все сделалось само, это значит, что замысел недостаточно хорош. Здесь, мне кажется, нужно положить предел своему трудолюбию, никогда не следует заставлять себя решать скучные задачи.

И третий вопрос, который нужно задать себе самому, — могу ли я спокойно прожить без постановки мною данного спектакля. Если могу, то не нужно его ставить.

Если наступает крушение замысла, нужно посоветовать такой метод — в момент крушения первого замысла браться с большими усилиями за следующий, для того чтобы получилось нечто, на что следует затратить значительный труд.

Поскольку я ратую за разнообразный театр, естественно, что и замыслы, и цели могут быть разные. Надо сказать, что в различных случаях искусство ставит перед собой совершенно разные задачи, и, конечно, непременное желание сказать новое слово в искусстве никак нельзя сделать общеобязательным.

Ну вот возьмем такой пример. Представьте себе, что случилось бы какое-нибудь несчастье и рухнул бы Медный всадник. Какова была бы задача искусства в этом отношении? Задачей искусства было бы восстановить во всех подробностях данный исторический памятник. Может быть, в каких-то случаях перед нами, работниками театра определенного темперамента, могут встать и такие задачи — если **{36}** кому-нибудь настолько нравится спектакль какого-либо ведущего театра, что лучше этого спектакля он себе ничего не представляет, и в той местности, где он живет, такого ведущего театра нет, работа его над копией этого спектакля может оказаться целесообразной. Но кто-то может и должен (даже при наличии замечательного спектакля в других театрах) сделать какие-то робкие, может быть, попытки что-то новое создать и в своем театре.

Чрезвычайно спорен вопрос, сенсационно ли театральное искусство. Или, может быть, театр — это обычай сходиться вместе для коллективного скучания? Если и на то, и на другое есть охотники, то давайте так и делать. Но должен сказать, что эти любители скучать пока что не могут поднять театр — их всегда мало в зрительном зале.

Когда новый замысел готов, режиссер приступает к следующим этапам работы.

Теперь я, к сожалению, должен сделать краткое отступление — я непременно должен объяснить, как я понимаю жанр. Без этого не может быть дальнейшего разговора.

Я сейчас не интересуюсь и не собираюсь интересоваться историческим аспектом данного вопроса — почему и как тот или иной жанр зародился, как влияли крестовые походы на развитие фарса в средние века и т. д. и т. д. Но мне интересно, не является ли само понятие жанра пережитком. Может быть, исторически мы должны пережить существование различных жанров, но, может быть, наша задача бороться с этим вредным предрассудком и найти какие-то общие черты единого всеобъемлющего жанра.

Для того, чтобы придать научность своему докладу, я скажу так, что жанры зародились очень давно, мне кажется, что не иначе, как в пещерный период. Но, серьезно говоря, я думаю, что жанр есть не что иное, как расширенная форма интонации.

Что такое, не с точки зрения практической, бытовой жизни, а с точки зрения театральной теории, интонация? Техника общения людей между собой выработала и особый вид экономии времени и внимания. Каждый слушатель, прежде чем собеседник его выскажет свою мысль до конца, уже хочет знать, что тот ему скажет и чем это ему грозит — приятно это ему будет или нет. И наоборот, действующий человек хочет скорейшим образом оповестить слушателя о своих намерениях.

Мне кажется, что таким образом и родилась техника интонации как техника скорейшего оповещения друг друга (под этим я понимаю оповещение и мимическое, и синтаксическое, то есть вы кричите: «Пожар, спасите!» — вместо того, чтобы кричать: «У нас в доме пожар, будьте добры меня спасти» и т. д.). Целый ряд действенных интонаций может быть при посылке телеграммы-молнии вместо простой телеграммы — **{37}** не для быстроты, а для передачи важности сообщения. Также существует и литературная интонация, это та интонация, которая является руководящей для данного автора в данном произведении, то есть основная тональность, которая сообщает читателю, каким образом ему нужно относиться — всерьез или не всерьез, шутка ли это или важное сообщение. И это своего рода инструкция к восприятию произведения.

Отсюда частный случай — драматургическая интонация, а отсюда уже недалек переход к интонации сценической. Иными словами, каждый зритель хочет, прежде чем ему будет показан спектакль с завязкой, развязкой и экспозицией, знать, чем это все ему грозит. Что с ним собираются делать.

И для того, чтобы разбить это по соответствующим разделам, и появились жанры.

Зритель должен в основе ориентировочно знать, в какой тональности будет вестись разговор.

И для этого уже выработались некоторые, еще не систематизированные приемы, жанровые экспозиции, как можно их назвать, то есть предупреждение о жанре. Это распространяется на афиши, на названия, в которых уже предопределен жанр. И если происходит несоответствие, то такое недоразумение носит характер обиды зрителя на то, что ему дали не то, что было на этикетке. Таким образом, это предупреждение о жанре должно быть верным.

Можно представить себе хорошего лектора, который заикается. Это будет уже нарушением законов жанра. И бывает так называемый жанровый оползень, когда произведение, начавшееся в одном жанре, сползает в другой жанр.

Деление на жанры — в основе это разделение идей, событий, фактов в какие-то разряды, определение способов их трактовки и восприятия. Можно ли это игнорировать? Нет, нельзя.

Я вспоминаю один случай, когда я был сбит с толку. Мне встретилась пьеса, в которой в течение полутора актов я наслаждался непринужденной веселостью, балагурством двух положительных героев, — причем это настолько велось в комедийном плане, что я был за героев совершенно спокоен. Но когда в следующей картине я прочитал, как их повесили, я не поверил. Я думал, что жанр за себя постоит, что это повесили не их или что оборвется веревочка, но когда я увидел, как их собственные трупы повезли по сцене, я ничего не мог понять[[20]](#endnote-21)… Следовательно, каждый жанр имеет, очевидно, свой круг тем, которых он только и должен касаться.

(Пример с «Ледяным домом» вчера был очень хорош). Никоим образом не следует нарушать этих жанровых законов.

**{38}** Нарушение жанровых законов в быту, когда в трагических обстоятельствах начинают весело балагурить или приходят на веселую свадьбу и говорят, что все помрут, называется бестактностью. И нарушение жанра спектакля также должно называться бестактностью.

Можно ли заменить все это разнообразие одним жанром, который ответит на все вопросы?

Для идиотов — можно, для живых людей — нельзя. Единственная форма нейтрального жанра, которая до сих пор достигнута, это протокол, но он никогда не являлся предметом искусства.

В каждом жанре вещи весят по-разному. Можно взять такой пример, как пощечина в арлекинаде и в бытовой драме. Чрезвычайно существенно угадать эту жанровую атмосферу, то есть надо сразу прочитать пьесу и, убедившись, что она имеет этот жанровый признак, как-то настроиться на такое восприятие событий, которое соответствует данному жанру.

Итак, замысел имеется. Жанрово он правильно воспринят, и начинается первый, ответственнейший период, в котором режиссер сталкивается с актером, правда, еще не непосредственно, но в ответственный творческий период, в период распределения ролей.

Трудно найти слова, чтобы охарактеризовать всю важность этого момента. Этот момент ответствен потому, что здесь, в конечном итоге, решается судьба людей, вся жизнь, благосостояние, карьера, признание в себе таланта или непризнание — все решается этим моментом. Правда, здесь решается также и судьба постановки, и судьба режиссера.

В этот период личного фантазирования режиссера необходимо проделать сложный фокус двойного видения образа — через идеальный образ и через конкретного актера. Постепенное слияние этих двух видений в одно определяет, что для данного актера нужно прибавить, что изъять, чтобы получилось то, что нужно режиссеру.

Можно режиссерам посоветовать значительно большую веру в способность актера к перевоплощению. Актеры недооценивают часто свои возможности. Однако известные пределы здесь есть. Есть ряд загадочных понятий, о которых тоже хочется сказать несколько слов. Это действительно загадочное понятие — что такое талант, может ли он появиться или только обнаружиться. Что это такое? Считается так, что если человек был бесталанен и через некоторое время, в силу удачных обстоятельств, в нем талант прорезался, то считается, что в нем талант дремал, но пробудился. А может быть, его не было и он появился. Практически это имеет большое значение для работы.

Было бы значительно проще работать в театре, если бы вопрос актерского мастерства исчерпывал в данном случае все, если бы было **{39}** признано, что чем больше стаж, опыт и мастерство у актера, тем лучше он будет играть. Однако это далеко не так.

Хочется поговорить о том, что такое актерский материал и как надо его рассматривать, в какой степени можно смело говорить о его роли и значении. Мне кажется, что полезно прислушаться, присмотреться, увидеть и заметить те странности в зрительном зале, которые касаются восприятия условности. Какие-то чрезвычайно условные вещи зритель берет на веру. Какие-то чуть-чуть условные он уже не принимает никак. Он смотрит на холст и говорит: «Ладно, это небо; будем считать, что небо, я никаких возражений не имею». Он смотрит на старую тетю, в которую все по ходу действия влюбляются, и говорит: «Не верю. Не верю». И вот тут мне кажется (так я для себя пытаюсь разобраться в этом вопросе), что каждый актер своим физическим материалом рождает определенные ассоциации в зрительном зале. До того, как он начнет проявлять свое актерское искусство, — за несколько секунд до этого, он уже определил свою судьбу. Причем существует, по-видимому, некое коллективное представление в зрительном зале о каких-то общих для всего зала эстетических идеалах — то есть, что такое благородное, что такое чистое, что такое красивое, что такое смешное, что такое страшное. При всех трактовках, которые можно давать, при всех режиссерских находках, которые могут быть, необходимо все-таки считаться с этими идеалами. Зачеркнуть их нельзя.

Поэтому в то время, когда в других профессиях личное мастерство, прилежание, работа мысли могут все сделать, актерское искусство обладает этой интересной особенностью. Причем мне кажется, что точка зрения зрителя — это идеальная противоположность той точке зрения, которую мы требуем от любого председателя местного комитета, то есть полнейшей объективности. Существует такая бытовая поговорка: «Вам что же, мой нос не нравится?» — в пример того, что вы относитесь ко мне, игнорируя мои достоинства. Зритель отвечает: «Да, не нравится нос» — и ничего не поделаешь. Поэтому важно не только как играть, но и кому играть, не только «как играет», но и «кто играет». В этой области очень соблазнительно бывает неожиданное использование актерского материала, и надо сказать, что во всех случаях, когда в силу огромной одаренности актер преодолевает невыгодный актерский материал, эффект всегда получается необыкновенно сильный.

Мне кажется, что в этом отношении, поскольку действительно есть какие-то совершенно неподдельные ценности, которые необычайно трудно фальсифицировать в театре, — молодость, свежесть, обаяние, то движение смотров молодежи, которое началось, представляется мне не **{40}** таким филантропическим, как оно часто выглядит: «Окажем помощь нашим молодым товарищам, пусть и на них когда-нибудь посмотрят».

Молодые таланты практически до зарезу нужны театру, и этих молодых талантов нужно возможно более спешно и в возможно большем количестве выискивать.

Дальше мне хочется сказать об одной несправедливости, с которой, по-видимому, ничего нельзя будет сделать и на которую надо идти. Влияние актерского материала на судьбу актера настолько велико, что два в равной степени квалифицированных, в равной степени прилежных, в равной степени понятливых и одаренных актера могут иметь совершенно разную практическую судьбу, и это вещь, в которой человек совсем не виноват. Один из них родился с таким материалом, <который> всегда будет оцениваться как добродетель, как заслуга, потому что это полезно для зрителя, другой обойден таким материалом. Это несправедливость, но с этим, мне кажется, сделать ничего нельзя.

Итак, когда режиссер, учитывая все эти сложности, произвел распределение ролей, начинается его непосредственная встреча с актерами. Здесь мне хочется поговорить о ряде мелочей, практических мелочей; но мне кажется, что распределение прав и обязанностей между режиссером и актерами сейчас несколько сбивчиво и таит в себе ряд ошибочных представлений. Надо вам сказать, что иной раз совершенствование актера в области театральной теории оказывает на него двойственное действие. Так по крайней мере мне приходилось наблюдать. С одной стороны, хорошие театральные теории помогают актеру организовать свой творческий процесс и достигают этим той цели, для которой они создавались. С другой стороны, знакомство, очевидно, несколько более поверхностное и неверное с этими теориями приносит совершенно другие «плоды просвещения», а именно позволяет актеру спокойно объяснять свои неудачи научными «причинами». Причем если взять самосознание актера в наши дни — я беру среднего актера в большинстве случаев — и сравнить его с профессиональным самосознанием других работников искусств, то должен сказать, что оно совершенно неожиданно и странно. То есть если каждый работник искусств рассуждает просто: «Вот, я сделал то-то, получилось это или не получилось», — то актер мыслит себя в очень сложной системе процессов, в которых он за себя в конечном итоге вообще не отвечает. Точнее говоря, если получилось, то он скорее отвечает, а если не получилось, то уж во всяком случае никак не отвечает, ибо здесь есть достаточно всяких сложных и научных способов обосновать, почему и не могло получиться.

**{41}** Каждая профессия рождает свой язык, свои слова, и один глагол в театральной практике имеет новое грамматическое правило. А именно — глагол «провалиться» не употребляется в первом лице, а употребляется в третьем лице, очень редко — во втором и никогда — в первом. Есть, правда, иногда один случай, когда говорят «мы провалились». Но это замаскированное третье лицо. Это значит «они провалились». Большое количество сменяющихся теорий и точек зрения породило некое неясное представление для актера, кто он такой — инструмент, на котором кто-то играет, или деятель искусств, который имеет свою биографию, свою точку зрения и т. д. и т. д. Отсюда, мне кажется, родились формы поведения, понятия, приемы общения, которые тоже не вполне содействуют творческой работе.

Ну, скажем, как пример, я бы назвал такую форму: умеренное безумие как деловой прием, умеренное безумие как доказательство одаренности, ибо в нашем быту представление о нормальном, спокойном поведении человека в искусстве связывается с представлением, что это середняк, а если человек очень одаренный, то первый признак его одаренности заключается в том, что он или срывает парик и топчет его ногами, или вообще нарушает дисциплину, или… вообще чем-то отличается от всех.

И вот, мне кажется, когда режиссер встречается с актером, очень важно поговорить о стиле деловых отношений. Я наблюдал случаи, когда актеры самые капризные, самые испорченные в смысле неверного взгляда на свою профессию у себя в театре становятся самыми приятными, самыми деловыми. Например, это происходило тогда, когда актер за свой счет заказывал режиссеру постановку для себя эстрадного номера. В этом случае актер был в высшей степени деловым, хотел от режиссера очень конкретных вещей и даже вызывался быть помощником режиссера. В этом отношении нам нужно все же учиться у цирка и у циркачей той спокойной деловитости, с какой подходят они к созданию своих произведений.

Здесь нужно договориться о том, что же такое авторитет режиссера. Точное значение этого термина мне представляется ясным — «доверие актера к похвале». Нет похвалы, нет и авторитета. И вот здесь хочется помечтать о том, чтобы в данном случае ясное понимание обоюдных задач вызывало бы двусторонний авторитет. Еще до того, как мы коснемся сложного творческого процесса работы режиссера с актером (а говорить об этом необходимо), мне хочется коснуться вопроса о структуре труппы.

Понятие коллектива (идеологически отличающееся от понятия труппы) приносит огромную дозу пользы в работе и очень многому **{42}** помогает в театре. Страшно полезны та сработанность, то обоюдное понимание, та экономия времени на узнавание друг друга, которая происходит в театре, где действительно существует коллектив. Мне кажется, нужно стремиться к тому, чтобы творческая работа была приятным занятием. В этом смысле я отличаюсь от тех, кто понимает ее как страдание. И страшно приятно, когда над одним и тем же делом работают люди, которые согласны в своих общих задачах.

Самым правильным было бы понимать театральный коллектив как сработавшийся ансамбль. Здесь у меня есть практическое предложение. Поскольку мы существуем по традиции — есть штаты, кого-то увольняют, кого-то принимают, причем делается все это очень неожиданно, можно было бы посоветовать мероприятие, которое способствовало бы созданию стойких коллективов. Очень хорошо было бы, чтобы в коллективе были члены и кандидаты труппы, причем члены и кандидаты самых разных стажей и зарплаты. Поскольку ознакомиться с театром и его методами актер может, только находясь внутри театра, очень правильно было бы ввести в плановом порядке такой способ, чтобы естественная текучесть, существующая в каждом театре, в итоге откристаллизовывала спаянные коллективы. Покуда актер присматривается, выясняет, любит он театр или не любит, он кандидат труппы, но если он стал членом труппы, мы предъявляем к нему совершенно другие претензии.

Затем начинается третий период работы, который я для себя называю периодом информации, период, в который режиссер должен информировать состав обо всем, что нужно знать для этой постановки: о его замысле, о пьесе, о размерах, о характере роли и т. д. Та самая спокойная, деловая атмосфера, к которой надо всячески стремиться на репетициях, должна быть обусловлена следующими вещами. Прежде всего, замысел режиссера должен во что бы то ни стало увлечь всех участников, если они способны вообще чем-то увлекаться, а большинство, и громадное большинство, конечно, способно.

И затем одно практическое наблюдение. Мне кажется, разными мелкими практическими приемами можно устранить некие помехи этого периода и последующего периода и т. д., причем эти помехи существуют, мне кажется, только в театре, и естественно, что они именно там существуют. Я бы их назвал так: освобождение актера от исполнения дополнительных ролей. Дело в том, что очень часто работа актера над тем материалом, который ему предлагается, то есть собственно над ролью, отвлекается исполнением им же некой для себя придуманной роли, ну, скажем, роли крупного мастера, роли усердного и внимательного актера, причем на демонстрацию этого внимания у него уходит столько времени, что не остается времени на работу. **{43}** Иногда играется роль «недовольного», если актер недоволен ролью и это недовольство он играет очень долго. Я знал один случай из своей практики, когда актер, получивший плохую (на его взгляд) роль, начал играть роль артиста МХАТа и доигрался до того, что его пришлось снять с этой роли.

И затем, товарищи, здесь еще имеется один очень существенный и спорный момент — в какой степени актеру надо открывать свой замысел, в какой степени надо ему открывать все карты, в какой степени надо ему открывать все секреты. И наоборот, в какой степени нужно заботиться о том, чтобы актер был бы приятно обманут, чтобы с завязанными глазами, бродя на ощупь, он пришел бы сразу к премьере.

Я бы выкинул такой лозунг: «Довольно политики детского сада для дефективных!» Если массирование души актера (как говорил С. Э. Радлов) ненужная вещь, то и политика порождения сомнамбул и разведения Трильби[[21]](#endnote-22) — это разложение актера! И в спокойной деловой атмосфере, о которой, конечно, следует мечтать, не нужно доходить до «благородного обмана» актера (внушать ему, что он все сам бессознательно обрел и т. д.). Такой квазипедагогический метод, который доходит до омерзительного, когда режиссер ведет себя не как старший товарищ, а как психиатр, а актеры — как больные, которые приходят и говорят: «Сегодня утром я потерял зерно…»

И следовательно, нужно в данном случае встать на взрослую точку зрения. Интересы всех людей, делающих спектакль, совпадают, никто никого не должен обманывать, и всю эту квазипедагогическую муру нужно из практики изъять и ликвидировать.

Мне кажется, что этот период информации может считаться законченным, когда режиссер увлек состав и превратил его в потенциального соавтора, который готов додумывать и дорабатывать замысел, занимаясь актерской работой.

Мне кажется, что полезно в конце данного информационного периода четко поставить перед актером три вопроса:

1) его подлинно идейное участие в замысле и целях постановки;

2) исполнение им данной роли (необходимое звено!);

3) определить и зафиксировать, что такое данная роль для его творческой биографии; кроме той пользы, которую получит спектакль, что эта роль даст ему для его собственного роста.

Весь этот период совершается обычно за столом, но можно пользоваться и другой мебелью.

Следующий период, простите за красивое слово, я назвал бы поисками! Мне кажется, что когда цели ясны, то должен начаться период **{44}** самых свободных и самых инициативных проб и поисков.

Что для этого нужно? Тут обычно очень сильно мешают совершенствованию пустяки, и пусть каждый режиссер своими средствами с ними борется. Здесь необходимо прежде всего ликвидировать актерское стеснение, боязнь актера уронить свой авторитет. Для этого существуют разные пути, но больше всего это зависит от качества и уюта творческой атмосферы на репетиции. Думаю, что такие вопросы, как поддержание дисциплины, должны решаться способом воздействия юмором, а не режиссерским террором, так как в последнем случае можно затормозить актера, что будет совсем невыгодно.

И что самое главное. Например, вы имеете талантливый состав, который прекрасно понял задачу спектакля. В чем же дальнейшая задача режиссера? Участвовать в данной работе и больше чем кому-либо заботиться о том, чтобы поддержать, так сказать, жанровую атмосферу, избранный жанр в направлении поисков. И тут может быть большая опасность: например, свободные поиски могут нарушить жанр. И обязанность режиссера следить, остается ли это в пределах избранного жанра.

И тут начинается и первичная работа над образом, начинаются мечты об образе. Все мы знаем, что это такое и для чего это делается. Поэтому я не буду на этом подробно останавливаться, но выскажу только несколько практических соображений.

Мне кажется, что необычайно важно применять при работе (над классическими пьесами в особенности) живые примеры для создания образа классической пьесы. Чем древнее пьеса, тем ближе нужно находить живой образец, который, претерпев соответствующую деформацию (увеличение одних черт и убирание других), послужит подспорьем. Работая сейчас над «Вороном» Гоцци, я никак не мог решить, каков Тарталья, до тех пор, пока один из ленинградских театральных работников самим собою не расшифровал мне его.

И тут же хочется сказать еще об одной таинственной вещи. Обязателен ли юмор в процессе работы? У меня страшное подозрение, что юмор — это знак равенства таланту! Если юмор есть способность оценивать остроту ситуации (конечно, иной человек может какую-либо смешную вещь прослушать до конца и не почувствовать ее юмора!), то он и определяет в данном случае талант, который, конечно, подвержен развитию. И если стоит развивать юмор (а его нужно развивать), то нужно это делать и для других жанров, так как наблюдения, сделанные мною, привели меня к убеждению, что часто приходится жалеть о том, что не было чувства юмора у некоторых при постановке тех или других вещей!

**{45}** И еще интересный вопрос — режиссерский показ. Можно ли, должно ли, позволительно ли показывать актеру. Это вопрос, не имеющий никакого значения. И я скажу — как хотите, как вам удобнее. Если есть ценное сведение (например, о том, что наш театр получил хорошее помещение!), то будет все равно, как оно будет доведено до всех — жестами или словами. Если сообщение ценно, то находите любые средства для его передачи!

Теперь, в этот период надо ли сидеть за столом. Я бы формулировал таким образом: стол надо иметь под рукой, чтобы в любую минуту можно было бы сесть.

Четкое разделение на словесный период и двигательный очень вредно.

Необычайно важная вещь, которая абсолютно доступна любому студенту Театрального техникума и так трудна актеру, — это этюды и импровизации. Из этого периода берется материал для построения спектакля.

Период проб и поисков заканчивается накоплением материалов для построения спектакля, причем мне представляется идеалом такое положение, при котором действительно на этот последний период остается одно построение, без добавочной доработки материала, то есть когда уже актерское отношение к исполняемой роли и плоды этого отношения таковы, что режиссер получает возможность компоновать спектакль и во временном, и в пространственном отношении. Разумеется, этот идеал достигается далеко не всегда, и в этот период постройки часто приходится еще дорабатывать какие-то неудавшиеся вещи.

Мне довольно трудно говорить — это, к счастью, не входит в мой доклад — о работе режиссера с художником, потому что в личной практике я не знаю конфликтов в данном случае и идея оформления рождается одновременно с общим замыслом спектакля.

Затем, еще небольшое практическое соображение, которое, вероятно, встретит ряд научно-технических опровержений, ибо защитить его я никак не сумею, — о мизансцене. Что такое тот период, когда режиссер выходит уже на оформленную сцену и начинает действовать на ней? Я не совсем согласен с существующими точками зрения на этот период, из коих одна предполагает, что все должно органически родиться из актера и режиссер должен только констатировать, что все произошло благополучно и никто не столкнулся лбами на сцене, и другая, которая в своем крайнем выражении считает, что каждое положение и передвижение актера должны быть организованы режиссером. Мне кажется, практически я в этом все больше и больше убеждаюсь, что мизансцены следует делить на две резко отличающиеся друг **{46}** от друга категории: одни мизансцены как техника естественных передвижений актеров по сцене и другие мизансцены как средство воздействия на зрителя. Мне кажется, что первые не заслуживают никакой затраты особой энергии. Определенные места спектакля (какие, я думаю, всякому здесь будет понятно) могут решаться мизансценически любым образом, когда совершенно несущественно, кто где сидит и кто где стоит. Я наблюдал режиссеров, которые действительно страдали желанием подвести серьезную базу под незначащие мизансцены, а мизансцены были действительно несущественны, и убеждался, что это совершенно зряшная затрата энергии. Мне кажется, что есть целый ряд мест в спектакле, с точки зрения мизансценирования, которые должны решаться возможно проще, возможно быстрее и возможно естественнее. Они должны корректироваться исключительно оптическими соображениями — приятно, когда всех видно, или нехорошо, если действие актера противоречит естественной логике и действию в данной пьесе — и все. И есть другие мизансцены, о которых стоит режиссеру подумать заранее, мизансцены как выражение наибольшего напряжения действия, кульминации действия, которые представляют собой совершенно самостоятельное средство воздействия на зрителя.

Так я считаю, но, к сожалению, пока еще ничем не могу доказать теоретически правильность этого взгляда. Практически это мне лично очень помогает.

Затем вопрос о том, следует ли заранее держаться какого-то плана всех мизансцен. На это я хочу ответить резко отрицательно, и это уже попытаюсь обосновать. Если вы действительно вышли на сцену с актерами, накопившими нужный материал, и сами к этому моменту уже имеете очень ясное представление о том, что вам нужно, когда ни вы, ни актеры еще в точности не знаете расположения действующих лиц и тут же, на месте, определяете его, — наступает необычайно важный момент театральной работы. Он непременно включает в себя и какую-то режиссерскую импровизацию, находчивость, которые никогда не следует, за исключением каких-то уродливых случаев слишком быстрой работы, предвосхищать. Мне кажется, что если человек пойдет в гости или молодой человек пойдет на любовное свидание, он может догадываться, что произойдет там в лучшем и худшем случае. Но если он сделает сценарий, в котором будет запланировано и хронометрировано все, что он будет там делать, то это очень нехороший молодой человек.

Когда вся эта работа закончена, наступает последний период — период выпуска спектакля.

**{47}** Выпуск спектакля начинается с момента первой сводной репетиции, когда все элементы вступают на сцену, и должен закончиться к десятому-двенадцатому спектаклю.

Те режиссеры, которые полагают, что спектакль проходит с учетом зрительного зала, делают это с полным правом, ибо одна сторона спектакля выясняется на последней генеральной, другая только на первых спектаклях.

Мне хочется сейчас коснуться неких общих идеалов в области театра, которые, как мне кажется, могут нас по-настоящему объединить, если их достаточно точно понять и достаточно ясно себе уяснить.

Чего нам хочется от нашего театра, от театра нашей эпохи?

Мне кажется, одной простой вещи — чтобы он отвечал на весь круг запросов зрителя. Для того, чтобы он отвечал именно на весь круг запросов, необходимо его жанровое и стилистическое разнообразие. Вот в этом, когда театр наш будет отвечать всем и всевозможным запросам, и проявится та общность театральных идеалов, к которой мы должны стремиться.

И может быть совершенно другое понимание этого дела — определение некоего единого конкретного художественного идеала, к которому якобы следует призывать все театры. Это глубочайшее заблуждение — будто подобное единство может быть плодотворным. Необходимо как-то положить некий предел тому стандартолюбию, которое нет‑нет и проявляется в театральной жизни.

Нам хочется, чтобы было много хороших спектаклей, но количество — очень странная вещь в искусстве. Например, много одинаковых пьес — практически это одна пьеса. Много одинаковых спектаклей — это практически один спектакль. Много — обязательно включает в искусстве и какое-то понятие разнообразия. Если человек или организация хотят иметь большую, интересную библиотеку, то нельзя купить тираж одной книги, скажем пять тысяч, поставить ее и считать, что это библиотека. Один тираж никогда не будет библиотекой.

Мы должны действительно всячески содействовать тому, чтобы это разнообразие и обеспечивало нам необходимое художественное богатство.

Мы большей частью выступаем в двух ролях — в роли заказчиков и в роли исполнителей. Когда мы говорим, что нам нужно, какие именно спектакли, мы — заказчики, когда мы начинаем их создавать, мы — исполнители.

Есть, кроме того, конечно, отдельные люди, которые выступают только в одной роли, в роли заказчика, и здесь мне хочется рассмотреть один довольно неясный вопрос — это о пределах точности в заказах.

**{48}** Если бы знали с абсолютной точностью, какая именно советская пьеса нам нужна, то, вероятно, было бы не так трудно взять и сразу написать ее. Все дело в том, что мы представляем себе какие-то общие контуры заказываемой пьесы.

В тех же случаях, когда мы пытаемся представить ее себе более конкретно, не участвуя в ее создании, а только заказывая ее, мы неизбежно приносим делу вред.

Здесь следует прибавить, что заказ может быть лишь относительно точным, а хорошее решение всегда в какой-то степени неожиданно. Вот роль неожиданности в определении качества решения — это очень существенная вещь. Простой бытовой пример: человеку хочется ко дню своего рождения получить подарок и он совершенно точно знает, чего он хочет, и заявляет: «У меня в Собрании сочинений не хватает восьмого тома, подарите мне этот том». И если он найдет этот том у себя под подушкой, то радость его будет все-таки неполная, так как он заранее знал об этом подарке. Настоящее удовольствие он испытает только тогда, когда сможет сказать: «Вот этого я не ожидал».

Отсюда один очень существенный психологический момент должен быть отмечен в творчестве — каким образом нужно считать, все Америки уже открыты или есть еще не открытые.

Я думаю, что правильнее считать, что мы не знаем, какие именно Америки существуют, но что какие-то неожиданные Америки в области режиссерского искусства, да и всего театрального искусства, существуют — это несомненно: мы должны только найти какие-то организационные и технические источники для убыстрения этих открытий. Общая задача театров, которым хочется создавать яркие спектакли, может быть названа плановой подготовкой неожиданностей.

Из практики мне хочется сказать следующее по этому вопросу. Мне кажется, что нынешние способы планирования театральной работы несколько затрудняют эту подготовку неожиданностей. Я сейчас постараюсь объяснить, почему я так думаю.

У нас существует узаконенная точка зрения, что за год работы театр должен сделать какое-то определенное количество спектаклей, причем каждый из этих спектаклей призван стать программным. Казалось бы, что все логично и спорить тут не с чем. Но мне кажется, что это ощущение несколько преувеличенной ответственности за плановый спектакль, несомненно, практически снижает уровень поиска, ограничивает смелость опытов. При всех усилиях, прилагаемых мастерами искусств к тому, чтобы работа не имела ни срывов, ни неудач, судьба подлинно творческих работ всегда будет в какой-то степени загадочна и неожиданна.

**{49}** Я никогда не забуду, как мне пришлось работать как художнику одновременно над двумя спектаклями — в первом из них ставился Шекспир, и ставился, разумеется, на многие годы и должен был долго держаться в репертуаре, а во втором случае ставилась пьеса, принятая специально для празднования юбилейной даты десятилетия Октября, которая отвечала требованиям тематически, и считалось, что это «времянка», которая очень быстро сойдет со сцены. И что же случилось? Шекспировская пьеса прошла пять раз и была снята, а вторая пьеса прошла раз пятьсот, осталась в репертуаре на долгие годы[[22]](#endnote-23).

Бывают случаи, когда в течение нескольких месяцев в том или другом театре лежит советская пьеса, которая в каких-то отношениях внушает сомнения. Неизвестно, что с ней делать, ни ставить, ни отвергать ее нельзя, и она продолжает лежать. А если взять да и поставить ее, и посмотреть, что получилось. Уверяю вас, что это дало бы многое и драматургам, и актерам. И мне кажется, что это следовало бы осуществить.

При этом попытка поставить внеплановый экспериментальный спектакль, который, может быть, пройдет десять раз, а может быть, и вовсе не пройдет, а может быть, и войдет в репертуар надолго, сделана была бы на несколько других основаниях, чем плановая работа театра.

Если мы сойдем с теоретических высот и спросим: почему театры часто долго колеблются в выборе пьес, почему та или другая пьеса долго кочевала по театрам, пока кто-то ее не поставил, и т. д., то мы увидим, что это потому, что мы боимся творческого риска. И я не знаю, что было бы с иными классиками, если бы по их адресу была бы проявлена такая осторожность, какая проявляется по адресу наших советских авторов.

Мы видим, как иногда, наряду с пятью плановыми спектаклями, ставят один внеплановый и затем быстро его прячут. А между тем такая вещь была бы благотворна для актерского состава, так как всякая актерская неудовлетворенность рождает абсолютно законный актерский надрыв, а чередование нескольких надрывов рождает склоку! И если бы мы дали возможность актерам делать дополнительные усилия, дали им дополнительную работу для выяснения новых, еще не проверенных художественных истин, это принесло бы им большую пользу.

Хотелось бы остановиться еще на одной интересной вещи. Речь идет об оценке актерской работы критикой в самом широком смысле этого слова. Имеется в виду, что всякий, кто оценивает актера, тот и критик.

**{50}** По какой-то странной случайности и стечению обстоятельств, может быть, в силу большого количества имеющихся изданий мемуаров, у нас стала проявляться общественная робость в оценке актеров. То есть когда мы знаем, хорошо помним и чтим память великих актеров, ушедших от нас, мы оказываемся в какой-то степени парализованными в оценке актеров ныне живущих. И даже тогда, когда речь идет о классической пьесе, — сколько, бывает, здесь возникает сомнений: да, но ведь эту роль играл такой-то!

К сожалению, конечно, умерших актеров не воскресить, и нам нужны новые живые актеры, которых мы должны обсуждать и осуждать или одобрять с той же страстностью и готовностью, с какой мы одобряем актеров, по поводу которых написаны монографии.

Расширение поля театральной деятельности, налаживание деловых отношений, подлинно творческая поддержка репертуарного и режиссерского риска может практически необычайно много сделать для пополнения наших кадров, для выдвижения молодых актерских кадров, к которым нужно подходить с добрым стремлением увидеть в них новое, а не расшифровывая это новое ссылкой на старого большого актера, то есть подойти с совершенно самостоятельной оценкой — вот появился актер, ни на кого не похожий, но, надо признать, актер хороший. Мы в этом отношении несколько робки в своих оценках, им не хватает самостоятельности и уверенности.

Почему мне хотелось поговорить о разного рода мелочах? Откровенно говоря, мне кажется, что то, что нам нужно, те перспективы, которые открываются перед нашим театром, отдалены от нас вовсе не такими непреодолимыми препятствиями. Не новые теории нужны нам — уже существующие вполне себя оправдают и окупят. Нам не хватает сравнительно немногого — налаженности нашего труда, преодоления инерции, использования всех наших внутренних сил.

Мне кажется, что, если бы нам удалось этого добиться в самый короткий срок, наши театры чаще создавали бы спектакли, которыми могло бы гордиться советское театральное искусство.

1941

## {51} Выбор жанра и позиция художника Доклад на конференции в ВТО[[23]](#endnote-24)

Прежде чем начать свой доклад, я сделаю два предупреждения, которые кое-кому могут показаться странными. Первое из них заключается в том, что мне придется говорить о вещи, которая для меня во многих отношениях совершенно непонятна. Только глубокая вера в то, что этот вопрос столь же непонятен аудитории, позволила мне взяться за это дело. Второе предупреждение, которое я должен сделать, — доклад мой будет касаться именно того, о чем говорится в афише, — вопроса о театральных жанрах, а не чего-либо другого. Это важное и тоже странное предупреждение делается мною потому, что во время моего предыдущего доклада в ВТО, сделанного три года назад, произошло роковое недоразумение. Один сердитый критик отнесся к моему тогдашнему выступлению не как к докладу, а как к исповеди за прошедшие двадцать пять лет работы, что совершенно не соответствовало моим намерениям. Исповеди и творческого самоотчета за всю жизнь не будет и сегодня.

Всем нам приходится часто слышать: тут, мол, пьеса одного жанра, а вот тут — другого. Каждый из нас на практике знает, как много путаницы бывает с этим понятием «жанр». Основываясь на ней, может быть, и следовало бы вообще отбросить это туманное понятие. Но режиссерам приходится сталкиваться с ним в повседневной практике, и употребляется оно с такой **{52}** категоричностью, как будто никаких сомнений в связи с ним не возникает. То и дело пьесу, обладающую многими и разными особенностями, расценивают именно с точки зрения принадлежности ее к данному жанру.

С одной стороны, жанр является понятием узаконенным и официально признанным, и в этом качестве мы встречаем его очень часто. С другой, напрасно мы будем пытаться выяснить, что именно тот или иной театральный жанр собой представляет, сколько их, этих театральных жанров, где проходят границы между ними, каковы, наконец, те самые законы каждого из них, в нарушении которых так часто упрекают режиссеров.

После неоднократных попыток получить на все эти вопросы сколько-нибудь точные ответы, я вынужден был, может быть, слишком кустарно, разработать эту проблему в собственном, так сказать, сознании. К этому меня побудила необходимость, потому что, не решив для себя эту проблему, очень трудно работать.

Я должен напомнить, что я ни в какой мере не искусствовед и никогда им, вероятно, не буду. Поэтому заранее прошу простить мне некоторые погрешности в терминологии. Впрочем, при обсуждении вопроса, о котором я буду говорить, допускается столько погрешностей, что вряд ли мне удастся совершить новые.

Стоит нам попытаться проникнуть в тайны того или иного жанра, мы сейчас же стараемся объяснить его историческое происхождение. Исторической стороной вопроса наше искусствоведение занимается больше всего. Прослеживается долгий путь развития тех или иных художественных форм; устанавливается на основании более или менее тщательных изысканий, что, к примеру, многие современные развлекательные виды искусства произошли от скоморохов и ярмарочных представлений. Но подобные умозаключения практически бесполезны.

Я полагаю, что сопоставление «Трех сестер» в МХАТе со средневековыми мистериями точно так же не будет способствовать их пониманию, как обращение к искусству скоморохов для решения проблем современных развлекательных жанров. Поэтому сегодня я не буду пытаться проанализировать проблему жанров исторически. Я попробую подойти к ней, пользуясь несколько иными аналогиями, способными, как мне кажется, помочь нам в ее решении.

На практике все мы знаем, что какие-то законы здесь в самом деле действуют. Все мы представляем себе тот очень сильный шок, который мы получаем в качестве театральных зрителей или читателей в случае резкого и грубого нарушения этих самых неизвестных нам, но явно существующих законов жанра. Но странное дело — нам мучительно не по себе, когда законы жанра нарушаются, однако, что это **{53}** за законы и что представляют собой сами жанры, остается для нас загадкой.

Сейчас я хотел бы отвлечься от подобных загадок и, танцуя от печки, начать с вопросов, которые на первый взгляд не имеют никакого отношения к данному предмету, но впоследствии помогут разобраться в нем. Аналогии, которую я сейчас буду проводить, я не придаю самостоятельного значения, она чисто условная и призвана выполнить по преимуществу служебную роль.

Разрешите начать с такого несколько общего рассуждения: если искусство, как мы знаем, есть одно из средств человеческого общения, общения театра со зрителями и зрителей друг с другом, то, быть может, если сопоставить формы этого общения с общением, так сказать, бытовым, повседневным, кое-что для нас прояснится и в интересующем нас вопросе. Общение в наше время осуществляется в первую очередь при помощи речи; условную границу, отделяющую речь как средство общения от искусства, я как раз и попытаюсь обозначить. Мне хочется обратиться к понятию, которое некоторыми психологами отвергается, но которое в данном случае будет нам полезно. Это понятие «интонации».

Если считать, что, с одной стороны, мы имеем дело сегодня с речью, передаваемой текстом, то, с другой стороны, существуют интонации, которые делают речь более выразительной, более точной, более направленной. Исторически очередность, по-видимому, была другая. Из трудов академика Н. Я. Марра известно, что словесно оформленная речь появилась позже, чем речь мимическая и сопутствующие ей звуковые интонации. Даже письменная речь появилась раньше словесной. (Это очень интересное обстоятельство, которое дает, пожалуй, рецидивы в творчестве иных незадачливых драматургов — не овладев живой речью, они уже пишут).

Во всяком случае, и сегодня интонации остаются вспомогательным средством к тому, чтобы речь была правильно понята аудиторией. Под интонациями мы будем понимать все то, что придает определенный характер общению. Начнем с собственно интонации, то есть с приспособления голосового аппарата к задачам общения, обратимся к «мимической интонации», «действенной интонации» и, наконец, к интонации «синтаксической», проявляющей себя в той или иной расстановке слов для правильного понимания каждого из них. Впрочем, все эти виды интонаций связаны со стремлением правильно и как можно быстрее быть понятым.

У каждого нормального человека является, по-видимому, желание, когда он говорит, всеми доступными ему средствами, мимикой, жестами, может быть, ударом кулака по столу или внезапным приближением **{54}** к собеседнику сделать свою речь более понятной и убедительной. С другой стороны, у всякого слушателя возникает ответное стремление — улавливая все эти интонации, движения и жесты, как можно скорее понять, что обещает ему или чем грозит поведение собеседника, к чему оно сводится и что из него следует.

В классификации самых разнообразных выступлений и речей, всех мыслимых диалогов, которые происходят между людьми, существуют, вероятно, какие-то основные группы. Не может быть, вероятно, двух совершенно тождественных ораторских выступлений и совершенно одинаково развивающихся диалогов. Легче всего мы различаем характерные, связанные с определенным человеческим складом или с определенным типом отношений, особенности общения. Основываясь на этих особенностях, мы так или иначе понимаем выступление нашего собеседника — как просьбу, как требование или как угрозу, как шутку или как исповедь.

Нужно при этом сказать, что бывают и такие ораторские особенности, или какие-то специальные обстоятельства, или еще какие-либо причины, которые делают речь и все поведение трудновоспринимаемыми в смысле их общей направленности. Это порождает нашу естественную неудовлетворенность, а может быть и беспокойство. Впрочем, тут есть еще и другое. Если, прослушав собеседника полчаса, вы в результате спрашиваете у него, чего он хочет, это невыгодно его характеризует.

И вот мне думается, что если мы уподобим всякое художественное произведение, пьесу или спектакль некоему авторскому выступлению, независимо от того, индивидуальный это автор или коллективный, то у любого зрителя или слушателя также должно родиться желание, которое возникает в быту, — разобраться в авторских намерениях и целях, в том, что обещает или чем грозит художественное произведение. Другими словами, если мы согласимся, что некая авторская интонация является своего рода инструкцией к восприятию произведения, то эта самая инструкция к восприятию и равна тому, что полезно и удобно считать жанром.

Другими словами, мне кажется, что некая свободно избранная автором форма общения его с аудиторией как раз и есть жанр его произведения. Это та самая инструкция, которая предлагает читателю или зрителю воспринимать и понимать художественное произведение. Можно также, прибегая к другой аналогии, считать, что жанр — это не что иное, как правила игры автора с аудиторией. Правила эти должны быть заранее известны одной и другой стороне.

Жанр никоим образом не зависит от материала произведения — один и тот же материал может быть отображен в самых различных **{55}** жанрах. Это, между прочим, подтверждается случаем, о котором я узнал из чьих-то, не помню уже чьих, мемуаров о Скрибе. К Скрибу пришел молодой автор. Он долго читал ему пятиактную драму, что-то очень тяжеловесное и мрачное. Первый акт оказался очень утомительным, но, слушая второй акт, Скриб стал веселее. Когда читался четвертый акт, он уже так хохотал, что обиженный автор спросил его, не прекратить ли ему чтение. Но Скриб дослушал его до конца и объявил, что блестящая комедия уже готова — нужно только согласовать ее с требованиями жанра, вымарать одно-два убийства и все в ней станет на место. Автор последовал этому совету, и пьеса его, утверждает мемуарист, именно в качестве комедии получила зрительское признание.

Избираемый автором жанр повествования никак не зависит от технических средств общения или информации, распространенных в быту действующих лиц. Очень приятное известие, переданное по телефону, являющемуся совершенно новым по сравнению с девятнадцатым веком средством коммуникации, не становится менее приятным или специфичным оттого, что оно передано именно по телефону. Точно так же известие о награждении, услышанное по радио, так же приятно, как известие, прочитанное в газете.

Таким образом, техника общения никак не влияет на его смысл. Пропоют ли вам известие, проиграют или протанцуют — от этого смысл самого известия не изменится. Оперетта, балет, опера, драма отличаются друг от друга не технологией выявления содержания, а теми театральными приемами, которые избираются в них сообразно с действующей в каждом данном жанре инструкцией к восприятию.

Кроме того, надо иметь в виду, что закономерности, складывающиеся в реальной жизни, действуют и в искусстве. Вполне может статься, что именно практика повседневных бытовых отношений, обусловленные характером, целью или происхождением формы этих отношений предопределяют и существование различных жанров в искусстве.

Развивая это сопоставление отношений, сложившихся в быту, и отношений в искусстве, можно представить себе в самом схематическом виде процесс самоопределения жанров. Допустим, автор обратился к материалу, почерпнутому им то ли из жизни, то ли из литературы — в данном случае это роли не играет. Перед ним, естественно, возникает вопрос, с ответа на который должна, в сущности говоря, начинаться любая работа в искусстве, — в какой форме донести его, этот материал, до зрителей, как лучше всего выразить свое отношение к этому материалу. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что как раз **{56}** над этим важнейшим вопросом многие наши драматурги не задумываются. В этом одна из причин допускаемых ими просчетов.

Повторяю, правильный выбор жанра зависит не от материала, а от цели, с которой мы к нему обращаемся. Бывает, конечно, что иной материал сам тянет автора к определенному жанру, но и в этом случае свобода выбора останется за автором. Автор вправе выбрать любой жанр, руководствуясь задачами, им самим перед собой поставленными. Избрав определенный жанр, автор должен ясно представить себе условия жизни в нем, освоиться с данной жанровой атмосферой (о том, что такое жанровая атмосфера, я скажу несколько позже). Все это я представляю себе таким образом: разные жанры можно было бы уподобить разным планетам, на которых действуют разные физические законы, разная сила притяжения, разные по составу атмосферы и т. п.

Мне думается, что должно существовать понятие некоей жанровой экспозиции, не имеющей ничего общего с экспозицией произведения вообще. Жанровой экспозицией я предложил бы назвать стремление автора как можно скорее дать знать аудитории о том, какой жанр избран им для своего произведения. В наших бытовых отношениях этому можно было бы уподобить самое начало разговора, когда едва уловимой мимикой, выражением лица, интонациями мы стараемся посвятить собеседника в смысл и задачу предстоящего разговора.

К вопросам жанровой экспозиции очень часто обращались классики, хотя они и не называли их так красиво, как я их называю. На словах они как будто совершенно пренебрегали этой проблемой, но на практике Мольер и Островский, Шеридан и Сухово-Кобылин с необыкновенной решимостью вводили своих будущих зрителей в избранную ими жанровую атмосферу. Что касается многих современных драматургов, то, поскольку они вообще редко интересуются проблемами жанра, вопросы жанровой экспозиции интересуют их очень мало.

Во всяком случае, мы выяснили — все, что подготовляет зрителя или читателя к скорейшему освоению избранного автором жанра, можно считать жанровой экспозицией. Что касается нашей театральной практики, то здесь все начинается с афиши. Будущий зритель узнает из нее название пьесы, имя автора, которое иной раз само может оказаться элементом жанровой экспозиции. Наконец, перед нами тот самый подзаголовок, который прямо объясняет зрителю, что за произведение он будет смотреть. Древние авторы прибегали, в сущности, к жанровой экспозиции, когда указывали в подзаголовках: «веселая комедия со многими приключениями» или «трагическая история о любви и смерти».

**{57}** Но нашим зрителям чаще всего предлагается пьеса — роковое слово, которое не означает ничего, кроме того, что автор твердо решил не задумываться над жанром своего произведения.

Мало того, что жанровая экспозиция необходима сама по себе, она еще экономит любому театру, любому спектаклю огромное количество зрительского внимания. И наоборот, отсутствие жанровой экспозиции приводит нередко к последствиям поистине трагическим. Ведь даже в быту это случается — человек не подготовил, например, своих друзей к задуманному им розыгрышу и явился перед ними в белой простыне, в виде привидения. Это может оказаться столь неожиданным, что кто-то, глядишь, грохнется в обморок. Это может случиться и в театре, где отсутствие соответствующей жанровой подготовки приводит к полнейшей зрительской растерянности.

Следует при всем этом помнить, что только последовательное соблюдение требований избранного жанра, подлинное качество созданного в нем произведения до конца срабатывают в зрительском восприятии. Малейшее нарушение требований жанра лишает его всех присущих ему достоинств и привилегий. Представьте себе лектора, выступающего по очень серьезному вопросу смешно и неловко заикаясь, — он сам нарушает жанр своего выступления и тем самым искажает его смысл. Так и в искусстве — неправильно построенная и совершенно не смешная комедия не может произвести какое-либо впечатление на зрителей потому, что, не используя преимуществ избранного автором жанра, она вообще лишилась возможности в чем-либо убедить их.

Необычайно важна, с моей точки зрения, стойкость поведения автора в избранном им жанре. Избранный в определенный момент автором жанр ни в коем случае не следует на ходу менять. Когда иные наши драматурги, дописав пьесу до середины, вдруг, ни с того ни с сего, меняют ее жанр, начав как комедию, заканчивают как драму или наоборот, это выглядит нелепо. Исчерпав известные ему приемы одного жанра, автор бесцеремонно обращается к приемам другого.

С момента, когда устанавливается жанровая репутация того или иного автора или актера, требуются поистине титанические усилия от каждого желающего освободиться от этой репутации. Если бы Утесов[[24]](#endnote-25) способен был безукоризненно сыграть Отелло, ему пришлось бы Целый ряд спектаклей посвятить убеждению зрителей в том, что все происходящее не шутка и никакой джазовой программы дальше не последует. Многие хорошие писатели, когда им приходилось в соответствии с возникавшими у них замыслами обращаться к новым для них жанрам, подолгу бились над тем, чтобы вырваться из своего жанрового плена. Этот самый жанровый плен есть не что иное, как жанровая **{58}** экспозиция, которая идет не от автора к аудитории, а обратным путем, от аудитории к автору.

Существует некая довольно сложная связь между понятием жанра, с одной стороны, и целым кругом, так сказать, соответствующих ему явлений, ситуаций и характеров — с другой. Не вся действительность способна произвольно перемещаться из жанра в жанр — существуют показатели или, если хотите, традиции, которые связывают какие-то жизненные явления с одним жанром, а какие-то с другим. Игнорирование этих традиций часто мстит за себя. Один из стариннейших случаев подобного недоразумения описан в Библии. Речь идет о размолвке между Ноем и Хамом. Ной, напившись вина, стал принимать легкомысленные позы, а Хам, полагая, что Ной шутит, действует, так сказать, по законам комедии, стал ему подражать. Но сам Ной в своих позах ничего смешного не усматривал и очень рассердился на Хама.

Наконец, несомненно существуют, и с этим приходится считаться, такие явления, как борьба жанров между собой, их противостояние друг другу. Это противостояние можно наблюдать не только в литературе и театре, но и в монументальном искусстве, где скульптор может романтизировать своего героя, сделать его воплощением высокой поэтической идеи — у нас всегда перед глазами пример такого поэтического возвышения — бессмертный Медный всадник — или, наоборот, высмеять его, сделать «чугунным чучелом» — наподобие того, как это сделал Паоло Трубецкой с Александром III. Разные задачи заставили скульпторов обратиться к разным скульптурным жанрам.

Известно, что кличка «импрессионисты» была пущена в ход критикой, выступавшей против живописцев нового направления. Она как бы родилась в сатирическом жанре, а уж потом была самими художниками подхвачена, превратилась в их знамя и обрела свой настоящий и глубокий смысл. К жанровым понятиям и определениям нельзя, разумеется, относиться догматически. В сфере жанров непрерывно происходят сложные, а иногда и противоречивые динамические процессы. Трактовать жанры нельзя в одностороннем порядке, потому что зрительский опыт и зрительское восприятие тоже в определенной мере обуславливают обращение художников к тому или иному жанру. Зрительское сознание и воображение обусловлены традициями в не меньшей степени, чем само искусство.

В этой обусловленности и следует, вероятно, искать ответ на вопрос о том, возможно ли вообще абсолютно новое искусство, не связанное никакими традициями и игнорирующее давние зрительские навыки и представления. Конечно, невозможно. Существует, вероятно, предельный угол новизны в искусстве, и если этот «угол» становится большим, чем зритель способен воспринять, сама новизна идет насмарку. **{59}** Известна судьба поэта Велимира Хлебникова[[25]](#endnote-26). Широкая читательская аудитория его не знает, хотя поэзия его признается, и вполне заслуженно, специалистами. Слишком большой угол новизны, избранный им, преградил ему путь к читателю.

Иной раз «новое» в искусстве — так бывало в прошлом — пробивало себе дорогу, создавало себе популярность при помощи «скандалов», головоломных прыжков, трюков, собиравших вокруг художника известное число «сочувствующих». Но, в конечном счете, не помогали и скандалы.

Вернемся, однако, к проблеме жанров.

Мне кажется, что каждая эпоха, каждая категория зрителей или читателей выдвигают на первый план свой круг жанров. При этом никакого интереса не вызывает вопрос о том, с какими традициями эти жанры связаны, какие возникли на чистом месте, а какие родились взамен уже существовавших. Эволюция жанров, смена жанровых формаций, переход жанров из одного качества в другое, а равно и возникновение новых форм массового художественного обслуживания происходят по-разному, но от этого ничего, в сущности, не меняется. Какой, например, вывод мы можем сделать из того факта, что в маленьких отдаленных городах, по утверждению историков и социологов, функцию балаганов и ярмарочных представлений приняло на себя кино? Решительно никакого!

Каждый зритель, идущий на то или иное представление, располагает внутри себя целым набором жанровых интересов и пристрастий. Этими интересами и пристрастиями он, в сущности говоря, и руководствуется, скорее всего не сознавая этого, в своем восприятии спектакля. Если автор игнорирует эти индивидуальные жанровые пристрастия своего зрителя и к тому же сам не отдает себе отчета в том, в каком жанре написано его произведение, в восприятии зрителей авторский жанр непременно искажается. Я хочу только сказать, что в упомянутом зрительском наборе жанровых представлений слово «пьеса» не фигурирует.

Но предположим, однако, что жанр представления определен и самим автором, и аудиторией, к которой он обращается. Оказывается, трудности будут продолжаться и в этом случае. Раньше или позже выясняется, что очень опасны односторонние и однозначные представления о жанрах — о комедии и трагедии, о водевиле и фарсе. Каждым из этих слов обозначаются часто совершенно различные явления в искусстве. Бывают комедии лирические и сатирические, трагикомедии и комедии, действие которых переходит, как это часто бывает, в драму. Начетничество в понимании жанров так же недопустимо, как и игнорирование их законов.

**{60}** Меняются в разные исторические времена самые представления о жанрах. Трагедии Эсхила, Шекспира и Всеволода Вишневского отличаются друг от друга по своим жанровым признакам, хотя все это трагедии. Точно так же современный водевиль ничем не напоминает классический водевиль XIX века — ни атмосферой, ни характерами, ни сюжетным построением. Многие произведения классиков накладывали особую жанровую печать на отраженный в них жизненный материал и имели совершенно самостоятельную жанровую судьбу — сегодня их жанровые признаки приобретают совершенно новый смысл.

Мне кажется, что только те классические произведения, которые естественно вписываются в наши сегодняшние жанровые представления — трагедии, которые и сегодня воспринимаются как трагедии, комедии, которые и сейчас звучат как комедии, — могут быть по праву отнесены к классике. Если классическое произведение в нашу современную жанровую схему не входит, нашей внутренней готовности к художественному восприятию не отвечает, оно должно бережно храниться в архивах, но не имеет права доступа на современную сцену. Оно может приобрести новые жанровые черты, из трагедии превратиться в трагикомедию, из легкомысленного фарса в серьезный памфлет, но в любом случае оно должно опираться на жанровое мышление современных зрителей.

Особенно для меня существен вопрос о судьбе комедийных жанров. Каждый из них в чем-то самостоятелен, но все они в любом случае связаны друг с другом тем, что они комедийные жанры, иначе говоря, их сфера — комическое, смешное, веселое. Очень существенно для понимания комедийных жанров то, что они в определенном смысле всегда тенденциозны, и именно поэтому роль жизненного материала в комедии иная, чем в драме. Большое число пьес, лишенных жанровых признаков, опирается на факты, которые сами по себе достоверны и поэтому не вызывают никаких возражений — подлинно комедийные ситуации не могут быть просто достоверны, в них всегда активно присутствует авторская насмешка или особая авторская наблюдательность, или авторское стремление объяснить нарушенную последовательность событий.

Самое обращение к комедийному жанру накладывает на драматурга весьма серьезные обязательства. Он обещает нам рассказать что-то смешное или вызывающее улыбку или способное удивить нас своей поучительной непривычностью, и если он не выполняет своих обязательств, мы вправе рассердиться: мы его не просили смешить, но если он взялся, пусть отвечает за свои слова.

Комедийными жанрами — в широком смысле слова — именуются глубокая, серьезная комедия с психологически разработанными характерами, **{61}** сатирическая комедия, прибегающая к острым и злым преувеличениям, лирическая комедия, вызывающая не только улыбку, но и грусть, и наконец, комедия, которую иначе как бесшабашной не назовешь. За содержащиеся в ней двусмысленности или очень уж лихие сюжетные нелепости мы ее презираем, но смотреть, чего греха таить, любим. Чем же все-таки эти комедии отличаются друг от друга в чисто жанровом отношении?

Мне думается, что все дело тут в мере реализма, реализма в самом прямом, можно сказать, примитивном значении этого слова. Я имею в виду правдоподобие, схожесть с жизнью, которые, вообще говоря, не служат и не могут служить критериями подлинного реализма. Хорошо известно, что сказка — если только она настоящая сказка — глубоко реалистична по духу и смыслу своему. Но от того буквального, поверхностного и примитивного реализма, о котором я говорю, она очень далека. Так вот, если сделать точкой отсчета этот буквальный реализм, можно сказать, что мерой его присутствия в комедийных жанрах диктуется и различие комедийных жанров.

Важную роль в характеристике того или иного комедийного жанра играет насыщенность комедии иносказаниями, подтекстовым смыслом, степенью назидательности, мерой внешнего правдоподобия или силой и широтой социально-психологических обобщений. Соотношением всех этих черт и характеризуются разновидности комедийного жанра, о которых здесь идет речь. Так, например, усиленная наблюдательность, опирающаяся на самые как будто бы неправдоподобные ситуации, приводит к возникновению сатирической комедии, и, наоборот, поверхностное жизнеподобие при полном отсутствии назидательного начала оборачивается в комедийном жанре беззубой бытовщиной. Наконец, еще один вариант: и неправдоподобие, и полное отсутствие назидательного смысла чаще всего приводят к форме водевиля.

Я мог бы продолжить перечисление разновидностей того, что покрывается в наше время общим понятием комедии, — разновидностей этих бесчисленное множество, но я отмечу еще только несколько тенденций их развития.

Современные комедиографы нередко прибегают к самым неожиданным атакам на зрителя, стараются воздействовать на него внезапными и парадоксальными поворотами сюжета, сталкивают его со всякого рода неожиданностями, которых в современной драме не встретишь. Все это делает структуру многих комедий чрезмерно сложной, а иногда и изощренной. Иные авторы мистифицируют зрителей мнимым правдоподобием и мнимой назидательностью или, напротив, мнимым неправдоподобием и кажущимся отсутствием назидания. Впрочем, подобный обман позволяли себе и такие великие сатирики, **{62}** как Джонатан Свифт. Автор «Гулливера» притворялся, что у него и в мыслях нет поучать своего читателя, а на самом деле поучал он довольно строго и неукоснительно.

Все, о чем я сейчас говорю, относится к понятию, уже упоминавшемуся мною, — к жанровой атмосфере. Драматурги, режиссеры, актеры должны с предельной ясностью представлять себе в каждом отдельном случае особенности этой атмосферы, влияние, которое будет оказано ею на зрительское самочувствие и зрительское понимание. Без этого не в состоянии верно и точно действовать ни авторы, ни постановщики, ни исполнители. То, что может происходить в одной жанровой атмосфере, не может происходить в другой; то, что вызывает вполне легкомысленную реакцию в одном случае, в другом порождает серьезный и действенный протест.

Если условиться, что каждый жанр создает на сцене и в сценическом действии свой климат, свою температуру и свое атмосферное давление, что этим климатом обусловлены, так сказать, свои, именно для этого жанра характерные флора и фауна, проще будет решать многие нелегкие проблемы содержания и идейно-художественной направленности комедии. Это помогло бы избежать часто допускаемых и авторами, и режиссерами бестактностей, грубых нарушений «условий игры», когда глубокие жизненные проблемы низводятся до уровня водевильного недоразумения, а веселая театральная игра обременяется грузной и претенциозной словесностью. Возникающую на сцене жанровую атмосферу надо уметь вовремя почувствовать и вовремя согласовать с ней сценическую игру.

Опираться при этом правильнее всего на зрительный зал. Зрители прекрасно чувствуют несогласованность между господствующей жанровой атмосферой и поведением персонажа, между поэтической приподнятостью сценической ситуации и слишком прямолинейными, однозначными словами, которыми изъясняются действующие лица. Каждый даже самый второстепенный или случайный сценический факт должен и может быть подчинен жанровой атмосфере, иначе он сведет на нет все усилия создателей спектакля. Можно ведь представить себе такой нелепый случай, что в спектакле вполне серьезном, в сцене, в которой нет решительно ничего смешного, с актера свалятся штаны.

Конечно, найдутся смешливые зрители, которые, как говорится, попадутся на удочку и начнут громко по этому поводу хохотать. Но большинство зрителей смеяться не будет потому, что уже давно подчинилось жанровой атмосфере спектакля, сосредоточилось на его серьезном содержании и не хочет им поступаться из-за случайного комического недоразумения. Но возможна также и другая версия подобного происшествия, которую тоже полезно будет себе представить.

**{63}** Вообразим, что театр решил поставить веселую комедию, в которой заранее задуманное падение штанов должно стать одной из комических кульминаций спектакля. На этот раз уже потребуются особые и специальные усилия театра, направленные на то, чтобы зрители правильно восприняли комическую ситуацию, как задуманную театром и рассчитанную на их смех. К комическому трюку должна подвести зрителей жанровая экспозиция, как бы заранее подготовившая их к соответствующей реакции на него. Как ни странно, зрители, прежде чем понять комический смысл случившегося, должны знать, что непременно произойдет что-то смешное.

При отсутствии соответствующей жанровой экспозиции могут возникнуть самые нежелательные зрительские оплошности, когда хорошо рассчитанный и прекрасно выполненный трюк будет воспринят зрителями как несчастный случай, и только впоследствии, из дальнейшего хода сценического действия, они поймут, что совершили промах, упустили прекрасную возможность посмеяться. Они проявили как бы непонимание, недостаточную догадливость, а настоящую ответственность за эту недостаточную догадливость должен нести театр. Слишком слабой оказалась в спектакле жанровая экспозиция.

Пренебрежение к жанровой экспозиции, к роли, которую она способна сыграть и в построении спектакля, и в зрительском восприятии, часто самым жестоким образом мстит за себя. Я сам оказался свидетелем, в качестве зрителя, как в спектакле одного из московских театров происходили вещи, свое отношение к которым никак нельзя было определить — главным образом потому, что у спектакля отсутствовали какие-либо жанровые признаки. Будучи в расстроенных по ходу действия чувствах, актеры, как мне помнится, несколько раз натыкались на камни или на скамейки, и я чувствовал себя крайне неловко потому, что никак не мог понять — неудачно ли они двигаются или речь должна идти о выразительных психологических деталях.

Когда актеры спотыкаются или теряют равновесие, им, естественно, хочется посочувствовать. Но когда узнаешь, что спотыкались они и теряли равновесие, так сказать, по ходу действия, испытываешь некоторую неловкость за себя и за свое неуклюжее сочувствие. Я так настойчиво напоминаю об этом потому, что хочу обратить ваше внимание на жанровую экспозицию как на важнейшую предпосылку для создания жанровой атмосферы и один из элементов драматургического и постановочного замысла.

Говоря о сложности формирования и взаимопроникновения жанров в современном театре, нельзя не остановиться на таком интересном **{64}** вопросе, как вопрос о трагикомедии, жанре чрезвычайно сложном, емком и занимающем важное место в нашей театральной жизни.

Склонность некоторых авторов считать, что трагикомедия — это результат чуть ли не механического смешения комического и трагического, что при добросовестном взбалтывании этой смеси получается произведение, в котором правильно чередуются смешное и грустное, основана, конечно, на заблуждении. Боюсь, однако, что иные крупные мастера в театре и в кино представляют себе дело именно таким образом. Между тем действительные законы такого жанра, как трагикомедия, как бы ни был он сложен и многозначен, могли бы быть определены довольно точно. Они предполагают, я думаю, не чередование элементов трагедии и комедии, не смешение жанровых приемов, а природу находящегося в центре художественного произведения человеческого характера и человеческой судьбы.

В своеобразном ореоле трагикомизма предстают нам чаще всего люди большой душевной непосредственности или больших жизненных притязаний, нескладной судьбы и житейской неумелости. Трагикомическая атмосфера в гениальных чаплинских фильмах[[26]](#endnote-27) не от того, что они сами по себе и смешны и грустны, а от щемящего сочувствия к самому Чарли, к превратностям его жизни, в которой смешное естественно переходит в печальное, а печальное в смешное. Тайну трагикомического великолепно понимал Чехов, и в его творчестве она тоже была тайной незадачливых судеб и характеров. В жанре трагикомедии, мне кажется, особенно сильно проявляет себя отношение художника к своим героям.

Подготавливаясь к встрече со зрителями, очень полезно бывает заранее подумать о том, каким особенностям зрительского восприятия могла бы отвечать задуманная работа. Дело тут не может ограничиться «жанровой экспозицией» или «жанровой атмосферой», создание которых неотрывно от всех других решаемых в процессе работы над спектаклем художественных задач. Хорошо известно, к примеру, что не всегда благополучно складываются взаимоотношения между жанром пьесы и жанром спектакля. Бывает, что пьеса с точно выраженными жанровыми особенностями обесцвечивается безжанровостью режиссерского решения или, наоборот, пьеса жанрово безликая обретает свою жанровую форму благодаря режиссеру. Полезно было бы задуматься над действующими в подобного рода случаях закономерностями.

Мы много рассуждаем по поводу трудностей, переживаемых сегодня нашей драматургией и нашим театральным искусством, но часто смешиваем эти трудности друг с другом. Я хочу коснуться этих трудностей, **{65}** поскольку с некоторыми из них мне приходится нередко сталкиваться.

Одна из этих трудностей, близко касающихся театра, которым я руковожу, связана с неверным пониманием жанров самими драматургами, с бесплодным стремлением авторов вообще обойтись без этого понятия. Такая позиция приводит к возникновению целого потока пьес жанрово бесформенных и неспособных поэтому выполнять и свою идейно-художественную миссию. Это, так сказать, «пьесы вообще», до умопомрачения похожие друг на друга и одинаково уместные или неуместные на любой сцене. Совсем недавно я прочитал пьесу одного хорошего русского писателя, в которой с полной непринужденностью смешаны типичная народная трагедия с детективом[[27]](#endnote-28). Смешение это производит отталкивающее впечатление именно потому, что это смешение. Появление отдельно народной трагедии или умело сделанного детектива можно было бы только приветствовать, но, соединенные вместе, они симпатии не вызывают.

Иные наши драматурги, не из первого, разумеется, десятка, пытаются прикрыть собственную жанровую неумелость приемами, позаимствованными в современной западной драматургии. Нет ничего удивительного в том, что подобное подражательство ни к чему хорошему не приводит. По-настоящему не освоенный жизненный материал плохо связывается с чужеземными драматургическими приемами, требует своих средств драматургической разработки. Приемы не могут быть независимыми от жизненного материала и пригодными на все случаи жизни. Примененные невпопад, они только приносят вред и драматургам, и зрителям. Драматургам, подверженным подобного рода соблазнам, следовало бы об этом помнить.

Есть еще один аспект жанровой проблемы — некая общественная репутация жанров. Здесь не все обстоит благополучно. Сплошь да рядом можно встретиться с непониманием прав и обязанностей каждого жанра. Каждый или почти каждый жанр может выполнить в театре полезнейшую социальную идейно-воспитательную функцию, при условии, что от него будут требовать именно того, что он способен дать, и предоставят право на существование. Но так бывает далеко не всегда. Чаще приходится сталкиваться с тем, что от комедии требуют соответствия всем законам драмы. Иные драматурги примирились с этим и комедии сочиняют, сообразуясь с этими требованиями.

Говоря о комедии, чаще всего вспоминают «Ревизора» — ведь написал же Гоголь в этом жанре такое глубокое произведение. Это, конечно, правильно, «Ревизор» — произведение поразительно глубокое и оно должно служить образцом для наших драматургов-сатириков. Но речь идет именно о сатирической комедии, а не о комедии вообще. **{66}** «Ревизор» — не единственный путь, по которому могут идти наши комедиографы. Тем более что сатирический жанр в нашей комедиографии и сатирический жанр в гоголевскую эпоху в самых разных отношениях далеки друг от друга.

Кроме того — не следует думать, будто само по себе появление гениального произведения в определенном жанре само по себе придает этому жанру особое значение и на будущие времена. Сатирическая комедия не стала после «Ревизора» ведущим жанром в русской комедиографии — уже в творчестве Сухово-Кобылина она приобрела новые особенности, стала приближаться к трагикомедии. Так что судьбы жанра решаются не отдельными, пусть и гениальными, художниками, а совокупностью самых разных причин, влияющих на процесс литературного и театрального развития.

Позвольте мне, в этой связи, коснуться еще одного дискуссионного вопроса, ответ на который не может быть нам безразличен: нужна ли нам так называемая «легкая комедия» — очень веселая, но не очень глубокая, комедия из числа тех, которые принято именовать «развлекательными». Если бы я основывался только на своих личных наблюдениях, я должен был бы во всеуслышание сказать, что не нужна нам, судя по всему, веселая, легкая комедия, мы закрываем для нее двери и направляем зрителей в оперетту, где пустота и бессодержательность как будто бы узаконены раз и навсегда.

Я вовсе не хочу бросать тень на этот прекрасный жанр, который не раз поднимался до подлинных литературных высот. Речь идет не о лучших спектаклях московского, к примеру, Театра оперетты. Я видел в последнее время опереточные спектакли во многих периферийных театрах и слышал текст, который ни в коем случае не решился бы воспроизвести перед вами. Надо сказать, что это текст, разрешенный соответствующими инстанциями, и, тем не менее, остроты, которые в нем встречаются, чудовищны. По-видимому, к самому жанру оперетты установилось определенное отношение, позволяющее ей то, о чем не могли бы и помышлять пьесы всех других жанров. Это один из немногих примеров понимания специфики жанра, да и то пример сугубо отрицательный.

Жанр не может быть привит искусственно или искусственно изгнан из художественного обихода. Представьте себе, что в каком-нибудь маленьком городке станет известно, что вода, поступающая по водопроводу, содержит недостаточное количество необходимых ей солей и водопровод в связи с этим закроют: придется при этих обстоятельствах людям пользоваться грязной водой из водосточных канав. Мы не снабжаем театры комедиями подлинно содержательными и высокого художественного класса, и зрители, что поделаешь, пьют воду из **{67}** мутных источников опереточной пошлятины. В сущности говоря, за просачивание этой пошлятины всю меру ответственности несем мы — театры и драматурги.

На заре нашего театрального искусства блистательное жанровое мастерство проявил в своей «Принцессе Турандот» Евгений Вахтангов[[28]](#endnote-29). Жанровое решение этого спектакля, отразившееся в нем блистательное режиссерское мастерство были неразрывны с необычайно глубоким пониманием Вахтанговым природы современного ему зрителя, особенностей его мышления и восприятия. Вахтанговское жанровое чутье было до необычайности обострено чувством времени и, можно было бы еще сказать, слитностью художника со временем.

Есть у нас перед глазами и другой пример. Московский Художественный театр, самый заслуженный в нашей стране, оказался, несмотря на весь свой гигантский опыт, лишенным необходимого жанрового чутья. Нынешние спектакли его лишены сколько-нибудь ясных жанровых признаков, и возникает такое чувство, будто на его сцене утверждается некий единый универсальный жанр, в границах которого умещаются и социальная трагедия, и лирическая драма, и веселая каскадная комедия. Выработанные в его практике приемы, принципы работы актера над ролью, стремление к «полноте жизни» на сцене как будто бы лишили его гибкости в обращении с жанрами и притупили его жанровый «слух».

Я хотел бы, чтобы ближайшие постановки Художественного театра показали, что наши опасения были совершенно напрасны.

Передо мной, вероятно, как и перед каждым из вас, часто возникает вопрос о том, как соотносятся друг с другом наша действительность и наш театр, можно ли сказать, положа руку на сердце, что нынешнее театральное искусство в полной мере соответствует своему времени. Должен признаться, что, к великому моему огорчению, сегодня я отвечаю на этот вопрос отрицательно. Театр до своей эпохи пока еще не дотянулся. Но я был бы еще более огорчен, если бы мои товарищи по профессии стали меня уверять, что все в театральном искусстве обстоит превосходно и что ни о чем лучшем и мечтать нельзя. Реальное представление о трудностях, которые нам еще предстоит преодолеть, сознание необходимости работать лучше, чем мы работаем сегодня, — вот самые надежные предпосылки нашего оптимизма.

Лежат на нашем пути, наряду с реальными трудностями, и разного рода предубеждения, непонимание отдельных сторон творческого процесса в театре, недооценка некоторых художественных проблем, от правильного отношения к которым зависят наши завтрашние успехи. К таким проблемам относится и проблема жанров, к которой **{68}** я позволил себе привлечь ваше внимание. К этой проблеме тоже требуется очень серьезное и очень принципиальное отношение. Можно, в конце концов, и отмахнуться от нее и прийти к выводу, что, по сути дела, нам нужен только один по типу театр и — вокруг бесчисленные его филиалы. Но тогда в соответствующем направлении нужно и действовать, а не делать вид, что мы за жанровое многообразие.

Заканчивая наш разговор, я хочу вернуться к тому, с чего начал. Я предупреждал, что я не искусствовед, но претензии к искусствоведению у меня есть. Одна из них заключается в том, что проблемой жанров наша театральная наука не интересуется, а если обращается к ней, то решительно не представляя себе, как надо ее решать. Из‑за беспомощности теории нелепые вещи происходят и на практике. Драматургу, нарушившему жанровые законы, предъявляются упреки в идейной ущербности, а вину за отход от жизненной правды перекладывают на якобы изначально греховные жанры, но таких «виноватых» жанров в природе не существует. Бывают только авторы, которые неумело с ними обращаются.

Повседневно общаясь с драматургами, я пришел к твердому заключению, что вопросы мастерства, и в частности мастерства, требуемого разными драматургическими жанрами, они считают для себя второстепенными, всецело полагаясь на свою одаренность или на свое знание жизни. Не может быть сомнений в том, что позиция эта наивна и невежественна. Рассуждение о том, что идейно оснащенный талант так или иначе пробьет себе дорогу, находится в вопиющем противоречии со всем нашим опытом. Во всех областях человеческой деятельности мы стараемся найти способы учить талантливых людей высокому мастерству именно для того, чтобы эти талантливые люди могли наилучшим образом делать свое дело.

Проблема жанров охватывает все стороны театрального процесса. Ее должны решать не только драматурги и режиссеры, но и актеры — от актера тоже требуется точное понимание жанра произведения, в котором он выступает. Нужно только иметь в виду, что амплуа и жанры — понятия совершенно различные[[29]](#endnote-30). Амплуа подчиняло актера своим нормам и требованиям, требуя от него притупляющего его творческое воображение постоянства. Между тем само понятие жанра предполагает подвижность актерского мастерства, требует от актера умения работать по-разному и руководствуясь не только требованиями жизненного материала, но и жанра, в котором он воплощен.

Подчеркивая ответственность и важность жанровых решений в театре, я, само собой, вовсе не хотел сказать, что эти жанровые решения могут и должны становиться панацеей от всякого рода идейно-творческих ошибок и просчетов. Не имел я также в виду, что выбором **{69}** жанрового решения драматург или актер могут в иных случаях погубить свой замысел. Так понимать это дело нельзя. Мне хотелось только обратить ваше внимание на то, что верный выбор жанра — вполне самостоятельная и очень важная творческая акция художника, для выполнения которой требуется особый, если хотите, талант, особое искусство.

Законы жанра призывают драматурга к определенной расчетливости, к предвидению и умению заранее представить себе развитие своего замысла. Я всегда жду от драматурга, что он расскажет мне, как пьеса начнется и чем закончится, — казалось бы, самое невинное желание. Между тем далеко не всегда драматурги умеют об этом рассказать, и, чтобы заставить их организованно мыслить, приходится прибегать к мерам чуть ли не административного характера. При таком предварительном уточнении авторского замысла непременно прояснятся и жанровые перспективы будущей пьесы, угол авторского зрения на материал.

Конечно, первостепенным условием авторского успеха (а следовательно, и успеха театра) должна быть идейная, а не жанровая позиция драматурга — на этот счет никаких сомнений быть не может. Но в том-то и дело, что позиции эти неразделимы, и поднятый мною здесь вопрос о жанрах я считаю столь важной творческой проблемой в театре именно потому, что он непосредственно связан с дальнейшим совершенствованием нашего театрального искусства как искусства воинствующей идейности и правды.

1943

## {70} Выбор режиссерских приемов[[30]](#endnote-31)

В последнее время у нас амнистировано и вновь введено в употребление слово «душа». Отбрасывая всякую мистику, этим словом очень удобно называть сложнейшие психические явления. Можно еще одно слово допустить, по крайней мере в узком кругу искусствоведов, — слово «волшебство».

Есть два вида искусства. Одно из них — это искусство, которое можно назвать искусством «правильным». Существуют прекрасные правила — на их основе создается «правильное» искусство. И есть другое искусство, которое мы можем условно назвать искусством волшебным; оно возникает по неизвестным нам правилам, но из него потом извлекаются те самые правила, которые нужны для создания «правильного» искусства.

Вероятно, при соответствующем развитии исследовательской мысли, все можно объяснить научным образом. Но в области искусства не всегда это применимо. Много есть таких явлений и в театральном искусстве, о которых чрезвычайно трудно говорить точным языком науки, и чем больше издается книг, уточняющих вопрос, тем более неуловимым делается то неточное, что, однако, часто решает дело. Так, сколько бы ни писали о Шекспире, все-таки он остается явлением до конца необъяснимым.

Волшебное свойство театра — это тоже, конечно, не мистика. Просто надо признать, **{71}** что, как мы ни стараемся проследить законы развития театра и уточнить методы исследований театра, все-таки мы знаем такие факты: из двух спектаклей, сделанных одинаковым методом, в одно и то же время, в одинаковых условиях, с равными шансами на успех, — один проваливается, а другой, наоборот, загорается яркой сценической жизнью.

Думаю, ни один режиссер до премьеры не имеет права и не может сказать, что получится из спектакля. Существуют какие-то таинственные судьбы спектакля, которые резко меняют его звучание.

Значительно реже, чем можно было бы ожидать, происходит то, что называется театральным событием. Очень легко уличить режиссера в том, что он «срезал» половину большого монолога «Быть или не быть?», и сурово за это с него взыскать; но гораздо труднее уличить режиссера в том, что страсти большой классической трагедии снижены до мизерного масштаба. Это ненаказуемо, но это большой грех.

В свое время много говорилось о режиссерском засилье, но сейчас даже придирчивому критику трудно говорить о нем. Его нет. Казалось, это должно было вызвать взамен невероятный блеск отдельных актерских достижений. Но этого тоже нет.

Интересно, что театральность как явление искусства за последние год‑два ушла со сцены театра на страницы газеты «Советское искусство». Никогда еще пресса не посвящала столько внимания проблеме театральности, и никогда ее не было так мало на сцене.

Нужно остановиться на одном этапе в процессе всей работы над постановкой. Я имею в виду тот этап, о существовании которого некоторые режиссеры вообще не подозревают, — замысел спектакля.

Работа режиссера с актером по истолкованию содержания пьесы — еще не постановка спектакля. Мне хочется доказать это, для некоторых быть может и спорное, положение. Как ставить спектакль, какими приемами, какими способами? Какие силы вмешиваются в создание спектакля? В последние годы появилось некое режиссерское течение, для которого вообще не существует такого трудного, такого ответственного вопроса: как ставить спектакль? «Как ставить спектакль? — Как у автора. По правде». И форма разрешения придет сама по себе. А какими приемами? «Особых приемов никаких. Есть единый прием — высоко правдиво, возможно полнее отражая автора».

Если бы режиссер имел возможность не пользоваться никакими приемами, если бы каким-либо чудом можно было работать в абстракции и поставить спектакль, где в безвоздушном пространстве, лишенном измерений, актеры выявляли бы свои взаимоотношения, — если бы был возможен такой спектакль, то это, вероятно, был бы очень своеобразный спектакль. Ну, а практически все-таки приходится вешать **{72}** какие-то декорации, открывать и закрывать занавес; в какие-то минуты нужно, чтобы играла музыка. Другими словами: даже совершенно презирающий режиссерские приемы режиссер, отвергающий все, кроме работы с актерами, вынужден все-таки заниматься и всем остальным, а если он этим не станет заниматься, за него это сделает художник или еще кто-нибудь другой.

Такой способ режиссуры, «режиссуры без замысла спектакля», оказался чрезвычайно живучим, потому что он действительно раскрепощает режиссера и снимает с него огромную ответственность. Это все равно что бесплатный билет для проезда: никаких усилий, все идет гладко. И интересно, что спектакли такого порядка, раз появившись, стали очень быстро размножаться, как и все низшие существа, путем деления: выходит один плохой спектакль, не успеешь оглянуться — их уже два, потом четыре, восемь и т. д.

Ход режиссерской мысли здесь таков: создается идейный замысел спектакля, не воплощаемый в художественные образы, зачеркивается период искания формы и приемов спектакля, затем происходит переход к реализации спектакля уже в работе с актерами и применяются стандарты, приемы наиболее ходячие и наиболее бывалые; и это сочетается с отсутствием приема, нейтральностью.

И у многих режиссеров появилась мечта найти единый прием, единый навык, которым можно работать всю жизнь, прием проверенный, прием, обеспечивающий доброжелательное отношение прессы. Мечта о термометре, который всегда показывает 36,6°, в каком бы состоянии организм ни находился. Но для поддержания здоровья такой инструмент никуда не годится.

Когда же сталкиваешься с более сложными задачами, которые нельзя разрешить на основе личного опыта, обнаруживается бессилие, мешающее создавать такие спектакли, о которых мы должны мечтать.

Там, где нужны мощные обобщения, где нужны сильные страсти, не только актерские, но и режиссерские, там, где нужен полет мысли и фантазия, очарование, юмор, — там личного бытового опыта и опыта своих соседей, непосредственно переносимого на сцену, мало. Здесь нельзя ограничиться утверждением, что так было, так и будет.

Почему у нас имеется относительное благополучие, когда дело касается «бытовых» спектаклей, и почему наши лучшие театры откровенно пасуют, когда перед ними стоят задачи высокого, не бытового искусства? Чтобы ответить на эти вопросы, следует рассмотреть некоторые этапы, некоторые психологические моменты замысла спектакля.

Мне кажется, что зарождение и осуществление замысла спектакля должны заключаться в следующих этапах.

**{73}** Первый этап — всестороннее восприятие драматического произведения, его идеи, стиля, исторической эпохи и т. д. Надо напитать себя пьесой.

Второй этап — творческое решение, как, какими средствами я буду создавать спектакль, то есть нахождение приема.

И третий этап — реализация замысла, которая заключается в работе со всеми исполнителями, начиная от ведущих актеров и кончая бутафором.

Таким образом, мы имеем трехчленную формулу, но очень часто на практике она превращается в двучленную. Сначала читают пьесу, а затем приступают к реализации ее, стараясь перенести свои жизненные, непосредственные впечатления на сцену.

Между тем без решающего творческого момента, без выбора приема не обойтись. Такой способ художественного мышления в процессе создания спектакля, при котором выпадает момент выбора приема, при постановке Шекспира не годится. Он не годится вообще при постановке высокой классики, сказки и тех замечательных советских пьес, отмеченных глубокими обобщениями, силой мысли, грандиозностью образов, которых мы ждем и к постановке которых должны готовиться.

Расположение сцены выше зрительного зала и стулья в зале, поставленные рядами, темнота в зале, направление звука речи со сцены в зрительный зал, учение роли наизусть, подражание бытовой речи со всеми ее дефектами, увертюра перед поднятием занавеса — это все театральные приемы, которые накоплялись постепенно, и, конечно, они далеко не единственные из возможных. Некоторые из них выработаны определенными театральными направлениями для достижения максимального жизненного правдоподобия, другие родились как необходимые театральные условности, которые могут быть заменены иными, но совершенно отсутствовать не могут.

Мне думается, что чрезвычайно важно в каждом искусстве решить для себя, что является постоянным, а что переменным, что можно и должно менять и что должно оставаться основой.

Если бы композитор каждый раз перед тем, как написать какую-нибудь фортепианную пьесу, решался реконструировать инструмент, он ничего не успел бы сделать. Следовательно, фортепианная клавиатура — постоянный элемент.

Что в театре является постоянным и что подвергается изменениям? Опасность заключается в том, что огромное количество устаревших, обветшалых, утративших свое воздействие приемов многими режиссерами считается незыблемой театральной данностью. Если взять несколько спектаклей в некоторых театрах и сравнить их, то мы увидим, **{74}** что кроме текста они друг от друга ничем решительно не отличаются. Шарманка, исполняющая разные пластинки.

Приемы рождаются и умирают. Есть приемы, которые рождаются преждевременно и не имеют успеха, но гораздо чаще можно встретить приемы, которые уже умерли, но не похоронены и благополучно обретаются на сцене.

Между тем сила воздействия свежего приема — это великая вещь. Мне как-то привели чрезвычайно интересный пример того, что такое театральный прием. Когда Вахтангов ставил «Чудо святого Антония», ему пришло в голову, что было бы очень хорошо соединить первую картину со второй (там, где собравшиеся родственники переходят к одру умершей тетушки) путем вращения сцены (репетиции шли в МХАТе, где сцена вращалась). Таким образом, не останавливая действия, можно было переходить от первой картины ко второй. Всем это страшно понравилось. Но даже такой новатор, как Вахтангов, сказал: «Тише, товарищи. Этого делать нельзя, это слишком резко, это недопустимо. Это небывалый прием, чтобы сцена вращалась на глазах у зрителей». И он отказался от своего намерения. Через несколько лет сцена очень часто вращалась на глазах у зрителя, а сейчас это до такой степени нам знакомо, что стало старым приемом.

Таким образом, приемы имеют свое рождение, свою молодость, свое обветшание и исчезновение.

Это чрезвычайно важно уяснить режиссеру. Многие моменты в психологии творчества актера чрезвычайно точно разработаны, и гораздо меньше разработаны моменты психологии творчества режиссера. Я могу засвидетельствовать из своего опыта, что в лучших театрах, в крупнейших театрах, в тех театрах, где актер тешит себя мыслью, что он работает на строго научной основе, режиссура часто пользуется кустарными способами догадок и случайных находок, методика режиссерского замысла не разработана.

Но если отвергать метод, при котором режиссер опирается на бытовой опыт, то что же можно предложить взамен? Если режиссер ставит современную бытовую комедию или драму, если он не задается никакими новаторскими целями, если он враг «вредного» фантазирования и «неуместного» изобретательства, если он, скромный, солидный человек, хочет просто поставить бытовую пьесу, показать бытовые образы, — то, конечно, на все вопросы, которые могут возникнуть в процессе постановки пьесы, если она нормально написана в трех актах, с нормальными антрактами, с нормальным количеством действующих лиц и нормальными диалогами, он может ответить себе справками из своих личных воспоминаний.

**{75}** В тех же случаях, когда в пьесе фигурирует цех завода, которого он не видел, то он идет туда и «осваивает» его, как до этого он «осваивал» собственную комнату или квартиру.

В наших пьесах мы часто читаем: «Скромно обставленная комната заведующего столовой, справа шкаф, неплотно закрытый, слева кровать, неважно прибранная, на заднем плане сломанный стул. Сидит заведующий Иван Иванович, 42 лет, небольшие усы, лысина, потертый пиджак».

У Шекспира же мы читаем: «Берег моря». Какого, когда? Отсутствуют какие бы то ни было указания, и это заставляет думать, искать.

Вообще форма, в которой писали старые драматурги, много сложнее, чем современная.

Поставить двадцать семь эпизодов на сцене куда сложнее, чем спектакль, разделенный на три акта, с описанной мною выше комнатой. Для первой постановки требуется гимнастика ума, вторая же содействует деградации режиссерской мысли, ведет к бытовому театру.

Что такое бытовая пьеса, бытовой театр? Если качество нашей бытовой пьесы позволяет сделать из нее замечательный спектакль, то она немедленно перестает быть бытовой, она становится замечательной пьесой. В моей терминологии бытовая пьеса — это пьеса, которая на большее не претендует, и бытовой спектакль — это то маломощное искусство, которое можно принять только из-за актуальности темы. Но масштаб страстей, мыслей, все содержание нашей эпохи никак не отражается в бытовой драматургии.

Я не хочу быть понятым так, будто я призываю к театру ложноклассической абстракции. Нет, ни шагу без быта; но этот быт должен быть обобщен и воплощен в художественные образы.

Обратимся к Шекспиру. Если речь идет о «Ромео и Джульетте», то свой собственный бытовой опыт может дать кое-что для раскрытия психологии персонажей, для построения образов действующих лиц, но для построения спектакля он дать ничего не может. И тогда при отсутствии правильного метода начинается худшее, что может быть: поскольку личные бытовые впечатления здесь неуместны, в помощь режиссеру приходят впечатления от прошлых или аналогичных спектаклей этой пьесы; и если эти спектакли были не абсолютно «гениальны», то все, что было в них не абсолютно «гениальным», переходит дальше, в последующий спектакль. Так вырабатывается тот штамп, те дурные привычки в обращении с классиками, которые в результате ограничивают творческую мысль режиссера в ее полете.

И вот для того, чтобы избежать этой опасности, необходимо найти некий метод режиссерского мышления, некую последовательность **{76}** в решении режиссерских задач, режиссерского замысла спектакля. Вот такой метод в дискуссионном порядке мне и хочется предложить.

Режиссер, впитывая в себя произведение, которое собирается ставить, должен воспринять все мысли пьесы — не одну главную мысль, но впитать в себя все, что можно из пьесы получить, все ее образы, все ее оттенки.

Первое условие при этом: читая «Ромео и Джульетту», представить себе идеальную Джульетту, а не думать о той ведущей актрисе, которая будет играть Джульетту; не упрощать сложной структуры пьесы для своего более простого понимания; не допускать помогающих восприятию пьесы ассоциаций с виденными спектаклями; оградить себя от «практики». Даже молодой режиссер легко может оказаться очень одаренным практиком; он сразу сообразит, кто и как будет играть, как ставить, будет ли это спектакль параллельный или проходной.

Иногда пьеса дает небывалые задания, и тогда режиссер должен это радостно отмечать — не досадливо, а именно радостно. В «Саламейском алькальде» Кальдерона первая сцена написана так: отряд солдат идет и одновременно разговаривает. Здесь большой соблазн решить, что «на ходу» сыграть нельзя и где следует сыграть «остановку». Но надо отметать этот гнусный практицизм, который все упрощает, все облегчает, все сводит к уже найденным и существующим приемам. Нельзя, столкнувшись с огромным монологом, решить, что он будет сокращен («Кто же это будет слушать?»); надо воспринять его именно как огромный монолог (если это достойный материал) и найти для него решение. Не приспособляться раньше времени, хотя имеется и такой тип режиссера, единственной и отличительной чертой которого является приспособляемость.

Таким образом, в первый период создания спектакля нужно отказаться от каких бы то ни было упрощений.

Прочитав пьесу именно так, продумав все ее содержание, мы как бы получили некое огромное задание от автора. После этого можно перейти ко второй части работы, к мысли о том, как, какими средствами и приемами будем мы все найденное, понятое в пьесе воплощать на сцене.

И здесь чрезвычайно важно не сразу приступить к конкретному созданию спектакля, а установить для себя еще один, очень важный, можно сказать, решающий период творчества: все сложное создание автора представить себе в виде идеального спектакля, в котором режиссер был бы абсолютно ничем не стеснен.

Теоретически я предлагаю в этом случае подвергать сомнению все до единого приемы. Гораздо более правильно вначале ограничить свою фантазию, видеть героя в нейтральном пространстве и лишь постепенно **{77}** вводить в свое представление о спектакле другие элементы. Например, вы представили себе вашего героя, а затем решили, что было бы хорошо, если бы на заднем плане стояло сто человек, а может быть, стена или хор — все, что хотите: так постепенно усложнялось бы начатое от минимума ощущение образа спектакля.

Примеры в этих случаях всегда будут грубы и неуклюжи; но если вы прониклись каким-то легчайшим водевилем, то имеете право представить себе, что актеры у вас будут летать по воздуху; с такой мыслью вы можете жить некоторое время, и потом, может быть, кое-что из этого отразится на характере мизансцены, оформления, сценического движения и т. д. Или другой пример: вы можете позволить себе думать, что с последним звуком, раздавшимся в последнем монологе спектакля, обрушатся все стены. Вы можете думать, что по сцене бегают живые слоны… Словом, вы можете думать все, что хотите, но только с одним условием: чтобы созданная вами абсолютно свободная, без каких бы то ни было практических ограничений картина, с вашей точки зрения, действительно наилучшим образом выражала художественное содержание данного произведения; чтобы можно было сказать лучшему другу: если бы это было возможно, я бы поставил именно так. Пусть этот огромный капитал ни на один процент не будет реализован в спектакле, но он очень важен для режиссера, который определит для себя, чего бы он хотел. Слишком много у нас благополучных спектаклей, на которых как бы лежит печать того, что режиссер ничего большего не хочет.

Есть и еще один момент в работе. Дав простор своей фантазии, надо взять затем над ней контроль, ограничить следующим требованием к ней: наши художественные образы должны быть понятны. Мне думается, что общение режиссера со своей будущей аудиторией начинается уже тогда, когда до спектакля еще далеко. Каждое, хотя бы утопическое представление о будущем спектакле должно адресоваться к ощущениям аудитории. Если это иметь в виду, всегда будет необходимый контроль за фантазией.

И наконец, очень важно развить в себе данную от рождения способность оценить, что является находкой и что не является находкой.

Лично я вижу идеальный спектакль кусками; ни разув жизни мне не удавалось увидеть спектакль целиком; может быть, это и не нужно. Но этих кусков должно быть достаточно для того, чтобы между ними были переброшены мостики, и тогда есть надежда, что спектакль будет верным. Отдельные куски могут быть разнообразны, неравномерны, но главное, чтобы они все вместе давали уверенность в будущем спектакле.

**{78}** Самое трудное — определить, что решение найдено и что оно совершенно. У меня это всегда ассоциируется с тем звуком, который получается при защелкивании замка. Если ощущаешь, что все замкнулось, что «замок щелкнул», это внутреннее ощущение говорит о том, что решение найдено, единственно возможное решение. Иногда кажется, что возможны два‑три решения, но если эти решения вам и нравятся, они все же дискредитированы, ибо есть, следовательно, какое-то колебание, то есть идеальное решение не найдено. «Находки» нет.

Мне думается, деградация режиссуры начинается именно тогда, когда режиссер отказывается от находки. Режиссер поставил перед собой по ходу действия сложную задачу, ему нужно решить трудную сцену, решить конкретную частную проблему, и он ее не решил. Но спектакль прошел благополучно, и никто не заметил, что решение не состоялось. Это очень опасный путь. Он может привести к притуплению, к утрате ощущения того, что есть решение и что не есть решение спектакля. Но если отказаться вообще от решения спектакля, надеясь, что все образуется самотеком, то и в будущем мечты о решениях и находках будут совершенно пустыми.

Надо сказать, что слово «изобретательство» часто звучит явным укором, обвинением. Когда мне приходится читать в рецензиях об изобретательстве и когда это относится ко мне, я испытываю неприятную дрожь в спине, потому что чувствую — за этим могут последовать другие, менее приятные слова.

Было бы чрезвычайно нескромно и неблагоразумно с моей стороны защищать идею изобретательства: я тоже против изобретательства. Но я за изобретения. Надо сказать, что полезные изобретения отличаются тем, что ими пользуются все, в том числе выступающие против изобретательства.

Основной замысел спектакля может быть совершенно оторван не только от конкретного актера, не только от конкретного театра, но даже от театра вообще. Идеальный основной замысел, если таковой появляется, увлекает своим существом, своей идеей, и тогда принципиально совершенно все равно, воплощать ли его в театре, в кино или рисовать на эту тему картину. Эта конкретизация — лишь дальнейший этап творчества.

Наконец, когда у вас утопическая идеальная картина, в которую вы уверовали, вырисовалась, начинается новый этап — необходимо найти конкретные театральные приемы.

При этом следует иметь в виду всю массу возможных театральных приемов. Количество существующих, бывших, забытых, полузабытых, входящих вновь в обиход и еще не открытых театральных приемов во много сотен раз превосходит потребности каждого спектакля. Располагая **{79}** неисчислимым богатством возможностей, следует помнить о необходимости делить эти приемы по стилю, жанру, по темам. Может быть такой случай, когда новый хороший прием, подходящий какими-то своими сторонами к той пьесе, над которой вы работаете, вызовет помимо вашей воли неверное его восприятие аудиторией, если он в результате своего применения покажется жанрово инородным приемом, ибо тогда форма войдет в диссонанс с содержанием.

Полезно тут же отметить, что существуют некие взаимоотношения между степенью эмоциональной приподнятости пьесы и насыщенностью произведения количеством быта. Чем глубже, острее, напряженнее произведение, тем меньше быта оно может выдержать. Желающие взлететь к облакам свой бытовой груз оставляют на земле… И мне думается, что попытка некоторых театров взлететь в облака вместе с бытовым грузом кончается плохо. «Тяжелый вес» удерживает на земле; душа куда-то стремится, но тело от земли не отрывается.

Надо сказать, что крайние представители бытового театра убеждены, будто зритель поймет происходящее на сцене только в том случае, если оно явится непосредственным сколком с жизни. Максимум допустимой условности с точки зрения такой эстетики в том, что в жизни солнце ярче, чем на сцене, и на сцене яркие краски жизни более спокойны, более «бледны».

Между тем зритель воспринимает полностью рассказ со сцены. Любой вид изображения, любые средства изображения понятны зрителю. Построенный предмет, нарисованный предмет, только контур предмета — все это зрителю понятно; понятна пантомима без слов, кукла вместо человека, маска вместо лица. Понятно самое приблизительное обозначение звуков: удары в барабан зритель охотно воспринимает как выстрелы пушки, гром, душевный надрыв героя и даже как барабан. Движение времени между действиями — месяц, одна секунда или годы — тоже воспринимается. Актер, абсолютно перевоплощающийся, и актер, не желающий перевоплощаться и подчеркивающий условными знаками, что он — актер, понятны зрителю. Сцена, абсолютно изолированная от зрительного зала, и сцена как часть зрительного зала — равно понятны… Самый краткий перечень видов изображения говорит о том, что душа зрителя гораздо больше подготовлена для восприятия искусства, чем это думают представители бытового натуралистического театра. Причем выясняется, что зритель соединяет в себе опыт читателя литературы (ибо любой литературный прием, взятый театром, понятен и доходит со сцены), опыт человека, воспринимающего живопись, опыт посетителя кино к, наконец, свой личный опыт, ибо каждый зритель — это еще кладезь собственных бытовых впечатлений, на которые он тоже может опираться по мере надобности.

**{80}** Еще одно важное обстоятельство, которое нужно иметь в виду: зритель обязательно пользуется возможностью самому додумать, дорисовать, дослышать то, что недосказано, и он это делает очень охотно. Мы знаем, например, что при всякой инсценировке литературного произведения бывают неприятности с наиболее активными зрителями, ибо каждый читавший роман представляет себе его героев так, как ему хочется.

Зрителю дается конкретный текст, звучащий со сцены, прямая речь, обращенная к нему. Но есть особая театральная речь, речь косвенная, которая впрямую не звучит, но в огромной степени определяет содержание, доходчивость, воздействие спектакля. Режиссер должен располагать всеми театральными приемами, которыми он может по своему усмотрению подымать спектакль, сообщая душе зрителей нужный взлет. Если же режиссер всеми приемами театра не интересуется и принимает их за неизменяемую данность, то он лишится этой возможности.

Сейчас, после пережитого уже периода лабораторных исканий, после периода передышки и успокоения бытовым театром, было бы хорошо, если бы режиссер постарался быть «оркестром», состоящим из многочисленных инструментов — всевозможных приемов, а не рогом, который издает только одну ноту.

У театра есть волнующее свойство. Все то, что рождалось в отдельности у автора при написании пьесы, у режиссера при ее чтении, у актеров на репетиции, — все это, соединяясь на сцене, может оказаться простой арифметической суммой, и вы увидите, что актеры роли знают, пьеса понятна, все говорят то, что надо, «много потрудились», как принято выражаться в таких случаях, когда хотят сделать комплимент театру. И только. Но может быть иначе. Может родиться то особенное, непередаваемое, волнующее, что отличает виденные нами спектакли, под впечатлением которых мы стали заниматься театром.

Я хотел, с одной стороны, подчеркнуть насущную потребность в спектаклях, которые явились бы подлинным театральным событием. С другой стороны, я пытался доказать необходимость такой режиссерской методики, которая ставит перед собой задачи высокие и делает искусство театра поистине волшебным.

1946

## {81} О театре в настоящем и будущем[[31]](#endnote-32)

Я не сомневаюсь, что каждый крупный режиссер достаточно натренирован, чтобы на многих страницах изложить свои взгляды, грамотно пройтись по истории театра, снабдив это апробированными цитатами, и заявить, что все, кто с ним не согласен, стоят на ложном пути.

Вероятно, кто-нибудь кого-нибудь переспорит в этом состязании, подберет лучшие цитаты или удачнее сумеет пояснить, что именно его, автора статьи, постановки отвечали чаяниям советского народа, непосредственно вытекают из заветов основоположников реализма и как никакие другие открывают путь в светлое будущее! И что делать дальше? Объявить победителя законодателем сцены и предложить остальным работать по его методу? Если победит Кедров, заставить Плучека идти к нему в ученики? И наоборот? Но если не пустые слова, что нам нужны разные театры, театры со своим лицом, то, вероятно, это возможно только при наличии у разных режиссеров разных творческих манер и разных взглядов на то, как поступать и что делать, чтобы спектакли были хорошие, яркие и нужные народу.

И даже при существовании разных определений — что такое мастерство, реализм, новаторство и традиции и как с этим всем обращаться. Это очень хорошо, что мы стараемся найти верные решения для **{82}** сложных вопросов искусства. Но необходимо вспомнить, что только основные первичные вопросы могут решаться одинаково верно для всех.

Когда мы говорим, что нам нужен передовой театр, реалистический, глубокий по отношению к тем проблемам, которые он решает, и блестящий по форме, понятный и нужный народу, театр, помогающий партии строить новую жизнь, — это верно для всех, и никто не возразит на это!

Но когда мы подходим к решению профессиональных проблем искусства: а как же сделать такой спектакль, что считать пьесой хорошей, но с преодолимыми недостатками, а что — плохой, несмотря на кажущееся мастерство, какое оформление является новаторским и передовым, несмотря на непривычность, а какое вредным и заумным, несмотря на новаторство, в каком случае режиссерское давление на автора является творческой помощью, обеспечившей молодому автору выход в свет, а что — режиссерской узурпацией святых авторских прав, какой организацией творческого процесса достичь лучших результатов, — тут не может быть единственной точки зрения, тут неизбежно мирное сосуществование разных творческих взглядов, разных художников, высшие цели которых едины, но способы достижения разные.

Непризнание такого положения уже приводило к печальным результатам. Примитивная логика подсказала в свое время Комитету по делам искусств такое рассуждение, на первый взгляд безукоризненное: «Система Станиславского — самая разработанная, самая совершенная система театра. Обязать всех театральных работников придерживаться этой системы». Казалось бы, правильно! Раз самая лучшая, то будем ее прививать! А жизнь показала, что вопрос куда сложнее, что эпигоны и расшифровщики системы Станиславского гораздо дальше от Станиславского, чем художники, работающие по-другому, что режиссерская мысль и вытекающие из нее достижения советского театра развивались во многих театрах успешнее, чем во МХАТе, и что насильственное насаждение творческих приемов не приносит пользы в искусстве.

Настоящий любитель живописи не может не восхищаться картинами Рембрандта и Леонардо да Винчи. Оба — великие мастера, реалисты, но вся система работы, техника и, главное, видение мира у них совершенно разные, и что верно для одного, то совершенно неверно для другого.

Если взять более близкие нам примеры, то мы тщетно искали бы путей поставить на одни творческие позиции Врубеля и Левитана, Кустодиева и Рериха, Коненкова и Манизера, хотя все это крупные мастера-реалисты.

**{83}** Умение ценить и уважать товарища, работающего иначе, чем ты сам, не только не противоречит творческим спорам, но обеспечивает их плодотворность. Есть и еще более важное обстоятельство: только наличие разных манер и взглядов, одновременно существующих, помогает художнику ясно определять свой собственный путь. Я глубоко уверен в том, что К. С. Станиславскому было гораздо интереснее и радостнее создавать свой метод в спорах с Вахтанговым, Таировым, Мейерхольдом, чем если бы тогдашний театральный горизонт был исключительно заполнен его верными последователями.

Уважение и интерес к оппоненту, разумеется, не исключает борьбы с искусством вредным в социальном отношении, презрения к нечестным деятелям, спекулянтам от искусства, плагиаторам и халтурщикам. Однако не так уж трудно отличить честную работу в искусстве от нечестной, фанатизм — от мошенничества, творчество — от коммерции.

Итак, меня интересуют различные взгляды и методы в области театрального искусства и режиссуры. Чьи же именно взгляды привлекают мое внимание? Самый любознательный человек должен делать какой-то отбор из того, что говорится или пишется по этому вопросу, — всех не выслушаешь, тем более что рассуждения об искусстве соблазняют очень многих.

Многих, интересующихся искусством, манит такая приблизительно перспектива: ученые театроведы, критики и теоретики с привлечением наиболее достойных практиков вырабатывают теорию — некий кодекс искусства. После его обсуждения и проведения должного количества дискуссий находится истина. Она обрабатывается в инструкцию, а затем рассылается и публикуется для практических деятелей искусства. Те, если они благоразумны и послушны, должны ею пользоваться для создания шедевров, которые непременно получатся, ибо инструкция обращения с искусством дана правильная.

Так можно раз и навсегда выяснить, какая система есть лучшая из всех, что такое реализм и где его законные границы справа и слева, что есть театр представления и театр переживания, какая пьеса — характеров и какая — положений, как отличить живую пьесу от надуманной, образ — от схемы и условность реалистическую — от условности формалистической.

Деятельность практических работников следует расценивать, в первую очередь, исходя из того, в какой мере означенный работник точно придерживается полученной инструкции. И, уже определив этот главный критерий, без труда и сомнений давать оценку художественному произведению.

**{84}** Для всякого человека, затесавшегося в искусство, не имея к нему предрасположения (а такие еще встречаются), эта мечта о полной ясности так же насущна, как шпаргалка для не знающего предмет на экзамене. Без нее срежешься. Борьба за шпаргалку — это проявление инстинкта самосохранения у не справляющихся с творческой работой.

Меня привлекает другая схема взаимоотношений между практикой и теорией: любая художественная теория складывается на основе уже сотворенных произведений, как вывод из них, как плод внимательного и непредвзятого анализа. Так возникла система Станиславского из изучения опыта русского и мирового театра.

Из этих наблюдений и сделанных из них выводов складывается теория, определяющая вероятные общие основания дальнейшего развития искусства. Именно — общие основания, допускающие различия в росте и учитывающие без страха и паники возможности появления таких новых и неожиданных произведений, которые не только обогатят современное искусство, но и заставят теоретиков развивать, а иногда и исправлять свои положения.

Было бы полной безграмотностью предполагать, что все мировые шедевры искусства, те, которые прокладывали новые пути развития искусства, возникали с ведома теоретиков и заранее предсказывались передовыми людьми своего времени. История говорит нам, что каждое такое произведение, в лучшем случае (а бывали и худшие), возбуждало восторженное удивление современников: никто не предполагал, что такое может случиться в искусстве.

Я слышал подробные рассказы участников создания спектакля «Принцесса Турандот» о радостном удивлении Станиславского от этого неожиданного для него спектакля. Почитайте письма и мемуары современников о таких событиях, как появление «Ревизора», «Горя от ума», «Запорожцев» Репина, «Демона» Врубеля, этапных творений великих композиторов, художников, писателей, и это удивление — именно удивление — во всех случаях бросается в глаза.

Другими словами, всякое крупное произведение, на какой бы заранее подготовленной почве оно ни возникало, неизменно является неожиданным и всегда в той или иной степени влияет на теорию, заставляет ее дополняться, расширяться и расти — вслед за появлением практического результата работы художника.

Предположение о том, что наше театроведение настолько шагнуло вперед по научной линии, что уже научилось, как бюро погоды, заранее предсказывать появление и характер новых этапных произведений искусства, было бы приятным самообманом.

Исходя из этой точки зрения, при изучении современного искусства меня особенно интересуют высказывания в области теории и изложения **{85}** своих взглядов на искусство тех деятелей, произведения которых меня увлекают, в которых я вижу талант и мастерство. При этом мне всегда хочется, чтобы эти высказывания были искренни, даже за счет их стройности.

Бывает и другое: мастер, работа которого меня увлекла, переходя к теории, так боится, чтобы его потом не упрекнули (а в чем — этого заранее предвидеть нельзя!), так беспокоится, что его кто-нибудь ложно поймет, так заботливо обставляет речь ссылками на авторитеты и цитатами из классиков, что ничего своего, заветного сказать и не успевает. Я не осуждаю этих авторов, потому что практика нашей театральной критики давала повод к такой самозащите, но от этой перестраховки страдают читатель, театральная общественность и история советского театра, которой потом будет гораздо труднее разбираться в том, что хотел сказать и что думал такой-то деятель советского театра.

Можно было надеяться, что подобные критические приемы уже изжиты, что мы вступили в тот новый этап, когда можно приглашать людей искусства говорить о тончайших вопросах творчества, думая только об искусстве, но, к сожалению, еще встречаются печальные случаи нечестной критики и сегодня.

Почему я думаю, что откровенный рассказ крупнейших работников театра так ценен и интересен и для их товарищей, и для молодежи, и для истории? При всей очевидности ответа на этот вопрос хочется добавить еще следующее: современное состояние, организация и структура советского театра, несомненно, находятся в стадии затянувшейся перестройки. Комплектование, методы управления, даже материальная база театров, не говоря о безусловно несовременном характере большинства театральных зданий, создают условия, в которых далеко не все замыслы и планы ведущих режиссеров могут быть осуществлены. Многое, вероятно, остается и останется в области несбывшихся мечтаний, которые не воплотятся в реальные художественные ценности, но уже существуют как реальная духовная ценность, необычайно интересная для будущего.

Кроме того, даже независимо от возможностей реализации работа самого крупного мастера театра не протекает ровно — что-то удается, а что-то нет. К счастью для нас, такое положение действительно для всякого искусства, а не только театрального. Изучая художника, достойного изучения, мы всегда основываемся на его главных удачных произведениях. И от такого изучения гораздо больше пользы для нас, чем от фиксирования его отдельных срывов и неудач. И, желая понять творческий метод Охлопкова, я буду гораздо больше интересоваться подробностями возникновения его замыслов и метода осуществления **{86}** его удач и больше выиграю на этом для себя, чем если из неудач буду делать вывод, что метод такого режиссера, как Охлопков, не годится. Да, вероятно, этот метод не годится для Товстоногова[[32]](#endnote-33), но он годится для Охлопкова и принес немало реальных художественных ценностей.

Так что давайте изучать удачи и стараться понять, как они получались, и оставим ненужные попытки путем переделки Охлопкова в Кедрова, а Туманова — в Плучека пытаться установить режиссерское единомыслие на Руси!

Страшно подумать, какая это безнадежная задача, но еще страшнее было бы представить, что было бы, если бы это удалось!

Поэтому целью дискуссии о режиссуре, такой целью, достижение которой принесло бы реальную пользу искусству, я считаю не споры о том, кто стоит на «правильных» позициях и кого нужно срочно выводить из сложившихся за долгую творческую жизнь заблуждений. Цель дискуссии — обнародование наиболее интересными режиссерами[[33]](#endnote-34), за плечами которых есть общеизвестный театральному зрителю творческий багаж, достаточное количество удач (при любом числе неудач), режиссерами, чья работа возбуждает интерес театральных кругов и окупается зрителями, своих взглядов на развитие и будущее советского театра, на его настоящее. Как интересно будет прочесть, какие лично им принадлежащие приемы (навыки, привычки, методы — не цепляйтесь к слову «прием»!) помогают им создавать произведения, которые мы ценим. Если таких произведений нет, не надо приглашать режиссера на такую дискуссию. Пусть сначала он их создает, а потом уже мы его выслушаем.

При таком взгляде на цели дискуссии с моей стороны было бы нескромным предлагать редакции свое участие по своей инициативе.

Эта статья пишется по предложению редакции журнала «Театр». Если редакция иначе понимает комплектование состава участников и не согласится с моим критерием или, согласившись под влиянием моих убеждений, признает, однако, что, согласно напечатанной ею статье Залесского[[34]](#endnote-35), вся моя деятельность — цепь неудач и заблуждений, то печатать мою статью не следует.

Все это явилось длинным предисловием, необходимым для дальнейшего.

Теперь, когда я так подробно изложил свой взгляд на необходимость мирного и дружного сосуществования различных систем, одинаково верных принципам социалистического реализма и одинаково преданных интересам советского народа, никто не подумает, что я навязываю кому-либо свои взгляды на театр, кроме тех читателей, которым они не понравятся.

### {87} Особенности театрального искусства и роль театра в наше время

1. По сравнению с другими видами искусства театр обладает способностью наиболее многостороннего и полного выражения художественного замысла. Пользуясь синтезом нескольких искусств — литературы, живописи, архитектуры, музыки, танца и не имеющего собственного названия искусства актерской игры, используя и пространство и время, театр располагает средствами для наиболее сильного воздействия на зрителя.

Богатство выразительных возможностей театра, выгодно отличая его от всех других видов искусства, одновременно является его самым уязвимым свойством, так как при неверном использовании этих разнообразных средств они начинают мешать друг другу.

Для возникновения плохого спектакля существует много причин, но все причины можно разделить на две группы:

а) от бедности одного из составных элементов (например, литературного материала или качества актерской игры);

б) от плохого сочетания и использования избранных для спектакля средств воздействия, хотя каждое из них может быть хорошего качества.

В современном театре выразительные средства можно разделить на непременно существующие и дополнительные. К первым, без которых мы не представляем себе возникновение спектакля, надо отнести только два: драматургию (вид литературного творчества, определяющего героев и течение событий на сцене) и актеров, через действие которых зритель узнает об этих событиях. Все остальные средства привлекаются в процессе создания спектакля по желанию его создателей.

Сложные средства современного театра исключают на практике возникновение спектаклей импровизационно. Для того чтобы привести в действие сложную машину театра — труппу, оркестр, мастерские, изготовляющие оформление, администрацию с ее планами и афишами и т. д., перед началом осуществления спектакля должен быть подробно разработан его замысел.

Замысел будущего театрального представления чаще всего принадлежит драматургу, воплощается им в пьесу и уже в этом виде приводит в движение весь творческий и технический организм театра.

Однако такой порядок ни в коем случае нельзя считать непреложным законом театра, так как нередко сама пьеса (либретто, сценарий) возникает на основании уже готового замысла, рожденного режиссером, актером, композитором. Многие оперы и их драматургия **{88}** возникли по замыслу композиторов, есть театры, где по замыслу ведущего актера возникают пьесы драматургов (например, в очень своеобразном и достойном серьезного изучения театре А. Райкина почти всегда бывает так), бывают даже случаи, когда в нормальных драматических театрах исходный замысел принадлежит режиссеру, по предложению и убеждению которого драматург пишет пьесу.

Поэтому популярный вопрос о взаимоотношениях автора и режиссера не может быть решаем упрощенно, как это предлагает Г. А. Товстоногов[[35]](#endnote-36), а в каждом отдельном случае должен быть рассмотрен по справедливости.

А представим себе такой вполне возможный случай: крупный и деятельный режиссер (допустим, неутомимый Н. П. Охлопков) самостоятельно нашел решение для постановки крупнейшего недраматургического произведения (допустим, «Слова о полку Игореве»), но, не взявшись сам писать текст, успешно убеждает хорошего драматурга (допустим, А. Арбузова) его написать. И допустим, что из этого получился спектакль, рождающий, конечно, споры, дискуссии и оживленную деятельность театральной критики с позиций защиты авторского замысла.

Кого от кого надо будет брать под защиту? И к чьему замыслу должен в этом случае бережно подходить режиссер — к замыслу драматурга, которого он вдохновил, к замыслу анонимного древнего автора, которым он вдохновился, или к своему собственному?

2. Сильнейшей стороной театрального искусства является то обстоятельство, что зрители смотрят его не в одиночку, а собравшись вместе и одновременно. В противоположность кино, где также собравшимся зрителям и также одновременно показывается заранее приготовленное произведение, в театре вся предварительная постановочная и репетиционная работа может лишь частично подготовить спектакль. Самое же художественное произведение, основой которого является творчество актеров, рождается в присутствии и с поддержкой зрительного зала во время течения спектакля.

Таким образом, в собственном смысле слова спектакль, как окончательная ценность искусства, складывается из взаимодействия двух начал театра: сцены, с актерами и всеми его другими слагаемыми, и зрителей, на него реагирующих.

При внимательном изучении это взаимодействие гораздо сильнее, чем можно предположить, и порой выливается в настоящий диалог между этими двумя половинами театра.

Самая подробно обставленная генеральная репетиция в пустом зрительном зале, при всем старании всех ее участников вести себя так, как если бы это происходило при зрителях, может дать только относительное **{89}** представление о том, каков будет спектакль на самом деле.

Проверка на зрителях работы над спектаклем может производиться на разных стадиях его подготовки с привлечением разного количества зрителей, начиная от нескольких человек.

Стремление к успеху у зрителей в театральном искусстве не есть плод честолюбия или погони за славой.

Контакт между сценой и залом — необходимый признак того, что машина театра не работает на холостом ходу.

3. За редкими исключениями (театр одного актера, к примеру), современный театр создается усилиями коллектива его участников.

Коллективный характер театрального организма делает весьма ответственными вопросы организации и руководства.

Опыт советского театра показывает, что во главе театра должен стоять один человек — режиссер, программа и творческий метод которого убедительны для подавляющего большинства коллектива.

Коллективное руководство коллективом — коллегии, художественные советы, подчиняющие себе руководителя, всякое групповое руководство — не оправдало себя, по-видимому, ввиду неоперативности и склонности к дискуссиям по вопросам, которые должны быстро решаться.

Однако один руководитель не может осуществлять свою работу без помощи ответственной группы помощников, разделяющих его взгляды и являющихся его советчиками.

Это общее бесспорное положение на протяжении последних десятилетий осуществлялось в разных вариантах — от полной диктатуры руководителя до растворения его без остатка в коллективе и утраты влияния.

Степень воздействия руководителя на коллектив и взаимоотношения его с творческим составом — это важнейший вопрос, заслуживающий изучения.

Абсолютная диктатура руководителя, превращавшего творческий организм в механизм для воплощения замыслов режиссера, приносила иногда в искусство яркие вспышки, но никогда не приводила к созданию жизнеспособного театра.

Причины этого явления будут рассмотрены ниже, в разделе «Актер и режиссер».

4. Искусство театра в различных социальных системах может служить самым разным целям. Иногда оно может активно содействовать разложению социального строя и загниванию общества.

В условиях социалистического строя театральное искусство в состоянии расцвета, о котором мы все мечтаем, может выполнять **{90}** многогранные функции, возможно, даже большие, чем мы смогли бы сейчас определить.

Общая цель — принимать активное участие в построении коммунизма — может складываться из сочетания многих задач, выполняемых не одним каким-либо театром, а всем театральным фронтом в целом. Задачи эти разного масштаба и затрагивают разнообразные области человеческой жизни и никаким одним театром решены быть не могут.

Когда мы говорим, что нам нужны разные театры, каждый со своим своеобразным лицом, — это не погоня за разнообразием ради разнообразия. В каждом искусстве — от столярного до хирургического — бывает нужен набор инструментов, одним не обойтись. Молотком, который одновременно является клещами и отверткой, пользуются только дилетанты для мелкого домашнего ремонта.

Многообразие задач нашего театра и многочисленность его армии ставят вопрос о рациональном распределении труда по жанрам и специфическим творческим возможностям отдельных организмов.

На какие же отдельные задачи можно разделить общие цели деятельности всего советского театрального искусства?

Пропаганда в художественных произведениях нашей идеологии. Активное участие при помощи создаваемых спектаклей в текущей политической жизни, как международной, так и внутренней.

Освещение с нашей точки зрения тех исторических вопросов, рассмотрение которых полезно нам для решения современных проблем.

Внедрение в сознание зрителей передовых взглядов на человеческие взаимоотношения в нашем обществе, в том числе на труд, на быт, на общественные и личные отношения.

Оживление на сцене той мировой классики, которую мы считаем обязательной культурной пищей для каждого зрителя и которая помогает нам в освещении важных вопросов нашей современности.

Информация нашего зрителя о прогрессивных явлениях драматургической мысли во всем мире. Укрепление дружбы народов путем культурного обмена.

Установление тесного культурного контакта между союзными республиками нашего многонационального Союза при помощи постоянной пропаганды лучших достижений драматургии этих республик.

Популяризация новейших достижений в науке и технике и развитие интереса к еще не решенным проблемам в этой области.

Развлечение и увеселение (да! да! да!) зрителей спектаклями, дающими им отдых и ненавязчиво подталкивающими их мысль в направлении, полезном для жизни общества.

*Важнейшее примечание*. Все перечисленное отмечает возможное на сегодня устремление в области тематической, но, само собой разумеется, **{91}** в каждом из указанных направлений должны создаваться художественные произведения, доставляющие зрителю эстетическое наслаждение.

Все попытки обойтись без этого условия, оправдывать нехудожественный спектакль актуальностью темы или призывать зрителя терпеть скуку ради уважения к автору или к фирме театра всегда кончались неудачно, хотя нередко пресса также включалась в поддержку этих безнадежных попыток.

Сколько было положено усилий, чтобы включить какую-нибудь невесть кем состряпанную «Зеленую улицу» в сокровищницу мировой драматургии, но ничего из этого не вышло!

Или присуждались премии на конкурсах по драматургии пьесам, которые потом никто не хотел ставить. И снова — списки, рекомендации, настояния, и опять ничего!

Страсть критики навязывать свои вкусы широким слоям населения еще, к сожалению, не прошла, но вызывает в худших случаях лишь временную дезориентацию, а потом все становится на свое место.

Даже сейчас, когда вопрос об индивидуальном лице театра еще не решен на практике, нетрудно заметить, что все-таки одним театрам ближе одни из указанных задач, а другим — другие. Что задачи развлечения ближе театрам эстрадного характера, а рассмотрение вопросов философии — МХАТу. И что даже одна и та же задача — хотя бы вопросы бытовых отношений — получит разное решение в театрах разного жанра — в оперетте и в Малом театре.

В нашей стране есть города с одним театром, которому поневоле приходится выполнять все функции всех жанров, но в крупнейших городах — а именно в них-то и решаются в основном театральные проблемы — есть сеть театров, распределение задач между которыми происходит совершенно случайно.

Вероятно, отсюда же происходит такое же случайное возникновение их названий, которые нисколько не помогают зрителям ориентироваться в театральной географии.

Если взять для примера Москву и Ленинград с их театрами, не так давно ставшими имени Пушкина, имени Гоголя и имени Комиссаржевской, не имеющими в своей деятельности ни с какой стороны никакого отношения к этим великим людям, то станет ясным, что такое привлечение громких имен на вывеску театра происходит оттого, что сам театр не может найти никакого конкретного признака для определения своих задач и своей специфики.

Перечисляя отдельные задачи, стоящие перед советским театром, и жалуясь на случайность в распределении функций между театрами, я, конечно, не предлагаю разделить все театры в больших городах по **{92}** указанным функциям, образовать театры научной пропаганды или театры, ставящие исключительно пьесы национальных республик. Такая узость задач задушила бы эти театры.

Но, попытавшись перечислить многообразие задач, стоящих перед всеми советскими театрами, я утверждаю, что полноценное выполнение всех этих задач любым одним театром невыполнимо и что поэтому каждый театр должен быть волен выбрать себе такую группу задач, которая ему ближе. Что может быть театр, который не ставит классику, работая только над современной пьесой, или театр, не интересующийся комедийными жанрами, за счет философии и истории, и, наконец, только развлекательный (в вышеуказанных границах) театр. Мы же по привычке часто требуем от каждого театра ответа на все вопросы (почему давно не ставили классики? А где историко-революционная <пьеса>? и т. д.).

Думаю, что для духовного здоровья каждого театрального организма, какой бы профиль он себе ни избрал, есть только одно непременное условие: чтобы в его репертуар входила работа над современной пьесой в жанре и профиле данного театра.

Рассматривая роль театра в наше время, мы часто уделяем все наше внимание одной половине театра — сцене и мало задумываемся над запросами другой половины — зрителей. Помимо стремления к тому, чтобы общение сцены и зала было самым тесным, помимо вопросов репертуара и построения спектакля, есть еще одна важная сторона вопроса.

Людям свойственно встречаться и стремиться к общению между собой. Судьба религии в XIX веке в Европе, когда фанатизма уже не было, в большой степени решалась тем, что церковь в праздничные дни была таким местом, где каждый общественный круг находил себе место для встречи.

Я убежден, что и в наше время театр с его антрактами выполняет эту роль и что ничего плохого в этом нет. В нашей жизни бывает много собраний, но большинство из них происходит в одной профессиональной среде, даже в кругу сотрудников одного учреждения, а кроме тою, подавляющее количество участников собрания заинтересовано в его деловой стороне.

Кино, куда часто зрителей впускают в одни двери, а выпускают в другие, где нет антрактов, где зрители сидят в темноте, тоже не место для общения.

И только в театре встречаются люди разных профессий, люди, уже свободные от занятий, а принимая во внимание все-таки существующую, хотя и в недостаточной степени, разницу между театрами, и объединенные одними вкусами. У многих театров помимо случайных посетителей **{93}** есть своя постоянная аудитория, есть такая в филармониях, на концертах и т. д.

Я обратил как-то внимание на большую длину антрактов на концертах в Ленинградской филармонии, не вызванную монтировочными перестановками; то же на спектаклях балета. Присмотревшись к поведению публики, я пришел к заключению, что длина антрактов не вызывает раздражения в зале, что она хорошо уравновешена с длительностью исполнения и что слушатели не скучают, а заняты общением друг с другом, что короткий антракт помешал бы этому.

Теперь остается подумать над вопросом, почему же у каждого театра есть свой зритель и законно ли это.

Если мы представим себе массы зрителей, одинаково развитых культурно, а ведь к этому дело идет, и идет быстрыми шагами, то все-таки мы никогда не будем иметь совершенно однородного зрителя. Чрезвычайно трудно определить, на какие именно группы и как делится зритель. Но можно все-таки заметить, что в массе прекрасных советских людей, любящих театр (а любить театр все-таки не обязательно, как это ни грустно признать работникам театра), есть различные вкусовые отклонения, вызванные различными причинами: характером, темпераментом, поисками новизны в искусстве или верностью старым формам. Каковы бы ни были причины, но даже среди людей, которых каждый из нас знает лично, есть такие, которые ищут в театре материала для раздумий, и другие, которых увлекает блеск стремительно развивающегося действия, такие, которые любят, чтобы им все разъясняли подробно, и такие, которые любят понимать намеки с полуслова, любящие плакать и любящие смеяться. Вероятно, есть и зритель универсальный, одинаково стремящийся и во МХАТ, и на Райкина, но можно поручиться, что у этих двух популярных театров есть и свой, верный только одному театру, зритель. Разумеется, здесь нельзя принимать в расчет зрителей, ходящих в театр по обязанности, — пожарную инспекцию, представителей охраны авторских прав и театральных критиков, — им надо смотреть все, в том числе и объекты, против которых они заранее предубеждены; но все же те, кто ходит в театр за свои кровные деньги с целью получить удовольствие, знают, в какой театр им идти.

А когда наши театры найдут свое не только задуманное, но и выраженное на деле творческое лицо, — это приобретение своего верного зрителя станет еще более заметным явлением.

У нас есть театры, видящие свою цель в сохранении традиций (задача, еще никому не удавшаяся без смелого развития этих традиций), есть театры, опекающие юного зрителя, но нет, например, ни одного театра для молодежи от семнадцати до двадцати пяти лет, театра, **{94}** который по своему темпераменту и кругу интересов отвечал бы на сокровенные запросы этой части зрителей, роль которой особенно важна сегодня и еще важнее будет завтра.

Такой город, как Ленинград, несмотря на все разговоры, не имеет и такого театра, где бы театральная молодежь пробовала свои силы.

Все мы обычно так заняты вопросами театрального сегодня, что очень редко вспоминаем, что же будет с театром завтра, что же сегодня надо сделать для завтрашнего дня.

### О духе современности

Вопросы современности почти всегда находят место в наших статьях и дискуссиях о театре, касаясь главным образом репертуара и его тематики.

Но если говорить о театральном искусстве в целом, то нельзя не заметить и того, что стиль искусства какой-либо эпохи мы определяем по всем признакам этого искусства, по содержанию его, по форме во всех ее проявлениях, по месту, которое это искусство занимало в обществе своего времени.

И мы знаем, что в эпохи художественного расцвета дух времени, стиль данной эпохи проникал во все поры искусства и был характерен для каждой детали.

В этом подчинении искусства стилю эпохи огромное значение имеет и использование искусством той техники, которая характерна для данной эпохи и является последним словом ее, причем именно эта новая техника и дает практическую возможность возникновения тех произведений, которые мы впоследствии считаем характерными произведениями изучаемой эпохи.

В театральном же искусстве, искусстве синтетическом, важно и то, что в создании передового для своего времени театра принимают участие и другие искусства своего времени.

Когда мы изучаем французский буржуазно-аристократический театр XVIII века, мы понимаем, что он не смог бы достичь такого стилистического единства, в каком он до нас дошел, если бы в его создании не принимала участия, помимо литераторов и актеров и передовая для своего времени архитектура, создавшая окончательную форму театрального здания и сцены-коробки, если бы композиторы не пользовались новейшей музыкальной техникой своей эпохи, если бы механика и осветительная техника, самая для своего времени передовая, не дали бы новаторски для своего времени работавшим декораторам **{95}** возможности достичь эффектов, неизвестных прежним поколениям.

Зависимость каждого искусства от возможностей техники вряд ли стоит доказывать. Не изобрети Ван Эйк масляной живописи — вся судьба живописи в Европе развивалась бы иначе; многообразные виды художественной печати — гравюра, офорт, литография — смогли появиться все-таки после изобретения печатного пресса или станка; великое искусство кинематографа не могло появиться при масляном или керосиновом освещении.

Громадную ошибку совершают те наши театральные деятели, которые утверждают, что все заботы театральных художников и немногих режиссеров, которых волнует этот вопрос, не заслуживают внимания и направлены к нездоровым и ненужным для серьезного искусства поискам трюков и дешевых эффектов.

Обычно эти деятели считают, что была бы пьеса нужного содержания, были бы способные к несению правды со сцены актеры, был бы режиссер, верный заветам реализма и изучивший теоретическое наследие XIX века, а все остальное — от лукавого.

Никто не станет спорить с тем, что, появись в наше время глубоко талантливая пьеса, затрагивающая насущнейшие вопросы нашего времени, и сыграй ее хорошие актеры, мы уже скажем большое спасибо.

Я даже думаю, что в этом случае мы на радостях не будем требовать от режиссера новаторских открытий, а будем ему благодарны, если он, бережно отнесясь к пьесе, не помешает хорошим актерам ее хорошо сыграть.

Но, думая о поступательном движении искусства, никогда нельзя утешаться таким рассуждением, и особенно потому, что мы не можем заранее определить, что толкает искусство на определенном этапе вперед, заставит ли новое содержание обрести новую технику или, наоборот, новые технические возможности откроют двери на сцену для нового содержания.

Вспомним, что кино появилось как техническая новинка и аттракцион, и немало лет оно пробавлялось совершенной чепухой, пока не стало технической платформой, на которой возникли и «Броненосец «Потемкин», и «Мать», и «Чапаев», и искусство Чаплина, и современное кино, которое дает все возможности своим мастерам для создания глубочайшего и потрясающего души искусства.

Научный, технический и художественный уровень нашей страны, в общем и целом, занимает ведущее место в сегодняшней мировой культуре. Об этом не приходится спорить.

Рассмотрим теперь, в какой мере использует это счастливое положение современный советский театр.

### {96} Архитектура

Большинство наших крупнейших театров расположено в зданиях начала и середины XIX века, кое-как модернизированных (в ложах устроены сплошные ряды стульев, проведено электричество, установлена осветительная аппаратура конца XIX века). В отдельных случаях, когда мы получили в наследство от предков хорошее здание и когда там культивируется искусство, тоже полученное в наследство, это имеет свою прелесть. Я с трудом представляю себе классический балет, от которого так и веет XVIII веком, несмотря на все усилия его модернизировать, в современном помещении.

Но если думать и мечтать о вполне современном по стилю спектакле, то такой спектакль органически не лезет в позолоченный барочный зал с царскими и великокняжескими ложами, хотя бы они сейчас и принадлежали городскому Совету или исполкому.

И не потому ли многие не понимают усилий Н. П. Охлопкова по завоеванию актерами зрительного зала, что это усилия трагически безнадежные, что любое сочетание новых театральных средств с добрым старым купеческим зданием, построенным антрепренером для своих, а не для наших нужд, никогда не сможет дать органического единства, ибо стиль XVIII века, в подражание которому строились у нас в XIX веке театры, уже эпигонские, сопротивляется эстетике нашего века.

Самое плохое в этом вопросе — это не классическое наследие театральной архитектуры, а то, что решительно все театральные здания, которые уже мы построили и строим, сооружаются по тем же принципам XVIII века, и мы тратим огромные средства на сооружение таких зданий, которые окажутся ненужными, и очень скоро, для будущего советского театра. Каждый, кто соприкасался с деятелями нашей архитектуры, занимающимися театрами, не мог не заметить, в какой степени они оторваны от передовой театральной мысли, как упорно защищают они свои строительные традиции столетней давности, свое непонимание задач современного театра.

Организации, ведающие архитектурой, разделились на две части, из которых одна (Академия архитектуры и строительства) охотно разрабатывает новые экспериментальные проекты театрального здания, нимало не интересуясь их практическим внедрением в жизнь, а другие, непосредственно строящие и проектирующие (например, Гипротеатр), совершенно не интересуются этими новыми поисками Академии архитектуры и строительства и взглядами современных режиссеров и художников театра.

**{97}** Этот вопрос я проверил на собственном опыте, когда разработал с помощью архитектурного коллектива Академии предложенный мной проект здания современного драматического театра, дающий огромные возможности и по непрерывной смене картин, и по динамизации сценической площадки.

Проект этот в разработанном виде, снабженный чертежами, моделями и перспективами, обсуждался во всех инстанциях, имеющих к этому вопросу прямое отношение, — в строительных отделах Министерства культуры, на собраниях режиссеров, театральных художников и заведующих постановочных частей, во Всероссийском театральном обществе, и всюду в целом был признан открывающим большие возможности и несравненно более удобным, чем обычный, принятый тип здания.

Но прошло уже более года после всех этих обсуждений, и никаких перспектив для построения где-либо на территории Советского Союза такого здания не замечается. И вместе с тем продолжают сооружаться здания той же стоимости, которые не только противопоказаны мечте о новой технике, но в которых даже не размещается старая, прошлого века.

### Сценическая аппаратура, освещение

Может быть, широкому зрителю непонятно, да его это и не касается, в какой мере качество и принципы оборудования сцены влияют на восприятие спектакля, но работникам театра это совершенно понятно. Если в деле покорения межпланетного пространства наша страна — столица мира, за которой даже неплохо оснащенная техникой Америка не может угнаться, то в интересующем нас вопросе мы отстаем от ряда европейских стран.

Странное разобщение, которое существует между нашим театральным ведомством и нашей промышленностью, не позволяет нам даже обзавестись электролампами современного типа, что в корне мешает расположить на сцене источники света по современным — не новаторским, а просто элементарно грамотным схемам. И мы с завистью взираем во время гастролей у нас заграничных театров на их выездное оборудование и на их технику.

Если многие и многие иностранцы вывозят от нас телевизоры, радиоприемники в свои отставшие от нас в этом деле страны, то сценическая радиотехника и проекционная аппаратура, способные дать не только большие эффекты, но на своем высшем развитии и **{98}** огромную экономию, у нас далеко отстали от таких городов, как Брюссель или Прага.

В какой мере архитектура, отставшая на сто — двести лет, и техника пятидесятилетней давности могут способствовать нахождению нашим театром стиля нашего времени, стиля XX века, — судить нетрудно.

И это тем обиднее, что решительно во всех областях, здесь затронутых и незатронутых (от архитектуры до электроники), наша страна располагает возможностями и специалистами первого класса.

История театра ясно показывает нам, что между конструкцией театрального помещения и драматургической формой всегда существовала прямая зависимость. Было бы неверно утверждать, что каждая драматургия имела тот театр, который был ей нужен. Думаю, что дело обстояло иначе: драматургия принимала те формы, которые позволяло ей театральное помещение[[36]](#endnote-37).

И не родились ли знаменитые древнегреческие единства от того единственного места действия, не допускавшего смены, которое предоставлял пьесе греческий театр? Сцена, обстроенная постоянными декорациями, в театре итальянского Ренессанса не давала новых возможностей переноса места действия, и этому подчинялась драматургия, вплоть до классического театра Франции. Сцена-коробка XVIII века давала возможность поактной смены декораций, и такой стала драматургия вплоть до начала нашего века.

И по существу, в наших театрах есть только две возможности: или менять декорации в антрактах, или разбивать действие на более мелкие картины, за счет вынужденной условности оформления каждой картины.

Эстетика драматического действия в наше время развивается одновременно в театре и в кино, так как оба эти вида искусства гораздо больше отличаются друг от друга технически, чем по существу. Современный зритель приучается в кино к свободной и безотказной смене мест действия, причем каждое из них может достигать любой степени изобразительной выразительности. Вместе с прочими зрителями кинодраматурги привыкают к этой свободе построения, во всяком случае в своем творческом представлении, но, когда они начинают строить свою пьесу, они вынуждены применять поактное деление — если не хотят вынудить театр к обеднению изобразительной стороны зрелища, к вынужденной, а не свободно избранной условности изображения.

А условность, творчески необходимая, совсем другое дело, чем условность от бедности, от беспомощности.

От старых форм театральной архитектуры (я имею в виду конструкцию и планировку театра) рождаются устарелые драматические **{99}** формы, устарелые ритмы действия. Внешняя форма наших спектаклей, форма, на которую ориентируются и драматурги при создании своих произведений, имеет на сегодня только две возможности в своем развитии: или устарелые приемы XIX века, накладывающие на спектакль печать архаизма, или вынужденный лаконизм и фрагментарность изображения, широко разработанные на нашей сцене в 20‑е годы нашего века, тоже отодвигающие стилистику спектакля к той молодости советского театра, которая в свое время явилась блестящей страницей открытий и изобретений, но, будучи уже перевернутой страницей, сегодня, при повторном ее прочтении, которым занялись у нас многие режиссеры, не может уже придать спектаклю современного звучания.

И только тогда, когда хоть в одном театре нашей страны появится вполне современное построение сценической площадки и оснащение ее такой же современной техникой, мы увидим рождение современного театрального стиля, в котором динамика действия будет сочетаться с яркой выразительной изобразительностью каждого фрагмента спектакля.

И мы сможем тогда убедиться на деле, что приемы, испытанные нами за многие годы экспериментальной деятельности пытливых театров и режиссеров, подкрепленные современной сценической техникой, сообщат советскому театру XX века невиданную выразительность и силу воздействия, далеко оставляющие за собой все попытки самого широкоэкранного и самого стереофонического кино.

### Актер и режиссер

Творческие взаимоотношения руководителя театра с труппой и режиссера с составом спектакля — решающий вопрос в существовании каждого театра. По этому вопросу написано и сказано столько прекрасных слов, статей и книг, установлено столько бесспорных истин и преподано столько великолепных рецептов, что остается только удивляться, откуда берутся плохие актеры, скучные режиссеры и негодные спектакли, которые, как принято выражаться, в отдельных случаях еще встречаются в нашей театральной действительности.

Различные по характеру эксперименты в деле организации театральных организмов — широкое субсидирование государством самого разнообразного искусства на первых этапах; стремление, еще далеко не осуществленное полностью, к его самоокупаемости; охрана академических заповедников, без достаточного контроля их полезной деятельности; слияния и разделения организмов; полоса филиалов у метрополий, оказавшихся на поверку худосочными; стационирование трупп, **{100}** периодическое сокращение их механическим путем; поддержка во что бы то ни стало существования нежизнеспособных организмов, чтобы не сократилась сеть театров, и боязнь открытия новых театров; механическое перенесение на деятелей театра правовых норм, выработанных для всего гражданского населения, без учета специфических особенностей искусства и охраны интересов зрителей, — привели к тому, что во многих вопросах организации театрального дела еще нет необходимой ясности. При этом налицо ряд бед, для устранения которых еще не найдено достаточных средств. Вот главные из них:

1. Во всех труппах советского театра, наряду с талантливыми и профессионально ценными актерами, есть немалое количество творческого балласта — людей, ненужных для искусства, но цепко держащихся за свое пребывание в театре. И чем больше стаж их бесполезного занимания мест, тем труднее театрам от них освободиться, чтобы дать место молодой талантливой смене.

Я не знаю сейчас ни одного театра, который мог бы смело заявить, что его труппа правильно укомплектована. В лучших случаях можно говорить о том, что она сложилась более или менее благополучно и что среди активной ее части достаточно хороших актеров, чтобы нести репертуар.

2. Такое положение с формированием трупп очень мешает определению творческого лица театра и вызывает безразличие актеров к вопросу о том, в какой именно театр им стремиться.

3. Методы подготовки режиссуры в театральных институтах на режиссерских факультетах без личного ученичества у ведущих мастеров режиссуры не оправдали себя. На наших сценах появилось большое количество режиссеров-ремесленников среднего поколения, прошедших в театральных институтах курс режиссуры, чаще всего преподаваемый педагогами, не проявившими себя в театрах в качестве крупных режиссеров.

В результате, мы располагаем обширными кадрами режиссеров среднего качества и ощущаем настоящий голод на режиссуру высшей квалификации, — а только такой режиссер, по существу, может возглавлять театр.

4. Вся творческая и хозяйственная жизнь современного советского театра проходит под высоким знаменем учения К. С. Станиславского, которое поднято на такую высоту, что ни один театр не может им практически руководствоваться, ибо этому учению противоречат все те законоположения, нормы актерской «выработки», существующая на деле этика во взаимоотношениях режиссеров и актеров, которые регулируют фактически работу наших театров.

**{101}** Это противоречие между высокими идеалами и часто весьма заниженной практикой не может не вносить опасную путаницу в головы театральных работников.

Вот несколько примеров:

1. Репетиционная работа — самая важная часть творческой жизни театра, согласно существующим правилам, не учитывается при определении актерской загрузки. Если актер ежедневно утром и вечером репетировал центральную роль, то, с точки зрения театральных «законов», он был на простое и достоин перевода на 50 % оклада.

2. Выпуск спектакля в намеченный по плану срок важнее, с точки зрения Областного управления культуры, чем качество спектакля. Гениальный спектакль, выпущенный с запозданием против срока, не может быть премирован. Тут вступают в действие так называемые «показатели», которые показывают все, что угодно, кроме того, что касается искусства.

3. Гастрольная практика наших крупнейших театров, выезжающих в большие города, в столицы союзных республик для игры на трех площадках одновременно, с заменой основных исполнителей введенными дублерами, с разделением технического персонала, нужного для проведения одного спектакля, на три части, — приводит к дискредитации лучших театров в глазах зрителей тех городов, где проходят гастроли. Но при этом экономические итоги гастролей, выполнение плана и так далее считаются важнее, и по ним определяется успешность гастролей.

4. Нетрудно, наконец, представить себе форму этических взаимоотношений между художественным руководителем и труппой в тех распространенных случаях, когда актер доказывает свою пригодность для работы в театре при помощи народного суда.

Допустим, однако, что все указанные неполадки — явление временное, что нам удается увязать заветы Станиславского с трудовым законодательством, с методами контроля и руководства театрами со стороны управлений и отделов;

что новые способы отбора и комплектования приведут в театры исключительно творческих людей;

что руководителями театров повсеместно будут целеустремленные мастера режиссуры;

что вопросы художественного качества и художественных открытий будут основными, определяющими успешность работы критериями;

что театры вновь приобретут ту притягательность для зрителей, которую имели в годы своей молодости наши лучшие театры, когда лучшие их постановки звучали как крупнейшие события общественной жизни;

**{102}** что, одним словом, мы подойдем к тому этапу, когда, не ссылаясь ни на какие помехи, мы сможем так строить театральные организмы, как это будет нам подсказывать самое передовое понимание театрального искусства;

как же тогда будут складываться рабочие отношения режиссера и актера, какой порядок в этом вопросе будет наиболее содействовать процветанию искусства и вызывать горячую, активную любовь зрителей к театру?

Ответить на этот вопрос тем более важно, что правильно налаживать эти отношения надо стремиться уже сейчас, невзирая на все те помехи, которые вызываются нерешенностью многих организационных вопросов на сегодня.

Попробуем же представить такую утопическую картину и подумать над ней без той иронии, которую всякая утопия вызывает у каждого, кто слишком тесно связан со злободневной действительностью.

### Утопия

В крупных городах нашей страны расположены театры непохожие друг на друга, потому что во главе каждого театра стоит крупный, талантливый и непохожий на других режиссер со своим собственным творческим лицом.

Особенно прославившиеся театры посещаются не только зрителями своего города, но служат также предметом, привлекающим театральных туристов из других городов. В Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Минске, Риге и других городах есть такие театры, ради посещения которых есть смысл приспособить маршрут своей поездки во время отпуска или по крайней мере поколебаться в выборе между Черным морем и посещением любимого театра.

Театральная молодежь, подходя к окончанию образования, выбирает себе тот единственный для каждого театр, в который нужно стремиться.

Эти крупные, ведущие в масштабе страны театры не дублируют свой репертуар, потому что у каждого театра есть свои драматурги, преданные ему.

Труппа театра, свободно и добровольно, на основании творческих соображений собравшаяся вокруг руководителя, доверяет ему не только в выборе репертуара, но даже в определении им уровня способностей каждого из членов труппы. Если сейчас нам удалось решить эту задачу ровно наполовину — каждый актер слепо верит руководителю, когда тот его хвалит и признает одаренным, — то в предлагаемой **{103}** утопии решается и другая половина проблемы: заявление руководителя, что актер Икс доказал свою неспособность и должен менять профессию, тоже будет приниматься Иксом с полным доверием.

Основным связующим элементом для разнообразных индивидуальностей, составляющих труппу, явится острый интерес к каждой новой работе театра.

Так как к этому времени совершенно выйдут из обихода проходные постановки, «для плана», «потому, что нет хорошей пьесы» и т. д., то законом театра станет соображение, что каждый новый спектакль ставится не только для того, чтобы нужную и увлекающую театр пьесу осуществить известными и проверенными театром средствами, но и для того, чтобы, пользуясь новыми заданиями, найти новые, небывалые еще средства и хоть на один шаг продвинуться вперед в утверждении и обогащении своего творческого метода. Непрерывно развивающаяся театральная техника будет предлагать новые возможности, которые надо будет испробовать и освоить.

В дневные рабочие часы для актеров, не занятых в текущих постановках, самым интересным местом на свете будет репетиционный зал своего театра, в котором рождается новый спектакль. Посещение этих репетиций станет естественным желанием, поступаться которым придется только для постоянных занятий по тренировке во всех видах актерского мастерства, которая также станет традицией в каждом коллективе.

Режиссер, начинающий работу над новым спектаклем, хорошо знает, что:

1. Если он сам не увлечен пьесой и собственным планом ее решения, если в этом плане нет неизведанных еще возможностей, таящих в себе хотя бы небольшие открытия, если, кроме очевидной логики, ему нечего предъявить, то он никого не увлечет и всем будет скучно — и составу, и самому режиссеру. Творческий коллектив простит ему неудачу в эксперименте, но не простит вялости мысли и внутренней пустоты.

2. Для того, чтобы актерский состав был способен не только чутко понимать режиссерские задания, но в ответ предлагать решения, обогащающие предложения режиссера, он должен находиться в хорошем настроении.

Атмосфера репетиции в громадной степени определяет общий результат работы. Режиссер обязан вызвать в труппе особую творческую бодрость и вместе с тем сосредоточить внимание всего состава на существе работы. Два обычных отклонения в настроении актеров — это или подавленная дисциплинированность, вызванная грубыми **{104}** замечаниями, окриками, угрозами, или рассеянное внимание, посторонние разговоры, остроты не по существу, когда режиссеру не удалось овладеть умами актеров. Оба эти отклонения одинаково вредны.

3. При всем разнообразии актерских характеров, привычек, манеры поведения, качества воспитания, одаренности, существует один закон, которому подчиняется подавляющее количество актеров, за редчайшими исключениями: актер плохо работает, нарушает дисциплину репетиции, рассеивается, отвлекается, предается разъедающим размышлениям о сравнительной величине его роли и так далее в тех случаях, когда он не получил интересного задания, когда его работа, делается «служебной», а не творческой. И часто, когда у режиссера не хватает времени и внимания на каждого, когда он утешает себя тем, что сначала нужно сделать основное, а потом можно обратиться к мелочам, он незаметно для себя разрушает состав, заполняет живой организм рождающегося спектакля диким мясом заскучавшего актера.

Какую бы роль ни играл актер, большую или маленькую, следует напоминать себе, что даже самую маленькую бессловесную роль исполняет настоящий живой человек с полным объемом сознания, интересов, запросов.

Если бы в театре для исполнения маленьких ролей можно было бы использовать половину, четверть и восьмушку актера, то этот вопрос не стоял бы так остро. Но целый живой человек есть наименьшая мера, на которую делится труппа, и он должен во всех случаях получить такую работу, которая бы заполнила все его сознание, дала бы применение его творческим силам.

4. Чем скорее актерский состав включится в самостоятельную творческую работу, чем скорее на основании режиссерских заданий каждый актер почувствует возможность разбудить свою фантазию, тем продуктивнее пойдет работа над спектаклем. Поэтому посвящение состава в режиссерский замысел — ответственнейший этап работы, после чего предложенное режиссером решение уже делается решением театра, которое разрабатывается, зреет и пополняется творческими вкладами всего коллектива.

В театре, открывающем новые, неизведанные пути в искусстве, нет руководителей, определяющих с командной вышки политику театра и труппы, состоящей из актеров, дело которых — только играть на сцене то, что за них решит руководство.

Каждый актер — деятель советского театра, сознательно, вместе с коллективом решающий судьбу своего любимого театра.

Давно забыты те времена, когда на читку новой пьесы могла собраться труппа не в полном составе.

**{105}** 5. Умение хорошо объяснить другим свой постановочный замысел очень облегчает работу режиссера. Замечено, однако, что хорошо объяснить можно только то, что ты сам ясно и подробно понимаешь. Режиссер, художник и композитор спектакля — каждый ведает большим отрядом творческих людей и отвечает за состояние своего отряда.

Хуже всего люди работают вслепую, когда им предлагается технически выполнять заготовки, функции и смысл которых им неясен. Постановочная часть театра, рабочие сцены, все технические цеха отличаются теми же свойствами, что и актеры: они готовы не щадя сил разрабатывать увлекающие их задания и всячески экономить свои силы в тех случаях, когда им скучно, когда им приходится выполнять давно надоевшее, повторяющее зады, лишенное поисков.

В этой утопии нет, вероятно, ничего такого, чего бы мы уже не испытали, каждый в свое время, на маленьком отрезке времени, на счастливом сочетании случайных условий, на одном отрезке одной удачной репетиции, на примере двух-трех актеров или технических работников театра, беззаветно любящих свое дело.

Но боюсь, что, вместе с тем, мало кто смог бы похвастаться, что это не было счастливым мгновением, яркой вспышкой в темноте, секундным счастьем, а устойчивым образом работы, установленным укладом творческой жизни. Что это счастливое мгновение не тонуло в той прозе театрального быта, с дикими разводными спектаклями, спорами с администрацией, нередко обладающей иммунитетом к искусству, общением с труппой, собравшейся в театре по воле слепого случая в судьбе каждого ее члена и ни по чему другому, — не тонуло во всем том, что снижает качество нашей работы на много процентов и приводит иногда театр к тому отвратительному виду существования в искусстве, когда оно не является ни настоящей жизнью, ни благородной смертью, а прозябанием.

И наконец…

Нас прежде всего интересует будущее. Прошлое надо изучать, настоящее обусловлено тысячью обстоятельств, плохих и хороших, и зачастую полностью заполняет наше внимание, и только тогда мы сможем построить великое театральное искусство будущего, если уже сейчас, в настоящем, будем закладывать его фундамент.

Из узких границ бытовой драмы XIX века, обрезающих крылья всем попыткам движения вперед, мы должны шагнуть в область новых выразительных средств, которые уже сейчас надо искать, испытывать и применять во всех областях и частях сложного искусства театра.

**{106}** И не будем уступать в этом движении вперед дорогу друг другу — пусть режиссер не ждет, пока родится новая и совершенная драматургия, а драматург не откладывает своих поисков новых форм до окончательного расцвета советской режиссуры. Откуда бы ни пришел толчок к движению вперед — от архитектора, решившего проблему современного театрального здания, от администратора, новаторски организовавшего обслуживание зрителей в антракте, от радиоинженера, усовершенствовавшего звуковое оформление спектакля, — всякий шаг содействует общему движению вперед — к высотам нового советского театра XX века.

1960

## {107} О режиссерской смелости[[37]](#endnote-38)

Когда театральные работники на своих совещаниях определяют современное состояние советского драматического театра, то обычно возникают две противоположные оценки, вполне достаточные для поддержания темпераментной дискуссии. Одни ораторы, руководствуясь лучшими побуждениями, стараются поднять дух аудитории, утверждая, что все в общем прекрасно, что у нас налицо крупнейшие достижения, что все неполадки — серые спектакли, слабая посещаемость многих спектаклей — явления временные, что говорить о кризисе нельзя, что будущее театра лучезарно. Такие выступления считаются оптимистичными, они обычно очень радуют, если не аудиторию, то тех организаторов совещаний, которым очень хочется, чтобы все прошло «нормально».

В других выступлениях часто звучат тревожные ноты, беспокойство о репертуаре, о состоянии режиссерского искусства, о составе театральных трупп, наконец, утверждения, что система организации наших театров, руководства ими, методы комплектования, нормы оплаты труда и прочие хозяйственные вопросы давно пребывают в запущенном состоянии, отстали от жизни и тормозят деятельность театров. Иной раз выступления такого рода вызывают неудовольствие. Во-первых, уж очень мрачная картина вырисовывается, а во-вторых, если ко всему этому прислушаться, **{108}** то уж очень многое в положении театров надо менять, а это — сложно, хлопотливо, и, кроме того, всегда так получается, что те, кто на совещании присутствуют, не уполномочены на решение таких капитальных вопросов, а те, кто мог бы их решить, как раз и не приехали.

А если данное собрание все равно ничего решить не может, то пусть уж лучше выступления бодрят и радуют, чем нагоняют тоску и тревогу.

И это было бы очень правильно, если бы наши совещания являлись самостоятельной материальной ценностью, если бы мы могли предъявлять советскому зрителю вместо полноценных спектаклей великолепные бодрящие совещания театральных работников, на чем бы их долг перед народом и кончался.

Но это не так. Народу нужны не совещания, а спектакли, и только очень хорошие.

А совещания — дело внутреннее, и ценность их определяется не пессимизмом или оптимизмом, а только тем, какие результаты из этого совещания последуют.

В древности у царей существовал обычай щедро награждать вестников, приносивших радостные сообщения, и казнить доносивших о неприятностях. Такое обращение, естественно, не обеспечивало объективной информации, потому что иному вестнику тоже хотелось жить.

Для пользы всякого дела гораздо важнее знать всю правду, чтобы иметь возможность своевременно устранять помехи на нашем пути, нежели получать неизменно приятные сообщения.

Мы можем предложить еще один способ покончить с дискуссией между оптимистами и пессимистами. Давайте признаем, что на нашем театральном фронте все благополучно, но что мы хотим, чтобы было еще гораздо лучше. Тут уж никто не решится возразить, и, условившись о такой общей оценке, можно спокойно говорить о делах.

Затрагивая вопрос о современном режиссерском искусстве, при всей сложности и серьезности этого вопроса, мы должны постоянно помнить, что это чисто внутренний театральный вопрос, что никакого самостоятельного режиссерского искусства, которым может наслаждаться зритель, без участия других компонентов театра, нет и не может быть и что даже, к сожалению, на узкопрофессиональном совещании мы можем судить о работе режиссера только по результатам работы всех участников спектакля, лишь стараясь догадаться, что следует отнести к достижениям или ошибкам режиссера, а что явилось находкой или неудачей актера, художника, композитора.

Если такой анализ еще доступен профессионалам, работающим в данном театре, наблюдавшим за ходом создания спектакля, — он значительно **{109}** труднее стороннему, даже профессиональному восприятию и уже часто совершенно недоступен зрителю, да и не должен его занимать и отвлекать от восприятия единственной законченной ценности театрального искусства — спектакля.

Каким же образом мы судим о качестве режиссера, о том, кто «ведущий», кто нет, кто новатор и кто наоборот, кто смелый, а кто робкий?

Только единственным доступным нам способом: мы считаем хорошим, интересным, ценным режиссером того, у кого в большинстве случаев получаются Хорошие, ценные, интересные спектакли. И именно в большинстве случаев, так как в истории не было еще примера, чтобы даже самый лучший режиссер создавал постоянно лишь этапные, потрясающие, навсегда запоминающиеся спектакли и все на одном уровне.

Вспомним теперь, что же должен сделать режиссер, чтобы у него получился хороший спектакль. Да простит нас квалифицированный читатель за изложение азбучных истин, но это совершенно необходимо для дальнейших выводов!

Итак, режиссер должен:

Найти вдохновляющую его пьесу. (Любым способом — в библиотеке, у автора, написать вместе с автором и т. д.).

Создать режиссерский план на основании своего видения и понимания этого произведения. (Здесь режиссерское искусство почти приобретает самостоятельность, но только почти. Самый гениальный режиссерский план не является произведением искусства, ибо оценен и доказан может быть лишь на готовом спектакле).

Собрать актеров, нужных ему для выполнения его замысла. Практически — выбрать из состава труппы данного театра актеров, наиболее подходящих для готовящегося спектакля. (На данном этапе будущая ценность созидаемого спектакля целиком зависит от качества и состояния данной труппы. Здесь нередко начинаются компромиссы, от количества которых зависит судьба спектакля).

Сообщить актерскому составу свой план, увлечь им исполнителей для совместного и дружного преодоления предстоящих трудностей. (Здесь снова основная роль принадлежит режиссеру, но многое, конечно, зависит от вкусов, понимания и художественных взглядов каждого актера. Многое часто зависит и от точки зрения актера на то, в какой мере порученная ему роль соответствует масштабу его дарования, а это всегда может стать спорным вопросом, когда речь идет не о заглавных ролях).

Выбрать и творчески сговориться о спектакле с художником, композитором, балетмейстером и всеми, чье участие еще понадобится, **{110}** (В этом вопросе половина успеха зависит от ясности и талантливости режиссерских предложений, а другая половина — от удачи самостоятельных художественных произведений этих участников и от того, как они соединятся вместе в спектакле).

Добиться у дирекции всех необходимых условий для создания данного спектакля — времени, денег, оборудования, специальных, нужных только для этого спектакля компонентов: массовки, детей, животных, специальных дополнительных голосов в оркестре, киноаппарата и т. д. и т. д. Каждая дирекция обычно враждебно воспринимает такие требования, всегда расценивая их как «излишества». Однако такого порядка усложнения спектакля порой бывают совершенно необходимы. Следовательно, хороший режиссер для создания хорошего спектакля должен уметь заражать своим замыслом не только актеров, но и дирекцию театра. (Кажется, эта сторона режиссерского искусства не преподается на режиссерских факультетах!)

И наконец, поставить спектакль.

Мы не будем подробно расшифровывать последний пункт, но укажем только, что, с нашей точки зрения, основным для режиссера на этом этапе является воплощение своего замысла, создание творческой атмосферы в коллективе и такая организация работы, при которой ни один из участников, от ведущего актера до технического работника, не затрачивал бы явно напрасных усилий. Сокращенная в спектакле сцена, после того как она была поставлена, или отмененная декорация, после того как она была выстроена, очень понижают настроение.

Безусловно, на этом основном этапе создания спектакля роль режиссера становится особенно ответственной, требуя полной мобилизации как творческих, так и организационных (в самом практическом смысле) способностей.

Но именно на этом же этапе одновременно повышается значение и влияние на будущий спектакль и всех других составных частей театрального организма — вкуса и квалификации актеров, уровня технического персонала, способностей работников дирекции и активности общественных организаций театра.

Вот как много и одновременно как мало зависит от режиссера! И это кажущееся противоречие, вместе с тем, вполне понятно, если вспомнить, что режиссер, в каком бы (или в каких бы) театре он не работал, в каждом случае является частицей театрального коллектива и ему никогда не бывает дано показывать зрителю самостоятельно свою работу без участия коллектива.

В последнее время у нас много говорится о режиссерской смелости и о том, что ее не хватает. Говорится, что театры стали похожи друг **{111}** на друга и что это сходство их не украшает, что нам нужны разные и хорошие театры, разные и хорошие спектакли. Говорится, что зрители стали разборчивы и не хотят смотреть то, что им не нравится.

Спору нет, у нас появляются хорошие, интересные спектакли, да и было бы странно, если бы они не появлялись. И вместе с тем мы как будто все согласны, что общий уровень наших спектаклей и состояния театров нас не устраивает. Мы хотим лучшего.

Но, сколько мы ни будем призывать друг друга к этому лучшему, оно не появится только в ответ на наши призывы. Порой наши творческие совещания, на которых не очень принято говорить об организационных вопросах, по своей пользе напоминают молитвы о дожде в засуху до революции.

Нет, пора и нам от молитв перейти к агротехнике, несмотря на то, что прокладывать оросительный канал труднее, чем служить молебен.

Мы законно радуемся, когда избавляемся от вредного заблуждения, например от какой-нибудь теории бесконфликтности. Но при этом порой не замечаем заблуждений, еще не разоблаченных, еще мешающих нашему росту.

Так, мы упорно не хотим заметить, что целым рядом неверных мероприятий мы законсервировали некоторые театральные организмы, прекратили фактически доступ молодежи в столичные театры, устранили творческое соревнование и отбор кадров на основе этого соревнования, отменили на практике организацию новых театральных организмов, панически боимся закрытия театров, не оправдавших себя творчески. Порой мы забываем и о том, что настоящий театр рождается только при условии объединения творческих единомышленников, а театр бюрократический (даже если в бюрократическом отношении он организован идеально) может стать в лучшем случае только посредственным театром.

Когда мы говорим, что такой-то театр находится в плохом творческом состоянии, что он выпускает один за другим серые спектакли, что зрители отвернулись от этого театра, мы обычно ищем выхода в смене руководства. И нередко нам приходится убеждаться, что смена худрука заметного результата не принесла и что плохое состояние продолжается. В чем секрет такого феномена и где его причины?

Что же обычно кроется за словами «театр в плохом состоянии»? Попробуем это подробно обрисовать.

Прежде всего, у такого театра есть заслуги в прошлом. Нет такого театра, у которого не было бы заслуг в прошлом. О них вспоминают для вящего посрамления настоящего. Частая смена руководства **{112}** приучила коллектив к мысли, что если пятнадцать предыдущих руководителей ничего не смогли сделать, то странно чего-то ждать от нового, шестнадцатого.

Выступление «шестнадцатого» на общем собрании было вполне разумно. Он говорил, что надо в корне перестраивать работу, что ошибки прежнего руководства завели театр в тупик, что он будет опираться на мастеров, но вместе с тем откроет широкую дорогу молодежи. Что корифеи драматургии обещали лично ему свои новые пьесы, правда, еще не законченные, что сам он работает по «системе» и очень любит социалистический реализм.

Слушали его благожелательно, но подозрительно спокойно. Да и как могло быть иначе, если все эти правильные вещи звучали уже пятнадцать раз в том же зале и на той же аудитории. Это были знакомые, привычные фразы, и слушать их было скучно.

Опытным старым членам труппы уже было ясно, что ничего не произойдет, силы в труппе расставлены так, что они и не позволят ничему произойти, что ведущий актер Икс, работы которого никому в труппе не нравятся, не позволит себя обойти ролями, иначе он сколотит такую оппозицию, от которой «шестнадцатому» станет жарко. Для оппозиции в труппе всегда есть охотники. Известная актриса Игрек, прославившаяся тридцать лет тому назад исполнением роли Джульетты, находится в постоянном конфликте с каждым руководством, не видящим ее в молодых ролях. Ей можно шепнуть, что роль комсомолки в новой пьесе, порученная молодой актрисе, — это была по праву ее роль, и она включится в военные действия. Она так хорошо умеет на собраниях драматически выступать о развале театра, о недопустимой репертуарной линии, о нечуткости руководства!

А те полтора десятка плохих актеров, которых систематически не занимает в репертуаре ни одно руководство, они хорошо знают, что позиция недовольного прочнее и вернее всякой другой! Особенно если недовольный громко заявляет о непорядках, несправедливости и т. д. Все это «критика», и попробуй уволь такого из театра! «Месть за критику» — надежный щит. Так что в случае чего кадры противодействия найдутся, и если «шестнадцатый» попробует что-нибудь изменить, то можно без большого труда заменить его «семнадцатым», может быть, более покладистым. «Не мы его выбирали, а министерство, вот и пусть тогда оно ищет следующего».

Но чем больше жизнь подтверждала правильность этого расчета, чем яснее становилось, что Икс и Игрек за себя постоят, что недовольные — в боевой готовности, что «шестнадцатый» блокирован и связан **{113}** по рукам и по ногам, тем — как это ни удивительно — тоскливее становилось всем, в том числе и Иксу и Игреку.

Люди, давно уже не горевшие творческим огнем, надоели друг другу: актрисе Игрек противно было смотреть на плохую игру «ведущего» Икса, а тот искренне возмущался, что пожилая Игрек, терроризовав руководство, все-таки репетирует подростка.

«Шестнадцатый» во имя мира в коллективе пошел на все требуемые от него компромиссы. Спектакли от этого получались серые, обещанный расцвет не наступал, и в коллективе рождалась новая оценка, и притом совершенно справедливая, если судить по результатам: нет, «шестнадцатый» себя не оправдал, он не поднял театр на обещанную высоту, в театре скучно, и не только зрителям, но и актерам, оркестрантам, плотникам, билетерам.

О том, кто же по-настоящему организовал эту скуку, кто кропотливой каждодневной заботой о своих личных интересах губит дело, — об этом никто не догадывался. На протяжении многих лет на всех отчетах и итогах если и критиковался руководитель, то всегда добавлялось, что «коллектив у нас здоровый». К этому все так привыкли, что ни у кого и мысли никогда не возникало: как же это так получается, что даже в самом плохом театре при любых дефицитах и склоках коллектив все-таки здоровый?

К чему же в данном случае пришел этот «здоровый коллектив»? Увы, к совершенно неразрешимой проблеме: как изменить все, ничего не меняя? Как создавать свежие, талантливые, интересные спектакли вместо привычных серых и бледных, не поступившись интересами ни одного члена труппы? Как производить впечатление горящего творчеством организма, не отказавшись от десятилетиями накопленного скепсиса? Как зажигать сердца зрителей, не прерывая собственной дремоты?

К сожалению, наука не знает ответа на эти вопросы. Даже такая солидная наука, как театроведение. Но есть все основания полагать, что проблема эта так же неразрешима, как квадратура круга или перпетуум-мобиле.

Но представим себе судьбу того самого смелого режиссера, о котором мы постоянно мечтаем, если он попадет в описанный выше «здоровый коллектив». Особенно если этот режиссер молодой. А именно от молодых мы и вправе ждать столь приятной нам смелости. А ведь, может быть, наш воображаемый «шестнадцатый» был и талантливый, и смелый?

А вместе с тем что же делать с вышеописанным театром? Ведь у него есть и заслуги в прошлом, и традиции, о которых часто говорят на собраниях!

**{114}** Оптимизм данной статьи заключается в тех совершенно конкретных предложениях, которые автор позволит себе сейчас изложить.

Для резкого и быстрого повышения уровня нашего драматического театра нужно обострить соревнование между театрами, и притом соревнование между различно организованными театрами.

Наряду со старыми театрами, хранящими традиции и связанными в своих действиях былыми успехами, необходимо в крупнейших городах создание молодых театров, однако только при наличии в каждом случае молодого мастера, способного объединить вокруг себя своих художественных сторонников и последователей. Организация молодого театра с последующим подысканием «подходящего» руководителя — исключается.

Все дело собирания участников, выработки программы, организации репертуара должно быть поручено самому руководителю, и он полностью должен за это отвечать. При наличии таких основных условий новому организму должна быть предоставлена скромная, но достаточная материальная база, и всем участникам должно быть совершенно ясно, что будущее зависит от них самих и что народ будет внимательно следить за их развитием, чтобы через два‑три года предоставить им хорошее помещение или закрыть молодой театр, если он себя не оправдает.

Мы знаем уже хотя бы в Москве и Ленинграде ряд молодых режиссеров, в которых мы можем подозревать «смелость» (свою точку зрения, зачатки своего почерка, стремление к поискам нового, неприязнь к штампам), но проверить эту смелость до конца мы сможем, только предоставив им возможность выявить свои данные как художников и организаторов творчества в собственных маленьких театрах-студиях. Уже появились «Современник», Студенческий театр и некоторые другие. Но их мало!

Мы никогда не узнаем до конца возможностей режиссеров, если будем судить только по их работам в давно сформированных коллективах <…>

Вспомним, что настоящее признание народа получили в свое время наши лучшие режиссеры именно по своим студиям, по маленьким театрам, ими организованным. Так мы узнали и о Вахтангове, и о Симонове, и о Завадском, и об Охлопкове.

Тому, кто не застал наших студий 20 – 30‑х годов, трудно себе представить те совершенно особенные возможности для работы, которые создавались там в результате общей творческой платформы, взаимного доверия и веры в руководителя. Если кое-где в наши дни и можно найти нечто подобное, то, пожалуй, только в лучших коллективах нашей театральной самодеятельности.

**{115}** Мы до сих пор недооцениваем того практического воздействия, которое по-настоящему оказывают на качество и результаты работы творческая атмосфера и взаимное доверие.

Вдумаемся, что такое совместный творческий процесс, особенно если он направлен на открытие новых горизонтов, на поиски новых путей, на исследование неизведанного и непроверенного в искусстве. Это — постоянное высказывание перед товарищами по работе сокровенных мыслей, предложение гипотез, которые можно проверить только общими усилиями, чтобы затем или с радостью утвердить, или отбросить, чтобы искать новые. Только в среде людей, верящих друг в друга, людей, готовых на опыты, на поиски, на жертвы, может рождаться новое в коллективном искусстве театра.

Иногда достаточно одной пары скептических глаз, чтобы интересное, но рискованное предложение застряло в горле и на ходу было бы заменено другим — проверенным, обычным и нисколько не интересным.

Каждый, даже самый одаренный человек под влиянием обстоятельств умеет замыкаться, уходить в свою скорлупу и отделываться общими местами, которых, увы, оказывается совершенно достаточно для создания ремесленных произведений.

Мы имели немало случаев убедиться, что при создании соответствующих условий и самого талантливого человека можно заставить делать скучные, серые вещи, говорить общие фразы и маскировать свою одаренность в защитный цвет равнодушия и безразличия.

Сейчас, когда мы все призываем друг друга к яркости и выразительности творчества, к своему почерку в искусстве, когда мы поняли, наконец, что самая высокая идея чахнет, облекаясь в старые, отжившие формы, мы должны также вспомнить, какое огромное значение для коллективного искусства имеет творческая среда.

Мы должны предоставить молодым поколениям хотя бы те самые условия, которыми располагала для выяснения своих творческих путей молодежь 20‑х годов, давшая стране столько замечательных мастеров, — условия, в которых молодежь, среди своих сверстников или самостоятельно и добровольно выбирая себе учителя, могла бы найти те новые решения в искусстве, которые ей подскажет новая эпоха.

Быть строителем и создателем своего молодого театра — это совсем не то, что участвовать годами в массовых сценах академических театров. Для той и другой цели у нас хватит молодежи, так что академические театры отнюдь не пострадали бы от рождения молодых театров-студий.

Можно с уверенностью сказать, что многие зрелые режиссеры, сохранившие творческий запал и не перешедшие еще целиком на **{116}** мемуары и представительство, с охотой переключились бы на такой путь работы в театре.

Пожертвовать уютными академическими условиями во имя бескомпромиссной работы, может быть, не так легко, но тут бы и произошло простое и ясное деление на «смелых» и, скажем, «солидных», которые тоже нужны на своем месте. Ведь надо подумать и о старых коллективах.

Режиссерская смелость! Звучит это и заманчиво, и призывно. Давайте только договоримся, что театр — это коллективное искусство и что индивидуальная смелость в нем может быть очень ценна как черта биографии, но для создания больших, смелых произведений и смелость нужна коллективная, нужно единодушие, нужен благородный фанатизм и единое понимание каждым коллективом своей творческой веры.

1960

# {117} Режиссерские экспликации и заметки

## {119} О постановке «Гамлета» в театре им. Вахтангова[[38]](#endnote-39)

Нет ничего нелепее, как делать из писателя диктатора. Аристотель и другие имеют свои заслуги, но если мы можем прийти к более правильным выводам, — к чему нам завидовать?

Бен Джонсон

Со времени премьеры моей постановки «Гамлета» в Театре им. Вахтангова прошло три года, а со времени начала работы над этой постановкой — около четырех лет[[39]](#endnote-40). Наши взгляды на классику, наше отношение и наши требования к ней подверглись с тех пор значительным изменениям, сам я прекрасно вижу и знаю целый ряд допущенных мною в этой работе ошибок, неизбежных в то время и в силу субъективных, и в силу объективных причин. Однако я считаю, что вполне уместно и нужно говорить о постановке «Гамлета», поскольку она, при всех своих ошибках как действительных, так и несправедливо приписанных ей, имела принципиальное значение и, мне кажется, не осталась без влияния на правильное раскрытие пьес Шекспира в последовавших за ней постановках советского театра.

К Шекспиру я обратился, подыскивая пьесу для своей режиссерской работы в Театре им. Вахтангова. Но, перечитывая различные пьесы этого автора, замечательного по напряженности и полнокровности всего его творчества, я все время откладывал в сторону «Гамлета», так как, подобно всем окружавшим меня, я был в плену у легенды о том, что это пьеса глубоко пессимистическая, чрезвычайно мистическая и никоим образом не соответствующая требованиям, которые тогда мы предъявляли к классике. Несколько слов **{120}** этим требованиям следует все же посвятить, так как мы не можем рассматривать произведение искусства вне тех условий, в которых оно родилось, и это правило в такой же степени должно быть применено и к моей постановке, как к произведению искусства.

В то время — до Постановления от 23 апреля 1932 года[[40]](#endnote-41), которое совпало с генеральными репетициями моей постановки «Гамлета», когда я уже не мог пересмотреть и изменить основы своего постановочного плана, — теперешнего пиетета к классикам у нас еще не было. Мы ставили себе задачей в первую очередь дать оптимистический, бодрый и жизнерадостный спектакль «Гамлета», за которым установилась такая дурная слава мрачной, мистической, символической и философски реакционной пьесы и который мне было разрешено ставить только потому, что моя постановка отмежевывалась от нависших на «Гамлете» традиций и пыталась по-новому раскрыть его. Тогда, то есть до 23 апреля, духа отца Гамлета мне бы попросту не позволили вывести на сцене, а ведь именно за то, что я предложил новое сценическое разрешение этого «персонажа», я подвергся величайшим нападкам и меня ославили «попирателем святынь», обзывали футуристом, вытащив из архива ругательное значение этого слова. Между тем постановка моя имела целью заново прочесть и показать «Гамлета», очистив его от всего того, что налипло на нем за те триста с лишним лет, которые отделяют нас от времени его написания.

Та оценка «Гамлета», о которой я говорил выше, как пьесы символической, пессимистической, мистической и т. д., имела своим основанием ряд причин: одной из них была память о постановке ее в МХТ I (1912 г., режиссер Гордон Крэг)[[41]](#endnote-42) и в МХАТ II (1924 г.), где роль Гамлета исполнял М. А. Чехов, определивший весь постановочный замысел[[42]](#endnote-43).

Постановка Гордона Крэга в МХТ I была чисто символической: король — это зло; дух отца Гамлета — вечное начало добра, вся пьеса представляет собой борьбу духа с материей и т. д. и т. п. То, что мне удалось узнать об этой постановке, свидетельствует, мне кажется, о том, что двадцать пять лет тому назад Крэг имел несомненно значение театрального новатора, но как раз то обстоятельство, что он ставил «Гамлета», а не какую-либо другую пьесу, было, на мой взгляд, чистой случайностью. Все то ценное, что имелось в постановке Крэга (в ее формальных моментах), никакого отношения к «Гамлету» не имело. Что же касается самого решения вопроса о «Гамлете», то Крэг делал, конечно, один из тысячных вариантов идеалистической импровизации по поводу «Гамлета».

Постановка МХАТ II была глубоко порочна уже тем, что она навязывала Шекспиру многое такое, что пристало бы, скажем, Метерлинку[[43]](#endnote-44), **{121}** но чего не могло быть в произведении, написанном триста лет тому назад таким здоровым, жизнерадостным и полнокровным писателем, как Шекспир. О замысле этой постановки, пронизанной удушливой мистикой, мне случайно довелось узнать кое-какие детали, не опубликованные полностью, но хорошо известные внутри самого театра. Непосредственно после работы МХАТ II над «Гамлетом», работая в том же театре над оформлением пьесы А. Файко «Евграф, искатель приключений», я узнал, что в основу постановочного замысла «Гамлета» была положена очень сложная и вздорная — поэтому я не старался тщательно ее запоминать — теософская концепция о судьбе души после того, как она покидает наш бренный мир. Выяснилось это по забавной детали: придворные были в МХАТ II одеты в костюмы, наполовину черные, наполовину серые. На мой вопрос о том, имеет ли это какое-либо значение, мне было сказано, что придворные означают души, находящиеся в промежуточном состоянии от одного этапа к другому. Какие это были этапы — я точно запомнить не мог. А сам Гамлет олицетворял вечную идею добра, которая стремится куда-то, и т. д. и т. п.

Эта постановка, не получившая своевременно должного отпора у нашей критики, вполне естественно напугала все театры, которые, вообразив, что мистицизм и теософия являются свойствами не МХАТ II в 1924 году, на определенном этапе его развития, а самой пьесы Шекспира, попросту боялись браться за ее постановку, отождествляя идею и замысел этого спектакля с мыслями автора-драматурга.

Другой причиной недоверия к «Гамлету» в театральных кругах было то, что эту пьесу ставили обычно для гастролей какого-либо большого актера — у нас это был Александр Моисси, знаменитый немецкий актер, дважды гастролировавший в Москве и Ленинграде и в числе других ролей игравший также и Гамлета[[44]](#endnote-45). Поэтому принято было думать, что это пьеса-головастик, что в ней имеется всего одна замечательная роль, сыграв которую, можно спокойно умереть, но что других ролей в ней нет. Сразу же укажу, что это утверждение проистекало из того факта (говорю это на основе просмотра ряда рабочих экземпляров, по которым ставился «Гамлет» гастролерами), что роль Гамлета оставлялась почти неприкосновенной, а все остальные роли кромсались и урезывались до такой степени, что получалась именно пьеса-головастик, лишенная какого-либо интереса для ансамблевой постановки, а приспособленная к нуждам и требованиям гастролеров. (Как известно, в России эта пьеса, кроме постановки МХАТ, ставилась обычно гастролерами — Мамонтами-Дальскими[[45]](#endnote-46) — в окружении четвероразрядных актеров).

**{122}** Была еще одна причина, связанная с предыдущей и, в сущности, обусловившая ее, но о ней даже несколько неудобно писать. Дело в том, что классиков очень уважают, но обычно мало читают. И вот, когда я стал расспрашивать знакомых культурных людей, режиссеров, критиков, театралов, стараясь уяснить себе, откуда происходит такое непонимание существа «Трагедии о Гамлете», я внезапно обнаружил, что никто из числа тех, кого я расспрашивал, пьесы хорошо не знал. На худой конец знакомство с пьесой было такого рода: зрители, видевшие на сцене сокращенную и измененную до неузнаваемости пьесу, беря печатный экземпляр ее, читали только те места, которые запомнились им на спектакле. Отдельно выхватывался и был решительно всем известен монолог «Быть или не быть», но что он означает, к чему относится и о чем идет речь, на эти вопросы никто не мог мне ответить. Только такое незнакомство с пьесой в целом дало возможность укорениться упомянутому выше неправильному взгляду на нее.

Должен сказать, что до тех пор, когда я начал работать над «Гамлетом», я сам никогда не читал его текста. Несколько раз я видел его в театре, и каждый раз у меня оставалось впечатление скуки и нудности: этим и объясняется такой счастливый, с моей точки зрения, пробел в моем образовании, позволивший мне подойти к «Гамлету» как к пьесе новой для меня и мне незнакомой. «Гамлета» я стал читать после того, как ознакомился со всем творчеством Шекспира. Мне показалось немыслимым, чтобы автор, произведения которого я только что заново перечитал, который в них является необычайно земным, кровяным и мускульным, которому всегда свойственны определенная интрига и напряженность действия, — автор, при всей своей глубине отличающийся поразительной ясностью, — чтобы этот автор один раз в жизни (и притом только один раз) создал произведение, которому вполне место в собрании сочинений Метерлинка. И вот, прочитав текст «Гамлета», я увидел, что здесь налицо какое-то тягчайшее недоразумение. Большую помощь мне оказало в этом и то, что как раз к тому времени был закончен М. Л. Лозинским[[46]](#endnote-47) замечательный новый перевод «Гамлета», который сам по себе срывает покровы с этого произведения.

В «Гамлете» я увидел прежде всего пьесу интриги, пьесу напряженного действия, пьесу, в которой борьба действующих лиц переходит непрерывно из картины в картину, пьесу, которая сродни всем прочим произведениям Шекспира, обычно аттестуемым как жизнерадостные и полнокровные. Это была пьеса, вполне отвечавшая требованиям, предъявляемым нами к классикам, и притом абсолютно непохожая на спектакли ее, которые я видел до тех пор в театрах.

**{123}** Таким образом, заново прочитанная мною пьеса о «Гамлете, принце Датском» оказалась вовсе не символистским произведением, как это можно было думать, основываясь на спектакле МХАТ II с его полупереселенными душами, нарушавшими все законы жизни, химии и социологии, а произведением совершенно иного порядка. Тут кстати подоспела еще одна справка, найденная мною. Вот выписка из судового журнала английского корабля «Дракон» («Dragon»), который вел капитан Килинг (Keeling) в 1607 году.

«Сентября 5‑го, у Сьерра-Леоне[[47]](#footnote-2)… ставили трагедию «Гамлет»…»

«Сентября 31‑го. Я пригласил капитана Хаукинса к рыбному обеду, и на корабле играли «Гамлета», что я разрешил, дабы уберечь моих людей от праздности и недозволенных игр или спанья».

Это означает, что спектакль был использован капитаном корабля как средство ободрить команду, но вряд ли таковым могли стать спектакли МХАТ II и даже МХАТ I.

Значит, XVII век и XX век по-разному прочитывали эту пьесу, разное находили в ней. Оставалось проверить, не было ли еще других вариантов на протяжении трех столетий, отделяющих нас от времени Шекспира. Оказалось, что их было без числа.

Когда я стал выписывать на листе бумаги и сопоставлять между собой высказывания отдельных превосходных и весьма глубокомысленных исследователей по поводу «Гамлета», то я увидел, что, при всей глубине и серьезнейшей аргументации каждого утверждения, они начисто противоречат друг другу. Один автор утверждал, что Гамлет олицетворяет душу немецкого народа, другой настаивал на том, что это душа, но только польского народа, третий говорил, что трагедия Гамлета — это трагедия о миссии, взятой на себя душой, которая не способна ее выполнить. А в конце XIX века нашелся даже такой английский писатель, который уверял, что Гамлет — это Христос, а Офелия — церковь Христова и что их грядущее соединение является основой пьесы. В самое последнее время, уже через три года после моей постановки, в 1935 году, я прочел в «Известиях» статью об еще одной трактовке Гамлета, выдвинутой совсем недавно в Швеции. Гамлет оказывается здесь последовательным национал-социалистом и гибнет потому, что он был первый ласточкой этого движения. Не стану перечислять других «толкований» «Гамлета», скажу только, что, будучи сопоставлены, они начисто компрометировали друг друга и доказывали, что каждый тянул пьесу в свою сторону, нисколько не считаясь с намерениями автора, и что каждая эпоха перекрашивала, **{124}** перекраивала и подчиняла своим мелким и местным интересам это прекрасное произведение.

При Шекспире «Гамлета» играли много и с большим успехом, но уже в конце XVIII века начали его перекраивать, подчиняя новым вкусам, новой классической доктрине; в XVIII веке мы имеет огромное количество переделок «Гамлета», оканчивающихся благополучным бракосочетанием Гамлета и Офелии (например, у Сумарокова), а Вольтер в предисловии к своей трагедии «Семирамида» заявил, что «Гамлет» представляет собой бред хронического алкоголика, что это образчик варварской пьесы, в которой все герои, в конце концов, распарывают друг другу животы[[48]](#endnote-48).

Перелом в отношении к «Гамлету» связан с оценкой его, данной в конце XVIII века Гете, но как раз Гете и является основоположником той неверной трактовки, которая просуществовала до нашего времени и была доведена М. А. Чеховым в постановке МХАТ II до последней грани. Именно Гете принадлежит теория о бессилии и слабости Гамлета, о том, что Гамлет взял на себя миссию, которую он не в силах был выполнить[[49]](#endnote-49). А между тем Гете пишет почти то же самое о своих собственных героях, то есть он Гамлету навязал чувства и мысли, близкие ему самому, иначе говоря, он кооптировал Гамлета в галерею созданных им образов, обогатил ее лишним персонажем.

Что же представляет собой «Трагедия о Гамлете» и что я в ней увидел? Раньше чем отвечать на этот вопрос, необходимо остановиться на структуре елизаветинской трагедии и на вопросе о сравнительной почтенности жанров, так как выяснение этих моментов дало мне очень многое.

Мы знаем, что очень многое из клеветы на «Гамлета» проистекало из одного забавного недоразумения. Дело в том, что словом «трагедия», самым термином «трагедия» в наше время и во времена королевы Елизаветы обозначались различные вещи. В наше время под словом «трагедия» публика, грубо говоря, понимает всякую очень грустную историю. Елизаветинская трагедия, как известно, всегда, во всех случаях, распадалась на два четких параллельных плана: на план фарсовый и план трагедийный. Точно так же сделана и пьеса «Гамлет». В ней идут все время рядом два плана — план трагедийный и план комедийный; если бы этого не было, она не могла бы быть елизаветинской трагедией.

Исследователи XIX века, читая пьесу, анализируя ее и встречаясь с чередованием грустных и веселых мест, считали, что они должны видеть только одно грустное.

**{125}** Что же делали с этими веселыми местами? Ввиду того, что веселые, просто очень смешные места шокировали исследователей, для них был придуман блестящий трюк: их трактовали как предел душевного надрыва. Там, где Гамлет просто шутит и острит, доказывалось, — так как, по мнению какого-нибудь Гервинуса[[50]](#endnote-50), шутить в трагедии нельзя, — что это делается от максимального душевного надрыва, и разъяснялось, какие горькие шутки, какая жгучая слеза чувствуется за этим смехом!

И вот, во имя трагедийности, во имя уважения к трагедии, почитаемой «высшим» театральным жанром, действенная пьеса Шекспира сводилась к философическим монологам, о которых я буду еще говорить в дальнейшем. Даже те, кто отделался от ряда предрассудков в области искусства, все же сохраняют досадное уважение к трагедии, на спектакли которой они не ходят, которую они не читают, но которую они считают необходимым уважать за счет презрительного отношения к легким и веселым жанрам, потребителями которых они являются и которые они не устают ругать. Для этих людей выявление комических моментов, обязательных для елизаветинской трагедии, есть «снижение» этой трагедии. Они предпочли бы восхищаться трагедией о Гамлете, не читая ее и не смотря ее в театре (ввиду немыслимой скуки традиционных постановок), чем получить от нее полное и здоровое удовольствие, свойственное всем пьесам Шекспира, столь жизнерадостным и многогранным в своей основе[[51]](#footnote-3).

Сюжетной схемой «Гамлета» принято было считать месть за убийство отца. Действительно, элементы такой мести мы в пьесе имеем, но только ли в ней дело? Разумеется, нет. Месть за отца осложнена у Шекспира такими перипетиями, что, по-видимому, не в ней одной дело; не только в том трагедия Гамлета, что он хочет и не может «пустить кровь» Клавдию: для этого ему предоставляется не один случай на протяжении пьесы.

Мне представляется, что месть за отца сопряжена для Гамлета с борьбой за возвращение незаконно отнятого у него престола, а став на этот путь, я должен был признать, что характер Гамлета — характер сильный, действенный, активный. Я должен был показать, что Гамлет борется с захватчиками принадлежащего ему трона, какие методы он применяет, чтобы навербовать друзей и подстегнуть веру друзей **{126}** колеблющихся, как он ведет себя с врагами, кто эти враги, кто, наконец, сам Гамлет.

Гамлет является, по моему мнению, человеком с двойной нагрузкой, с двойным воспитанием. С одной стороны, он молодой феодал, у которого есть ряд условных рефлексов на отнятие престола, законно принадлежащего ему, и он знает, как ему надлежит себя здесь вести. С другой стороны, он, как феодал, «разложен» гуманистическим воспитанием.

Двойственность Гамлета обеспечена автором двойственностью его социальной характеристики: принц-студент. Принцу — вопросы чести, престолонаследия, мести и т. д.; студенту-гуманисту, последователю Эразма, — тщета и суетность этих вопросов. Отсюда колебание в действиях, не считая тех колебаний, которым положено быть во всякой трагедии мести для торможения и последующего саморазжигания мстителя (например, препятствия в «Сиде» Корнеля). Этот прием применяется в данной пьесе Шекспиром не только в отношении Гамлета. Второй активный персонаж, король Клавдий, перед принятием решительных мер против Гамлета, упрекает себя: «И словно тот, кто склонен к двум делам, я медлю и в бездействии колеблюсь» — не проявление ли это гамлетизма у Клавдия? И как эти слова подошли бы к самому Гамлету в традиционном его истолковании!

Мне представлялось, что нужно показать в реальных, убедительных формах, как в Гамлете закипает энергия и злоба на Клавдия, севшего на принадлежащий Гамлету престол, причем эта ненависть отнюдь не риторического порядка, а конкретная — со сжатыми кулаками; и вдруг, в разгаре действия, Гамлету становится скучно, потому что его интересы заняты чем-то другим, — и отсюда логически вытекает его гибель. Если бы не это, то такой энергичный, полнокровный молодой человек должен был бы заколоть Клавдия и сесть на престол, а следующий, шестой, акт пьесы начинался бы реформами Гамлета.

Все в пьесе подчинено этой борьбе за престол, борьбе Гамлета и его группы с королевской четой и окружающими ее приспешниками и помощниками[[52]](#endnote-51). Попутно, при помощи исторических справок, я попытаюсь вскрыть ошибочность прежних трактовок отдельных мест пьесы, а заодно дать ряд характеристик персонажей ее и обосновать ряд примененных мною постановочных приемов.

Анализируя сюжет пьесы (при том условии, разумеется, что мы будем это делать с полным ее текстом, а не традиционно купированным), мы увидим, что она чрезвычайно действенна. Простое перечисление событий, которые в ней происходят, намечает необычайно напряженную **{127}** интригу, сложные взаимоотношения враждующих и борющихся групп, сложные приемы маскировки подлинных намерений персонажей, направленные на разоблачение врага. На эту напряженность интриги, не подчиненной развитию характеров, а сочетающейся с раскрытием их, указывали уже некоторые исследователи, например проф. Геттингенского университета Лоренц Морсбах. В своей книге «Путь к Шекспиру и драма о Гамлете» (Галле, 1922) он говорит:

«… Драмы Шекспира — драмы действия и событий. Характеры в них подчинены действию. Вообще было ошибкой, приводившей к тягчайшим заблуждениям, то, что характеры у Шекспира слишком выдвигали вперед, как движущую силу. У Шекспира характер приноровлен к действию, а не действие — к характеру.

Также и в той драме, которую до сих пор почти всегда считали ярко выраженной драмой характера, в «Гамлете», Шекспир хотел представить зрителю с величайшей тщательностью до мелочей разработанное сочетание событий. На это обращалось слишком мало внимания, а то и вовсе не обращалось внимания.

Гамлет не нерешительный, не слабый человек, не ленивец и не трус, он не упускает из виду свою цель, он энергичен, действует, где только может, и притом быстро и уверенно…»

Сходные мысли высказывает и американский ученый Эльмер Эдгар Столль в своей книге «Гамлет. Историческое и сравнительное исследование» (1919 г.). Столль отрицает психологический характер проблемы и то, что слабоволие Гамлета вызвано его меланхолией. Более того, он вообще не считает возможным объяснять медлительность Гамлета в деле мести его характером. Нерешительность Гамлету чужда. А если мститель медлит, то это только естественно.

По мнению Столля, Шекспира интересовал не характер, а ситуация. «Гамлет» не пьеса характера, а пьеса интриги. Столль видит в Гамлете идеал сильного, уверенного в себе молодого человека, бесстрашного и смело сражающегося со своими врагами. В Гамлете Шекспир хотел показать героя, который превыше всего заботится о своем добром имени и своей чести; в этом отношении он настоящий представитель Возрождения. Трагизм пьесы в том, что Гамлет гибнет молодым в минуту своего торжества.

Взгляды Морсбаха, Столля и ряда других ученых еще больше укрепили меня во взгляде на «Гамлета» как на пьесу интриги, пьесу действия. Между тем все спектакли «Гамлета», имевшие место до моей постановки, отличались удручающей бездейственностью, и недаром целый ряд критиков открыто писал, что пьеса эта и потрясающая, и гениальная, и глубоко философская, но очень бездейственная.

**{128}** Не надеясь на то, что мне, после стольких веков заблуждений, удастся сразу установить какую-то бесспорную, объективную и правильную трактовку «Гамлета», я решил сильно перегнуть палку в другую сторону и обнажить в этой пьесе все то, что упорно затиралось, вымарывалось, вытеснялось. То есть, допустив на мгновение (мы к этому еще вернемся), что пьеса «Гамлет» необычайно действенная и глубоко философская, я сказал себе: как философскую пьесу ее трактовали уже на тысячу ладов, а как действенная пьеса она просто еще не ставилась. Поэтому своей основной задачей я поставил сделать ее действенной.

Передо мной была новая шекспировская пьеса, несколько сот лет не ставившаяся, пьеса с очень интересной интригой, относящаяся к вполне определенной эпохе.

Вопрос об эпохе, к которой относится действие «Гамлета», отнюдь не последний вопрос. Были даже попытки отнести время действия «Гамлета» к средневековью, к XI – XII векам. Для М. А. Чехова это, разумеется, было безразлично, так как какие-либо двести-триста лет вперед или назад не могут иметь значения, когда речь идет о душах. Мне казалось, я и сейчас стою на этой точке зрения, что «Гамлет» является современной Шекспиру пьесой. Относить ее на сотни лет вперед нельзя, так как утопией она никак не является, а относить назад — невозможно, потому что в ней есть ряд определенных указаний — литые пушки, огнестрельное оружие и т. д., не позволяющие приноровить ее к средним векам, не говоря уже о ряде злободневных намеков.

Выше, давая предварительную характеристику внутреннего конфликта Гамлета, я говорил о гуманистическом воспитании, полученном Гамлетом в Виттенбергском университете (кстати сказать, основанном только в начале XVI века, о чем Шекспиру было превосходно известно). В поисках добавочных материалов к постановке я обратился к наиболее популярному гуманисту, являвшемуся, по имеющимся у нас сведениям, настольным автором каждого культурного англичанина времен Шекспира, — к Эразму Роттердамскому[[53]](#endnote-52).

Всем известна его книга «Похвала глупости», но кроме нее у него имеются четыре тома «Коллоквиев» («Разговоров»), которые охватывают собой громадный круг вопросов, начиная от способа хоронить умерших до способа приготовления рыбы на обед; это целая гуманистическая хрестоматия, справочник по всем вопросам. И там я обнаружил некоторые необычайно занимательные совпадения с текстом «Гамлета». Когда я обратился к профессиональным ученым, присяжным шекспироведам, то сначала они сказали, что никаких официальных данных об этом не имеется, что в тех исследованиях и справочниках, **{129}** в которых установлены решительно все переклички Шекспира с кем бы то ни было, об этом не упоминается, что единственная связь с Эразмом существует по какой-то другой пьесе. Но когда я представил в доказательство эти никем, вероятно, в течение многих десятилетий не изучавшиеся «Коллоквии», ибо всякий, изучавший Эразма, ограничивался обычно «Похвалой глупости», и когда они были сличены, то было признано, что сходство действительно имеется.

Число этих мест восходило до десятка совершенно ясных перекличек между частями текста «Гамлета» и частями текста Эразма Роттердамского, причем все эти переклички относились к тексту самого Гамлета, а не других действующих лиц, и падали на весьма ответственные места, например на монолог «Быть или не быть». Для образца привожу два отрывка параллельно[[54]](#footnote-4).

|  |  |
| --- | --- |
| Эразм: «Разговоры» (Colloquia) | Шекспир: «Гамлет» |
| Я считаю, что никто так не похож на монарха, как нищий. Я не сомневаюсь, что многие принцы нам завидуют. Короли не знают покоя ни в мире, ни на войне, и чем выше они подняты судьбой, тем более они дрожат за себя.  IV, 67. | … Мы откармливаем всех прочих тварей, чтоб откормить себя, а себя откармливаем для червей. И жирный король, и сухопарый нищий — это только разные смены, два блюда, но к одному столу: конец таков… |
| Хотя монарх не пьет той же воды, что и пес, но оба вдыхают тот же воздух. Дыханье принца входит в ноздри собаки, и обратно — собачий вздох входит в ноздри принца. | … Человек может поймать рыбу на червя, который поел короля, и поесть рыбы, которая питалась этим червем… Король может совершить путешествие по кишкам нищего…  IV, 3. |
| Бог пожелал, чтобы каждый боялся смерти и чтобы мы смотрели на нее как на высшее страдание. И это для того, чтобы помешать людям приближать конец своего пути. Так как, если, несмотря на естественный страх перед смертью, **{130}** ежедневно люди кончают с собой, что было бы, если бы в смерти не было ничего ужасного?  Каждый раз, когда слуга был бы жестоко побит, когда строго обошлись бы с сыном, когда муж плохо обращался бы с женой или жена сделала бы мужа рогатым, при потере имущества — одним словом, при всякой значительной несправедливости несчастные смертные немедленно прибегали бы к веревке, кинжалу, реке, пропасти, яду. Таким образом, сильнейший страх, который внушает нам смерть, делает нам жизнь более ценной.  IV, 253 | О, если б этот плотный сгусток мяса Растаял, сгинул, изошел росой! Иль если бы предвечный не уставил Запрет самоубийству…  I, 2 (стр. 82) |
| Кто снес бы злобу и глумленье века, Гнет сильного, насмешку гордеца, Боль презренной любви, судей медливость, Заносчивость властей, обиды низких, Чинимые безропотной заслуге, Когда б он сам мог дать себе расчет Простым кинжалом? Кто бы плелся с ношей, Чтобы охать и потеть под нудной жизнью, Когда бы страх чего-то после смерти, — Безвестный край, откуда нет возврата Земным скитальцам, — волю не смущал, Внушая нам терпеть невзгоды наши И не спешить к другим, от нас сокрытым?  III, 1 (стр. 69) |

Такие совпадения рождали мысль либо о чудовищном даже по тому времени плагиате, когда автор «ряд сочных» мест своей пьесы просто списывает с имеющейся книги (такой плагиат был бы не только бесчестен, но и невыгоден, ибо списывать с настольной хрестоматии было бы просто неосторожно), либо мы имеем здесь дело с совершенно точными и ясными цитатами, которые вложены в уста принца Гамлета для того, чтобы каждый зритель понял бы и узнал, что Гамлет — гуманист.

Я остановился именно на таком варианте, причем целый ряд других мест у Эразма дал мне тоже ряд ценных, на мой взгляд, обоснований для истолкования и трактовки отдельных мест, в частности же для трактовки тех злополучных сцен с духом отца Гамлета, которые в моем истолковании вызвали столько нареканий.

Мне и прежде казалось, что общий интеллектуальный уровень пьесы в остальных ее частях как-то дисгармонирует с теми местами, **{131}** где появляется этот дух. Мне, правда, возражали в то время, что я не учитываю, что Шекспир пишет в самом начале XVII века, даже в конце XVI, когда к духам было иное отношение; но у меня был случай убедиться в ином, а именно, что культурная головка елизаветинской Англии относилась к духам почти так же, как мы относимся к ним сейчас, и, во всяком случае, гораздо правильнее и здоровее, чем относился к ним М. А. Чехов. Я заключил это из следующего.

У того же Эразма в упомянутых уже «Коллоквиях» имеется глава под названием «Заклинание, или Призрак». В ней рассказывается о том, как два молодых человека устраивали инсценировку появления духов, чем изводили некоего священника, который этих духов очень боялся. Для этой цели один из них закрывался большой белой простыней и брал в руки миску с тлеющими угольями. Когда он дул на эти уголья, они начинали транспарантным образом светиться в темноте. Кроме того, чтобы голос его казался более «потусторонним», он брал глиняный горшок и кричал в него. Заключением этого рассказа служит небольшой диалог, настолько существенный для меня, что я привожу его здесь:

Тома. Я никогда не чувствовал большого доверия к распространенным в народе рассказам о появлении духов, а в дальнейшем я буду еще менее доверчив, так как полагаю, что люди простые и легковерные, вроде Фоки [имя одураченного священника. — *Н. А*.], нам сообщали в качестве подлинных фактов то, что являлось результатом проделок, подобных проделкам Поля [имя молодого человека, автора и исполнителя всей затеи. — *Н. А.*].

Ансельм. Я думаю так же, как и вы, что большинство историй, относящихся к области общения мертвых с живыми, созданы по тому же принципу и проистекают из того же источника, а именно, что они являются обманом и развлечением, которое доставляют себе некоторые люди за счет невежества народа.

(Эразм, «Colloquia», IV, 289).

Можно предположить, что в настольной хрестоматии культурной верхушки елизаветинского времени были изложены популярные и общепринятые взгляды гуманистов на духов. Поскольку у нас имеются все объективные данные для того, чтобы причислять Шекспира именно к этой верхушке, хотя бы на основании его словаря (того количества слов, которые он употребляет в своих пьесах), и поскольку Шекспир цитирует неоднократно ту же книгу в своей пьесе, имеется, конечно, очень много вероятия, что он смотрел на духов именно таким образом. Однако он имел дело с театральной традицией пьес о мщении, и, **{132}** более того, его пьеса о Гамлете опиралась на более раннюю, не дошедшую до нас версию той же пьесы, написанную за несколько десятилетий до шекспировского «Гамлета». Мы знаем, кроме того, что каждый автор в каждой новой пьесе в лучшем случае вносит некий элемент новизны, являющийся вкладом в сокровищницу культуры, но в основном всегда идет в русле традиций своего театра и своего времени. Странно было бы ожидать, что Шекспир умышленно пренебрежет всеми этими традициями, тем более что по составу зрителей театр Шекспира был необычайно пестрым, и если на сцене сидели иногда высокопоставленные друзья автора, которые могли оценить всякую тонкость и новшество, то в партере стояли люди, требовавшие кровавых драм со всеми полагающимися атрибутами, вплоть до появления духов.

Если мы внимательно исследуем те сцены пьесы, в которых Гамлет разговаривает с духом, особенно при первой встрече с ним и до начала диалога, то мы заметим там какие-то странные иронические нотки. Узнав, что это дух погибшего отца желает беседовать с ним, видя, что дух меняет место под землей, Гамлет называет его «старым кротом» и говорит, что он довольно проворно роется под землей: это место служило предметом нескончаемых исследований критиков, причем оказывалось, что для надрыва (единственного оправдания подобного обращения с духом папаши) как будто бы еще по течению пьесы рано — надрыв наступал позже. Понять эти слова не иронически нельзя было. Так что это место признавалось «темным».

Мне думается (и это очень возможно), что поскольку Шекспиру приходилось работать одновременно и на партер, который жаждал традиционных духов, и на своих близких друзей — гуманистов, которые в духов не верили, то он мог (это вообще в традиции драматургов бывало нередко) пользоваться некоей двуплановостью, то есть кое-где для знакомых вставлять успокоительные фразочки, которые могут незамеченными пройти для толпы, но которые знатоков и приятелей убедят в том, что «мы с вами смеемся над этим духом». В противоположном случае нам нужно принять какую-то совершенно невероятную концепцию, при которой сам Шекспир был начитан в Эразме, принадлежал к высшему культурному слою, но идеологически отставал от Эразма. Мне не хотелось обвинять его в этом.

Таким образом, представлялось на выбор два метода решения Шекспира на советской сцене: либо метод, который так или иначе оказался бы методом реконструктивным, то есть передачей Шекспира в условиях шекспировского театра, либо метод извлечения из Шекспира всего объективно ценного и дожившего до нас, с устранением **{133}** тех незначительных и несущественных исторических моментов, которые могут отдалить Шекспира от нас.

В первом случае угрожали все неприятности реконструктивного спектакля. Мы знаем, что всякий реконструктивный спектакль, который воспроизводит формы отжившего театра, всегда несет с собой некую «музейную неприятность». С другой стороны, заниматься такой реконструкцией легко, когда есть какие-то данные о том, чем был в то время театр: но о шекспировском театре, хотя о нем очень много написано, данных у нас весьма мало. Во всяком случае, о приемах актерской игры, о школе шекспировского актера нам почти ничего не известно.

Значит, оставалась стилизация под реконструкцию, то есть можно было, не зная шекспировского театра, делать вид, будто воссоздаешь шекспировский театр. Но даже в случае удачи всякая реконструкция неприятна: можно установить просцениум, устроить двухэтажную шекспировскую сцену, заставить актеров каким-то гениальным прозрением играть по-шекспировски, и все же у вас не будет шекспировского зала, шекспировских зрителей, которых создать нельзя никоим образом. Поэтому всякий реконструктивный спектакль однобок и неприятен, так как не имеет прямого отношения к данному зрительному залу.

Я решил поступить так, как должно, по-моему, поступать с классиками, то есть брать классическое произведение и переводить его на язык современного нам театра. Наш театр меняется очень быстро, примерно каждые пять лет он находит новые формы, и именно в этих новых формах надо создать спектакль, в противном случае он не будет иметь отзвука в зрительном зале.

Недавно в Ленинграде, в Большом драматическом театре, была поставлена хроника Шекспира «Ричард III»[[55]](#endnote-53). Этот спектакль шел скорее по реконструктивному пути, во всяком случае в отношении призраков, появляющихся там на сцене. Я получил на этом спектакле огромное моральное удовлетворение, так как увидел, что случилось то самое, что должно было случиться и в «Гамлете», если бы я оставил в неприкосновенности появление духа: разработав план постановки, с большим рвением и верой в мнимые шекспировские предрассудки, Большой драматический театр смело скинул со счетов триста лет, которые отделяют нас от Шекспира, и полностью стал на точку зрения самой наивной части современников Шекспира, изобразив в драматическом виде появляющихся в четвертом действии духов — жертв Ричарда, — и смех в зрительном зале был ответом. Мне думается, что на это мы обречены всякий раз, когда будем не просто делать спектакль, рассчитанный на то, чтобы всех безоговорочно убеждать, а будем взывать к теоретическому зрителю, который не дожил до нашего времени,

**{134}** Опираясь на найденные мною эразмовские материалы и выяснив, что никаких решительных функций, помимо традиционных театральных функций, у духа нет, я решил этого духа уничтожить. При этом я примерял и прикидывал, достаточно ли у Гамлета оснований действовать, если духа не будет. Выяснилось, что оснований вполне достаточно, а дух является просто театральной прибавкой, театральным довеском, отсутствие которого заставило бы зрителей, стоявших в партере шекспировского театра, требовать обратно деньги, но сам по себе дух этот нам совершенно не нужен. И все же эта операция возбудила против меня умы, и на защиту духа отца Гамлета встали все столпы советской критики: никогда еще загробный житель не имел такого высокого покровительства, как в данном случае.

На конкретное сценическое разрешение сцен с духом меня натолкнул упомянутый уже рассказ Эразма. Для меня было ясно, как я уже говорил, что Гамлет — гуманист. Но понимание термина «гуманизм» вовсе не совпадает с тривиальной гуманностью либералов. Гуманист позднего Ренессанса мог хладнокровно убить дядю, который стоит где-то между ним и троном. Ведь Гамлет пронзает гобелен, думая, что за ним прячется король (этот момент в старых трактовках Гамлета очень затушевывали). «Крыса, крыса», — кричит он, отнюдь не симулируя сумасшедшего, а говоря о том, что обнаружил шпиона. А спустя несколько мгновений, думая, что пронзил шпагой короля, он говорит: вот старый шут, как опасно быть шпионом. И вот этот умный и действенный гуманист, с помощью Горацио, законченного гуманиста-профессионала, не отягощенного королевским происхождением, приспешника и приживала Гамлета, устраивает ту самую инсценировку, о которой говорится у Эразма, вплоть до глиняного горшка, сообщающего голосу «духа» соответственную «потусторонность». А нужно это все Гамлету для того, чтобы еще больше сплотить вокруг себя своих друзей, но, наряду с этим, и для того, чтобы компрометирующая убийцу молва поползла по замку, вызывая в виновных страх, волнение, трепет. Сцену с «духом» я превратил из момента экспозиционного в момент действенный, заставил ее работать на развитие интриги, на стремительное развитие сюжета.

Другим новшеством, которое было в моей постановке «Гамлета», явилось разрешение вопроса о сумасшествии Гамлета, а также о сумасшествии Офелии. Разрешение обоих вопросов связано с моим пониманием характеров Гамлета и Офелии и функции, которая принадлежит Офелии в пьесе.

Исследователи XIX века считали, что чуть ли не самым трагическим моментом во всей пьесе было сумасшествие Гамлета. Увидев, что его развратная мать вышла, не износив башмаков, замуж за убийцу **{135}** его отца и захватчика трона, потрясенный также и этим убийством, Гамлет почти сходит с ума. Надо сказать, что из всех поклепов на Гамлета это один из самых возмутительных, ибо Шекспир принимает специальные меры в тексте, чтобы даже последний ротозей, который подрался в последних местах партера его театра, не подумал бы, что Гамлет действительно сумасшедший. Все время специально объясняется, оговаривается и подчеркивается, что сумасшествие Гамлета притворное, Гамлет сам об этом говорит. И вот то, от чего Шекспиру, вероятно, удалось уберечь своего зрителя, оказалось слишком сложным для критики XIX века, которая не пожелала считаться с этими заявлениями автора и решила, что не дело для трагического героя кривляться и изображать сумасшедшего, а много лучше, если он от горя сойдет с ума. Но как только они становились на путь трагического сумасшествия Гамлета — примерно такого же плана, как трагическое сумасшествие Лира, — то все карты окончательно путались, потому что текст в комедийных сценах (ибо все сцены сумасшествия Гамлета падают на комедийные сцены), в явно смешных шутовских сценах Гамлета и Полония, когда Полоний говорит совершенно невыносимую ерунду, а Гамлет отвечает ему, пользуясь тем, что он якобы сумасшедший, ерундой еще более невыносимой, — во всех этих сценах при такой трактовке получалось что-то страшное: трагик сходил с ума на глазах у зрителей, а стоящий рядом комик должен был потешать зрителей. Даже в шекспировском театре таких вещей не было, потому что сцены давали либо комическими, либо трагическими, в определенном чередовании.

Надо сказать, что это еще большой вопрос, возможно ли вообще трагическое сумасшествие у Шекспира, ибо, предполагая это, мы совершаем историческую ошибку, недооценивая то, кем был сумасшедший во времена Шекспира. Сумасшествие во времена Шекспира было самой смешной вещью на свете. Был, правда, устроен (просто из соображений безопасности) Бедлам, сумасшедший дом, куда запирали буйных; тихие сумасшедшие оставались на воле в качестве шутов и юродивых, а кроме того, английская знать ездила, как известно, в Бедлам, где был коридор с окошечками в камеры, похохотать над сумасшедшими[[56]](#footnote-5). Это, конечно, с нашей точки зрения, стыд и срам, но такова была эпоха. Чтобы понять тот сдвиг, который произошел в **{136}** нашей психике, в нашем отношении к сумасшедшим, возьмите наше представление о пьяных. Ведь и до сих пор пьяный, особенно буйный пьяный, кажется нам чрезвычайно смешным, и мы знаем, что, видя на улице пьяного, мы можем не смеяться, но все же человек, напившийся пьяным, который идет куда-то, что-то роняет, куда-то попадает и т. д., вызывает улыбку. Есть ли тут над чем смеяться? Абсолютно не над чем. И я убежден, что через двести лет придется писать к фильмам Глупышкина подробный комментарий, разъясняющий, почему с точки зрения наивных людей XX века это было смешно.

Наше отношение к сумасшедшим проделало такую же эволюцию, но в шекспировские времена сумасшествие еще считалось очень смешным. И надо еще очень сильно покопаться в вопросе о том, был ли действительно трагическим героем король Лир.

Но, во всяком случае, бесспорно, что притворное сумасшествие не может быть трагическим. Совершенно ясно, что притворное сумасшествие, которое у Гамлета определеннейшим образом мотивировано, имело целью смешить публику и двигать действие.

Мимоходом мне хочется остановиться еще на одном, не лишенном занимательности, моменте. Очень часто делается одна грубейшая ошибка (это замечание относится не к одному Шекспиру, а может быть отнесено к любой пьесе): высказывания действующего лица трактуются читателями, критиками, режиссерами или кем-либо другим в качестве ремарки или мысли автора. На этом основании написано немалое количество разных глупостей. Укажу хотя бы на то, что в «Буре», интереснейшей пьесе Шекспира (которая остается до сих пор совершенно нераскрытой и неразгаданной), имеется сцена, где с Калибаном встречаются двое слуг, съехавших с корабля неаполитанского короля. Издеваясь над Калибаном и будучи, кроме того, в пьяном виде, они называют его полурыбой-получудовищем. А открыв русское издание Шекспира Брокгауза, в предисловии можно прочесть совершенно хладнокровное замечание критика о том, что Калибан — это полурыба-получудовище. Таким образом, если одно действующее лицо обругает другого какими-либо словами, то критик произвольно вписывает эти слова в характеристику второго действующего лица. Этот метод кажется смешным и анекдотичным, но его необычайно часто применяют.

Надо сказать со всей определенностью, что пьеса приобретает иной смысл, как только выпускают из рук путеводную нить напряженности и устремленности действия. Тогда все слова повисают в воздухе, а слова могут, как известно, означать самые разные вещи. Приведу в доказательство этого положения одну необычайно характерную сцену из «Гамлета».

**{137}** Гамлет, вернувшийся из Виттенбергского университета, возбуждает справедливые подозрения Клавдия и Гертруды, что он будет замышлять небольшой дворцовый переворот (ведь они сами только что совершили такой переворот), и они подсылают к нему двоих его бывших приятелей, Розенкранца и Гильденштерна. Для того, чтобы было ясно, что эти двое подосланы, Шекспир показывает, как их обоих принимает король и дает им задание: поговорить с Гамлетом и выяснить его умонастроение. Они являются к Гамлету. Гамлету они приходятся его ближайшими университетскими товарищами, вместе с ними он изучал ту гуманистическую культуру, носителем которой он является в пьесе. Он принимает их необычайно сердечно, необычайно дружественно — сцена встречи написана очень тепло. И затем, в разговоре с ними, Гамлет говорит одну роковую для его дальнейших взаимоотношений с этими друзьями фразу: «Дания — тюрьма», то есть он отрицательно отзывается о политическом строе Дании. Тогда Розенкранц и Гильденштерн, которые, по-видимому, не являются опытными шпионами и провокаторами, а скорее просто разведчиками, не желая втягиваться в этот опасный и скользкий диалог, заявляют, что они этого не думают. То есть они совершенно явно отмежевываются от данного утверждения. Один из них говорит: «Ну, если Дания тюрьма, так и весь мир тюрьма». Гамлет отвечает: «Да, и превосходная тюрьма». Разговор кончается. Наступает мрачная, тяжелая пауза. После дружеской встречи друзья отмежевались: на эти политические темы с вами, дорогой принц, говорить не будем и поддерживать ваши критические высказывания не собираемся. Тогда Гамлет, явно ощутив, что он сделал глупость, открывшись людям, которые подосланы для того, чтобы выяснить его настроения, заставляет их сознаться, что они действительно подосланы сюда, причем то, как он заставляет их признаться, делалось несомненно с помощью какого-то театрального трюка, поскольку текст идет просто так: «Скажите мне, зачем вы приехали сюда? Так, довольно, я вижу».

Мы разрешили эту сцену так, что один пытался быстро снестись с другим, и их замешательство показывало, в чем дело. Гамлет оказывался в глупейшем положении, выболтав свои оппозиционные настроения шпионам своего дяди. Ему необходимо найти версию, которая бы сгладила остроту положения, и он говорит: я вам сейчас скажу, зачем вас ко мне прислали, и вам будет все совершенно ясно. Дело в том, что я действительно страдаю меланхолией. Мир — это замечательный венец творения и т. д., и он, в явно пародийном плане, то есть преувеличивая все сравнения и эпитеты, говорит им о своей меланхолии, которая якобы и является предметом беспокойства Клавдия и Гертруды, подославших Розенкранца и Гильденштерна.

**{138}** В этом месте пьесы мы опять становимся в тупик перед одним из двух вариантов толкования его. Либо вся эта речь о меланхолии имеет огромное действенное значение, но никак не свидетельствует о меланхолии Гамлета, либо это лишь версия, которую он сейчас придумал, чтобы замять свою неуместную искренность, и тогда нельзя опираться на нее и утверждать, что Гамлет действительно пытается покончить жизнь самоубийством, как говорят все исследователи. Если же он, узнав, что его навестили два шпиона, никак не реагируя на это, начнет жаловаться им на то, что он меланхолик, тогда окажется, что Шекспир просто плохой драматург, и никакого сквозного действия протянуть нельзя.

Вся пьеса соткана из таких моментов, которые, будучи объяснены из развития действия, необычайно многое объяснят, а будучи выхвачены изолированно, могут быть истолкованы в любую сторону, и действительно, толкуя и переворачивая вырванные цитаты, можно приспособить пьесу к чему угодно.

Возьмем еще пример — взаимоотношения Гамлета и Офелии. В мировой литературе, вернее сказать в мировых литературно-критических штампах, Гамлет и Офелия — это такая же любовная пара, как Ромео и Джульетта, Отелло и Дездемона и т. д. Но когда мы читаем текст без предвзятой мысли, то прежде всего выясняется, что ни в одной строчке текста пьесы «Гамлет» ни прямо, ни косвенно о любви Гамлета и Офелии не говорится. Функции этой девицы в пьесе заключаются в том, что она является третьим шпионом, приставленным к Гамлету: Розенкранц, Гильденштерн — и Офелия[[57]](#footnote-6).

**{139}** История Гамлета и Офелии развивается следующим образом. Офелии поручают выведать у принца Гамлета, почему его характер стал уединенным и замкнутым, так как королю это кажется подозрительным. Офелия берется за это дело без особых рассуждений. Никакой любви к Гамлету она тоже пока не испытывает. Гамлет, узнав это и чувствуя опасность, решает, что для прикрытия всех его действий и тайных планов напускное сумасшествие будет чрезвычайно удобно, причем такая симуляция сумасшествия для достижения тайных целей в эпоху Возрождения была весьма популярным приемом, который известен по многим литературным произведениям. Дальше Гамлет все время свидетельствует о том, что он Офелией нисколько не увлекался. Его разговор с ней в знаменитой сцене их диалога всячески на это указывает. И исследователи замечали, что только в одном месте Гамлет говорит о своей любви к Офелии, но зато говорит он здесь сильно. Это происходит во время ссоры, вернее, драки Гамлета с Лаэртом на могиле Офелии, когда Лаэрт, личность, с точки зрения Шекспира, явно пародийная, в которой феодальные понятия о чести были очень сильно преувеличены, начинает пышную трагическую речь, когда опускают гроб с Офелией в могилу, призывая все несчастья на голову ее погубителя. Тогда Гамлет, будучи не в силах удержаться от своих озорных поступков (что с ним во время спектакля бывает часто), соскакивает в ту же могилу и передразнивает Лаэрта, доводя уже форму его выражения скорби до абсурда. Если даже здесь могло оставаться какое-либо сомнение, не есть ли это проявление некоего ужасающего душевного надрыва, то следует заметить, что дальше, во время разговора Гамлета с Горацио, на вопрос Горацио, зачем, мол, вы ввязались в эту совершенно ненужную драку, ваше положение и так запутано и т. д., Гамлет отвечает: я понимаю, что это ни к чему, но своим кичливым горем Лаэрт так меня взбесил, что я просто не мог сдержать себя.

Здесь же уместно будет остановиться на смерти Офелии и объяснить, почему я ввел сцену королевского бала, в которой Офелия пьяна, и не дал Офелии сойти с ума. Из анализа сюжета мы видим, что первая функция Офелии — шпионить за Гамлетом. Дальше функция эта приводит к тому, что у Офелии возникает мечта выйти замуж за Гамлета, — вполне законная честолюбивая мечта девушки некоролевского рода выйти замуж за принца. Мечту эту усиленно поддерживает Полоний. Офелия всячески борется за ее осуществление. Когда ей это не удается, Офелия чрезвычайно обижена, и тут отнюдь не в подлинно **{140}** шекспировском плане допускается, как мне кажется, архаическая условность, но условность, которую зрители трагедии принимали абсолютно на веру: после того как убили Полония, Офелия сошла с ума от горя, причем в пьесе, вопреки всем буржуазным исследованиям, повсюду говорится, что Офелия сошла с ума от горя не по Гамлету, а вследствие смерти отца. Мне кажется, что в наши дни такая мотивировка звучит неубедительно, а самое сумасшествие Офелии нужно только для развития интриги, чтобы вернувшийся Лаэрт приписал вину Гамлету. И мне казалось, что куда убедительнее будет, если эта самая девица, оставшись после смерти отца и в отсутствие брата без надзора, находясь в окружении двора невысокого морального уровня, ведет себя легкомысленно, вольно, как было при всех дворах того времени. В то время каждый дворцовый бал сопровождался дикими пьяными дебошами. Поэтому я и счел возможным изменить конец роли Офелии, тем более что меня несколько раздражало это малоубедительное сумасшествие, которое целиком укладывается в старинную сценическую традицию, но из нашей сценической традиции выпадает. Мне казалось, что я поступаю правильно, тем более что даже по Шекспиру смерть Офелии — случайная смерть: Офелия умирает не от любви; она оступилась, собирая цветы, и утонула. Чтобы не усложнять пьесы этим ненужным и случайным сумасшествием, я изменил концовку роли Офелии: она ведет легкомысленный образ жизни, в результате чего она тонет в пьяном виде. Это гораздо меньше задевает наше внимание, чем если мы будем думать, что она сошла с ума, да еще потонула.

При трактовке роли короля я исходил из реальных соображений относительно логики взаимоотношений действующих лиц. Что мы знаем о короле из текста «Гамлета»? В сущности, только одно: что он меньше ростом, чем его покойный брат, прежний король. Кроме того, говорится, что он трус — это ясно из действия. И это почти все. Если у Гертруды, матери Гамлета, был муж, старый Гамлет, которого она отравила для того, чтобы выйти замуж за его брата, то сценически весьма невыгодно делать разницу в годах между братьями всего лишь в один год: одного старика отравила, чтобы за другого старика выйти замуж. Непонятно тогда, из каких мотивов она действовала. Если же предположить, что между обоими братьями была очень большая разница в летах, тогда картина получается совсем другая: с одной стороны, у королевы имеется старик муж, который, может быть, ей страшно надоел, а с другой стороны, у этого мужа есть небольшого роста, но приятный, хорошенький братец, к которому королева неравнодушна. Тогда вся интрига зрительно делается более убедительной. Кроме того, попытаемся поставить себя на место Гамлета. Он молодой человек, только что приехавший из Виттенбергского университета. Если его дяде **{141}** шестьдесят пять лет и он занял престол — это, разумеется, неприятно, но еще обиднее, если этому дяде тридцать три года, и тогда та бешеная злоба, которой пылает Гамлет по отношению к Клавдию, является более оправданной, более жгучей и более понятной, поскольку она направлена на сверстника. Для Гамлета ситуация получается гораздо более острая. Из этих соображений я и исходил. Мне казалось, что «шут на троне» — это скорее характеристика эмоционального состояния Гамлета, чем характеристика Клавдия. Можно предположить, что король Клавдий не очень умен. Мне хотелось дать в нем тип галлицизированного, офранцуженного короля. Игравшим эту роль Симоновым я чрезвычайно доволен. Симонов — Король, Орочко — Королева и Козловский — Горацио — все эти три фигуры меня вполне удовлетворили. Очень интересно играл Щукин Полония[[58]](#endnote-54).

Мне хочется указать еще на сцену смерти Полония. Это для меня один из самых приятных моментов спектакля. Приятность его заключается в том, что среди трагической сцены объяснения Гамлета с матерью доигрывает свою сцену такой комический персонаж, как Полоний; я убежден, что, по шекспировским законам, он и умирать должен комически. Полоний говорит: «Ой, я убит острым оружием». Я убедил М. Л. Лозинского написать вместо этой фразы одно слово: «Зарезали» — и тогда удалось достичь чисто шекспировского эффекта, как я себе его представляю, удалось достичь чередования трагических и комических моментов: когда Гамлет бросался со шпагой на гобелен, зрители сидели, трагически взволнованные; когда он протыкал гобелен и из-за него слышался полувоющий голос Щукина: «Зарезали», — в зрительном зале раздавался сразу очень короткий взрыв хохота, после чего Гамлет вытаскивал шпагу и очень быстро спрашивал: «Кто это был? Король?» Быстрая перекидка из комического в трагическое — вот то, чего нужно добиваться в Шекспире.

Сцену «спектакля» — «мышеловку» я перенес на репетицию. С точки зрения приемов и вкусов нашего театра, такой момент, как реакция короля на спектакль, выгоднее выделить в самостоятельное зрелище. Когда король реагировал на самом спектакле, то внимание зрителя раздваивалось между восприятием спектакля, играемого на сцене, и публикой этого спектакля, то есть королем. Поскольку самый «спектакль» (пьеса об убийстве Гонзаго), который играют по заданию Гамлета актеры, утерял для нас какое бы то ни было значение, аромат и прелесть, постольку, всячески сократив его, я показал на сцене репетицию, которая важна для действия тем, что зритель понимает, чем Гамлет будет стращать короля; то есть в этой сцене репетиции сюжетная сторона пьесы несравненно более понятна.

**{142}** Поэтому, когда начинается «спектакль», зритель занят одной задачей: следить за тем, как король будет реагировать. И весь бег короля по лестнице с развевающейся за ним, подобно красному хвосту, мантией кажется мне удачным. Во всяком случае, ряд английских критиков, видевших спектакль, считал, что это решение сцены «мышеловки» должно войти в традицию сценического истолкования «Гамлета».

Зачем нужна сцена «мышеловки»? Для Гамлета ситуация ясна: ему нужно скомпрометировать короля, чего он и достигает. Мы видим, что поведение короля после «мышеловки» не только доказывает многое Гамлету, но явно порождает и должно породить какой-то скандальный для короля шумок. Поскольку намек, который делает Гамлет, чрезвычайно груб и является прямым ударом в лоб, мне казалось, что в плане такой борьбы с Клавдием это очень хороший и хитрый прием. Даже в самом тексте Гамлет, задумав свою инсценировку, говорит, что иногда в театре преступники бывают так глубоко потрясены представлением, что выдают себя, и эти слова очень близки в моей концепции: можно предположить, что у Гамлета (по мысли Шекспира) была двойная задача: самому убедиться в виновности короля, а если это убеждение правильно, то заодно и скомпрометировать короля.

Горацио представляется мне совершенно законченной и определенной фигурой профессионального гуманиста[[59]](#endnote-55). Я пытался его выявить как ближайшего приспешника Гамлета, но не целиком сочувствующего его планам. Несомненно, он бедный виттенбергский студент, который живет у Гамлета в качестве приживала. Карикатурность его порождена была желанием представить этого кабинетного гуманиста в чистом виде. Это прапрадед вечных студентов, представитель «чистой науки», тогда как Гамлет, набравшись науки, не совсем порывает связь с жизнью, а жизнь для него заключается именно в оспаривании узурпированных у него прав. Весь показ Гамлета со скелетом, научными работами и т. д. является, в конечном итоге, применением одного из популярных приемов нашего театра, приемов, неизвестных старому классическому театру. Это — обрисовка действующих лиц с помощью дополнительного параллельного физического действия, на которое нет указаний в тексте, но которое характеризует действующее лицо. В ложноклассических спектаклях, где актеры выходили из-за кулис и подходили к рампе, чтобы говорить диалоги и монологи, этого, разумеется, не применяли, но, став на рельсы создания современного спектакля, я применил этот прием, который дал дополнительную характеристику ряду персонажей.

Таким образом, анализируя действие, какое бы место пьесы мы ни взяли на выбор, мы видим очень напряженную интригу, очень напряженное действие, которое направлено к одному: к тому, что Гамлет **{143}** желает на законном основании захватить датский престол. Большинство критиков XIX века с негодованием отвергало такую гипотезу, основываясь на том, что захватывать престол — это, с точки зрения упомянутых критиков, неподходящее занятие для порядочного человека. Сеять разумное, доброе, вечное — пожалуйста, но захватывать престол — это не входило в либеральную буржуазную идеологию. Однако для Шекспира и для его героев захват престола — это насущное дело. Если человек родился наследным принцем, если он уехал учиться в Виттенбергский университет и, возвратившись домой, застает совершенно неожиданную картину (при таинственных обстоятельствах умер отец, а мать повенчалась с дядей, сидящим на престоле), то, как бы он ни любил отца, он знает, что является его прямым законным наследником. Вовсе не требовалось по тем временам и по шекспировским вкусам быть каким-то низменным пошляком и прозаиком, чтобы бороться за престол, на который Гамлет имеет все законнейшие права, даже если бы дух не повелевал этого делать. И далее разворачивается борьба за этот престол, права на который совершенно ясно характеризуются по тексту, когда Гамлет говорит, что Клавдий захватил тот самый престол, который почти уже был в его руках. Таким образом, в совершенно обнаженном виде выступает готовность Гамлета занять датский престол. Как известно, борьба, занимающая по сути дела всю пьесу и являющаяся ее основной интригой, сопровождается различными эмоциональными выявлениями действующих лиц, что присуще каждой темпераментной, напряженной пьесе. Во время этих эмоциональных выявлений действующие лица порою абстрагируют свои эмоции в виде каких-то более отвлеченных сентенций. Теперь остается определить, являются ли эти сентенции, эти эмоциональные выявления производными от основного каркаса интриги, или, наоборот, вся соль пьесы заключается в наборе блестящих монологов и диалогов, а интрига не существенна и подлежит вымарыванию, как полагали в XIX веке и как это делали в театрах на основе этих предположений.

Когда я читал критические отзывы о своем спектакле, меня всегда удивляло, почему именно те правонарушения по адресу Шекспира, которые я допустил из самых лучших намерений, возбуждали умы, а в то же время более значительные перекраивания, перестановки, перетасовки и переворачивания наизнанку пьесы, которые делались до меня, никого особенно не шокировали. Впрочем, до некоторой степени ответом на этот вопрос может служить указание на нарушение мною некоторых привычных театральных традиций и штампов. Когда зритель, привыкший с детства знать, что Гамлет — это надрывный философ, а Офелия — это символ невинности и вечной женственности, встречал **{144}** какие-то сильнейшие изменения в спектаклях обоих МХАТов, то эти изменения не касались одного: они не нарушали идеализации упомянутых действующих лиц. А в моем спектакле значительно более поверхностные изменения и менее существенные сокращения текста (у меня шло гораздо больше основного текста, чем в других спектаклях, хотя бы по количеству) все-таки сопровождались нарушением этих привычных штампов. Например, Офелия оказалась шпионящей за Гамлетом девушкой и, следовательно, перестала быть символом невинности и чистоты, поскольку одно с другим никак не вяжется.

Но самое основное, что мне инкриминировалось, — это устранение из спектакля философа Гамлета. По этому поводу было написано большое количество статей, которые так и назывались — «Гамлет без философии»[[60]](#endnote-56). Но ни один исследователь, расходуя свой темперамент, перо и чернила на поношение меня, как узурпатора шекспировских прав, не дошел до указания, в чем состоит эта философия. То есть предполагается, и притом абсолютно голословно, что пьеса «Гамлет» — пьеса философская. В какой мере она философская и какую философию она вообще несет — об этом не было высказано даже гипотезы. Когда говорится, что трагедия Шекспира — это христианская церковь, а Гамлет — это апостол Петр, тогда и философия и цена этой философии мне ясны, но в других, менее абсурдных трактовках вопросы философии вообще обходятся. Между тем я утверждаю, что «Гамлет» пьеса не философская, что каждая хорошая пьеса, будь то любая пьеса Островского, будь то даже любой водевиль Лабиша, содержит в корнях своих и в выводах некую мысль, которую, непомерно раздувая ее, можно назвать философской концепцией. Когда в лабишевском водевиле доказывается, что теща, поселившаяся в доме, несет в себе зло, то это тоже некое философское суждение о вреде поселения тещи в доме. В такой мере (в мере общефилософского, в самом широком смысле слова, понятия) мы можем вывести из пьесы «Гамлет», как и из любой трагедии, комедии или хроники Шекспира, скажем, из «Виндзорских кумушек» или «Сна в летнюю ночь», и как из любой пьесы Шекспира и не Шекспира, некое философское рассуждение, которое каждая эпоха трактовала по-своему. К чему же оно может свестись? С нашей точки зрения, оно несомненно может свестись к довольно расплывчатому и весьма общему рассуждению о взаимоотношениях личности и среды, личности, обогатившей среду, и среды, отставшей от низов, и т. д., но не это же привлекает любителей философского Гамлета, не в этом же дело. Каждая пьеса, разумеется, несет в себе возможности неких выводов, но от этого ей еще далеко до того, чтобы называться философской пьесой. И вот мы сталкиваемся с утверждением, что философия заключена в монологах Гамлета.

**{145}** Выпишем монологи Гамлета и для каждого из них найдем те основания, которые вызвали его к жизни. Мы увидим, что один из монологов произносится непосредственно после того, как Гамлет ясно осознает, что престол от него уплыл. В этом монологе выражается возмущение поведением матери, которая, вместо того чтобы передать престол сыну, выскочила замуж за дядю, и притом через два месяца после смерти знаменитого отца. Этот монолог — темпераментная речь человека, озлобленного тем, что его возмутительным образом провели. Такие монологи есть во многих пьесах. Они выявляют эмоции героя по поводу препятствия, встречающегося на его пути, и вовсе не являются философскими монологами. Остальные монологи Гамлета либо выявляют ту или иную непосредственно родившуюся под влиянием развивающегося действия эмоцию, либо это литературные отвлечения (вроде монолога «Быть или не быть») — литературные довески, заполненные цитатами. Они являются напоминаниями о том, что Гамлет приехал из Виттенбергского университета, что он весь напичкан Эразмом Роттердамским и другими гуманистами. Вот что означают эти монологи, и сами по себе они не имеют никакого философского значения, никакой философской ценности.

Несмотря на мое желание совлечь с «Гамлета» совершенно чуждые этой пьесе покровы, мне удалось это сделать только частично. Как только я стал эти покровы стаскивать, разразилась критическая буря, и покровы спешно были нахлобучены и водворены на место. Надо сказать, что те девять-десять месяцев, пока я работал над этим спектаклем в Вахтанговском театре, были наиболее боевыми и напряженными в моей жизни. С одной стороны, Вахтанговский театр, заслушав мой план, после длительной дискуссии принял его и решил делать постановку. С другой стороны, труппа раскололась на два лагеря: одни были фанатиками этого спектакля, другие были его ярыми противниками.

Помимо сложной ситуации в Вахтанговском театре, на успехе спектакля сильно отразилась его продолжительность. Я не имел возможности показать общественности спектакль в том виде, каким он был до последней генеральной репетиции, то есть с очень удачной сценой на кладбище и со сценой, когда Гамлет едва не убивает молящегося короля. Эта молитва не была молитвой в абстрактном представлении: бог в представлении Клавдия был конкретный, и сцена представляла собой активнейший диалог конкретного Клавдия с конкретным богом. В это время появлялся Гамлет в окружении офицеров, вовлеченных в заговор. Он натыкался на совершенно реальное препятствие, причем весь смысл разрешения этой сцены заключался в том, что Гамлет вовсе не хитрит сам с собой, как то думают Гервинусы. **{146}** Он не убивает короля потому, что тот стоит на молитве. Гамлет вынимает шпагу и говорит: ах, он молится; если я его сейчас убью, то он сразу пойдет на небо. Надо сказать, что эта сцена вовсе не является признаком негуманистического понимания, ибо гуманизм в XVI веке еще не расшатал веру в бога. Напротив, мы имеем здесь любопытный исторический пример того, как некоторые обстоятельства, совершенно невесомые, на наш взгляд, являлись конкретными предлогами к действию или к воздержанию от него; нельзя убить на молитве соперника, потому что он пойдет тогда на небо. Черти и духи были понятиями вульгарными, но небо, ад и рай — это была идеология.

В сцене на кладбище эпизод с могильщиками шел очень весело, ничем не предвещая того, что будет дальше: так оно и у Шекспира, у которого перед трагической развязкой идет замечательная буффонадная сцена могильщиков. Для нее был написан очень смешной текст Эрдманом и Массом[[61]](#footnote-7). Вся история с Лаэртом и с похоронами была поставлена следующим образом: раннее утро и очень спешные похороны. Не торжественно: Офелия умерла, утонула, случилась неприятность. Во избежание лишних разговоров необходимо, воздав ей все почести и соблюдая весь ритуал, поскорее похоронить ее. Это делалось ради ритма спектакля, чтобы не замедлять действия похоронной процессией. Похороны останавливал Лаэрт, который должен был выявить свой темперамент брата, затем следовали выступление Гамлета и драка на могиле, которая прерывалась тем, что Гамлет очень сильно подминал под себя Лаэрта. Получалось так, что Гамлет гораздо сильнее Лаэрта, и Лаэрт в конце концов падал. Гамлет говорит (в некотором смущении, которое всегда свойственно более сильному человеку, поколотившему слабого):

Скажите, сударь,  
Зачем вы так обходитесь со мной?  
Я вас всегда любил.

И тогда король и королева начинали подзуживать обиженного и поколоченного Лаэрта на месть. Вполне понятно, что Лаэрта, потерпевшего здесь такое фиаско, очень удобно было на это дело настроить.

**{147}** Затем была еще сцена (ее потом тоже пришлось вымарать), во время которой Лаэрт точил шпаги и, точа шпаги, разговаривал с королем о том, что, возможно, одна шпага будет отравлена, и т. д.

Все дело в том, что спектакль должен был кончаться на час позже, чем спектаклю дозволено кончаться. Это была первая моя самостоятельная режиссерская работа, и я просто допустил ряд неосторожностей. Надо было сокращать спектакль с самого начала, а мне жалко было выкидывать хорошие сцены, и я раздвинул спектакль на пять часов. Пришлось сокращать в последний момент работы.

Этим же объясняется неприятный перелом во второй части спектакля (начиная с 13‑й сцены), который я очень болезненно ощущал. В полной редакции спектакля этот перелом был значительно меньше заметен. При быстром купировании произошли какие-то сдвиги в дурную сторону, ухудшившие спектакль, но, вообще говоря, именно в этом месте пьесы, как драматургического произведения, есть какая-то заминка. Я думаю, что сейчас я бы сумел путем правильной перестройки авторского текста (что в той или иной мере приходится режиссеру делать всегда) эту затяжку как-то сократить, а тогда мне это не удалось.

Теперь о декоративной стороне спектакля.

Эта сторона не играет сейчас в моих работах той превалирующей роли, которой от меня ожидают, потому что раньше, чем начать работать как режиссер, я был театральным художником. Тут существует некоторое заблуждение у критики, склонной ожидать, что в каждом спектакле, который я сделаю, будет очень мало работы с актером и очень много декораций. Расчет очень простой и наивный. На самом же деле, поскольку я стал на путь создания спектакля в целом, я совершенно не склонен был нарушать каких-то нормальных пропорций между актерской игрой и художником. Правда, я считаю, что смыкание в одних руках режиссера и художника дает очень большие возможности. Никакая договоренность между режиссером и художником не может породить тех органически придуманных приемов, которые распространяются на работу и того и другого.

Что касается оформления «Гамлета», то мы заботились главным образом о конкретизации обстановки. Была, например, очень удачная картина прохождения войск Фортинбраса (ее пришлось выбросить), которые останавливаются у полуразрушенной войной избы, крытой соломой. Здесь мне очень нравилось то, что на основе брейгелевских и дюреровских гравюр была дана настоящая изба, крытая соломой, которая сразу делала всю эту сцену чрезвычайно бытовой и понятной. Взяв за основу северо-немецкий быт начала XVII века (потому что о Дании материалов имеется очень мало), я хотел дать наиболее **{148}** убедительную живописную иллюстрацию данного быта. Думаю, что если бы я делал только оформление, то я бы его сделал лучше.

Мне хочется добавить несколько слов о том, что стало для меня ясно уже в последнее время в результате моей работы над «Гамлетом».

Я очень увлечен сейчас — пока теоретически — другой замечательной пьесой Шекспира — «Бурей». Среди всех пьес Шекспира «Буря» находится в исключительном положении. Если «Гамлет» оставался, по сути дела, умышленно непонятым и на него наваливали целые пуды идейной макулатуры, то «Буря» — пьеса зубастая: к ней подходят, понюхают и отходят прочь, до такой степени она таинственна и непонятна[[62]](#endnote-57). Существуют два толкования ее. Первое толкование, порождение XIX века, утверждает, что «Буря» — это чистая аллегория, что Шекспир вдруг решил расположить все понятия о добре и зле по полочкам и выстроить из них комедию: Калибан — это вечное зло, мерзость и гнусь, Ариэль — это вечная красота, и т. д.

Второе толкование, имеющее место в наши дни, говорит, что эта пьеса трактует о колониальном вопросе. Автор этой версии — В. М. Фриче[[63]](#endnote-58). Остров в океане, на нем живет туземец — ясно, что мы имеем дело с колонией. Но если мы на мгновение поверим, что речь идет о колониях, то нам придется приписать Шекспиру такое отношение к колониальному вопросу, которое сейчас по плечу, скажем, Анри Барбюсу. А во времена Шекспира на колонии смотрели значительно жестче и значительно проще.

Я мечтаю сейчас о постановке большого трагического спектакля «Буря» с положительным Калибаном во главе. Я глубоко убежден, что Калибан — совершенно недооцененная фигура. Я изложу сейчас мое понимание этой пьесы, потому что она, по моему мнению, непосредственно перекликается с «Гамлетом». Больше того, на мой взгляд, между ними имеется такой мостик, который поможет мне теоретически крепче обосновать мое понимание «Гамлета».

«Буря» — явно аллегорическая пьеса, все в этом убеждены, и это совершенно верно. Однако чистая аллегория моральных понятий добра, зла и т. д. была чужда Шекспиру. Аллегория «туземец и колониальный вопрос» тоже совершенно неверна. Однако навязчивая аллегоричность этой пьесы настолько бросается в глаза, что приходится поломать голову и подумать, в чем же здесь дело.

Я полагаю, что «Буря», так же как и «Гамлет», является пьесой, порожденной глубоким политическим расхождением, которое намечалось и наметилось в то время между гуманистической верхушкой и правящей группой. Основное заключается здесь в следующем. Генрих VIII, отец королевы Елизаветы, был убежденным приверженцем **{149}** гуманистов. При нем они занимали министерские посты, и вообще он широчайшим образом им покровительствовал. При Елизавете начинается упадок влияния гуманистов. Их постепенно совершенно отстраняют от власти. На историческую арену выходила группа представителей контрреформации и католической реакции, которая отвергала последних поборников чистого Ренессанса, гуманистов. Мы знаем, хотя бы по судьбе Эразма, в каких напряженных взаимоотношениях видные гуманисты находились с правящими кругами Англии. Гуманисты явно враждебно относились к начинающейся феодальной реакции, но вместе с тем у них существовал необычайный страх перед массами, — страх, проявившийся в конкретных заявлениях, в конкретных литературных памятниках и конкретных действиях. Если мы проследим роль немецких гуманистов в крестьянских войнах в Германии, то мы увидим, до чего двойственно было все время их положение. С одной стороны, эти войны возникали как бы в осуществление их идеалов, а с другой стороны, гуманисты не верили в то, что восставшая масса пощадит культурные ценности. Измена Эразма Роттердамского делу реформации является очень показательной. Руководящая группа гуманистов находилась в весьма затруднительном положении. Опираться на массу и подходить к массе гуманисты не могли, они ее чуждались, но в то же время правящая верхушка, которая в разные эпохи складывалась из разных прослоек правящих классов, не принимала их к себе и оттирала их все дальше и дальше от власти. Если мы представим себе, что Шекспир по своему положению был несомненно теснейшим образом связан с этими гуманистическими кругами, точнее сказать — принадлежал к ним, и если мы в свете этой ситуации рассмотрим пьесу «Буря», то мы увидим, что она является аллегорической пьесой, предостерегающей правящую верхушку, утверждая, что без гуманистов невозможно управлять широкими массами.

Напомним в нескольких словах содержание пьесы «Буря». На необитаемом острове живет его властитель, мудрец и ученый Просперо. Некогда его брат позорнейшим образом выгнал его из неаполитанского королевства. Выгнал он его не случайно — в пьесе точно сказано, что в то время, как он весь был погружен в занятия и чтение книг, брат его плел сеть интриги и захватил престол. Уже сразу бросается в глаза аналогия с положением гуманистической группы и тех реакционеров, которые захватывали в это время власть. Просперо был изгнан со своей родины, но он захватил с собой самое ценное для него — свои книги и удалился в культурное изгнание. Дальше начинается действие пьесы, умышленно сталкивающее всех героев в одном условном месте. Этим условным местом является остров, где живет Просперо. Начинается буря (с нее, собственно говоря, начинается **{150}** пьеса), и в этом уже видна явная аллегория, то есть эта буря, разумеется, является символом тех социальных потрясений, которые вот‑вот должны наступить, ибо — в качестве отзвуков крестьянских восстаний в Германии — подобные им явления уже начинались и в Англии. Буря застигает корабль, и на остров высаживается монарх-узурпатор в сопровождении всех прочих действующих лиц пьесы.

На острове живет Калибан, которого характеризуют как полурыбу-получеловека, но на самом деле он, конечно, является типичным туземцем, но только туземцем не колониальным, а туземцем метрополии, то есть аллегорическим изображением широких масс населения. Этот Калибан ненавидит Просперо, а Просперо ненавидит Калибана. Просперо утверждает, что Калибан ему всем обязан, что он научил его говорить, так как тот не имел языка. Просперо благородно и величественно несет ему сверху свое просвещение, но Калибан спрашивает: — А я тебя просил об этом? Хорошо, ты меня научил говорить — я буду тебя теперь ругать. Спасибо тебе, что ты дал мне слово.

Отношения между Калибаном и Просперо настолько обостряются, что дочка Просперо, чудная и нежная девушка, задает своему отцу совершенно логичный вопрос: дорогой отец, если этот Калибан столь плох, как ты говоришь, почему же ты не прогонишь его отсюда? Я думаю, этот вопрос многие дети фабрикантов могли бы задать своим отцам: если тебе эти рабочие так надоели, почему ты их не прогонишь? На этот вопрос Просперо дает классический ответ: Калибан действительно плох, но выгнать его я не могу, потому что он делает для нас всю черную работу: он носит воду, колет дрова и т. п. Учитывая, что это аллегория, можно сказать, что здесь прощупывается уже какая-то расстановка сил.

Действие продолжает развиваться и доходит до момента, когда Калибан решает, что так жить он больше не может, что все природные богатства, которые по праву принадлежат ему, захватил Просперо и что ему необходимо стать свободным человеком. Просперо научил его говорить, но надел на него цепи. Калибан поднимает мятеж против Просперо и вовлекает в этот мятеж двух лакеев приехавшего на остров неаполитанского короля. Это два шута, которые тоже, по-видимому, несут известную аллегорическую нагрузку. И вот они втроем отправляются уничтожать Просперо, освобождаться от его власти.

Вспомним на мгновение слова Эразма о том, что если германские полчища войдут в Рим, то они там камня на камне не оставят, о том, что пусть уж там лучше будет католицизм в чистом виде, и вспомним, какие слова говорит Калибан этим самым лакеям. Калибан, изображенный рукой гуманиста Шекспира, заявляет: главное, когда мы ворвемся к нему в хижину, в первую очередь надо уничтожить книги, **{151}** оттого что без книг Просперо ничто, без книг он не имеет никакой власти, никакого веса. Этим самым Шекспир заставляет Калибана высказывать те самые страшные мысли, которых ожидали от народных масс гуманисты.

Таким образом, завербовав в союзники этих лакеев, Калибан идет на приступ дома Просперо, но Просперо выкидывает гениальный маневр, тоже глубоко аллегорического характера. Зная, что на него готовится покушение, он развешивает перед домом на веревках дорогие королевские одежды. Как только Калибан и лакеи приближаются к этим одеждам, лакеи накидываются на них и начинают их делить между собой. Калибан начинает умолять их бросить эти одежды, потому что сначала надо уничтожить Просперо, который является главным злом. Но они отвечают ему: нет, таких одежд мы никогда еще не видели.

И весь мятеж срывается из-за этого, а Калибана в конце концов «арестовывают». Другими словами, некую группу, возглавляющую движение масс, немедленно снимают и ставят в привилегированное положение. Вся история с развешанными дорогими одеждами и знаками отличия имеет в данном случае это значение. Таким образом, мне думается, «Буря» является четкой аллегорией, где Просперо представляет собой явно аллегорическое изображение гуманизма. <…> Брат Просперо, захвативший престол, — это те самые группы стоящих у власти людей, против которых направлена вся пьеса, причем основная ее мораль в том, что если бы не Просперо, если бы не его умение укрощать Калибана средствами, вычитанными из книг, то Калибан представлял бы собой уже всеобщую опасность. Брак, которым кончается пьеса, брак между дочерью Просперо и сыном короля — благополучная концовка, выражающая мечту о том, что, когда гуманизм, наконец, найдет себе применение у законной власти, тогда воцарится прекрасное содружество науки и правящих классов. И вся пьеса в целом является весьма пессимистическим предостережением, которое, конечно, услышано не было, ибо реакционная власть не вернула и не приблизила к себе гуманистов.

Таким образом, хотя «Буря», казалось бы, кончается вполне благополучно, она все же проникнута глубоким пессимизмом, происходящим оттого, что автор мало надеется на то, что смысл этой пьесы будет понят теми, к кому она адресована. В таких произведениях, как «Гамлет» и «Буря», трактуется вопрос о взаимоотношениях гуманистов с правящей верхушкой, — вопрос, который в начале XVII века был в Англии острым и волнующим.

В «Гамлете» мы видим, что престол достается грубому Фортинбрасу, который не учился в Виттенбергском университете, а все время, **{152}** пока шла склока при датском дворе, находился в походах. Престол достается ему после того, как Гамлет наконец настиг и убил узурпатора Клавдия, то есть незаконный захватчик власти убит законным ее носителем. Но Гамлет погибает, а его престол занимает солдафон Фортинбрас. Таким образом, в «Гамлете» мы имеем первое предостережение: в нем говорится, что если роль и значение гуманистов не получат признания, то ни гуманисты, ни правящие группы от этого никакой выгоды не получат, а радоваться и пожинать плоды будут третьи лица.

В «Буре» этот вопрос взят еще шире, еще глубже. Здесь затрагивается такая проблема, которая в «Гамлете» почти совсем не ставится: проблема широких низших слоев населения. Конечно, мы можем проследить подобные же тенденции и в других пьесах Шекспира, например в «Юлии Цезаре», где мы находим такое же отношение к массе, или в «Буре», где масса получает такую же оценку. Таким образом, политическая позиция Шекспира, стремящегося к признанию за гуманистами права занимать некое ведущее место в государстве, является той основной шекспировской идеей пьесы, которая в «Гамлете» введена, вставлена, вкраплена в существовавшую до него авантюрную пьесу о борьбе принца Гамлета за датский престол.

Очень возможно, что в моей постановке «Гамлета» мне не удалось с достаточной ясностью выявить эту тему, но, во всяком случае, многое было сделано, — а ведь мне в данном случае пришлось разбивать очень толстый и прочный слой идеалистических концепций «Гамлета».

Я думаю, что в ближайшие времена несомненно последует в том или другом театре постановка «Гамлета». Было бы всего неприятнее (а этого можно опасаться), если эта новая постановка остановится где-то на полпути. Сейчас, конечно, никто не станет ломать копья из-за привидений и духов, но тот пиетет к Шекспиру, который имеется у нас и который является чрезвычайно положительным фактором, влечет за собой и такое бронзирование Шекспира, которое грозит появлением элементов мертвого канона.

Я лично с большим удовольствием, если мне представится такой случай, — не сейчас, правда, а через некоторое время, — сделал бы второй вариант постановки «Гамлета». В нем я постарался бы провести те же, по сути дела, основные мысли, в правильности которых я убежден до сих пор, но сделал бы это в более спокойной форме. Разумеется, многое было в спектакле такого, чего могло бы и не быть. Если мне нужно показать, что Гамлет — это живой, полнокровный и здоровый человек, который попадает в очень сложную ситуацию, то вовсе не обязательно для него становиться на четвереньки, как он становился в одном месте созданного мною спектакля. Меня лично это не шокировало, **{153}** потому что в общих взглядах на театр мы не такие уж пуритане. Прошли те времена, когда Корнелю приходилось писать письмо и извиняться за то, что у него по ходу действия в «Сиде» дают на сцене пощечину.

Может быть, специально для того, чтобы основной замысел, который мне дорог и ценен, дошел до зрителя без дополнительных раздражителей, нужно было ввести какие-то элементы декламации, монологов, спокойных мизансцен и т. д. Я считаю, что сделал огромную тактическую ошибку, проведя эту работу с полнейшей прямолинейностью, то есть так, как нужно было, на мой взгляд, интерпретировать это произведение именно в 1932 году (потому что сейчас каждый сезон рождает новые задания и новые требования). Но тогда, мне кажется, нужно было действовать именно таким образом. Пока я работал, очень многие предупреждали меня о том, что я делаю очень опасную вещь, и т. д. И действительно, их предупреждения были совершенно справедливы, и этот спектакль утвердил за мной славу скандалиста. А. И. Пиотровский написал даже статью, в которой заявил, что все это вовсе не ново и что я действовал по планам и заданиям ни более, ни менее, как вождя итальянского футуризма Маринетти[[64]](#endnote-59). Но я могу заверить, что на Маринетти не ориентировался и что футуризма в своей постановке не ощущал. <…>

Постановка «Гамлета» во многом оказалась для меня неудачей, но неудачей почетной. Очень многое из того, что в этой постановке впервые (с правом патента) доказывалось, я надеюсь, проникнет в сознание работников советского театра, работающих над Шекспиром[[65]](#endnote-60). После всех неприятностей с «Гамлетом» я имел очень большую радость. Это был спектакль «Ромео и Джульетта» в театре Радлова[[66]](#endnote-61), где я увидел, что зерно, зароненное мною на каменистой почве Вахтанговского театра, неожиданно бурно разрослось в маленьком театре на Троицкой, и притом разрослось с большой наглядностью и убедительностью. Я видел свое зерно, я его отличал по вкусу, цвету и запаху, я присутствовал при том, чего добивался, — при совлечении Шекспира с ложноклассического пьедестала, при устранении в нем декламации, эстетических мизансцен и т. п. Я увидел, что к Шекспиру подходят, как к автору, который может сам за себя постоять, даже если осветить его сильным фонарем или рассматривать его при дневном свете.

Если кто-нибудь сейчас возьмется за постановку «Гамлета», то, разумеется, многое можно будет сделать совершенно иначе, чем было у меня, очень многое можно по-новому сценически разрешить и, наконец, что самое веское и самое правильное, во многом можно уже достичь синтеза в понимании этой пьесы, тогда как мой спектакль был намеренной антитезой, то есть он намеренно выпячивал на первое **{154}** место именно сухую жесткую борьбу за престол. Если Шекспир перемежал комические и трагические сцены и в постановке и те и другие должны находить равноценное выявление, то у меня весь запас энергии был употреблен на комические сцены, причем получился веселый спектакль, в котором было много смеха, но смеха не внешнего, придуманного, искусственно привнесенного, а идущего от раскрытия Шекспира. И как бы меня ни поносил этот будущий режиссер «Гамлета» за моего «Гамлета», я с большим удовольствием пойду на спектакль, вспоминая, что знали об этой пьесе и что было в ней на виду до моей постановки.

Основная неразрешимость пьесы «Гамлет» (в качестве потонувшего со дна морского предостерегаю о рифах!) заключается в ее размерах. Дайте мне восемь часов, и я берусь сделать спектакль, в котором интрига и философия могут быть превосходно увязаны. Замечательный гамлетовский монолог о том, куда эти люди спешат и т. д., был у меня развит интереснейшими цитатами из Эразма, которые М. Л. Лозинский перевел для меня пятистопным ямбом, — все это было заготовлено, и все это можно было сделать, но интрига не подчиняется сокращению безболезненно. Когда в МХАТ II Чехов построил спектакль, он просто вымарывал две трети пьесы: шли одни лишь основные сцены. И каждый, кто будет ставить «Гамлета», сейчас же столкнется с вопросом: что сокращать? Тот, кто гениально сделает купюры в пьесе, будет победителем в этом чемпионате.

Следует ли придерживаться формального отношения к классику: это написано и это надо ставить, без учета того, что было злободневно и утеряло смысл, что непереводимо и т. д.? Или надо подойти к автору более культурно: понять его замысел, понять, что он хотел сказать, какими средствами он этого достигал, какие средства остались и на наш день актуальными, какие из них надо сохранить и какие из них выветрились и нуждаются в том, чтобы их заменили другими? Каждый раз, когда мы будем соприкасаться с классикой, особенно с отдаленной классикой, эти вопросы всегда будут вставать. Либо идти путем реконструкции: классик сам написал, пусть сам и отвечает, либо вникать в существо дела и давать творческое истолкование его произведения всеми доступными театру средствами. Этот последний путь кажется мне наиболее правильным.

1935

## {155} Две постановки «Двенадцатой ночи»

### I. Путешествие в Иллирию[[67]](#endnote-62)

Северо-западные берега Адриатики, на которых, по сведениям географов, располагалась Иллирия, останутся вне нашего внимания. Та Иллирия, где совершаются необычайные события «Двенадцатой ночи» — Иллирия Шекспира, — это совершенно особая страна, которую так же трудно найти на карте, как и тридевятое государство русских сказок или Payse de Cocagne французских. Эта воображаемая страна, расположенная где-то на перекрестке путей из Англии в Италию Позднего Возрождения, причудлива этнографически. Коренные жители старой веселой Англии расположились здесь бок о бок с итальянцами; те и другие чувствуют себя в Иллирии как дома и не замечают, по воле их создателя — Шекспира, своего национального различия. Бурное море омывает Иллирийские берега, поглощая в своей «пенной пасти» неосторожных мореходов. По нему носятся отчаянные пираты в погоне за купеческими кораблями. Они мужественны, благородны и, вероятно, очень похожи на своих английских собратьев, которые, в полном соответствии со своей бурной и противоречивой эпохой, не только грабили купцов, но и открывали новые земли, основывали торговые компании, а иногда присоединялись к военному флоту, чтобы драться с неприятелем. Впрочем, все купеческие суда были вооружены, а все их владельцы были **{156}** предприимчивы; в этих условиях черный пиратский флаг мог подыматься по мере надобности на время нападения, чтобы потом опять прятаться в укромном уголке капитанской каюты до новой операции.

Из иллирийских пиратов особенно знаменит Антонио. Он — гроза герцогского флота — топит лучшие корабли и отбивает ценнейшие грузы. Вместе с тем он — фанатик дружбы, ради дружбы он готов забыть обо всех предосторожностях и вступить на иллирийскую почву, где его выслеживает стража герцога Орсино, правителя Иллирии.

«Душой и кровью благородный герцог» — смелый воин и охотник за пиратами. Антонио он знает в лицо. Он встречался с ним как противник в морских сражениях. Но сейчас герцогу не до Антонио. Герцог влюблен. Страсти Ренессанса сильны, и в Иллирии мы видим их бурное проявление. Весь необъятный темперамент молодого герцога направлен сейчас на одну цель: завоевать сердце живущей по соседству графини Оливии.

Сила его бешеной и неудовлетворенной страсти причиняет ему самому невероятные страдания. Их пытаются смягчить различными средствами: музыкой, пением, охотой, но все напрасно. Любовные страдания герцога — это наболевший вопрос в Иллирии (о них открыто говорят в доме графини все ее слуги, о них в первую очередь сообщают матросы путешественникам), это единственная забота придворных герцога.

В искренность его чувств верят все, в том числе и Оливия, знающая о них, но не разделяющая его страсть, — все, кроме одного, скептика, истолковавшего столь ярко и реалистично изображенные Шекспиром страдания Орсино как холодное кривляние «восковой фигуры», — кроме проф. А. А. Смирнова, излагавшего такой взгляд в своей прекрасной книге о Шекспире[[68]](#footnote-8). К счастью, дистанция в триста с лишним лет оградила Орсино от этого коварного и несправедливого упрека, а шекспирологов — от справедливого негодования герцога.

Поместье графини Оливии носит на себе несомненный отпечаток провинциальной Англии, той веселой Англии, неразрывно связанной с представлением о Шекспире, о которой писал Энгельс[[69]](#footnote-9), Это не **{157}** феодальный замок с подъемными мостами и сторожевыми башнями и, во всяком случае, — не холодный «дворец» ложноклассических постановок. Скорее всего, это хозяйственно оборудованная усадьба с хорошей библиотекой из античных классиков и гуманистов, в которой подолгу проводит время изысканная хозяйка, а может быть, и шут Фесте; с винным погребом, запасам которого даже дядюшка Оливии, сэр Тоби, со своими собутыльниками не могут нанести заметного урона, с заботливо возделываемым садом. Функции дедовского подъемного моста с успехом выполняются цепной собакой, спускаемой на ночь, а в старой сторожевой башне, если она еще сохранилась, квасится капуста или сохраняются яблоки.

Обитатели усадьбы — отнюдь не герои. Несмотря на это, вот уже триста лет как они знамениты и, время от времени появляясь на сцене той или другой страны, сразу завоевывают себе права гражданства.

Сэр Тоби, жизнерадостный пьяница, здоровенный детина, дрожащий под взглядом юной племянницы, обладает огромным юмором и остроумно налаживает свою жизнь. Он недостаточно богат, чтобы завести себе шута, поэтому он заводит себе идиота, который не только потешает его своей глупостью, но вдобавок еще и оплачивает его кутежи. Это оригинальное соединение в одном лице посмешища, приживала и мецената напоминает несколько аналогичное положение купеческих сынков при разудалых представителях художественной богемы в значительно более поздние времена.

Правда, в награду за все расходы и унижения сэру Эндрю обещана рука самой графини Оливии. Однако это трудновыполнимое обещание мало заботит дядюшку: как-нибудь все образуется.

Шут Фесте не делится с нами своей биографией. Однако нетрудно догадаться, что в Иллирии, как и в елизаветинской Англии, кадры этой профессии комплектовались уже не из сумасшедших, уродов или калек, как в давно минувшие времена. Нет, по всему видно, что это — неудачливый студент. Неизвестно, что помешало ему закончить образование — бедность, беспутство или нескончаемые розыгрыши преподавателей, во всяком случае, Фесте пришлось подыскивать себе более выгодное применение: идти в бродячие актеры или в шуты, и он выбрал последнее. Будь у него другом детства какой-нибудь принц, как У Горацио, он, может быть, благополучно занимался бы науками. Во всяком случае, старомодное название шут ею раздражает, благородная профессия конферансье еще не народилась, и Фесте сам именует **{158}** себя извратителем слов. Пожалуй, это довольно точное определение его обязанностей. Спрос на остроумие был очень велик. И подобно тому, как богатый спортсмен держал на службе профессионала-тренера, Оливия завела в своем штате профессионала остряка, достаточно интеллигентного, хотя, кажется, не особенно веселого. Но от него требуется не веселье, а изящные каламбуры и парадоксальные обороты мысли. Кто знает, если бы Фесте родился на несколько веков позже, не нашел ли бы он себе места на литературном поприще, где-нибудь среди последователей Уайльда или Шоу.

Наш современный термин «розыгрыш» был бы, по-видимому, гораздо нужнее англичанам. По крайней мере, на протяжении сотен лет ни одна страна не бросает такого количества энергии на хитросплетенные «шутки с заранее обдуманным намерением», как это мы наблюдаем у соотечественников Шекспира. Никакая другая литература, никакой другой быт так не насыщены розыгрышами, как в Англии.

От Эразма Роттердамского, описавшего, как еще в начале XVI века молодые люди, желая напугать священника, изображают привидения, до честертоновского «Человека, который был Четвергом» (где круг разыгрывающих друг друга замыкается так, что нельзя найти отправную точку), через быт, театр и литературу тянется цепь розыгрышей, состязаний в остроумии, выполняемых с азартом, с затратой времени и подготовительных трудов. Деятельная фантазия, изобретательность и щедро расходуемый темперамент англичан породили с шекспировских времен столько невероятных выдумок, что эта тема была бы достойна особой монографии. Специфичность этой национальной черты заключается, как нам кажется, именно в подготовленности каждой шутки. Когда Перигрин Пикль у Филдинга[[70]](#endnote-63) думает напугать свою старую родственницу, он находит время и терпение надевать на кошачьи лапы скорлупки от орехов, чтобы обутое таким образом животное производило при ночных путешествиях загадочный шум. Старый дядя Оливер у Шеридана[[71]](#endnote-64) простейшим способом испытать своих племянников считает посещение одного из них под видом ростовщика, а другого — в обличье бедного родственника. А бедный больной мистер Бенбери в «Как важно быть серьезным» Уайльда, уход за которым освобождает молодого повесу от светских и семейных обязанностей, обладает еще одним качеством, которое в нем особенно удобно: он не существует. Он вымышлен этим самым повесой Эрнстом.

И все это не формальные приемы литературы и театра, как может показаться, нет, все это чистейшее реалистическое отражение быта.

Одна эпоха Реставрации, возродившая уничтоженное пуританами театральное искусство, оставившая истории столько «розыгрышей», **{159}** мистификаций и проделок, могла бы закрепить за Англией мировое первенство в этой странной области.

История знает много знаменитых распутников и женолюбов, но только в Англии подобный человек для удовлетворения своих стремлений открывает специальную гостиницу для спаивания мужей путешествующих дам, переодевается старухой и, наконец, открывает врачебный кабинет, не будучи врачом, только для того, чтобы расширить свой «охват» женской части населения. И вся эта напряженная «деятельность» лорда Рочестера сочетается еще с титаническим пьянством, формы которого нам тоже нелегко себе представить, если учесть, что, по свидетельству своих современников, почтенный лорд однажды не протрезвлялся… в течение пяти лет!

Придворная жизнь и в других странах нередко отличалась распущенностью нравов, но в Англии распутство считается особенно интересным тогда только, когда оно осложняется замыслом, выдумкой, и вот герцогиня Тарконнэль заводит на улице легкомысленные знакомства, переодевшись торговкой апельсинами.

В этот же период настоящая торговка апельсинами, сделавшись актрисой, обращает внимание Карла II своей поразительной оригинальностью. Заканчивая исполнение центральной роли в трагедии, она в последний момент спектакля соскакивает с носилок, на которых ее уже в виде трупа уносят со сцены, и читает ошарашенным зрителям веселый монолог. Король, как истый англичанин, не может устоять против такой выдумки, и бывшая разносчица апельсинов Нелли Гвин — любовница короля. Этот пост она сохраняет в течение долгих лет, и все эти годы отмечены каскадом неожиданных смелых и остроумных выходок, значительно превосходящих по резвости поведение Элизы Дулитл у Бернарда Шоу, которая также шокировала и также восхищала окружающих. По-видимому, многовековая прочная мода на острое слово и острое положение заставила молодую английскую аристократку, переодевшись пажом, держать под уздцы лошадь любовника, пока тот закалывал на дуэли ее мужа, пренебрегая более примитивными средствами уладить свои любовные дела.

Такие образчики английского быта убеждают в особом происхождении тех трюков и каламбуров, которыми так уснащены английские комедии XVI – XVII веков.

Намеренное острословие, игра слов и каламбуры многих современных комедий (оставим в стороне вопрос их качества) чаще всего являются условным формальным приемом драматурга.

Острословие шекспировских героев, превосходящее по мере любую современную комедию, — это бытовая характерность, это манера, наблюдаемая в жизни.

**{160}** Любовник под двуспальной кроватью в фарсах XIX века — это условный прием театра такого направления, а Фальстаф в бельевой корзине — это реалистическое положение.

Не разницей ли происхождения объясняется и разница в нашей оценке подобных трюков и той словесной игры, в которой Шекспир и его драматургические спутники нередко побивают рекорды смелости? И как характерно, что в то время как мы располагаем подробнейшими сведениями о биографиях значительно более древних авторов, нам ничего не известно о Шекспире. Следы его заметены, авторство его произведений приписывалось то Бэкону, то лорду Рэтленду. И чем сильнее наш интерес к этому писателю, тем меньше мы можем узнать о нем достоверного. Исчезновение Шекспира, может быть и против воли его соотечественников, явилось кульминационным розыгрышем со стороны англичан, на этот раз — розыгрышем всего культурного человечества. Во всяком случае, только применительно к английскому духу могла возникнуть версия о том, что лорд Рэтленд, написав все, что мы считаем сочинениями Шекспира, скрывал это свое занятие всю жизнь, наняв полуграмотного актера на должность подставного автора, унес в могилу тайну своего авторства и даже опубликовал издевательский портрет «Шекспира» с подозрительной чертой вокруг подбородка, якобы намекающей на то, что изображенное лицо — лишь маска.

Только англичанина могли заподозрить в такой упорной мистификации.

Иллирия, вследствие своей близости к Англии Шекспира, сильнейшим образом заражена страстью к розыгрышам. Центральным моментом комической линии пьесы и является выполнение обитателями дома Оливии адского замысла, направленного против дворецкого Мальволио. Этому пройдохе, подхалиму, ханже и карьеристу, мечтающему сменить цепь дворецкого на графскую корону, посчастливилось в его сценическом существовании больше, чем герцогу Орсино. В иных постановках этому нормальному человеку сообщались черты патологичности и беззащитности[[72]](#endnote-65), что ставило в неловкое положение всех его врагов, которые в такой концепции вынуждены были согласно тексту автора издеваться над несчастным больным. Хотя живой Мальволио был бы, вероятно, только благодарен за такую версию, целиком его обеляющую, наша театральная экспертиза отказывает ему в свидетельстве о невменяемости. Это совершенно здоровый негодяй, и он должен полностью отвечать за свои поступки. И хотя в Иллирии поклоняются Юпитеру, но лицемерие, алчность и показная добродетель Мальволио могли быть им восприняты только от английских пуритан, **{161}** очень умело применивших христианство к своим экономическим устремлениям и достаточно мощных для того, чтобы сатирические стрелы, для них предназначенные, направлялись кружным путем через Иллирию. Спустя полвека пуритане закроют все театры Англии и даже будут штрафовать детей за игры в воскресный день, а пока пусть Мальволио — такой же враг веселья — посидит, на радость зрителям, запертым в темном чулане.

Главным организатором проделки, учиняемой над Мальволио, является служанка Оливии — Мария, и именно этой своей затеей она покоряет сердце холостяка Тоби. Вероятно, Карл II при виде спрыгивающей с похоронных носилок Нелли Гвин мог бы целиком выразить свой восторг словами сэра Тоби: «За эту выдумку я готов жениться на этой женщине! И не требовать за ней никакого приданого, кроме еще одной такой же шутки!» Надо полагать, что в обществе, где остроумию придается столько значения, оно иногда из пустого развлечения делается качеством, влияющим на судьбу человека, во всяком случае способствующим заключению выгодного брачного союза.

«Несравненнейший дьявол остроумия» — вот высшая степень оценки, которой награждает сэр Тоби свою будущую жену.

Безответная любовь Орсино и зреющая ненависть к Мальволио со стороны домочадцев Оливии явились почвой, на которую падают два метеора, два пришельца извне, зарождающие сценическое движение интриги.

Два молодых авантюриста, лишившись отца и, по-видимому, состояния, отправляются искать счастья в чужие края. Это Виола и Себастьян. Сестра и брат. Такая ситуация, откуда бы она ни была заимствована Шекспиром, является глубоко реалистической для его времени. Новая колониальная эра открывала для всех неустроенных энергичных людей новые возможности поисков счастья за морем, ценою преодоления многих опасностей.

Корабль, на котором плыли Виола и ее брат, разбивается непосредственно перед началом спектакля. Но оба спасены — разными судами. Виолу спас безымянный капитан, Себастьяна — знаменитый Антонио. Брат и сестра, считая друг друга погибшими, попадают в Иллирию и случайно встречаются за десять минут до конца спектакля.

Потрясающее сходство близнецов порождает цепь недоразумений, составляющих интригу пьесы, достаточно ясно и ярко обрисованных автором для того, чтобы их перечислять, и великолепная комедия кончается счастливо для всех ее героев, кроме окончательно посрамленного Мальволио.

**{162}** «Двенадцатая ночь» принадлежит к числу тех величайших произведений драматургии, достоинства которых гораздо лучше постигаются при непосредственном восприятии зрителя, чем из любой попытки их анализировать.

На долю театра выпадает другая, более трудная, но и более полезная задача — своей работой над спектаклем на деле доказать правильное понимание и верный выбор средств для интерпретации этого произведения.

Сценическая история пьес Шекспира весьма разнообразна. Судьба «Двенадцатой ночи» чаще всего складывалась весьма благополучно. Мы помним целый ряд хороших постановок этой комедии в Москве, в Ленинграде и в других городах, с большими актерскими удачами[[73]](#endnote-66). И если каждый режиссер, ставящий «Гамлета», пьесу с менее ровной судьбой, считает своим долгом объявить все предыдущие постановки грубейшими ошибками и только своей постановкой обещает возвестить изумленным зрителям долгожданную истину, нашу работу мы отнюдь не рассматриваем под таким углом зрения.

Задача убедительно сыграть комедию Шекспира, сохранив в целости ее структуру, найдя правильное сценическое решение непривычному для нас двуплановому ее строению, так, чтобы комическая и героическая линии существовали в органическом соединении[[74]](#endnote-67), и, наконец, овладеть нужными для воплощения шекспировских страстей актерскими средствами — все это настолько ответственно, что одно может и должно целиком занять внимание творческого коллектива в процессе работы.

Мы не отказываемся, разумеется, от законного права, невзирая на ту или иную традицию, искать наиболее верное толкование каждого образа, каждой сцены, но материал и, как мы уже указали, судьба «Двенадцатой ночи» не толкают нас на обязательное опровержение всех предыдущих ее постановок.

Если основную стилистическую директиву, указывающую путь постановочной работе, следует искать в самом драматическом произведении, такой директивой в «Двенадцатой ночи» мы считаем ее жизнерадостность. Это качество служит единым стержнем для всех ее семнадцати сцен, оно является стилистическим указанием для композитора и художника, для всего творческого процесса актерской работы.

Жизнерадостность связывает «Двенадцатую ночь» с нашим днем, Шекспира — с советским зрителем; задача спектакля — осуществить эту связь.

1938

### {163} 2. Новое путешествие в Иллирию[[75]](#endnote-68)

<…> Если мы отрицательно отнесемся к старым театральным традициям, которые выявляются при постановках Шекспира, то мы обязаны показать, к чему мы должны стремиться и какие хорошие тенденции мы могли бы проявить в шекспировском спектакле. Мне кажется, что одна из особенностей театрального прогресса за последние полвека заключается в частом вытеснении индивидуальных достижений коллективными. Театр во все большей степени становится плацдармом коллективного творчества, ансамбль может считаться завоеванием современного театра.

Я думаю, что композиционная законченность спектакля, то есть найденная форма его, противостоящая разрозненным сценам и кускам, — это тоже крупнейшее достижение современной сцены.

Теперь трудно представить себе гениального актера, главенствовавшего в старом театре и выступавшего на фоне унылых статистов, ограждавших его от столкновения с задником.

И наконец, это тоже очень важное обстоятельство, которое должно являться в современном театре руководящим при всяком исполнении классики, — это то, что со сцены произносится и на сцене совершается только то, что актеру и режиссеру целиком понятно и за что они готовы отвечать всей своей художественной совестью.

Так что, мне думается, для того, чтобы сегодня мечтать о современно звучащем шекспировском спектакле, надо обязательно подойти к нему с позиции современных театральных идеалов, даже если они не достигнуты в остальном репертуаре, то есть мне кажется, что такое прелестное понятие, как студийность, в работе над таким спектаклем совершенно необходимо. Я думал о соответствии структуры, состояния и положения нашего театра с теми требованиями, которые предъявляет Шекспир, как он должен ставиться сегодня. Надо сказать, что если бы я не рассчитывал на работоспособность нашего коллектива, я отказался бы от мысли поставить «Двенадцатую ночь». А надежды эти в большой мере оправдались на «Дон Жуане» и позволили поставить спектакль, который в большинстве театров был бы немыслим. Я могу назвать множество отличных театров, где не смог бы поставить подобный спектакль из-за одного внутреннего режима театра. Я вам заранее скажу, что даже самые максимальные требования к постановке данной пьесы, если рассуждать обычно и подходить к этому обычным способом, не дадут возможности поставить нам эту пьесу в нашем театре. Я, например, вспомнил нашу постановку 1938 года и понял, что у нас сейчас нет тех возможностей, которыми мы располагали в 1938 году. У нас нет сейчас того количества молодежи, **{164}** которое нужно для достижения нашей цели, и обойти этот вопрос невозможно. Статисты нам не нужны, потому что они, во-первых, неверные люди. Любой разовый приглашенный может прийти, а в другой раз не прийти. Поэтому я хочу вам рассказать о предполагаемой форме работы, и давайте потом обменяемся мнениями. Если сегодня не успеем, продолжим этот разговор завтра о том, способны мы или не способны поставить этот спектакль.

Прежде всего о планах работы. Я считаю, что те задачи, которые ставятся, они ставятся «или‑или»: или мы работаем в надежде создать современный шекспировский спектакль, или, если мы чувствуем, что это нам не под силу, ищем пьесу с небольшим количеством ролей и не задаемся целью создать что-либо представляющее серьезный художественный интерес <…>

Мне хотелось бы еще сказать, что для работы над этим спектаклем нужны особые качества: хорошая настроенность, юмор, доброжелательность и, главное, фантазия. Очень трудно планировать фантазию, нельзя быть заранее уверенным в том, что она будет работать. Фантазия тем и хороша, что она неожиданна. «Двенадцатая ночь» — прелестная сказка, в которой действуют образы, символы и на редкость интересные человеческие типы. Мария, Виола и Оливия — это три типа, характеризующие, по-моему, все женское человечество, три характера, в каждом из которых все наиболее распространенные особенности женской психологии, женского тщеславия и женского темперамента.

Я считаю, что у нас перед глазами есть пример, свидетельствующий о том, что любая фантазия должна опираться на вполне реальные основания. Вы, наверное, помните румынский спектакль «Тень»[[76]](#endnote-69). Это была попытка обойтись без всякой фантазии. Есть свобода фантазии, которую можно позволить себе только в сумасшедшем доме. Там действительно спросу нет. Но в нормальных условиях определенные вещи считаются безвкусием. У нас в «Тени» встречаются вольности, но это определено стилистическим решением. В Шекспире нам предоставляется полная свобода для выбора любого решения. Не следует брать эпоху более позднюю, чем шекспировская, — это смущало бы зрителя. Так что эпоху берем шекспировскую или дошекспировскую. Иллирия, которую называет Шекспир, — это стык Востока с Западом — итальянской и восточно-турецкой культуры, и это опять-таки дает возможность различных стилевых поворотов.

Теперь перейду к одной чрезвычайно труднообъяснимой вещи, которая касается разных видов театральных условностей. Я не убежден, что сам до конца четко это понимаю, поэтому прошу с особым вниманием прислушаться к моим словам. Натурализму противостоит на **{165}** сцене театральность, которая позволяет и жест сделать выразительнее, чем это бывает в жизни, и голос сделать богаче и содержательнее, чем это бывает в троллейбусе. Театральность эта дает нам в руки раскрепощающие выразительные средства, которые позволяют полнее, отчетливее донести замысел до зрителя. С другой стороны, зрителю совершенно не безразлично, происходит это с живыми или неживыми людьми, и, когда это происходит с неживыми людьми, когда это только театральный персонаж, он остается равнодушным. Когда в условной атмосфере предстают нам живые люди, о которых можно предположить, что они едят, ночью спят, пьют, к ним относятся совершенно иначе. В классических спектаклях мы видим персонажи, которые настолько условны, как ты их ни тискай, из них ничего не выжмешь, из них ничего не польется. На сцене должны действовать люди, которые, попадая под дождь, делаются мокрыми, то есть при любой свободе фантазии мы не нарушаем законов реального человеческого существования. В этом смысл художественного отличия театральной марионетки от живого актера, потому что в марионетке это не обязательно, там возникают другие цели. Если мы пародируем живых людей, то и это надо делать так, чтобы наша пародия была не только смешной, но и неопровержимо похожей. Любой классический образ может произвести на нас большое впечатление, если мы все время будем помнить, что на самом деле он гораздо ближе к нам, теплее, многограннее, чем нам казалось, когда мы читали классическую пьесу, будем смотреть на классические характеры, как на живых людей, нам нужно и на сцене создать живые образы, если живые образы, то необходимы живые понятные взаимоотношения между ними, взаимоотношения, которые можно легко объяснить и в которые можно легко поверить.

<…> Как ни странно, в этой работе нам понадобится довольно большой застольный период, но несколько иной по характеру, чем обычно. Обычно застольный период используется для того, чтобы актер сумел сыграть роль сидя. В этой пьесе это невозможно сделать, потому что если эту пьесу сыграть за столом, то ровно половина ее будет звучать, как белиберда. Поэтому застольный период здесь нужен совершенно для других целей: во-первых, для того, чтобы мы вместе разобрались в намерениях автора, во-вторых, для того, чтобы решить теоретически за столом каждую сцену, не играя ее, а компонуя и строя ее. Будем читать, но еще не играть, так как преждевременной игрой мы можем испортить все дело.

Далее, товарищи, дело в том, что одними занятиями танцами здесь невозможно обойтись, поэтому нужно не только размять старые кости, но и спустить лишний жир. Геннадий Григорьевич[[77]](#endnote-70), который будет **{166}** моим помощником, параллельно с нашим застольным периодом проведет тренировки по акробатике, движению, с тем чтобы мы подошли к этому делу в достаточно натренированном состоянии.

Хочу заранее предупредить еще об одном. Я совершенно согласен с мнением Гордона Крэга о происхождении пьес Шекспира[[78]](#endnote-71), и если для участников так называемых романтических сцен на первый взгляд более или менее ясно, что делать — думаю, что это только на первый взгляд, — то для комедийных персонажей, для участников буффонад, которые здесь разыгрываются, заранее надо сказать, текст предлагает условные общие ориентиры, обозначающие начало, конец и место сцены в пьесе. Все остальное (юмор, все источники юмора, все формы его) отдается во власть актерского воображения. Это возлагает на нас большую ответственность. Если мы решили, что здесь у Шекспира запланирована смешная сцена и если на самом деле она окажется не смешной, то Шекспир в этом не виноват. Он и не рассчитывал, что через четыреста лет это будет звучать так же свежо, как в его время! Зато будем виноваты мы, поскольку не сумели сделать смешной по-современному.

В распределении ролей мы твердо придерживаемся такого принципа: ни один исполнитель нашей прошлой «Двенадцатой ночи», которую мы ставили в 1938 году, не остается на своей роли. Если кто-то из игравших в том спектакле присутствует здесь и сегодня, то он назначен на другую роль.

Теперь мне очень хочется принципиально изменить роль музыки в спектакле, и вот как. Мне чрезвычайно надоела наша малая симфоническая музыка, то есть попытки нашего оркестра исполнять обязанности большого симфонического оркестра. Либо не будет никакой увертюры перед занавесом, либо мы начнем спектакль так, чтобы с самого начала заинтересовать зрителя. Привычные два гонга, после которых заиграл оркестр, нам не нужны. Кроме того, музыка здесь должна быть во много раз примитивнее, чем мы привыкли требовать. Думаю, что нам понадобится чисто ритмическое сопровождение. Для каких-то сложных мизансцен должна быть музыка, сопровождающая музыку, звучащую на сцене <…>

Может быть, пока неясно почему, но уверяю вас, что, скажем, гребешки, обернутые папиросной бумагой в «Турандот», были гораздо более выразительным театральным средством, чем настоящий оркестр, который играет по переписанной партитуре.

Мне кажется, что чистота художественных намерений, с которыми надо подходить к этой сказке, заставляет стремиться к соответственно простым и наивным средствам.

**{167}** Дальше. Мне бы хотелось избежать здесь смены декораций, учитывая наши «роскошные» технические приспособления для этой цели. В первой постановке у нас были красивые декорации, которые служили достаточной помехой спектаклю. Мне бы хотелось построить на этот раз лаконичную, удобную и уютную площадку для игры — этот принцип надо позаимствовать у шекспировского театра, — на которой актеры появляются, играют и затем уходят. Спектакль надо делать очень динамичным, действенным, с минимальным количеством антрактов, скорее всего с делением спектакля на две части, потому что при таком делении внутренняя динамика действия почувствуется зрителями значительно лучше.

Самое главное, к чему мы будем стремиться, — это к тому, чтобы не только отдельные характеры, но и все содержание пьесы было понятно и близко современному зрителю, чтобы все живое в пьесе не оказалось прикрытой театральной мишурой.

<…> В сюжете этого произведения есть несколько сложных условностей, с которыми можно обойтись по-разному. Очень условно, например, то обстоятельство, что брат и сестра настолько похожи друг на друга, что все их путают. Эта условность не выдерживает никакого логического испытания, ибо даже если брат и сестра близнецы, то можно догадаться, кто мальчик, кто девочка. Дальше, после кораблекрушения они, вероятно, оделись каждый по-своему, хотя девушка оделась в мальчика, но трудно себе представить, что девушка оделась так же точно, как ее брат. Но для нас эту условность необходимо соблюсти, иначе их не будут путать. С этими условностями борьба совершенно невозможна, и мы должны их принять, компенсируя зрительское влечение к реализму другими вещами.

В истории постановок «Двенадцатой ночи» была еще одна традиция, которая мне кажется вредоносной, — это исполнение обеих ролей одним актером или актрисой. Я видел такой спектакль во 2‑м МХАТе[[79]](#endnote-72). Это совершенно невероятно. Поэтому лучше даже идти на риск меньшего сходства, лучше считать, что мы, зрители, тоньше разбираемся, чем разбираются персонажи на сцене.

Далее, есть одно начало в пьесе, которое требует особенно осторожного к себе отношения, ибо оно входит в сюжет пьесы и само по себе прямолинейному изображению не подлежит, хотя на сцене оно часто изображается. Я имею в виду любовь. Это благое и популярное чувство почему-то имеет свойство в театральном искусстве оборачиваться пошлостью и безвкусием. Ни одно другое нормальное чувство — корысть, злоба, зависть — не порождает никогда столь противоречивых сценических решений, как любовь, ибо здесь всегда есть опасность наигрыша, абсолютной условности, слишком внешнего изображения и т. п. **{168}** Кроме того, в «Двенадцатой ночи» любовь завязана абсолютно железным образом, и если она недостаточно убедительна, то рушится сюжет.

Если в литературе XIX века для изображения этого тонкого чувства тратились целые тома, подробно объяснялось, что испытывает Анна Каренина или Лиза Калитина, то Шекспир просто и ясно говорит, что герцог Орсино безумно влюблен в Оливию. С самого начала это задано. Дальше эта история терпит различные изменения, но любовь герцога — это почти единственное, что узнает зритель о герцоге. Влюблен, и все, любит до потери сознания. Я еще и в первой нашей работе старался отказаться от обычного классического изображения любви. Тогда было применено хорошее средство, которое дало свои результаты и заслужило негодование критики, а именно: для избежания этих розовых паточных средств изображения было предположено, что герцог Орсино болен от любви и находится при смерти, он всячески падал, он был в крайней степени истощения от любви. Естественно, что повторять этот прием мне не хочется, потому что есть возможность попробовать что-нибудь другое. У меня при выборе исполнителя возникла одна мысль. Чтобы застраховаться от слащавости и слезливости, можно начать с небольшой исторической оговорки. Если действие мы относим к XV – XVI векам, то герцог этот должен быть герцогом явно «местного значения». У него, надо полагать, небольшое герцогство, и в горной стране, вероятно, с не очень цивилизованным населением; роль герцога в жизни — держать в повиновении горных разбойников, отбиваться от них и укреплять свою власть. Причем я покажу как-нибудь для интереса редкую немецкую книгу — «Сборник посмертных масок», снятых с людей, начиная с Мартина Лютера, Фридриха Великого, Гете и т. д. Меня поразила и навсегда запомнилась страшная рожа, очень страшная, очень грубая, даже щетина небритого лица отпечаталась в этом оттиске. Это посмертная маска Лоренцо Медичи, известного покровителя искусств! Это хорошая историческая справка, свидетельствующая о том, что литературно-художественная традиция, создавшая представление о герцогах и принцах как о существах тонких, изящных и говорящих только нежными теноровыми голосами, — ложная традиция. Орсино должен быть здоровенный мужик, который бесцеремонно управляет своим герцогством. Интересно показать его сильным характером, на который обрушивается эта чудовищная любовь, но, в противоположность первой трактовке, она не подкосила его, а, наоборот, превратила в опасное свирепое животное. Поэтому я искал в труппе артиста помощнее, погрубее и остановился на Леонидове — я буду только постепенно называть предполагаемых исполнителей, чтобы держать всех вас в состоянии **{169}** нервного беспокойства. Если представить себе, что это человек грубого, сильного, мрачного сосредоточенного характера и захваченный этой свирепой любовью, то в трактовке, выборе условий и обстоятельств нужно позаботиться еще об одной вещи, для чего я хочу возбудить фантазию исполнителя и направить ее на то, как ему лучше выполнить свою сложную функцию герцога. Надо показать, что он из-за любви забросил все свои дела. Я не знаю, как мы это покажем, — то ли ему дают бумаги на подпись, а он их рвет, вместо того чтобы подписывать, или еще что-нибудь. Таким косвенным порядком мы еще больше удостоверим его любовь.

Теперь я хотел бы сказать, что пока мы не уточнили всего, что касается физического окружения, в котором происходят события пьесы, будет полезно предположить, что климат в этой стране хороший, что природа богата дарами (поднял руку и съел), вино производится в достаточном количестве — это совершенно ясно по сюжету — и что для определенных групп населения, не занятых психологически обременяющей их любовью, вполне возможно то фантастическое существование веселых детей природы, которое нам трудно представить в наш серьезный век, но которое, благодаря Шекспиру, оказывается реальностью.

Мне хотелось бы еще сказать, что вторая сюжетно заданная трудность, которую надо преодолеть, — это характер Оливии, в которую так безнадежно, до исступления, влюблен герцог Орсино. В чем трудность? В том, что гибель отца и брата — вещи, которые встречаются и в наше время, — довели ее до состояния абсолютного отрешения от мира, полнейшего духовного траура, и это состояние через некоторое время, довольно быстро наступающее, сменяется бешеной любовью, направленной по ошибке на Виолу, переодетую молодым человеком.

Опять же, если мы будем заботиться, а это необходимо, о том, чтобы внутренние ходы персонажей были убедительны и понятны, надо прежде всего подумать о создании такого характера, который, даже с нашей реалистической точки зрения, может выдержать подобное превращение <…>

Далее. Если девушка погрузилась в подобный траур, то никакие Другие впечатления она воспринимать не будет. Поэтому нужен характер, в котором глубокое чувство траура может внезапно обернуться бешеной любовью. Характер этот должен быть энергичным, подвижным и безоглядно увлекающимся. Иными словами, это должен быть человек, с увлечением занимающийся тем, что ему только что взбрело в голову, любящий с такой же страстью, с какой Форд строил свои заводы. И чем больше развивается восторженный энергичный траур, **{170}** тем неожиданнее является его полная перебивка этой бешеной любовью к молодому человеку.

Причем надо сказать, что дальнейшее развитие роли Оливии дает богатые возможности, поскольку она попадает в действительно смешное положение, спутав брата и сестру, и переживает глубочайшее оскорбление, когда брат, в которого ей надлежало бы влюбиться, отрекается от нее. Можно себе представить, какие здесь могут быть взрывы энергии в ответ на такую чудовищную измену, хотя она случилась и по ошибке.

Несколько слов хотелось бы мне сказать о более трудной и сложной роли Виолы. Мы и в первой постановке принимали ряд мер для того, чтобы избежать той голубизны, когда коллектив театра заранее знает, что это роль молодая, роль красивая и роль любовная. Когда только эти данные существуют для актера, то и получается та бутафорская пошлятина, которая иной раз возникает в шекспировских постановках. Хочется обратить внимание на то неожиданное, что обнаруживается в Виоле. Ее постигло несчастье: отец умер, брат утонул и ее выбросило кораблекрушением в чужую страну, какую, она даже не знает. Но в первой же сцене неожиданно обрисовывается характер авантюристки, которая нигде не пропадет. Я это говорю не к тому, чтобы порочить этот образ, но согласитесь, что если только что вытянутая из воды девушка спрашивает, кто здесь правит, что о нем известно (влюблен в Оливию, значит, хорошо к ней наняться), то можно не сомневаться в том, что это человек незаурядных деловых качеств. Не будем порочить эту девушку, но что она понимает, как именно нужно выходить из тяжелого положения, это ясно. Никакая голубизна Виолу не может спасти. Здесь нужен живой ум, быстрота конкретно принятых смелых парадоксальных решений. В наши дни она, конечно, закидывалась бы с парашюта в тыл врага и совершала бы чудеса! Причем я думаю, что здесь этот элемент нескрываемого авантюризма может дать очень многое для реалистического образа. Мы обязательно будем придумывать нужное решение для каждой сцены. Скажем, в том спектакле Виолу в момент кораблекрушения подхватили матросы, там были раскачивающиеся мачты и кораблекрушение было реально изображено на сцене. Но теперь мне представилось другое начало, которое я могу вам рассказать, к примеру, потому что вместе, может быть, мы придумаем двадцать лучших.

На морской берег четыре матроса выносят в парусине, в обрывках паруса, мертвое тело, и мертвое тело — это утонувшая девушка. Ей делают искусственное дыхание. Вдруг она вскакивает: «Друзья мои, что это за страна?» <…> Обрывки порванного во время кораблекрушения платья прикрывают те места, которые по нашим современным **{171}** представлениям нельзя показывать со сцены. Но все, что можно показать в физкультурном выступлении, можно и нужно показать.

Что еще существенно и что иногда исчезает из постановки, если об этом не подумать? Сейчас из нашего обихода совершенно исчезло амплуа пажа, то есть изящного юноши, находящегося в услужении, который не приобрел еще явно мужской походки, низкого голоса и т. д. Тогда это было очень популярным. Для того чтобы это подчеркнуть, свита Орсино будет состоять из ряда пажей. У него пажи, у нее пажи — тогда понятно, что в эту эпоху амплуа пажа достаточно распространено. Поэтому для ряда наших молодых актрис готовится приятнейшая задача в изящном костюме конца XV века, который великолепно показывает красивую фигуру и красивые ноги, показать должность пажей. И тогда страдания великолепного герцога в группе испуганных и верных пажей будут красивы, и исполнителю роли герцога будет интересно находить какие-то мизансцены и ситуации.

Теперь единственно, что нужно и очень важно соблюсти, это то, что весь деловой склад характера Виолы и ее бешеная энергия и т. д. не скомпрометировали ее благие чувства к герцогу, то есть не доводить этого дела до того, что она явно окрутила герцога, накинула аркан на шею, отбила его от Оливии и т. д. В ходе работы нужно будет найти точные оттенки между деловитостью и любовью.

Есть еще одно важное лицо в пьесе, на должность которого выпадает изображение святой бескорыстной преданности и дружбы. Это Антонио, моряк, капитан. В свое время эту роль исполнял Алексей Владимирович Савостьянов. Причем внимательное изучение текста показывает, что это моряк несколько особенный, что почему-то его ловят. Моряков, как известно, не всегда ловят. Совершенно ясно, что он пират с большим стажем, появление которого на суше очень опасно и внушает самое серьезное беспокойство местным властям. Вместе с тем он очень подружился с Себастьяном, братом Виолы, ради него жертвует своей безопасностью, и в конце концов его арестуют, потому что он позволил себе появиться в этой стране, которой в свое время немало досадил. Демонстрация такой святой бескорыстной дружбы нужна в силу путаницы, которая происходит между Виолой и Себастьяном, мнимым Себастьяном, на самом деле Виолой. Так получается, что в награду за дружбу он подвергается ударам и оскорблениям.

Роль эта очень емкая, потому что чувства, которые овладевают благородным пиратом, очень противоречивы. Пиратство в свое время было более сложным ремеслом, чем мы о нем думаем. Пираты прокладывали новые морские пути, открывали новые страны, потом, когда государства прибрали эти страны к рукам, одних пиратов вешали, Других делали герцогами. Поэтому романтизма здесь сколько угодно, **{172}** чувств сильных и трагических тоже достаточно, поэтому на эту роль у меня намечены два артиста — Ханзель и Подгур, которые, каждый по-своему могут широко нарисовать необходимую нам картину.

Есть очень существенная группа персонажей, населяющих дом Оливии. Как известно, у Оливии есть забулдыга дядя, служанка-камеристка, которая представляет собой «комсостав» слуг, дворецкий-управляющий Мальволио, довольно важный по участию в действии Фабиан, который, по всей вероятности, исполняет конкретные хозяйственные обязанности. В свое время он у нас изображался как садовник. Может быть, мы найдем что-нибудь более интересное. Вся эта группа персонажей очень существенна. Она олицетворяет вместе с сэром Эндрю Эгьючиком всю комедийную буффонадную линию пьесы, причем надо сказать, что в первой нашей постановке это было решено, по-моему, удачно. Тогда играли Суханов — сэра Эндрю, Зарубина — Марию. За прошедшие двадцать пять лет изменилось у нас очень многое.

При этом дворце имеется еще шут. О шуте мне хочется отдельно сказать, потому что это таинственное в классических постановках лицо, которое до сегодняшнего дня полностью не расшифровывается. Почти каждому из действующих лиц можно было бы найти более или менее правомерную аналогию, но с какой современной профессией можно было бы сравнить профессию шута, я себе не представляю. Для меня символом классической рутины, доведенной до предела, являются игральные карты (король, дама и валет). Вот какого рода условностей надо бояться при постановке шекспировской комедии. И вот чтобы не получилось из шута ничего заведомо искусственного, одетого в трико в клеточку, в шапочку с бубенчиками, надо найти психологическую расшифровку его. В нашей первой постановке было положено в основу одно рассуждение, покоившееся на точных научных изысканиях. Тогда не было госэстрады, телевизоров, магнитофонов и т. п., были музыканты живые, игравшие на живых инструментах, но все то, что сейчас достигается благородным искусством конферанса и разговорным жанром, доверялось благородной должности шута. <…> Причем одно ценнейшее обстоятельство мне удалось выяснить, что студенты университетов того времени — это для всей Европы было характерно — в каникулярное время подрабатывали, исполняя где-либо обязанности шута. Это очень интересно. Это были интеллигентные молодые люди, которым необходимо было подработать на жизнь. Я глубоко убежден, что шуты делились на разные жанры и амплуа. Были, например, шуты-карлики. В то время социальное обеспечение было поставлено плохо, и оставалось единственное средство обеспечить карлика или горбуна, приспособив его для потехи. Тогда казалось, что каждая физическая **{173}** аномалия — дико смешна. Сумасшедшие того времени тоже являлись источником веселья окружающих. Знать ездила в сумасшедшие дома, чтобы через окошечко наблюдать над буйно помешанными и при этом безудержно хохотать. В какой-то мере в наш просвещенный век элементы этого варварства остались, потому что и мы можем искренне хохотать над отравленным человеком, если только он отравился алкоголем. Пьяный до сих пор не вызывает чисто медицинского сочувствия. Но, вероятно, через сто лет вид пьяного человека будет заставлять людей бледнеть или падать в обморок.

Так что век был грубоват, но я убежден — и это по многим источникам видно, — что шуты были разные, и нам выгодно иметь интеллигентного молодого человека в понятной для нас форме конферансье, который обязан развлекать, исполнять разные поручения и музицировать, потому что по замыслу автора шут как раз заканчивает пьесу своей песенкой. Песенка шута уже имеется и входит в состав его роли. Из всех вас на эту должность, чувствуя как театральный работник сочувствие к театральным работникам далекого прошлого, я выбрал двух самых красивых, самых изящных — Воропаева и Милиндера, которые и будут состязаться в этой должности. Я должен сказать, что у каждого из них есть свои индивидуальные свойства, что, как и всегда, мы не будем подтягивать их к одному образу, а для каждого найдем интересное и органичное для него решение.

Относительно сэра Тоби. Существует издавна представление, что он безнадежный забулдыга. В одном очень интересном рассказе того времени описывается, как один из герцогов прославился тем, что в течение восьми лет ни разу не протрезвился. У него были скандалы, потому что в этом состоянии он доходил до эксцессов, например, выходил на балкон для отправления своих естественных потребностей, но, во всяком случае, восемь лет не протрезвляться — это серьезный рекорд.

Сложность образа сэра Тоби заключается и в том, что он обаятелен и что в идеологическом конфликте между жизнелюбивым сэром Тоби и ханжой Мальволио Шекспир на стороне сэра Тоби. Поэтому легкость в мыслях, жизнелюбие, симпатичность, способность к веселым каверзам здесь необходимы. Чаще всего в театральных традициях сэр Тоби приближался к Фальстафу, то есть огромный, толстый, с окладистой бородой, налитый вином. Б. Тенин очень хорошо делал эту роль. Я пришел к парадоксальному выбору: Мальволио — Суханов, Тейх, сэр Тоби — Усков. Дело тут в той идеологической нагрузке, которую несет каждая роль.

Есть полная возможность сделать Мальволио образом понятным и актуальным. Нетрудно убедиться, что линия Мальволио абсолютно не **{174}** архаична, каждому человеку с чутьем комедийного жанра ясно, что Мальволио вовсе не придуманная Шекспиром фигура, что он, вполне возможно, притаился где-то среди нас, что главная его черта — полное непонимание юмора. Человек, не воспринимающий юмора, должен с искренним недовольством и изумлением смотреть, чем это занимаются люди, что такое острота, как не потеря времени, что такое шутка, как не совершенно необъяснимое занятие, что такое смех, как не странное физиологическое явление. У нас в анналах всего комедийного жанра есть огромные накопления по этой линии <…>

Мальволио — это человек, который имеет свою положительную сторону. Обычно это организатор. Я не хочу обвинять Мальволио в том, что он обкрадывает Оливию, но вот характер его абсолютно непереносим для Шекспира. Это видно из того темперамента, с каким он написан, и тех издевательств, которые приходятся на его долю <…>

Я пришел к заключению, что, когда мы предпринимаем эксперимент такого сложного и ответственного порядка, нам надо прибегнуть к многократно оправдывавшим себя формам студийности. Это, конечно, может встретить стихийные возражения коллектива, мол, мы выросли из этого возраста, чтобы работать по-студийному, дайте нам конкретное профессиональное дело, соответствующее нашему стажу и уровню. Вы знаете, я считаюсь с волей коллектива, и в этом случае для дальнейшего существования нам придется заняться капитальной реорганизацией труппы <…>. Поэтому тот прием, который здесь ищется, — это форма совместной коллективной работы, которую я надеюсь сделать увлекательной для всех и которая, с моей точки зрения, даст возможность каждому из исполнителей раскрыться как можно полнее <…>

1964

## {175} «Странная пьеса» и ее решение Слово, произнесенное перед началом работы над пьесой «Скончался господин Пик»[[80]](#endnote-73)

После премьеры пьесы «Тень»[[81]](#endnote-74), работа над которой, как вы знаете, еще не совсем закончена, было бы вполне естественно сделать небольшую передышку, но особый интерес, который вызывает пьеса «Скончался господин Пик», вызывает потребность немедленного разговора о ней, разговора, после которого можно было бы поскорее пустить ее в работу.

Еще накануне читки я предупредил вас, что будет читаться очень странная пьеса, а в итоге читки всеми было единодушно признано, что пьеса просто хорошая, что странного в ней ничего нет и что ставить ее необходимо. Однако должен сказать, что определенные странности и сложности пьесе все-таки присущи. На них сегодня должно быть обращено внимание. Второе предупреждение: я считаю, что на нынешнем этапе развития нашего театра мы обязаны от времени до времени браться за особенно сложные задачи. Творческие трудности, возникающие в связи с этой пьесой, носят именно для нас принципиальный характер. Наряду с большими достоинствами в пьесе этой есть и нечто такое, что плохо согласуется с репертуарными принципами нашего театра. Принципы эти точно отражены в названии нашего театра — Театр комедии. Так вот, в пьесе, о которой идет речь, за дверью комнаты, в которой происходит действие, стоит гроб с покойником. В пьесе **{176}** ведутся длиннейшие диалоги, все время сохраняется довольно мрачный колорит.

Интересный опыт, произведенный с этой пьесой на днях, показал, что трудности этого рода реальны.

Пьеса была прочтена В. Д. Метальниковым[[82]](#endnote-75) нашим студентам, которые пришли от нее в крайнее замешательство. Они сказали, что если по поводу «Идеи Энда»[[83]](#endnote-76) было разногласие — подходит она или нет, то вот уж пьеса, которая решительно не подходит, пьеса, в которой некому сочувствовать, пьеса, которая слишком мрачна. Это мнение студентов никак не испугало меня лично, а, наоборот, я бы сказал, вызвало азартное желание доказать неправоту противников — и собственную правоту.

Та предварительная работа, которая была проделана над пьесой, показала в ней большое число незаметных с первого взгляда достоинств. Вероятно, если бы надо было приступать к полной и исчерпывающей экспозиции, а затем уже к работе, то режиссеру нужно было бы несколько месяцев исследовать эту пьесу, готовиться к ее постановке. Однако, учитывая наши формы работы, гораздо правильнее окончательные экспозиционные выводы, хотя бы по форме спектакля, сделать позже вместе с коллективом исполнителей, а сегодня мне хочется просто определить некоторые исходные положения, без которых нам будет очень трудно принимать необходимые решения.

Трудности этой пьесы, как мне кажется, весьма головоломны. Кто может хорошо поставить такую пьесу — сказать трудно. Практически будем ее ставить мы вместе с И. А. Ханзелем. Кто может в этой пьесе хорошо играть — сказать не менее трудно, такой трудности эти роли. Практически играть будете вы[[84]](#endnote-77). Поэтому давайте поразмыслим вместе. Нужно сказать, что распределение ролей в этом спектакле умышленно несколько затянуто, причем его еще в точности и сейчас нет.

Сегодня хочется поговорить о ряде таких свойств этой пьесы, которые требуют и специального нашего обсуждения, и специального подхода и отношения к актерам, которым предстоит исполнять этот спектакль.

Некоторые тезисы хотелось бы сейчас, заранее, сформулировать.

Первый тезис, на котором я очень настаиваю: давайте условимся считать, что далеко не все возможные театральные приемы нам известны, — этот тезис едва ли может сочетаться со спокойной опытной профессиональной работой. Есть режиссеры, которые говорят, что они все уже знают на сцене, поставили триста пьес, ничего нового, ими не испробованного, им встретиться не может. Здесь приходится встать на принципиально противоположную точку зрения: условиться, что есть **{177}** какие-то еще никем не открытые театральные приемы, неизвестные нам, но по мере надобности их надо нащупывать, искать и по возможности находить. Исходя из этого тезиса можно уже предъявлять несколько иные требования к спектаклю, который будет сделан на основе данного материала. Саму по себе эту пьесу очень легко представить себе на сцене в полном соответствии с тем, как она написана: восемь человек, одно место действия, ходят и разговаривают. Чем талантливее артисты, тем лучше разговаривают, тем лучше слушает публика. Однако возможно, что на самом деле далеко не все так просто.

Следовательно, приступая к работе, хотелось бы заранее сказать, что, какими именно приемами надо воплощать эту пьесу на сцене, пока что неизвестно, неизвестно составу, неизвестно и режиссуре. Тенденция к поискам этих приемов имеется. Какая именно тенденция — будет сказано ниже.

Я бы сказал, что пьеса эта не допускает половинчатого и благополучного — только благополучного — решения, то есть если есть пьесы устойчивые, которые при минимальной тщательности и добросовестности не могут не пойти, то эта пьеса в условиях нашего театра такой пьесой считаться не может. Здесь, может статься, все окажется решенным очень здорово, все будет отлично найдено и исполнено или произойдет сильный конфуз. При этом возможно ли вообще это решение или нет — вещь на сегодня еще загадочная.

Поэтому я считал бы нужным поставить перед собою вопрос таким образом: над этой пьесой необходимо работать с напряжением всех сил и с максимальным интересом, работать и посмотреть, что из этого получится.

Мне кажется, что не было бы позорным довести работу до прогона всей пьесы и честно сказать друг другу: ну, вот и хорошо, поработали, кое-что для себя выяснили и на этом будем считать вопрос исчерпанным. Естественно, что каждую работу всегда очень хочется благополучно завершить, показать зрителям, однако роскошь экспериментальной работы, мне кажется, уже вполне нам доступна. Естественно, что делаю эту оговорку я не для того, чтобы иметь легкую возможность отступления, а для того, чтобы еще больше захотелось все-таки преодолеть этот труднейший материал, с одной стороны, а с другой стороны, чтобы развязать себе руки для будущих проб и экспериментов.

Как именно будет выявляться содержание пьесы — это мы поймем уже в первом периоде работы. Что именно мы будем в ней выявлять — весьма существенный вопрос. Пьеса эта обладает, как выясняется, целым рядом весьма парадоксальных особенностей, вы помните, студенты, слушавшие ее, сказали, что в ней некому сочувствовать. **{178}** Я, в противоположность им, подозреваю, что в ней надо сочувствовать всем, может быть, за исключением одного персонажа — представителя бюро похоронных процессий, который, впрочем, и не требует специального сочувствия; все остальные персонажи требуют полного сочувствия, с одной стороны, и полного осуждения — с другой.

Затем, мы привыкли иметь дело во многих пьесах с персонажами в какой-то мере определенными. Об одном из них известно, что он хороший, добрый человек, которому следует сочувствовать от начала до конца и желать ему успеха; о другом персонаже известно, что это человек злой, что, можно сказать, негодяй, и мы с самого начала желаем ему поражения. В пьесе «Скончался господин Пик» все это гораздо сложнее. В большинстве пьес, над которыми нам приходится работать, дается конкретная характеристика образа и даже такой внешней стороны образа, как возраст персонажа. Как ни странно, эта деталь является необычайно существенной и необычайно парадоксально решается в этой пьесе. Возраст каждого действующего лица в пьесе, над которой мы начинаем работать, есть величина переменная, а не постоянная. Несмотря на то, что действие пьесы происходит в течение двух с половиной суток, возраст отдельных действующих лиц все время колеблется, и колебания эти измеряются десятилетиями.

Представим себе автобус, наполненный не свыше нормы пассажирами, которые сидят каждый на своем месте и от этого пребывают в хорошем настроении. Проделаем мысленно с ними следующий эксперимент: поставим этот автобус вверх ногами. И мы немедленно увидим, что все обитатели этого автобуса поневоле встанут во враждебное отношение друг к Другу, ибо каблук одного будет покоиться на глазном яблоке другого или что-либо в этом роде. При помощи этого простого примера мы выяснили, что внешние условия, изменившись, изменили все взаимоотношения людей, даже не на основе психологической сущности каждого пассажира, не на основе их биографии, а на основе самой ситуации, в которой они оказались.

Мне представляется, что персонажи нашей пьесы находятся примерно в таком положении. Это то самое положение, которое дает нам возможность сочувствовать и человечески относиться к каждому персонажу, одновременно не закрывая глаз на то, что один другому отдавил ухо, а третий нечаянно откусил у десятого руку. Я думаю, что не стоит очень подробно распространяться о том, почему персонажи этой пьесы находятся в таком положении.

Пьеса трактует о семейных взаимоотношениях в наиболее консервативной, наиболее стабильной части капиталистического быта, в среде средней французской провинциальной буржуазии. Выбор места действия, состава действующих лиц сделан автором глубоко не случайно, **{179}** взята именно такая среда, которая никоим образом и никак еще не подверглась иногда трагическим, но спасительным потрясениям, которые происходят в других слоях буржуазного общества.

Автор этой пьесы, несомненно, как говорится у нас на совещаниях, «проделал большую работу». Он действительно очень много сделал для того, чтобы устранить из пьесы все случайное и мешающее ему осуществить свой замысел до конца. В пределах этого замысла — а для нас это очень важно — он вполне последователен. Пьеса, как оказывается, построена по совершенно железным законам, и даже многое, что в ней кажется случайным или даже затрудняющим наше понимание, при глубоком анализе оказывается не случайным, а умышленным.

Если мы сейчас на минуту отвлечемся непосредственно от пьесы и спросим себя, какова тенденция развития западноевропейской литературы за последние двести лет, то я думаю, что ответом будет — это постижение сначала психологического мира отдельного человека и, постепенно, психологии классовой, психологии социальной. Если герои романов до конца XVIII века заняты исключительно внешними событиями, если все, что автор может сказать о персонаже, — это что он сделал, и очень мало о том, что он подумал, то постепенно начинается проникновение не в то, что кто делает, а в то, что кто испытывает и что кто думает, и затем — это вопрос еще наименее разработанный, но где уже есть целый ряд замечательных достижений — почему каждый отдельный человек то или иное подумал или почувствовал, в какой мере это не случайно, в какой мере это обосновано взаимоотношениями со средой, жизнью всего общества.

Пьеса эта замечательна тем, что без всякой тенденции, без всякого нажима и широкого разворота, без показа массовых сцен, без того, чтобы действие охватывало, как это иногда делается, целых пятьдесят лет, без всяких претензий на создание эпопеи — автор эту эпопею создает и показывает действительно тот окончательный тупик, в который ведет собственнический уклад жизни. Всегда в таких случаях остается вопросом, в какой мере автор отдает себе отчет в том хорошем, что он делает, в какой мере не отдает. У нас часто принято думать, что западные авторы чисто «святым наитием» попадают в точку и что только мы способны оценить их по достоинству, а что они сами не знали, как они умно и правдиво пишут. Я лично не вполне уверен в правильности такой точки зрения. Я думаю, что для того, чтобы написать умную и глубокую пьесу, надо хотя бы приблизительно отдавать себе отчет в том, что делаешь.

Следовательно, что именно показывает нам в данном случае автор, совершенно ясно.

**{180}** Одновременно встает вопрос, который сейчас будет вставать все чаще и чаще, — это какое нам до этого дело и имеет ли это к нам какое-либо отношение. Вы знаете, что на примере разговоров и уже рецензий о «Тени» можно считать доказанным факт, что даже факты, которые мы относим целиком и полностью к порождениям западноевропейской культуры, такие, как людоедство, имеют большое моральное значение для каждого из нас, и тот, кто захочет сделать из них свои выводы, сможет это сделать с большой пользой для собственной нравственности. То же самое относительно данной пьесы. Будем, конечно, радоваться, что, вероятно, нигде в нашей стране ни в одной семье не происходит ничего похожего на то, что происходит в пьесе «Скончался господин Пик». Но не будем слишком поспешно считать, что к нам это не имеет никакого отношения и что мы такие ангелы, которые, летая над грешной землей, могут с чувством полного самодовольства глядеть на то, какие бывают пороки у иностранцев. Конечно, многие мотивы данной пьесы могут звучать достаточно актуально и в нашей, зрительской аудитории. Поэтому я думаю, что в данном случае должно руководствоваться таким принципом: мораль выдается по потребности, каждый желающий получить мораль пусть берет, не смущаясь тем, что в действиях совершенно чуждых ему людей он найдет что-нибудь для себя нравоучительное. Это неважно, где взять, важно, чтобы взятое было на пользу.

Теперь я хочу обратить ваше внимание на следующее обстоятельство, которое является переходным, как мне кажется, в технике написания пьесы этого автора, от общей тенденции к приближению к самому материалу. Речь идет о формальном приеме в лучшем смысле этого слова, которым воспользовался автор для реализации своего замысла. Я имею в виду взаимоотношения между людьми и временем, если можно так выразиться. Дело в том, что время течет в этой пьесе особым образом.

Я полагаю, что нормальные взаимоотношения между человеком и временем (причем время я беру в самом математическом смысле слова — не в смысле эпохи, периода, а то самое время, которое отмечается часами, календарем, седыми волосами, рождением, смертью и т. п.) могут существовать только при максимально рациональном и гармоническом социальном устройстве. Скажем, такой важный вопрос, как отношение человека к смерти, при определенных условиях перестает быть мучительным и трагическим. Мы знаем по рассказам, от времени до времени доходящим до нас, и даже по научным данным, что люди, ведущие органичное, примитивное, физиологически уравновешенное существование — жители гор, к примеру, живут очень долго и умирают с необычайной легкостью и с ощущением естественности наступающего **{181}** конца, и, наоборот, в тех случаях, когда все перепутано, смещено и каждый стоит на ноге у другого, люди испытывают, по-видимому, нечто совершенно обратное.

Мне кажется, что если проследить с этой точки зрения за действующими лицами пьесы «Скончался господин Пик», то выяснится, что все они сложным и драматическим образом связаны с течением времени, с его неумолимостью. Если мы, скажем, возьмем такое действующее лицо, как Эмму, мать Адриена, то сквозным действием ее и главным побуждением оказывается желание остановить время. И не случайно жизнь ее с господином Пиком, по очень сдержанным намекам, возникающим в пьесе, прошла впустую.

Промелькнула какая-то внешняя жизнь, но внутреннего наполнения у этой жизни не было, и у Эммы на глазах растет живой оттиск ее безвозвратно потерянной жизни — ее сын. Если ей удастся психологически, для себя, временно задержать развитие сына, если он будет оставаться мальчиком, ребенком, то она еще живет, она еще не старуха, она может еще не выходить в тираж. Если госпожу Пик спросить, любит ли она сына, она будет доказывать, что любит безумно, но парадоксальный смысл ее любви — не допустить его роста, помешать ему стать взрослым человеком, перехитрить его естественное возмужание.

Также в ожесточенном конфликте со временем находится Адриен, который, наоборот, никак не может начать жизнь по его законам. В силу нелепых и деспотических притязаний матери и связанных с этими притязаниями обстоятельств не может достичь того, что ему полагается уже по законам этого времени.

В данном случае столкновение между матерью и сыном, если его выразить в грубой, упрощенной форме, заключается в том, что мать все время останавливает какие-то воображаемые часы, в то время как сын тщетно пытается пустить их, именно на этом строится весь конфликт пьесы.

Если мы возьмем такую фигуру, как старик Жером, необычайно существенную и объясняющую очень многое в этой пьесе, то применительно к нему эта проблема времени решается по-другому. Это человек, у которого в какой-то момент его развития время вообще остановилось, на этом моменте он застрял; внешнее существование его продолжается — он седеет, обрастает бородой, дряхлеет, но внутри его все оцепенело в час, когда произошла в его жизни любовная катастрофа.

Если мы обратимся к Эдит, то мне думается, что здесь наиболее жестоким образом поставлена та же проблема, причем жестоким потому, что и автор и действующие лица обращаются с Эдит жестоко и **{182}** она им платит тем же. По-видимому, в условиях сложившегося в семье быта двенадцать лет ее брака оказались роковыми. Эдит ведет отчаянную борьбу с этими двенадцатью годами. Эта безуспешная попытка почувствовать себя новобрачной, стремление вернуться к медовому месяцу — ценою любых усилий и любых скандалов — приводит Эдит к тому же конфликту с временем, в который вступили другие персонажи пьесы.

Наконец, очень интересно и парадоксально тот же прием решается в образе Мари-Луиз, в котором та же коллизия развивается в обратном направлении. На сцене появляется, как следует из текста пьесы, абсолютно свежее, абсолютно обаятельное существо, которое, казалось бы, совершенно свободно от всего того, чем уже отягощены прочие действующие лица. Она показывается в конце первого акта в этом своем виде, а в начале второго акта она демонстрируется на какой-то момент уже в свете ее будущего. Адриену, а вероятно и зрителю, должно быть совершенно ясно, что сейчас мы ее показываем, когда ей девятнадцать лет, а не угодно ли посмотреть, что с ней будет, когда ей будет тридцать пять лет, то есть тот же прием обращен в будущее.

Таким образом, проблема времени, таким сложным и неожиданным образом решаемая в пьесе, взывает о несколько особом и несколько рискованном, может быть, еще не испытанном приеме в нашей с вами работе. Если бы нам удалось достичь в спектакле той же легкости и ненавязчивости, с какой читатель романа читает отступление, где автор переходит к воспоминаниям, уходящим в сторону от сюжета, мы бы пришли к тому самому тезису, о котором я говорил: возраст для каждого действующего лица пьесы есть величина не постоянная, а переменная, обусловленная самым смыслом сценического действия.

Затем дальше. Есть вещь, которую принято именовать театральным приемом. Это вещь, с одной стороны, совершенно необходимая и глубоко почтенная, с другой стороны, это термин ругательный и глубоко раздражающий, — когда вы видите в спектакле один за другим явно повторяющиеся режиссерские приемы. С одной стороны, всем нам приходилось видеть спектакли, которые идут себе и идут, и вы чувствуете, что ни режиссура, ни актеры ни разу не поставили перед собой вопроса, как это ставить и играть, то есть играется и ставится, как вышло. С другой стороны, мы все испытывали особое раздражительно-неловкое чувство, когда мы видели выпирающие приемы и когда эти приемы не успели еще на нас подействовать по своему назначению, а мы уже ясно себе представили, как собрались создатели спектакля, придумали, радовались, потирали ручки, изобретали этот прием. Он уже маячит перед нами сам по себе, старается как будто бы нарочно попасть нам на глаза, обратить на себя внимание.

**{183}** Я думаю, что основная технологическая проблема, которая стоит сейчас перед театром, — это разработка системы незаметных приемов. Приемы, конечно, существовать должны, но восприниматься они должны не непосредственно, не отдельно, а лишь в достигнутом театром творческом результате. Иногда очень хочется как-то раздвинуть рамки спектакля, иногда хочется показать, что данное действие особенно интересно рядом с каким-то сопоставлением его, иногда хочется выйти за пределы комнаты в более широкий мир. Все эти желания — совершенно естественные, и желания, в большой степени предопределенные психологией современного зрителя, которая развивается и развивалась в большой зависимости от кино. Нам очень трудно, возвращаясь после кино в театр, чувствовать, что все возможности кино для нас уже отпали.

С другой стороны, эти желания очень часто при воплощении своем ничего, кроме раздражения, не приносят.

Так как я буду дальше ссылаться на ряд наших и моих личных ошибок и неудач, то позволю себе сослаться и на некоторые, как мне кажется, удачи. Например, я считаю, что довольно трудная задача незаметного, мягко действующего приема мною лично разрешена в первом акте «Тени», когда происходит открытие улицы с балконом.

Представьте себе, что это нормальное желание — после комнаты показать сочетание двух балконов — осуществлялось бы другим способом, то есть начал бы вращаться какой-то круг, поехали бы какие-то стенки, опустился бы занавес или не опустился, то есть был бы момент, когда зритель имел бы время на анализирование: ага, они меняют декорацию; однако зачем они меняют? И как это будет происходить? Тут это стало бы приемом в дурном смысле слова. То обстоятельство, что эта перемена происходит хоть и наивно, замаскированным образом и, так сказать, во время действия, делает ее гораздо вкуснее и театрально осмысленнее.

С этой точки зрения пьеса содержит огромное количество всяких весьма соблазнительных возможностей, которые могут быть реализованы только примерно такими средствами, а может быть, и еще более деликатными. Все, что мы представляем себе невольно, слушая или читая пьесу, хочется увидеть воочию. Когда писатель упоминает о чьих-то шагах, нам сразу же хочется услышать их, почувствовать их ритм. Но если вы попытаетесь сделать шаги еще не появившегося персонажа слышимыми, зритель непременно подумает, что это накладка.

Нужно найти сценическое решение для какого-то силуэта девушки на улице, найти возможность переноситься как-то из этой герметической комнаты в совершенно упоительный (а он должен быть совершенно упоительным) сад, который находится рядом с домом, найти **{184}** возможность видеть Эмму и старой и молодой, и у разбитого корыта ее жизни, и в Париже на свидании с молодым студентом, — найти эту возможность, ни в коем случае не показывая и не изображая всего этого. Ибо вы представляете, что, если бы сделать это на манер наплывов, вставными, вводными сценами, — это была бы совершенно ужасная, бестактная пошлятина.

Мне думается, что большая часть трудностей, связанных с решением этих задач, должна лечь на плечи актеров. Речь идет об усложненной работе актеров, их особой ответственности и высоком интеллектуальном уровне их работы. Это очень существенное обстоятельство. Вернее было бы сказать так: 50 % лежит на актерах, 15 % на тонком, хитро рассчитанном театральном жульничестве и фокусничестве и остальное — на фантазии зрителя. Это соединение театральной техники и фокуса с высшей по классу актерской работой мне кажется вполне достижимым.

Затем очень интересно и по-новому в данной пьесе показывается характер взаимоотношений действующих лиц. Обычно чаще всего это бывает фиксировано, то есть Икс ненавидит Игрек, а Игрек любит Зет. С этой уверенностью Икс вступает в работу над спектаклем. В отдельных случаях бывают зафиксированные перемены по ходу действия — на основе недоразумения или изменившихся обстоятельств и очень редко с такой обнаженностью протянут через пьесу принцип полной динамичности взаимоотношений действующих лиц. Если отношение одного из главных персонажей к другому главному персонажу является составной частью образа, ибо на этом многое строится, то здесь нужно прийти к выводу, что в какой-то мере и образы здесь, так сказать, меняющиеся.

Если задать нормальный вопрос исполнительнице роли Эдит, как ее героиня относится к Адриену, то, если не делать это формально, режиссер должен спросить, как и в какой сцене именно или в каком именно куске, — отношения эти абсолютно противоположны, причем колебания их растянуты на огромной амплитуде — от влюбленной новобрачной до ненависти самого заклятого врага; это на полюсах, а целый ряд моментов является промежуточным. Отношения матери и Адриена складываются еще сложнее.

Иногда меня пугала растянутость отдельных сцен. Например, разговор матери с Адриеном занимает одиннадцать страниц. По сути дела выясняется, что внутри этого разговора — минимум три сцены, и притом с немного разными персонажами. Физически персонажи те же, но психологически они разные. Их разность почти граничит с совершающейся на глазах у зрителей трансформацией. Сцена эта является рядом последовательно поставленных, переходящих друг в друга сцен, **{185}** а не одной сценой. Это обстоятельство, в вульгарно антрепренерском смысле слова, необычайно разнообразит спектакль. Затем, очень выгодно здесь построены характеры взаимоотношений по каждой сцене, ибо в пьесе с почти небывалой щедростью рассыпаны острые конфликты. Конфликты, которые для всякой актерской разработки являются основным, насущным хлебом, здесь автором отпущены в избытке. Например, замечательная сцена прихода в дом проститутки с первого же чтения бросается в глаза, как сцена, необычайно остро поставленная самим автором. Но потом выясняется, что эта острота присуща почти всем кускам пьесы в гораздо большем количестве, чем можно заметить с самого начала.

В чем мне представляется основная и притом бешеная трудность работы над спектаклем? Здесь имеется три варианта результата. Один вариант — все то, что я пытаюсь сегодня объяснить, останется педагогическим пожеланием составу, преследующим цель оживления интереса актеров к своим ролям. Чем больше внутренних возможностей обнаружит каждый из актеров в своей роли, тем больше возможностей найдет он и в самом себе. Я считаю, что это было бы возможно, если бы в порядке справедливого отбора на роль агента бюро похоронных процессий был назначен Моисси, ибо считалось бы, что все прочие роли исполняются более сильными артистами.

Если бы действительно представить себе совершенно небывалый в мировой истории состав, то, может быть, больше ничего бы не потребовалось. Но, учитывая нормальные силы режиссуры и актерского состава, мы должны все же подумать о том, как сделать все это сценически, чтобы не получилось сценической монотонности, в противоположность литературному богатству (что литературно эта пьеса не скучна, все мы знаем).

Поэтому все сказанное не должно остаться благими пожеланиями: давайте помечтаем, а потом забудем все наши мечты и начнем работать.

Другая опасность заключается в том, что мы будем уличены зрителем в навязчивом и слишком рассчитанном приеме, — это будет очень стыдно, все равно, по отношению к данной пьесе, что забраться в карман к незнакомому гражданину в трамвае.

И третье и единственное решение, которое здесь возможно, — это постараться все это воплотить именно таким образом, чтобы зритель задним числом догадывался о приемах, задним числом отдавал себе отчет, что он здесь видел. Если бы нам это удалось, тогда мы бы как-то нащупали некоторые принципиально интересные возможности в пьесе. Мне думается, что многое из того, что просто очень хотелось бы ощущать и видеть со сцены, может быть запросто мотивировано **{186}** почти бытовыми приемами, причем это самое «почти» и является роковым в данном случае. Когда скромная и добродетельная режиссура увешивает стенки павильонов «характеризующими предметами», будучи убеждена, что она очень много сделала для зрителя, если справа от шкафа висит портрет бабушки-дворянки действующего лица, что характеризует его происхождение, — это то, что является такими «клопами» на сцене, такой бытовой натуралистической пачкотней, которая заполняет сцены в отдельных добродетельных театрах, — все это только мешает восприятию и много дает только самому режиссеру для его личного удовлетворения. Мне кажется, что проблема актерского или режиссерского удовлетворения в процессе работы — проблема очень тонкая. Следует отделить удовлетворение режиссеров и актеров от удовлетворения зрителя. Настоящий профессионализм заключается в том, чтобы стремиться к радости зрителя, а не артиста.

Очевидно, мы здесь будем искать бытовых мотивировок, обладающих силой яркого и выразительного сценического воздействия. Скажем, в конце первого акта необходимо сломать замкнутость этой комнаты, ибо совершенно необходимо в нашем будущем спектакле показать, что отношения между людьми ужасные, сами люди в тупике, но мир все равно прекрасен; от того, что люди не умеют устроить свою жизнь, цветы не стали цвести хуже, небо не оказалось менее синим, солнце не стало светить менее ярко. Никоим образом нельзя опускаться до восприятия природы через психологию данных людей, так как эта психология идет как раз вразрез природе. Мать должна подвести Адриена и цветущую девушку Мари-Луиз к какой-то плотной, непрозрачной и, может быть, очень большой занавеске, которая распахивается, и оттуда должен хлынуть в комнату совершенно потрясающий цветущий сад со всеми своими красками и ароматами — это можно и нужно сделать так, чтобы сад отвлек на себя внимание зрительного зала, чтобы он психологически целиком и полностью унес зрителя из комнаты туда, в этот не пришедший еще на сцену, но уже выглядывающий сад и чтобы этот сад на какую-то секунду затянул в себя, в свое пространство и эту мать; но, как прекрасно сделано в пьесе, немедленно с противоположной стороны показывается агент бюро похоронных процессий, который немедленно возвращает ее к сквозному действию акта.

Если мы должны считать, что дом этот не является меблированными комнатами, что он сам по себе очень традиционен для маленькой провинциальной семьи, что в доме этом живут давно, то это дает нам возможность идти по следам прошлого, традиционно сохранившегося здесь, дает возможность, скажем, показать мать, которая открывает **{187}** большой шкаф и оказывается на фоне тщательно сохраненных игрушек Адриена.

Она так и свяжется в нашем сознании с этими игрушками, с простодушными деревянными лошадками, и мы будем знать сами, для чего мы показываем этих лошадок. Зритель не подумает, что мы нарочно выкатили деревянных лошадок, чтобы показать анахроническое, нелепое отношение матери к сыну.

Мне думается, что одна сцена для разъяснения всех наисложнейших вопросов наиболее показательна, и эту сцену я наиболее конкретно себе представляю, абсолютно снимая с себя ответственность за вопрос о том, каким техническим образом и как это сделать. Но на данном этапе уже достаточно точно определить свою режиссерскую потребность. Это — сцена матери и Жерома, которая, как мне кажется, должна начаться с того, что в самый тяжелый момент, в минуту кульминации всех противоречий, раздирающих этих людей, появляется явно неожиданный, причудливый старик, за которым угадываются мотивы далекого прошлого. Это сделано у автора великолепно: самое естественное начало разговора уже проникнуто чем-то совершенно особым и важным. Мы видим перед собою двух людей, которым по шестьдесят пять лет каждому, погруженных в свои горести, в свои разочарования, в свой крах. Но в центре сцены мы должны ощутить любыми средствами этих людей сорок лет назад — это совершенно необходимо, потому что в совмещении далекого прошлого и настоящего весь смысл сцены. Здесь и заключается то самое трудное, над чем придется ломать себе голову, — как это сделать, чтобы это как бы показалось, но если в разгар наиболее темпераментного подъема Эммы мы увидим ее по мере сил молодой и если перед нами возникнет это ощущение давнего, страшного любовного конфликта двух темпераментных молодых людей, то мы получим то самое удовлетворение, которое нам нужно, а после этого мы снова увидим их вернувшимися к своему сегодняшнему дню. Это, повторяю, страшно трудно, но на что я хочу обратить внимание — это что преодоление этой трудности лежит по двум параллельным путям: по линии настоящего актерского темперамента и способности как-то передать в своей игре такой немыслимый диапазон в сорок лет и по линии очень хитрого построения внешней части, то есть чтобы зрителям должно было вдруг показаться, что это — двое действительно молодых людей, и чтобы ни на одну секунду не пришла им в голову мысль: ага, Эмма за кулисами переменила парик. Всякая бестактная конкретность в этой сцене будет губительна, а всякое вольное или невольное приглушение этого будет большим художественным просчетом. Мне думается, что все-таки, опираясь в основе на актерские средства и весьма тщательно и **{188}** осторожно выбирая средства сценические, можно достичь тонкого психологического эффекта.

Тогда, если мы представим себе, что это удалось, окажется, что двенадцать страниц этой сцены не так уж много, тогда действительно есть что играть и что показывать на протяжении этого очень большого эпизода.

Прежде всего, здесь самый подход к этому должен заключаться в несколько более доверчивом отношении исполнителей к человеческой памяти, к тем следам, которые остаются на человеке. Действительно, возьмем, с одной стороны, упрощенно-гротескный персонаж, который отличается тем, что у него имеется одна черта, и перейдем сразу же к многогранному человеческому образу на сцене.

Сделав какие-то дальнейшие шаги в этом же направлении, мы непременно обнаружим в старике чудом сохранившиеся в нем, зажатые, замороженные, законсервированные, но еще не погасшие окончательно эмоции. В любую минуту они могут под воздействием каких-то особых обстоятельств, встреч или воспоминаний снова вспыхнуть. Можно ли вспышку эту актерскими средствами оправдать и объяснить? Безусловно.

Для усиления эффекта этих вспышек можно было бы прибегнуть к сценическим атрибутам, которые бы подчеркнули внезапно обострившиеся контрасты между этими эмоциями и веленьями возраста. Можно, мне кажется, сказать заранее, что подобное подчеркивание покажется зрителю назойливым и даже бестактным. Поэтому лучше пойти по другому пути, по пути поиска тонких, едва заметных штрихов, которые, несмотря на свою тонкость и незаметность, дадут вполне ясное представление о происходящем.

Что очень существенно для предварительного подступа исполнителей к своим ролям — понимание важности, в данном именно случае понимание сложной, часто искалеченной и нелепой психологии действующих лиц. Отдельные человеческие биографии не фигурируют на поверхности пьесы, они как бы скрыты в ее недрах, в глубинах самого ее действия. Поэтому актеры не получат в руки с первых же минут работы сколько-нибудь прямых и безусловных ориентиров. Эти ориентиры будут возникать в процессе принимаемых персонажами решений, будут обуславливаться их поступками.

Здесь каждый должен будет всячески защищать на сцене свои позиции, отстаивать свою правоту, и это отнюдь не снизит значения того жесткого морального резюме, к которому должен привести зрителей спектакль. Так что здесь очень много времени нужно посвятить думанию и вдумыванию.

**{189}** И еще в одну вещь нужно обязательно заранее верить — что в каждом персонаже, по-видимому, заложено гораздо больше того, что видится на первых порах. В одной из лучших сцен пьесы, в сцене трех женщин из третьего акта, даже при самом бесхитростном ее понимании — неоднократное переключение симпатий зрительного зала. Мать, которая вызывает резкую к себе антипатию, вдруг, после рассказа о больном ребенке, получает право на зрительское сочувствие. Подобные переключения очень важны. Мать не ханжа, она нигде не притворяется и какие-то несколько секунд предстает нам в абсолютно обаятельном свете, а затем снова становится прежней.

После всего сказанного становится ясным то предупреждение, которое я сделал вначале: здесь надо пробовать, пробовать очень смело и не пугаться заранее неудачи[[85]](#endnote-78). Почему я говорю о смелых пробах? Потому, что они в какой-то мере являются больным местом у многих наших товарищей. Скрытность, осторожность и боязливость часто мешают испробовать до конца все предоставленные нам творческие возможности. В такой работе, конечно, очень захочется иметь возможность каких-то быстрых, смелых, резких черновых проб для выяснения этих возможностей.

Основным контрольным моментом в данном случае явится просто органичность или неорганичность для исполнителя тех или иных решений, расширения того или иного характера. Естественно, что тут должна быть упорная, наиболее смелая и сопряженная с наибольшим риском работа.

1940

## {190} Заметки режиссера О работе над пьесой «Тени»[[86]](#endnote-79)

Классическое наследство в области драматургии поистине необъятно. Оно в сотни раз превышает реальную емкость репертуара современного театра. Понятно поэтому, что мы имеем возможность выбирать из дошедшего до нас огромного запаса пьес самые лучшие, самые нужные, ближе всего перекликающиеся с требованиями жизни.

Когда с трибуны XIX съезда партии прозвучал призыв к деятелям советского искусства смелее пользоваться таким могучим оружием искоренения наших недостатков, как сатира[[87]](#endnote-80), он был услышан не только драматургами, но и мастерами советского театра, обратившимися и к советским сатирическим пьесам, и к замечательным сатирическим произведениям, которыми так богата русская классическая драматургия.

Хорошо известно, что сценическая судьба пьесы значительно отличается от ее литературной судьбы. Только в сценическом воплощении драматическое произведение обретает свое настоящее звучание. Здесь могут быть, разумеется, исключения, но в подавляющем большинстве случаев дело обстоит именно так.

Увидеть новую сценическую трактовку уже известных произведений, услышать новое слово со сцены — законное и естественное стремление не только каждого зрителя, но и каждого из нас, людей, работающих в театре. Чем совершеннее и **{191}** глубже произведение драматургической классики, тем более велики возможности для самых различных его сценических толкований, для раскрытия в нем все новых и новых внутренних богатств.

Классический репертуар проходит перед нашим зрителем в известном чередовании, даже самые популярные классические пьесы ставятся с некоторыми паузами и перерывами, после которых они как бы снова обретают живое обаяние вновь возникшего произведения.

Но наряду с этим в сокровищнице классической драматургии скрыто немало действительно забытых зрителем и театрами интереснейших пьес, ставить которые не только можно, но и должно. Большая работа уже проделывается в этом направлении советским театром, последовательно раздвигающим рамки действующего классического репертуара и доносящим до зрителя огромное количество пьес русской и мировой драматургии, неизвестных или не шедших прежде.

Не только такие авторы, как Лопе де Вега, Кальдерон, Шеридан, Гюго и другие, предстали перед нами в гораздо больших полноте и объеме, но сейчас советский зритель узнал и много новых имен классических драматургов, вообще не появлявшихся на наших театральных афишах. Широкой волной вливаются в наш репертуар пьесы крупнейших писателей Китая, Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Румынии, Польши. Здесь нашему театральному искусству приходится порой решать совершенно новые для него задачи.

Нет никаких сомнений в том, что советский театр в дальнейшем будет все смелее обращаться к классике народно-демократических литератур, расширяя тем самым круг своих творческих интересов и полнее удовлетворяя идейно-художественные запросы своего зрителя.

В постоянном стремлении театров к расширению репертуара в области русской классической драматургии нам, на первый взгляд, предоставлены гораздо меньшие возможности. Чем лучше знаем мы нашу отечественную классику, а мы обязаны знать ее в совершенстве, тем, казалось бы, труднее открыть в ней что-либо новое. Однако опыт последних лет показывает, что и наша русская классика богаче, чем нам это представлялось, что, несмотря на широкий научный размах, с которым ведется изучение творческого наследия всех крупнейших наших писателей, и в сокровищнице русской классической драматургии есть еще неизвестные нам и не освоенные нами ценности, что поэтому театры и здесь не должны ослаблять своих поисков.

Отсутствие живой практической связи между театрами и исследователями литературы приводит нередко к тому, что в тиши книгохранилищ годами скрывается великолепная, имеющая все права на сценическую жизнь пьеса, существование которой остается неизвестным работникам театра. Объясняется это тем, что исследователей пьеса **{192}** интересует прежде всего как литературный документ, а как таковая она сохраняет всю свою силу, и оставаясь на книжной полке. Но для людей, живущих интересами живого, сегодняшнего театра, пьеса — это не только литературный документ, но и огромная реальная творческая сила, способная приводить в движение «миллионов сердца».

Для режиссеров и актеров талантливая, умная, правдивая пьеса, остающаяся по каким-либо причинам не поставленной, — это, прежде всего, не использованная по прямому своему назначению энергия. Вся беда, однако, в том, что мы не умеем порой обнаруживать своевременно эту энергию даже тогда, когда она скрыта в непосредственной близости от нас. Так, к полной неожиданности зрителей и театров, несколько лет тому назад появилось и утвердило свое право на сценическую жизнь такое замечательное создание русской драматургической классики, как пьеса Н. Г. Чернышевского «Мастерица варить кашу», поставленная на сцене Театра Советской Армии в 1952 году[[88]](#endnote-81). Только теперь получают широкое распространение по всему Советскому Союзу и странам народной демократии «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина[[89]](#endnote-82).

Сейчас, когда миллионы зрителей ознакомились с пьесой Щедрина по театральным постановкам и по кинофильму, снятому на основе спектакля Театра им. Ленсовета, когда пьеса впервые появилась отдельным изданием, интересно вспомнить о том, что раньше мешало театрам вернуть к жизни это замечательное произведение. Здесь, безусловно, сыграли свою роль и широко распространенные предвзятые суждения, и, чего греха таить, общая наша инертность и привычка доверяться сложившимся у нас представлениям о том или ином драматурге.

Так, в практическом репертуарном обиходе советского театра было твердо установлено, что Щедриным написана только одна большая пьеса — «Смерть Пазухина», что все остальное — не более как черновики и наброски, не имеющие практической театральной ценности, и что поэтому единственное средство сделать творчество Щедрина достоянием театра — это заниматься инсценировками. Как известно, несколько попыток инсценировать Щедрина — «Господ Головлевых», «Помпадуров и помпадурш», даже «Историю одного города» — предпринималось в советском театре, однако все они были далеко не адекватны своей литературной основе.

Распространенное мнение о том, что у Щедрина нет больших пьес, кроме «Смерти Пазухина», могло быть очень просто опровергнуто: достаточно было любому режиссеру свежими глазами прочитать пьесу «Тени», чтобы убедиться, что перед ним первоклассное произведение, принадлежащее перу гениального автора.

**{193}** Пьеса «Тени» обладает одной замечательной особенностью, делающей ее явлением исключительным для нашего советского театра. Особенность эта заключается в том, что, беспощадное по своей гневной сатирической силе, произведение Щедрина вместе с тем глубоко человечно и правдиво. Здесь нет тех крайних и свободных сатирических преувеличений, которыми широко пользуется Щедрин-прозаик, и, несмотря на это, «Тени» — пьеса от начала до конца «щедринская», по языку, по точности сатирических характеристик, по всему своему внутреннему строю. Для сценического воплощения «Теней» совершенно непригодны ни оголенная театральная условность, ни тот бытовой, смешанный с натурализмом психологизм, за которым всегда прячется мысль равнодушная или, по меньшей мере, бесстрастная и холодная. Как мне кажется, «Тени» требуют не просто сценической правды, а правды жгучей, сконцентрированной до предела и непреложно точной в каждом частном своем проявлении.

Меня, как режиссера, эта особенность пьесы взволновала более всего, и она же сделала для меня работу над пьесой чрезвычайно трудной, трудной как в общем ее решении, так и в истолковании каждого из действующих в ней персонажей. Любой просчет, искусственность, домысел совершенно недопустимы здесь, но точно так же недопустима при сценическом прочтении пьесы пассивность истолкователя, его боязнь действенного вторжения в текст, в речи героев и авторские ремарки; в коротких репликах иной раз скрыты самые сложные драматические коллизии, в скупых авторских пояснениях — «инстинктивно встает» или «жадно впивается в нее глазами», — проявляются главнейшие характерные черты действующих лиц.

Душный и страшный мир рисует Щедрин в «Тенях» — что ни человек, то низость, моральное растление, подлая злоба на всех окружающих и готовность перегрызть всем им горло. И при всем этом в характере каждого из действующих лиц легко отыскать тончайшие психологические оттенки, делающие персонажей очень разными, непохожими Друг на друга, несмотря на общность их житейской философии. В. В. Воровский в одной из своих статей, относящихся, правда, к более позднему периоду общественного развития, писал о важном факторе общественной жизни — дифференциации. Дифференциация, говорил он, «стремится разлагать установившиеся отношения, разрушать сложившиеся общественные организмы, выделяя из них элементы, всплывающие наподобие пены или шлаков на поверхность общественной жизни»[[90]](#endnote-83).

В описываемую Щедриным эпоху процесс дифференциации уже захватил верхушку бюрократического аппарата, часть которого оказалась зараженной идеями лакейского либерализма, как более «совершенной» **{194}** идеологии самодержавно-крепостнического строя, прикрывающей собой его звериную сущность. Рядом с оголтелыми реакционерами типа старого князя Тараканова уже суетятся, торопятся захватить позиции либералы типа Клаверова, а неподалеку от Клаверова вырастают еще более далеко идущие либералы — Шалимовы, задушить которых готовится «умеренный» Клаверов. Ведь именно в процессе этой дифференциации поднялся на поверхность «наподобие пены или шлака» растленный циник и негодяй Клаверов.

Вот почему разнообразнейшие психологические оттенки, которыми так богата пьеса Щедрина, должны, по-моему, привлечь особенно пристальное внимание постановщика «Теней», вот почему они и мне показались такими важными для сценического воплощения пьесы, для правильного раскрытия ее социального содержания.

Я никогда ранее не читал пьесу «Тени». В этом отношении мне даже до некоторой степени повезло: с давних пор я очень любил Щедрина, очень люблю его и сейчас, много раз перечитываю, и некоторые из его книг стали так близки мне, что я уже не могу воспринимать их объективно. При всем том именно «Тени», пьеса, которая могла и должна была заинтересовать меня не только как читателя, но и как режиссера, почему-то проходила мимо. Таким образом, я мог принять решение о постановке «Теней» под самым непосредственным и свежим впечатлением от пьесы, а при работе над классиками это чувство приходится испытывать крайне редко…

Первое и основное впечатление, испытанное мною, было: сильнейшая пьеса, но как бы растворенная в целом море текста; рядом с отдельными завершенными и безупречно отделанными сценами в ней можно встретить сцены непомерно растянутые, видимо, не отредактированные автором, трудные, если не сказать — немыслимые, по объему своему для сценического исполнения. Возникло предположение, что это авторский черновик, представленный во всей полноте — с внутренними вариантами, со смело извлеченным наружу подтекстом, с глубоким и подробным изображением психологической жизни героев, и писавшийся без всякого учета реального сценического времени.

Если признать, что такое предположение справедливо, то надо также согласиться и с тем, что в напечатанном полном тексте, внутри него, содержится не только готовый текст пьесы, но и подробные авторские характеристики героев, анализ их поведения, своеобразный комментарий к их поступкам. Это похоже на полный, детально разработанный рисунок, который художник делает со всей фигуры человека, даже тогда, когда в картину должна войти только часть фигуры, только, предположим, голова и рука. Но художник исходит из того, что части тела лишь тогда окажутся в безупречном соответствии **{195}** друг с другом, когда вся фигура предварительно прорисована полностью.

Интересно, что эти длинноты убывают в пьесе к концу, по мере того как авторский замысел становился все более ясным, по мере того как образы приобретали все большую определенность и подробный ход мыслей героев не только разрабатывался и воспроизводился на бумаге, а уже реально ощущался писателем.

Сокращение текста пьесы почти наполовину было решающей и притом подлинно творческой задачей режиссера, и задачей, надо сказать, довольно мучительной. Основная трудность состояла в том, что в этом огромном произведении нет ни одной строчки невыразительного или ненужного текста, нет ни одного слова, которого не было бы жалко вымарать.

Вместе с тем необходимость вынуждала вычеркивать великолепные реплики, чудесные, выразительные фразы, жертвуя ими ради высокой цели — сделать пьесу подлинным достоянием сцены, открыть к ней доступ нашим зрителям.

И все-таки с одного раза рука не поднялась на весь объем работы. Пришлось сделать последовательно, одно за другим, три сокращения текста.

После первого сокращения пьеса была впервые прочитана на труппе.

Второе сокращение было сделано во время застольной работы. Такой метод оказался полезен тем, что многие сокращенные впоследствии места были проработаны актерами и явились ценным материалом, как бы авторскими ремарками, обогащающими работу над образом и углубляющими понимание исполнителем авторского замысла.

Наконец, последние купюры были сделаны перед самым выпуском премьеры, тогда, когда реально определившаяся длительность спектакля неумолимо требовала жертвовать всем тем, чем можно все-таки пожертвовать.

Таким образом, весь процесс сокращения не был работой чисто литературной. При том восхищении, которое вызывал у актеров текст пьесы, только на репетициях, просматривая сцены, можно было определить, без каких слов можно в крайнем случае обойтись, а какие возмещаются действием исполнителя, где рассказ может быть заменен показом с выигрышем сценического времени.

Вероятно, в процессе сокращений, которые шли на протяжении всей работы, почти подсознательно выделялось главное, необходимое, устанавливалась общая направленность действия, угадывалось более или менее удачно ритмическое построение нового сценического варианта, **{196}** целиком и неразрывно связанного с данным спектаклем, с данными исполнителями.

И вряд ли наш вариант сокращенного текста был бы полезен другому театру, который захотел бы самостоятельно поставить эту пьесу.

Совершенно естественно, что столь большие сокращения текста возлагали на весь коллектив особую ответственность. До момента полного завершения работы над спектаклем у нас не было и не могло быть полной уверенности в правильности произведенных сокращений. Только проверка на зрителе созданного нами сценического варианта пьесы принесла эту уверенность и окончательно показала, что иначе мы поступить не могли.

Каждому из нас, режиссеров, приходилось встречаться с необходимостью сокращать авторский текст. Однако в данном случае эта работа проделывалась в несколько необычных условиях: успешное сокращение пьесы определяло фактическую возможность ставить пьесу на сцене, оно в значительной мере являлось основой всего режиссерского решения спектакля, определения его содержания и поисков его внешней формы.

Предстояло, однако, решить еще целый ряд других вопросов, которые неизменно возникают перед режиссером в преддверии будущего спектакля. Если, сокращая текст, мы стремились сохранить все главное, все наиболее весомое и значительное в нем, то ведь только для того, чтобы это главное со всей бережностью донести до зрителя. Нам предстояло определить общие принципы режиссерского и актерского решения спектакля, вполне отвечающие требованиям данной пьесы данного писателя. И это порой было нелегко (тем более что в практическом режиссерском обиходе сложились на этот счет весьма опасные предубеждения).

До сих пор, например, некоторые режиссеры считают возможным руководствоваться готовыми рецептами сценического истолкования классиков, даже их внешнего оформления, рецептами невесть когда возникшими и окончательно еще не изгнанными из практики. Эти весьма упрощенные рецепты предписывают ставить Тургенева в «нежных пастельных тонах и дымке», а Гольдони — в пестрых, цветистых тряпках, они настойчиво требуют раз и навсегда установленного подхода к классикам. Для Салтыкова-Щедрина тоже выработано готовое образное решение, якобы пригодное для работы над любым щедринским спектаклем, — непременно мрачный гротеск, карикатурные гримы, условная заостренность характеристик.

Незачем доказывать, что попытка найти для плодовитого и многогранного писателя раз навсегда определенный и единый внешний сценический стиль, универсальный сценический образ, якобы вызванный **{197}** к жизни творческой индивидуальностью великого сатирика, — попытка, обреченная на неудачу. Нельзя найти такой единый образ для «Трех сестер» и «Юбилея» Чехова, для «Бесприданницы» и «Женитьбы Бальзаминова» Островского, для «Дон Жуана» и «Проделок Скапена» Мольера. Каждый из великих драматургов писал разнообразные произведения, развивался, совершенствовался, а иногда и внутренне менялся на сложном творческом пути от одной пьесы к другой. Уже по одному этому можно и нужно определять образ только данного произведения.

Вот почему, приступая к работе над пьесой «Тени», мы решили не думать о «щедринском стиле» или о «щедринском колорите», а старались найти верный образ конкретной пьесы Щедрина «Тени», найти выразительную картину чиновного Петербурга 50 – 60‑х годов прошлого века, и притом решить ее в той сценической манере, с той степенью психологического правдоподобия и сатирического преувеличения, которые подсказываются не вообще Щедриным, а опять-таки данной его пьесой[[91]](#endnote-84).

Надо было вовремя учесть, что если в таких произведениях, как «Сказки», «История одного города», Щедрин пользуется приемами откровенной гиперболы и иносказания, то манера, в которой написаны и построены «Тени», требует от театра внешней сдержанности, исторического и психологического правдоподобия и не терпит гротеска.

Мне кажется, что это негативное, на первый взгляд, решение — не искать некоего универсального «щедринского стиля» в его штампованном понимании, а отнестись с полным доверием ко всем проявлениям авторской стилистики в конкретном произведении — было чрезвычайно важным в определении образа спектакля. Такое решение помогло понять, что, при всей характерности «Теней» для Щедрина, при многочисленных перекличках текста пьесы с его другими произведениями, пьеса эта по жанру и стилю далека от манеры заостренного преувеличения, которой пользуется Щедрин во многих своих прозаических произведениях.

Все эти соображения об особенностях «щедринского стиля», проявившихся в. «Тенях», легли в основу не только работы с актерами, но и принципов оформления спектакля. Гротеск не был допущен и в эту область.

Музыка спектакля строилась по следующему принципу: музыка, идущая «от театра» — вступление, концовка, музыкальный антракт, — была специально написана композитором Д. Толстым, внутри же действия персонажами пьесы использовались подлинные куски музыки Оффенбаха, столь часто упоминаемого Щедриным в целом ряде его произведений.

**{198}** Распределение ролей в новом спектакле — это не только необходимая организационная мера, это безусловно ответственнейший творческий акт, в котором в огромной степени проявляет себя режиссерская трактовка спектакля.

Если в известных классических пьесах в вопросе распределения ролей обычно действует театральная традиция, если в каждом театре приблизительно ясно, кто может сыграть Отелло, а кто Ларису, то «Тени» явились для нашего театра совершенно новой пьесой, лишенной каких бы то ни было сценических традиций. Режиссеру предоставлялась огромная свобода в определении образов, в развитии тех авторских характеристик, которые содержатся в тексте и в ремарках.

По ряду ролей возникали различные возможности в их дорисовке, на первый взгляд полноправные, но более глубокое проникновение в замыслы автора подсказывало, что все эти варианты неравноценны, что между ними существует в каждом отдельном случае единственно верный, в пределах того выбора, который предоставляется режиссеру данной театральной труппы.

Так, мне казалось, что образ моложавой и молодящейся Ольги Дмитриевны делает особенно правдоподобным быстрое разложение бобыревского дома в Петербурге; что поющая и танцующая Софья нагляднее донесет до зрителя характер той, находящейся за пределами сцены, атмосферы кабацкого Петербурга, которая была необходимой средой для осуществления Клаверовым своих замыслов; что для возможности той своеобразной дружбы, которая вопреки служебной иерархии, установилась между Бобыревым и Свистиковым, играть роль Свистикова должен не опытный исполнитель ролей явно выраженных злодеев, как можно было бы подумать, исходя из трезвой оценки моральных качеств этого персонажа, а драматический актер, наделенный большим обаянием, актер «с душой»[[92]](#endnote-85).

По мере изучения действия пьесы, взаимоотношений героев ее и угадывания будущего звучания спектакля определялся тот основной исполнительский состав, на долю которого выпадала ответственная задача вернуть пьесу Щедрина в русский классический репертуар. Огромное, решающее значение в достижении поставленной нами цели имела дружная работа всего творческого коллектива над спектаклем.

Одной из важных режиссерских обязанностей является организация атмосферы репетиции. Если репетиция становится той процедурой, в течение которой исполнительные актеры только и делают, что запоминают и разучивают режиссерские указания, если режиссер является на репетиции единственным творческим лицом, — репетиционный процесс делается скучным и тягостным для каждого одаренного актера.

**{199}** В коллективном искусстве современного театра репетиция должна прежде всего располагать актера к инициативному творчеству, на репетиции должна царить по-своему уютная, дружеская атмосфера, побуждающая к обоюдному доверию, к желанию поделиться своими мыслями, попробовать тот или иной вариант, сделать то или иное предложение.

Понимание друг друга, ясное представление о стремлениях режиссера, общее движение к одной цели в результате, несомненно, передаются и зрителям. Ибо трудно донести до зрителя то, что для самих исполнителей осталось не до конца выясненным.

В процессе работы над спектаклем перед нами возникали большие и малые вопросы, относящиеся к мотивам поведения персонажей, к сущности их отношений друг с другом, и, пока мы не находили исчерпывающих и, главное, ясных для каждого из участников ответов на эти вопросы, мы не считали возможным двигаться дальше. Более того, нам хотелось также, чтобы исполнители вполне осознавали не только свои собственные задачи, но и задачи своих партнеров, чтобы актер, играющий, к примеру, роль Бобырева, вполне понимал, к чему стремится исполнитель роли Клаверова, а исполнительница роли Софьи отдавала себе отчет в задачах, решаемых исполнителем роли Свистикова или Набойкина.

После выхода нашего спектакля в свет состоялся ряд обсуждений спектакля как зрителями, так и специалистами — театроведами и литературоведами[[93]](#endnote-86).

Итоги этих обсуждений порадовали нас тем, что большинство творческих намерений, положенных в основу спектакля, стали понятны и близки зрителям, что наш сценический язык оказался достаточно ясным и точным. Вместе с тем в большинстве обсуждений и высказываний наметился ряд частностей дискуссионного характера, касающихся как пьесы, так и постановки.

Ввиду того, что эти частности носили довольно устойчивый характер, повторяясь в ряде случаев, хочется внести ясность в некоторые положения.

Прежде всего, необходимо уточнить вопрос о делении действующих лиц на положительных и отрицательных.

Несомненно, что все действующие лица, кроме лакея Ивана, самим автором расцениваются как отрицательные. И мы с ним совершенно согласны. Однако очень важно и то, что автор по-разному относится к своим отрицательным героям и по-разному оценивает степень вины каждого. Недаром Щедрин призывал даже в мерзком различать просто мерзкое и наимерзейшее! И мы действительно видим, что степень **{200}** ответственности каждого действующего лица пьесы совершенно различна. Чрезвычайно ценным качеством «Теней» является и то, что люди одного лагеря, преданные одной и той же растленной системе, сохраняют свою индивидуальность, находятся в сложных взаимоотношениях между собой и по-разному наделяются авторской «симпатией», если только можно этим термином назвать особый интерес автора к отдельным образам пьесы.

Нет более презренного, и по авторским ремаркам, и по текстовым характеристикам, персонажа, чем Свистиков, и, однако, мы не можем не заметить, что степень злости по его адресу со стороны автора куда слабее, чем отношение автора к Клаверову или Набойкину.

Князь Тараканов-младший с исчерпывающей полнотой вскрыт как законченный образец опустошенного цинизма, однако в четвертом акте даже он возмущен непревзойденной подлостью и лицемерием Набойкина и Клаверова.

Великолепное умение Щедрина в общем темном колорите находить внутренние контрасты светотени ко многому нас обязывает в процессе постановки.

Если на сцене по ходу действия один негодяй должен уничтожить другого, оба они до конца не перестают быть негодяями. Однако в решающий момент их схватки один из них становится убийцей, а другой — жертвой. И это обстоятельство вызовет у зрителей, на какое-то время, сложные чувства — их отношение к убийце и к жертве уже не сможет быть одинаковым.

Все это с особенной четкостью сказывается на том действующем лице, трактовка которого в нашем спектакле вызвала особенно много различных мнений, — на Софье Александровне Бобыревой. Бесполезная для общества, морально опустившаяся, завершившая свое «образование» в школе Клаверова и князя Тараканова, Софья имеет все данные занять одно из первых мест в ряду отрицательных героев. И однако, она неизменно вызывает симпатии зрителя. Правильно ли это? Почему театр не заклеймил ее по заслугам, почему не подчеркнул, что она переходит из рук Клаверова в руки молодого Тараканова, как смеет она вызывать наше сочувствие?

Такая точка зрения высказывалась неоднократно. На обсуждениях у Софьи находились, однако, и защитники. Они настаивали на том, чтобы сценическими средствами театр показал, что Софья порвала или порвет с этим обществом, что она начнет новую жизнь в контакте с передовой интеллигенцией своего времени. Театр не смог удовлетворить и представителей этой точки зрения, проводя резкую границу между правом сценического развития и вскрытия внутреннего действия щедринской пьесы, с одной стороны, и всяческими попытками досочинять **{201}** за Щедрина или вводить новые, не указанные автором сюжетные линии — с другой.

Трактовать последние слова Софьи: «Вашу руку, князь», которые она произносит, выходя от Клаверова, как предложение князю своей руки и сердца (а такие советы мы слышали на обсуждениях) — было бы страшной натяжкой, и мы не имеем на то никакого права.

Но главное в этом вопросе — полная ненужность подобного дописывания или договаривания. И только наша привычка, приобретенная на опыте плохих или незрелых пьес, непременно доводить каждый образ до какого-нибудь полюса, заставляла некоторых ораторов толкать на такой путь театр.

Какой же в самом деле должна оказаться на сцене Софья? Если мы рассмотрим этот вопрос с точки зрения логики сценического действия и взаимодействия персонажей, то мы, несомненно, придем к следующим обязательным выводам:

1. Софья — легкомысленная, доверчивая, увлекающаяся молодая женщина. Иначе она не попала бы в столь драматическую ситуацию.

2. Она должна быть привлекательной, обаятельной, интересной женщиной, иначе Клаверов не смог бы ее избрать орудием для свержения Клары.

3. Несмотря на все ее пороки и общественную бесполезность, она должна внушать зрителю симпатию и вызывать в нем жалость. Иначе преступление Клаверова, который будет толкать в омут мерзкую, до конца испорченную и несимпатичную особу, нас не возмутит, иначе ее слова в четвертом акте будут звучать неубедительно.

4. Надо примириться с тем, что нам остается неизвестной дальнейшая судьба Софьи. Ясно, однако, что судьба эта невеселая. Она возвращается к презираемому ею мужу, все ее иллюзии относительно Клаверова рухнули, и теперь, когда пелена, застилавшая ее взор, упала, ей будет гораздо труднее найти свое место в этом обществе, еще недавно таком для нее привлекательном.

Другими словами, Софья — очень сложный образ, в котором положительное тесно переплетается с отрицательным, но в котором вместе с тем ясно намечены переходы от слепоты к прозрению, от водевильной простоты к сложной психологической драме. И всякая попытка свести сложный образ героини Щедрина к некой схеме, упростить его неизбежно приведет к нарушению авторского замысла.

Само собой разумеется, это относится не к одной только Софье. Мне кажется, что в пьесе Щедрина нет ни одного персонажа, смысл которого можно было бы свести к какой-то одной его черте или особенности. Люди в пьесе Щедрина живут, действуют, обманывают друг друга, подличают во всей полноте своих характеров, каждый по-своему, **{202}** так, как это свойственно именно ему и никому больше. И можно сказать, что именно этой степенью индивидуализации персонажей достигается Щедриным их подлинная, поучительная типичность.

Осенью 1953 года киностудией «Ленфильм» был снят фильм по нашему спектаклю «Тени». Режиссерами этого фильма явились кинорежиссер Н. Н. Кошеверова и я, как постановщик спектакля.

Перевод театрального спектакля на язык кино совершается в разных случаях по-разному, и в этом молодом начинании, очень ценном для работников театра, поскольку оно беспредельно расширяет аудиторию зрителей, существует несколько течений.

Особенно контрастны две крайние точки зрения: протокольное заснятие спектакля, так, как он виден из середины зрительного зала, и свободное создание фильма на материале пьесы.

Мы убеждены, что истина расположена посередине, что необходимо, сохраняя общий режиссерский рисунок спектакля, свободно переводить его на язык кинематографа и, используя все сильные стороны кино — крупные планы, возможность свободно перемещать съемочный аппарат и т. д., — выходить за пределы театральной декорации.

Опыт показал, что возможно и допустимо полное изменение мизансцены при точном сохранении внутреннего решения, психологического рисунка сцены и отдельных образов.

Этого, как нам кажется, удалось добиться. Несмотря на огромное количество изменений — введение ряда пантомимных сцен, выход на улицы старого Петербурга, — сохранены все принципы режиссерского решения, понимание, трактовка пьесы и ее образов, достигнутые в процессе театральной постановки. Этот фильм явился для нас, участников создания спектакля, документом, очень верно фиксирующим нашу работу, наш спектакль.

А возможность поделиться своей любимой работой не с тысячами, как в театре, а с миллионами зрителей — конечно, большая радость. <…>

1954

## {203} О спектакле[[94]](#endnote-87)

Классики драматургии завоевали себе прочное место на сценах Советского Союза: проблема классического наследия занимает важное место в плане работ советского театра. Это базируется на ясно выраженном желании широких масс советского зрителя непрерывно расширять свои культурные интересы и освоить все лучшее, что осталось от культуры прошлого. Тем не менее театры в этой области, несомненно, отстают от растущих запросов зрителя. Неоднократно указывалось, что зрители наших крупнейших культурных центров подчас лишены возможности увидеть на сцене основные, этапные произведения мировой драматургии. В значительной степени это положение определяется некоторой косностью и ограниченностью в использовании классического наследия. Определение творческого лица и жанровое размежевание театров, несомненно, должно содействовать и правильному распределению классического наследия по сценам нашего Союза.

Ленинградский гос. театр комедии, ограничивая линию классики в своем репертуаре классикой комедийной, ставит перед собою задачу возможно более полного и разнообразного отражения основных этапов развития мировой комедии. Решить эту задачу можно путем накопления в своем репертуаре постоянного фонда классических комедий и выбора для **{204}** каждой новой постановки пьесы, отражающей определенный этап комедиографии, не нашедший еще себе отражения на нашей сцене.

Такое репертуарное накопление важно прежде всего для зрителя, который сможет гораздо чаще посещать театр, а затем и для творческого коллектива, который будет полностью загружен разнообразной работой.

Распределяя эту большую работу в последовательности, необходимой для роста актерского мастерства, сочетая в плане работ контрастные по эпохе и стране пьесы и, с другой стороны, учитывая постепенность в расстановке задач по сложности, театр комедии перешел от великого классика XVII века Испании — Лопе де Веги[[95]](#endnote-88) к блестящему представителю английской комедии XVIII века — Шеридану, в частности к его знаменитой «Школе злословия». Дальнейшие наши задачи по линии классики — Шекспир («Двенадцатая ночь»), Мольер и русская комедия XIX века[[96]](#endnote-89).

Три основных элемента театрального представления — замысел драматурга, форма интерпретации (включая сюда драматургическую форму, актерское исполнение и всю сумму театральных приемов) и зритель — связаны между собой общим театральным языком. Язык этот складывается во всяком спектакле, где автор и зритель современны друг другу, из общности театральных понятий и обоюдной осведомленности об идеях, фактах и быте общей для них эпохи.

Классическими признаются пьесы, в которых первый элемент — замысел автора — пережил остальные два. Давно забыты посетители театра «Глобус», не осталось и следа от приемов шекспировского театра, а мы всегда будем наслаждаться образами Шекспира, и в каждую эпоху по-своему искать наиболее выразительные формы для их воплощения на сцене. Замыслы других драматургов не переживают своего поколения, иные пьесы живут год, месяц и даже несколько дней, бесследно исчезая и не оставляя в культуре человечества никакого следа.

Когда долговечная пьеса, пережившая своих современников, свой театр и свою эпоху, попадает в незнакомую ей среду, отделенную от нее на несколько сот лет, в страну с совершенно иными обычаями, языком, бытом, — только авторская идея и образы прокладывают ей путь и обеспечивают внимание и любовь новых поколений.

Постановка классической пьесы, по существу, сводится к свободному творческому созданию второго элемента спектакля — сценической интерпретации, который должен послужить мостом, связать воедино первый и третий элементы, замысел старого автора с новым зрителем.

История классических постановок знает опыты точного воспроизведения **{205}** этого второго элемента, опыты воссоздания приемов современного классическому автору театра, то есть реконструктивные постановки. Эти постановки всегда кончались неудачно, и понятно почему. Театральные условности, служившие некогда общим языком для автора и зрителя, условности привычные и поэтому сами собою разумевшиеся, облегчавшие зрителю восприятие мысли автора, будучи преподнесены зрителю, воспитанному на иных условностях, превращались в самостоятельные развлечения, в изысканные кунстштюки, не облегчавшие, а затруднявшие восприятие авторской мысли.

Свечи, расставленные вдоль просцениума, являлись некогда необходимым условием для созерцания спектакля, на них никто не обращал внимания, сейчас они явились бы надуманным приемом, лишь отвлекающим впустую внимание зрителя. Или поручение ролей Дездемоны, Виолы, Офелии мужчинам, как это неизменно практиковалось в театре при Шекспире, облегчило бы разве нам восприятие «Отелло», «Двенадцатой ночи» или «Гамлета»?!

С другой стороны, развившаяся сценическая техника приучила нас к широкому пользованию изобразительными средствами, к более подробной информации о быте героев. Абстрактная обстановка шекспировского театра помешала бы зрителю XX века воспринимать пьесу Шекспира, как и наша реалистическая декорация отвлекла бы на себя все внимание зрителя XVI века, помешав ему в его восприятии спектакля.

Наконец, даже в драматургическом материале классика нередко встречаются узкозлободневные места, непонятные без комментариев, нужные для его современников и несущественные для последующих поколений. Самое бережное отношение к замыслу автора требует иногда удаления этих мест из текста спектакля.

Однако в приемах автора, в форме его драматургии, даже во внешней форме и приемах его театра многое может быть сохранено и перенесено на почву нашего театра к пользе спектакля, не нарушая навыков современного зрителя, но сообщая спектаклю колорит эпохи и страны и помогая донесению авторской мысли.

Интересное подтверждение этому мы наблюдали при работе над «Собакой на сене» Лопе де Веги. Комедия эта, как и все испанские пьесы XVII века, написана в сложной стихотворной форме с чередованием нескольких размеров. На русской сцене она издавна ставилась (под названием «Собака садовника») исключительно в прозаическом переводе, что, как полагали, облегчало ее восприятие. Воспользовавшись новым стихотворным переводом М. Л. Лозинского, в котором была достигнута труднейшая задача — передать в русских стихах все особенности и взаимоотношения испанских размеров, мы обнаружили, **{206}** в какой степени чередование этих размеров не случайно у автора, как помогает оно раскрытию его замысла, подчеркивая смену кусков в сценах, и как замечательно звучит единственное прозаическое место во всей пьесе — несколько строк в кульминационном моменте. И самое главное, все это совершенно правильно было воспринято зрителем. Правильное определение мысли автора и нахождение выгоднейших для данного произведения выразительных средств во всех отраслях современного нам театрального искусства является, таким образом, основой для работы и над классикой.

«Школа злословия» проникла на русскую сцену уже через шестнадцать лет после написания, будучи переведена и поставлена впервые в 1793 году. С тех пор она неоднократно ставилась с неизменным успехом у зрителя, правда, с обычными для переводных и театральных традиций XIX века искажениями, вольными переделками и жестокими купюрами, весьма болезненными для высокого литературного мастерства Шеридана.

Перевод, написанный по заказу нашего театра М. Л. Лозинским, обнаружил в пьесе дополнительные достоинства, скрытые до сих пор от русского читателя и зрителя.

Основная опасность, подстерегающая театр при постановке отдаленной по времени классики, — это бытовая выхолощенность. Драматургия, в противоположность литературе, обычно скупа на описания, опираясь в своем изображении действия на осведомленность современников. Другими словами, являясь памятником идей эпохи, она в меньшей степени, чем другие искусства, фиксирует быт общества.

Отсюда мы часто видим на сцене историческую расплывчатость, неосведомленность и нередко замену реалистической конкретности общими театральными местами.

Шеридан на редкость бытовой драматург. К счастью, быт Англии широко изображен в творчестве Хогарта[[97]](#endnote-90), а произведения Филдинга и Смоллетта являются прекрасным комментарием к Шеридану.

Образно выражаясь, под довольно легко сползающими на сторону пудреными париками обнаруживаются живые головы владельцев, покрытые волосами разного цвета, лысые и стриженые. На эти головы и в париках и без париков часто обрушиваются дубинки других джентльменов, тоже обладателей пудреных париков. Иногда парик срывается с головы владельца и по его физиономии хлещут его же париком (у Смоллетта).

Автор предисловия к «Перигрину Пиклю» Смоллетта Д. П. Мирский выразительно говорит об этом: «Буржуазно-олигархическая Англия XVIII века была жестокой и грубой не только в своем обращении **{207}** с низшими. Она не только терроризировала рабочих и безработных виселицами, позорными столбами и плетьми. Эта жестокость и грубость проникала весь быт самих имущих классов. Драки с разбиванием морд в кровь и с возможным смертельным исходом, нападения из-за угла банды наемных хулиганов были явлениями повседневными. Лорды и джентльмены регулярно напивались до рвоты и на четвереньках уползали спать. На балах дамам приходилось терпеливо улыбаться, танцуя с пьяными кавалерами, рыгавшими им в лицо. Самые развлечения были жестоки. Аристократы ходили смотреть на смертную казнь. Дамы из лучших семейств ездили в сумасшедший дом потешаться над его обитателями. А самым любимым занятием — особенно излюбленным героями Смоллетта — было устраивать “практические шутки” даже над самыми близкими людьми, — “шутки”, сопряженные с самой реальной физической и моральной жестокостью. Об этой Англии, очень непохожей на страну просвещенных квакеров и беспристрастных судей, прославленную Вольтером и Монтескье, и рассказывает нам Смоллетт подробней и полней, чем какой бы то ни было писатель XVIII века»[[98]](#endnote-91).

Этим разрушается широко распространенное убеждение, что англичане, мол, народ холодный и сдержанный, острят сквозь зубы и не теряют спокойствия ни при каких обстоятельствах.

Вместо этого выступает бурная темпераментность, быстрый переход от слов к действию и, главное качество, нередко отсутствующее в постановке классических пьес, — нормальная человеческая реакция на внешние и внутренние раздражители.

Эти соображения легли в основу нашей режиссерской работы; мы стремимся к реалистическому спектаклю, опирающемуся на верно понятый быт, в котором действуют живые реалистические персонажи[[99]](#endnote-92).

Объем текста сильно превышает наши временные нормы спектакля. Сокращения — этот бич классики — мы старались сделать наименее болезненными для авторского замысла. Поэтому сохранены все картины и лишь внутри их сокращен текст. Таким образом, сохранена структура пьесы. <…>

1937

## {208} Время и классики[[100]](#endnote-93)

Великие произведения искусства способны иногда совершенно нарушать обычные представления о времени, о том, что такое «давно», «недавно» и что значат для нашего ощущения длительности сто или пятьсот лет. В какой туманной дали веков теряются в нашем сознании салонные живописцы недавнего прошлого рядом с необычайно свежими, близкими нашим вкусам вещами Леонардо да Винчи, Рубенса или Брейгеля. И насколько большие сроки отделяют нас от Метерлинка, чем от Гоголя; как совсем недавно писал Тургенев, после чтения которого так трудно переходить на утомительное преодоление таких архаических авторов, как Леонид Андреев. В театре, где творческая работа живых людей сочетается при постановке классики с пьесами давно умерших авторов, особенно ярко ощущается иногда, что так называемое бессмертие великих произведений — не просто образное выражение, а действительно некая практически ощутимая реальность.

И порой честолюбивые намерения «оживлять» классика сменяются по ходу работы надеждой не отстать от него, шагающего через века бодрой и уверенной походкой. Такое чувство рождается, разумеется, не от случайных тематических совпадений классической пьесы с нашими злободневными интересами, а от другого, гораздо более высокого, что в полной мере мы, **{209}** быть может, научились понимать только в последние годы, — от близости нам подлинно реалистического жизнеутверждающего искусства, от того, что рождение образов в творчестве великих мастеров-реалистов близко к тому процессу, которым мы стремимся овладеть в нашем искусстве.

Замечательная культура великого испанского народа настолько богата, что до сих пор остается недостаточно исследованной даже специалистами, не говоря уже о широкой аудитории. Три-четыре пьесы одного из самых блестящих корифеев Испании Лопе де Веги, идущие на советской сцене[[101]](#endnote-94), не могут, конечно, считаться достаточным отражением его творчества, насчитывающего около полутора тысяч пьес.

Ленинградский государственный театр комедии за два с половиной сезона показал своим зрителям триста представлений «Собаки на сене», этой известнейшей комедии Лопе, впервые поставленной в нашем театре в стихотворном переводе. Успех этой пьесы подсказал нам целесообразность включить в работу еще одну, на этот раз совершенно неизвестную русской сцене комедию — «Валенсианскую вдову». Перевод этой комедии, точнейшим образом передающий средствами русского языка сложную стихотворную форму подлинника, так же как и перевод «Собаки на сене», принадлежит перу поэта М. Л. Лозинского.

При «раскопках» классической драматургии иногда высказывается мнение, что, как бы мало тот или иной участок ее ни был отражен в нашем театральном обиходе, все лучшее уже отобрано, что, таким образом, популярные пьесы и являются одновременно лучшими и что все, что можно найти в результате исследований малоизвестных пьес, окажется более слабым и менее значительным. Нам кажется, что «Валенсианская вдова» является вещественным доказательством ошибочности такого взгляда, если это вообще нужно доказывать. Лентяи и флегматики, стремящиеся свое законное право выбора и оценки передоверить дедам и прадедам, не вызывают в нас сочувствия.

Мы считаем, что, независимо от качества нашей театральной работы (впрочем, мы всячески стремимся к наиболее высокому качеству, доступному нашим силам), появление «Валенсианской вдовы» является для всех любителей литературы одновременно двумя крупными событиями. Первое — возможность познакомиться с новой, еще никогда не переводившейся пьесой гениального Лопе де Веги и второе — появление на фронте советской драматургии блестящего поэтического Достижения на русском языке. Посетители и даже специалисты **{210}** театра не всегда в полной мере оценивают, что такое настоящий перевод поэтического произведения, особенно пьесы, и как неуместно, по существу, именовать в данном случае творчество поэта трудом переводчика. Пьеса, которую мы получили от Лозинского, кажется нам настоящим шедевром во многих отношениях.

Во-первых, она еще более, чем другие известные нам до сих пор пьесы Лопе де Веги, заставляет нас забыть о трех веках, отделяющих нас от великого испанского драматурга.

Психологическая жизнь персонажей, тонкости в их характеристике, мотивировки их поступков — все это кажется нам очень близким стремлениям нашего реалистического театра, тенденциям нашей драматургии. Во-вторых, прекрасная гуманистическая идея, раскрываемая в пьесе, идея, любимая этим автором — истинная любовь преодолевает всяческие преграды, — отражена в изумительном по тонкости и необычности сюжетном построении. Ревность Леонарды к самой себе, толкающая ее на увенчание любви браком, — это замечательный сюжетный ход, сколько нам известно, ускользнувший даже от таких мастеров любовной интриги, как французы XVIII и XIX веков.

В‑третьих, построение действующих лиц комедии совершенно неожиданно вносит новые данные в известные нам схемы этого раздела классики. Неудачные влюбленные, нередко встречающиеся в классических комедиях как некий комический придаток, составляют в данном случае почти самостоятельную половину пьесы. Встречаясь с героиней лишь в первом акте и в концовке пьесы, они неразрывно связаны особыми сюжетными нитями с другой половиной пьесы.

Такой строй персонажей путает наши карты привычного распределения ролей и вообще наши представления о «главных» и «вторых» ролях и непосредственно дает себя знать на распределении ролей в данном спектакле.

Наконец (что сказалось уже в работе на сцене), в этой пьесе, как нам кажется, автором найдены особые средства в области юмора, появляющегося нередко в местах неожиданных и при чтении пьесы менее заметного, чем при ее звучании на сцене. Юмор этот в гораздо меньшей степени заключается в тексте, но непрерывно возникает при сценическом воплощении драматургических ситуаций.

Уже одних перечисленных качеств пьесы достаточно для того, чтобы поставленная нами задача — не отстать от классика, оказаться достаточно живыми и убедительными исполнителями этой жизнерадостной пьесы — стала задачей ответственной и трудной. Три года, прошедшие со времени начала работы над «Собакой на сене», застают **{211}** коллектив нашего театра на новом творческом этапе. Некоторый опыт, достигнутый нами за это время, позволяет критически оглянуться назад, чтобы лучше увидеть трудность и ответственность дальнейшего пути. Но мы хотим, чтобы возвращение к Лопе де Веге явилось для нас новой ступенью, чтобы вторая пьеса его была поставлена в нашем театре лучше, чем первая, чтобы ощущение бессмертия великого мастера-реалиста, которое нас поражает при чтении «Валенсианской вдовы», нам удалось в какой-то мере передать зрителям[[102]](#endnote-95).

1939

## {212} Сказка на нашей сцене[[103]](#endnote-96)

Одно время ученые люди решили, что детям сказки не нужны. Но сказка осталась, а от учености тех, кто со сказкой боролся, ничего не осталось. Дети снова получили сказку в книге и на сцене и даже стали делиться ею со взрослыми. Взрослые, конечно, и сами очень любят сказку, но боятся в этом сознаться и в каждом случае придумывают себе оправдания. Усатый инженер зачитывается русскими сказками, но, оказывается, его в данном случае интересует фольклор. Другого потянуло к культуре Востока — вот почему он перечитывает «Тысячу и одну ночь». Третий оказался балетоманом, и поэтому его тянет на «Щелкунчика». Этого интересует народный эпос, того — романтическая новелла, ну, словом, и не перечислить всех научных обоснований простого и законного явления: взрослые — это бывшие дети, и, вырастая, они не хотят отбрасывать такую замечательную вещь, как сказка. И всем нам, бывшим детям, хотелось бы иметь свою, для нашего возраста написанную сказку.

По-сказочному обобщая основные процессы, происходящие во взаимоотношениях человеческого населения нашей планеты, можно сказать, что современная эпоха идет под знаком борьбы творческого начала с паразитическим, созидающего с гниющим, живого с мертвым, или, как говорит на своем языке Шварц, человека с тенью.

**{213}** Признаки этой борьбы мы можем заметить всюду. В крупных масштабах мы видим, как поборники того и другого начала объединяются в политические системы, где то и другое начало достигает своего апофеоза. Наша страна, в которой впервые в мировой истории творческое начало получило законченное организационное выражение, противопоставлена тому окружению, в котором официальным лозунгом является попытка остановить естественные исторические процессы, остановить развитие, остановить жизнь, где паразитизм, существование за счет других, является высшим идеалом.

Пережитки капитализма находят разнообразнейшие формы проникновения в быт нового общества.

Огромнейшее количество обыкновенных бытовых конфликтов наших дней при внимательном изучении обнаруживает свое истинное происхождение, своего законного предка — капиталистическое общество.

Каждый конфликт, происходящий в нашем обществе, в конечном итоге, является таким столкновением творческого начала с паразитирующим. Даже в тех случаях, которые нельзя назвать конфликтами в бытовом смысле слова — в столкновении вкусов, взглядов, манер поведения, замашек, — мы можем иногда увидеть тончайшие проявления той же борьбы. Все актуальные бытовые темы, достойные нашей сатиры, имеют общее происхождение. Что такое карьеризм, как не желание обходными путями получить по праву полагающееся другим? Что такое чиновничье равнодушие к творческому, к новому, как не скрытая борьба за старое? Что такое формальное отношение к людям и к делам, как не закоренелая неприязнь к живому, растущему, к существу явлений, из которых слагается жизнь? Что такое склочничество, сутяжничество, клеветничество, интриганство, как не активная борьба с новыми формами нашей жизни, как не попытка тормозить созидательный труд, разрушать складывающиеся отношения людей, объединяемых трудом, как не старание переключить творческую энергию на холостой ход?

Вероятно, носители этих «мелких пороков» часто даже не отдают себе отчета в происхождении таких огорчительных для окружающих качеств. Повинный в плагиате автор может, вероятно, совершенно спокойно читать об ужасах колониальной политики какой-нибудь капиталистической державы, не догадываясь, что между этой политикой и его собственной практикой есть одно общее — стремление прожить за чужой счет. Вместе с тем все бытовые язвы, стоящие внимания нашего искусства, могут найти себе некий укрупненный прототип в значительных явлениях мира зарубежного и даже в фактах исторического порядка. Вероятно, если бы это было не так, если бы наш быт и **{214}** особенно пороки, в нем застрявшие, не имели бы такого родства, мы совершенно иначе воспринимали бы произведения западные и классические в литературе и на сцене. Эта способность делать свой вывод, для себя, по своим потребностям из каждого значительного произведения искусства, может быть, является ценнейшим свойством зрителя, свойством еще недостаточно учитываемым.

Художественная сила произведения и моральные позиции автора имеют для зрителя и читателя, как показывают наблюдения, больше значения, чем официальные тенденции произведения. Страдания Джульетты или трагические ошибки Отелло могут дать зрителю больше ценного и практически нужного для морального фундамента его деятельности, чем плохая пьеса с неопровержимой моралью, но не находящая путей к его сознанию.

Недаром Маркс столько внимания и любви уделял Шекспиру, недаром величайшие произведения искусства имеют такую длительную жизнь.

И однако, особой силой воздействия могут отличаться те по-настоящему художественные произведения, в которых автор говорит на одном языке со своей аудиторией, которые порождены той самой эпохой, той самой жизнью, участниками и строителями которой являются и автор, и его аудитория.

Вот почему судьба советской драматургии, поднятие ее на высочайший уровень, достойный нашей эпохи, является первоочередной задачей советского театра.

Часто принято считать, что советской пьесой может называться только пьеса, изображающая сегодняшний советский быт; эта своеобразная точка зрения привела бы обладателей ее к явному, даже для них, абсурду, если бы они потрудились последовательно распространить ее вширь. Тогда пьесы Горького пришлось бы исключить из советской драматургии, поскольку действие их происходит до революции (единственным исключением явился бы «Достигаев и другие»). Тогда Шекспира нельзя было бы считать величайшим выразителем своей эпохи, поскольку действие всех его пьес отдалено по времени или месту от современной ему Англии.

Тогда большинство величайших произведений — великих именно отражением идей своей эпохи — пришлось бы отнести к разряду «исторических пьес» и зачеркнуть их подлинное значение для живых современников автора. Такая судьба постигла бы и «Фауста», и «Бориса Годунова». Нелепость эта родилась, очевидно, из узкоформального подхода к классификации драматургии. Нужно было основательно забыть, что решающим фактором являются идеи произведения, **{215}** а не дата происшествия и не адрес дома, в котором прописан герой, чтобы подойти с таким мерилом к советской драматургии.

Спору нет, нас очень интересует, как самостоятельная задача, изображение быта наших дней на сцене, но никогда это не сможет стать единственной задачей советских авторов. Все разнообразие доброкачественных форм мировой драматургии должно быть нами учтено и использовано.

Советские идеи в области этики и бытовой морали представляют особую ценность для комедии. Под термином «комедия» таится, как известно, целый ряд родственных комедийных жанров — от водевиля и сатирической комедии до комедии лирической. Выбор жанра, наиболее приспособленного для выявления авторских идей, — ответственнейшая творческая задача.

Е. Шварц выбрал для своей комедии особый, в наши дни им одним разрабатываемый жанр — фантастическую комедию, комедию-сказку.

Каждый из нас, порывшись в детских воспоминаниях, согласится с тем, что выслушивать прямые поучения — занятие труднопереносимое. С особой симпатией вспоминаем мы тех педагогов или родственников, которые умели преподать нам мораль в мягкой, тактичной форме, как бы вскользь или шутливо, не заставляя нас стоять навытяжку, выслушивая нудное изложение неопровержимых истин. И наоборот, против скольких полезных советов возникал у нас внутренний протест, когда они преподносились в форме нотации! Дети не любят прямых поучений.

Ошибочное мнение, что их любят взрослые, привело к провалу многих пьес. Зрителя заставляли сидеть навытяжку, пока автор, не скрывая своего явного превосходства над залом, читал свою мораль.

Возможность заставить не только выслушать, но и принять поучение зависит, разумеется, во-первых, от одаренности автора, от художественной силы его произведения, но, кроме того, от сочетания материала с избранным жанром.

Особое место в данном случае занимает сказка, которая в способах излагать поучения пользуется своими, отличными от других жанров средствами. Если родственная ей басня всегда посвящается одной теме и тема эта прикрыта иносказанием, то сказка затрагивает обычно целый ряд тем. Если в басне все с начала до конца посвящено данному иносказанию, то в сказке нет последовательной аллегории, и Далеко не все ее части и куски содержат поучения. Если в басне аллегория в конце снимается и мораль предлагается в виде готовой формулы, то в сказке ничего не разъясняется и мораль преподается **{216}** постольку, поскольку по ходу сказки зритель, читатель или слушатель по собственной инициативе сделали свои выводы.

Принимая все это во внимание, мы должны признать, что комедией-сказкой будет являться такое драматическое произведение, в котором увлекательное развитие событий, совершающихся по точным законам, установленным автором для его условного мира, является канвой для выделения целого ряда авторских идей.

Если эти идеи — советские, если мораль, рассыпанная в пьесе, — мораль советская, то такое произведение есть не что иное, как советская комедия-сказка.

В сказках особенная география. Та Иллирия, в которой Шекспир поселил своих английских Тоби рядом с итальянскими герцогами, так же условна, как и «Тифлис» Гоцци, населенный Тартальями и Труффальдинами, феями и гигантами[[104]](#endnote-97). Поэтому не приходится удивляться, что где-то на юге Европы существует маленькая страна, где наряду с коренным населением итальянского типа осели многие популярные сказочные герои. Короли возглавляют буржуазный режим управления, и этому буржуазному режиму пришлось подчиниться и сказочным героям. Людоедам приходится добывать себе деньги: одни служат оценщиками в ломбарде, другие работают в местной газете.

Девочка, наступившая на хлеб, чтобы не запачкать свои новые башмачки, теперь выросла. Она певица, весьма популярная в городе. Спящая красавица только недавно умерла, но жила она тут же, около табачной лавочки. В эту особенную страну откуда-то с севера приезжает ученый по имени Христиан-Теодор. Приехал он для того, чтобы, наблюдая жизнь, проверить свои научные теории — как сделать всех людей счастливыми. Неудачная любовь ученого к принцессе прерывает его научные занятия. Послав любовным вестником собственную тень, неосторожно доверившись ей, ученый становится жертвой эмансипировавшейся тени, лишенной не только чувства долга, дружбы или признательности, но и вообще свободной от каких-либо моральных ограничений.

Тень приводит ученого на плаху. Почти так развивается действие и в знаменитой андерсеновской сказке, которая на этом и кончается. Однако сто лет, отделяющие Шварца от Андерсена, повлияли на развязку этой истории. Если торжество тени логично и неизбежно для Андерсена, то Шварц может согласиться только на временное ее торжество. Вдумавшись в условные сказочные законы, на которых основано самостоятельное существование тени, он делает совершенно точный оптимистический вывод: тень может существовать внешне самостоятельно, она может похитить у ученого его имя, его внешний образ, его невесту, его труды, она может ненавидеть его острой ненавистью **{217}** подражателя, для которого подлинный творец является одновременно и источником благосостояния и постоянной уликой, но при всем этом обойтись без ученого тень не может. Самое ее существование обусловлено существованием ученого. В сцене казни ученого у тени сама собой валится с плеч голова: ведь она только тень. И для того, чтобы воскресить удобную для министров тень, им приходится, при помощи конфискованных и скрытых от населения запасов живой воды, воскресить и отпустить ученого.

И в полном соответствии с тем выводом, до которого еще не дошел Андерсен и его современники, но к которому сегодня все большее и большее количество людей приходит, ученый, уходя, говорит: «Я потерял голову, но больше со мной этого не случится». И мы верим, что трагическое происшествие было совершенно необходимо, что теперь Христиан-Теодор научится проводить в жизнь свои идеи, что он найдет путь к тому, как помочь всем людям стать счастливыми.

Среди многочисленных героев пьесы вопросы морали находят особенно яркое отражение у четырех персонажей.

Эти четверо — ученый, доктор, журналист, избравший себе хлесткий псевдоним Цезарь Борджиа, и тень. Ученый и доктор — прекрасные по душевным качествам люди. Они одинаково желают добра человечеству, они одинаково творческие люди, но судьбы их различны из-за одной небольшой детали в их моральной биографии. Те препятствия, косность, затруднения, которые встречаются на их пути, не сломили ученого и сломили доктора.

Доктор — честный человек, вступивший на путь компромисса со средой, которую он не уважает. Он достиг благополучия, но компромисс нанес ему неизлечимую травму. Чем дальше увлекают его события, тем безнадежнее запутывается он. Ему приходится в ответственный момент предать друга, которого он любит, но иначе он поступить не может: у него «слишком большая семья».

Если доктору не хватает смелости, чтобы быть честным человеком, то Цезарю Борджиа не хватает смелости, чтобы стать тем, о чем он мечтает, — стать настоящим подлецом. Он хочет быть циником, он готов на все, а оказывается, что готов он только на мелкие гадости. Он тоже «страдалец», искалеченный обществом. Он хочет власти и в то же время ужасно боится кому-нибудь не понравиться. И наконец — тень. Ее сказочный образ посвящается людям, совершенно свободным от морали, от сочувствия, от совести. Как завидует Цезарь Борджиа тому органическому, ненаигранному цинизму, с которым тень готова шагать по трупам всех, кто станет на ее пути!

**{218}** События пьесы переплетают судьбы всех четверых. И каждый из них приходит к тому итогу, который он себе подготовил. Ничто не случайно в их судьбе, и судьбы их очень назидательны.

Мораль, заключенная в пьесе, не адресуется, как это иногда воспринимается, к определенным профессиям, ведомствам или организациям. Врачи, обсуждавшие образ доктора Калюжного[[105]](#endnote-98), никакого отношения к доктору из «Тени» не имеют. Также и Союз писателей за Цезаря Борджиа не отвечает. Наконец, наш городской ломбард не должен ни в коем случае усматривать в пьесе какого-либо обидного для своих служащих намека по части употребления в пищу человеческого мяса. Но вместе с тем каждый зритель приглашается, наблюдая спектакль, сделать из всех моральных построений пьесы свои выводы, полезные для себя, не смущаясь несовпадением своей профессии с профессией затронувшего его внимание персонажа.

Такие понятия, как долг, дружба, честность и их противоположности, показаны в назидательной сказке Шварца с достаточной полнотой. И если сидящий в зале театральный рецензент найдет что-то существенное для себя не в образе журналиста, а, допустим, ученого, в то время как его соседка — домашняя хозяйка сделает для себя полезные выводы не из поведения мажордома, а из образа певицы Юлии, — никакой беды не будет. Мы глубоко уверены, что большинство отрицательных персонажей спектакля не найдет себе никакого подобия в нашем зрительном зале, но иногда порок, в крупных масштабах изображаемый на сцене, помогает непорочному зрителю решить свои моральные проблемы гораздо более тонкого порядка. В этом главное назначение назидательной сказки.

«Тень» ставит перед театром ряд неожиданных и непредвиденных задач.

Реалистическая, лирическая пьеса, пронизанная острым юмором, включает в себя многие события, к изображению которых реалистический театр не привык. Как играть людоеда? Как, по законам реализма, тень должна отделяться от человека? Каким естественным жестом следует терять голову с плеч? Во всех таких случаях приходится, отложив театральные самоучители, опытным путем, прислушиваясь к стилистике автора и к точным законам его сказочного мира, угадывать решение[[106]](#endnote-99). Трудности эти для театра очень выгодны. Только тогда и происходит настоящий рост, когда накопленный опыт и сноровка пасуют перед новой задачей, когда и менее и более опытным приходится напрягать все свои силы, чтобы решить неизведанные проблемы.

Какова от всего этого получится польза для нашего зрителя — ответит он сам.

1940

## {219} Наш Синичкин[[107]](#endnote-100)

Русский классический водевиль пользуется заслуженным признанием зрителя и занимает почетное место в истории русского театра.

В наше время, однако, бывали случаи, когда при попытке воскресить старый водевиль, причем такой, о котором в мемуарах современников писалось как о шедевре, брызжущем весельем и задором, в современном его воплощении не получалось ни веселья, ни задорности. Бывали случаи, когда современный постановщик старого водевиля прилагал все старания к тому, чтобы ни одна запятая классического текста не была пропущена. И, несмотря на такой бережный, тщательный подход, в результате возникало серьезное разочарование и досадные разговоры об утере секрета, как играть водевиль, об утрате тайны водевильного жанра.

Когда Ленинградский государственный театр комедии приступил к работе над знаменитым водевилем Ленского «Лев Гурыч Синичкин», мы решили принять все меры к тому, чтобы избежать этой опасности. Для комедийного театра нет ничего более досадного, чем перспектива убить смех в смешном произведении, суметь несмешно поставить смешное. И стали мы рассуждать так. Наш предок Ленский не был выдающимся писателем[[108]](#endnote-101). Вместе с тем он сумел создать неувядаемое произведение, которое **{220}** скоро доживет до столетнего юбилея, вполне заслужив название классического.

Текст Ленского, не являясь литературным шедевром, на протяжении почти ста лет порождал замечательные достижения лучших актеров[[109]](#endnote-102).

Что же сделал Ленский? Он взял среднего качества французский водевиль «Отец дебютантки», сохранил в основном его сюжет и главных действующих лиц, перенес действие на русскую почву и, самое главное, пронизал новый водевиль современной для него злобой дня. Он свел кое-какие театральные счеты, довольно прозрачно высмеял видного соперника по водевильной драматургии и насытил всю вещь острым ощущением театральной современности.

И мы решили учиться мастерству водевильного искусства у Ленского. Если Ленский не является классиком литературы, то он, безусловно, может быть назван великим мастером театра. Изучение и продолжение его метода работы над водевилем казалось нам делом куда более полезным, чем тщательная охрана его литературных прав и педантичное воспроизведение со сцены когда-то злободневного текста, стрелы которого направлены в давным-давно исчезнувшие мишени.

Ленский переписал заново французский водевиль, сохранив в нем все, что нашел нужным сохранить.

Мы решили переписать заново водевиль Ленского, сохранив в нем все, что выдержало испытание временем.

Ленский, говоря о столичных театральных делах, относит действие своего водевиля в неведомую провинцию, потому что в водевиле намекать гораздо веселее, чем говорить впрямую.

Мы, во многих местах пьесы говоря о современных театральных делах, по тем же причинам не перенесли действия в современность, а сохранили эпоху Ленского.

Ленский был актером и потому блестяще понимал игровые требования водевиля.

Мы постарались и в этом случае продолжить его опыт.

Алексей Бонди, один из ведущих наших артистов, соединяет в своем лице мастерство комедийного актера с талантом литератора.

Сатирический уклон его творчества сказывался в его пародийных произведениях на театральные темы и в исполнении им острохарактерных ролей.

Ему и поручил театр создание нового «Синичкина».

Отвергая метод литературного подштопывания и наложения заплат на старые ткани, мы просили Бонди, учитывая весь опыт и методику Ленского, от начала и до конца написать новый водевиль[[110]](#endnote-103).

**{221}** Плоды работы Бонди увлекли театр. Актеры с большим воодушевлением принялись за дело. Автор, занятый в спектакле в роли слуги писателя Борзикова, участвуя в репетициях, дополнял и дорабатывал текст нового произведения.

Спектакль, показанный впервые в Москве 24 апреля 1945 года, имел несомненный успех. Большой успех имел спектакль и в Ленинграде. Именно «Синичкиным» открылся там театр после четырехлетнего отсутствия[[111]](#endnote-104).

Пресса благосклонно оценила наши усилия. В большинстве рецензий было признано, что спектакль веселый и не лишен выдумки. Театральные старожилы сравнили нашего исполнителя роли Синичкина[[112]](#endnote-105) с Мартыновым и Живокини и признали его ближе к Живокини.

Мы поверили им на слово, так как не видели ни того, ни другого. Составлять себе представление о театральном явлении по старой рецензии мы не рискуем.

Но мы согласны, в общем, и на Живокини.

Благополучная судьба спектакля всегда радостна для театра. Однако в этой работе Театра комедии, помимо ее благополучной судьбы, хороших сборов и прочного вхождения в репертуар, нас интересует еще и принципиальная сторона вопроса — как работать над старым водевилем.

Нам кажется, что удачный опыт «Синичкина» доказывает право современного театра на творческую переписку пьес, таких, как водевиль, во всяком случае.

Метод второго рождения драматического произведения, метод свободной переписки, метод свободного создания нового произведения на базе старого подарил миру такие шедевры, как «Каменный гость» Пушкина, «Фауст» Гете, «Гамлет» Шекспира.

Наша драматургия давно не обращалась к этому методу, широко пользуясь, однако, методом инсценировок литературных произведений. Быть может, полезно было показать нашему зрителю со сцены фрагменты «Мертвых душ», «Анны Карениной» и «Дворянского гнезда», хотя следует признать, что этот особый вид сценических препаратов, как правило, бессилен передать образ литературного первоисточника и никогда не достигает уровня настоящего драматического произведения.

И если бы не забвение классического метода написания новых пьес на основе старых, мы, может быть, имели бы сейчас в сокровищнице русского искусства «Гамлета» Маяковского или «Дон Жуана» Блока.

Если Шекспир, Пушкин, Мольер, Гете, Байрон, Гольдони, Корнель, пользуясь этим методом, создавали гениальные произведения, **{222}** отражавшие их мысли, их чувства, их эпоху, — значит, они видели в нем глубокие основания и безусловное право на существование.

Предоставим нашим драматургам решить этот вопрос во всем его объеме. В частном случае — в вопросе работы над старым водевилем — мы на практике убедились в пользе этого метода.

Когда спектакль не был еще выпущен в свет, многие спрашивали нас: «Зачем это понадобилось вам писать нового “Синичкина”, когда есть старый?»

Всем вышеизложенным мы постарались ответить на этот вопрос.

1946

## {223} «Остров мира» на сцене[[113]](#endnote-106)

Сценическое воплощение комедии «Остров мира» ставило перед коллективом театра ряд ответственных задач, во многих случаях необычных, поскольку жанр сатиры не так часто встречался в репертуаре наших театров за последнее время.

Главной особенностью произведения Евг. Петрова, особенностью, которая послужила ключом к сценическому разрешению пьесы, явилось постепенное изменение в жанре, наблюдаемое по мере чтения пьесы.

Это умышленный авторский прием, чрезвычайно тонко примененный Петровым и дающий, как показал опыт спектакля, совершенно точный и правильно рассчитанный эффект.

Подобно тому, как в международных судебных процессах фашистским преступникам представлялись все условия юридического комфорта — защита по их выбору, неограниченная свобода слова, право вызова свидетелей и привлечение любых материалов, Евгений Петров с самого начала спектакля ставит центрального преступника своей пьесы — мистера Джекобса-младшего в наиболее благоприятные условия. Самыми мягкими красками рисует автор этого миролюбца, он дает ему подробно и убедительно высказать свои убеждения и беспристрастнейшим образом воздерживается от всякого давления на суд, которым в данном случае является зрительный зал.

**{224}** Величайший художественный такт и прекрасное знание законов сатиры удержали автора от малейших попыток предварительной дискредитации этого героя. Он показан рассудительным, степенным, хозяйственным отцом семейства, больше того, в его уста вложены прямо-таки вдохновенные тирады, осуждающие войну как преступление против человечества.

На протяжении всего первого акта мистер Джекобс действует уверенно, убежденно, логично и принципиально. Самый строгий суд не может отказать ему в этом.

Единственное обстоятельство заставляет советского зрителя сразу насторожиться по адресу этого поборника мира, внимательно и строго следить за его поступками, бдительно выслушивать его доводы. Одно только свойство мистера Джекобса является решающим для оценки его нашим зрителем. И самое замечательное в произведении Петрова то, что это решающее свойство не принадлежит к личным недостаткам или порокам героя, а целиком относится к его классовой сущности.

Мистер Джекобс, несомненно, любит свою семью, вежлив со слугами, коммерчески порядочен в делах. Во всяком случае, ничего порочащего его в этом направлении мы не узнаем из пьесы. Но он законченный эгоист и карикатурно близорук в вопросах политических — каким и положено быть самому добропорядочному буржуа.

Он против войны, но только потому, что война может обрушиться на него и на его семью.

Он ненавидит войну, но считает совершенно излишним бороться с ней, если, как он полагает, он сможет спасти себя и свою семью от ужасов войны.

Он осуждает войну, будучи совершенно равнодушным к возможным страданиям людей, даже своих соотечественников, не едущих на «Остров мира», не догадываясь, что именно его равнодушие и есть источник войны, не догадываясь, что он-то и является тем самым «бациллоносителем войны», адрес которого он тщетно пытается выяснить, уже прибыв на «Остров мира».

Сатира Евг. Петрова направлена не на главарей империализма, сознательно и хладнокровно планирующих войны, как очередные коммерческие операции крупнейшего масштаба. О них когда-нибудь будет написана другая пьеса.

Нет, охват сатирического обзора нашего талантливейшего сатирика значительно шире. Бич его бьет не по единицам, а по классу эксплуататоров, которые — совершенно независимо от личных качеств, настроений, эмоционального восприятия войны и личных симпатий — согласно **{225}** неумолимым социальным законам несут в себе грабительскую войну и империалистическую экспансию.

Как добросовестнейший ученый, который ничем не хочет ослабить строгих условий своего опыта, Евгений Петров выбирает для своего микроскопического наблюдения индивидуум не только не воинственный, но, наоборот, — активно ненавидящий войну.

Берем одного буржуа, как бы говорит нам автор, самого миролюбивого, самого корректного, самого далекого от политической жизни своей страны, от агрессивных устремлений своих правящих верхушек, — докажем, что даже этот буржуа-миролюбец мгновенно становится ярым империалистом, как только запах возможной наживы коснется его ноздрей.

Сила блестящего памфлета Евгения Петрова именно в этой широте его темы. Не кучку генералов или министров бичует Петров, а самую основу капитализма, неумолимо подчиняющую своим преступным законам каждого члена капиталистического общества, совершенно независимо от его индивидуальных свойств.

Покинув свое общество, мистер Джекобс и его семья помещаются автором в изолированную среду — химически чистую колбу девственного острова, огражденного огромными расстояниями от непосредственного воздействия цивилизованного мира, и в этой прозрачной колбе на глазах зрителей убежавший от войны буржуа естественно и неизбежно превращается в инициатора и вдохновителя новой войны.

Кульминационным моментом в опыте, поставленном Евгением Петровым, является конец второго акта комедии, когда подопытный экземпляр — мистер Джекобс — узнает о наличии нефти на острове.

Мгновенная реакция, целиком перестраивающая все поведение миролюбивого буржуа, является переломным моментом суда над капитализмом. Это то внезапное и невольное признание преступника, после которого уже не остается сомнения, что он виновен, и нужно лишь проследить подробности развития его преступления.

И здесь происходит резкое изменение в характере комедии: герои ее, тщательно таившие многое в своем характере, уже как бы перестают заботиться о своей репутации. Здесь уж не до репутации, когда более важные дела — кому и сколько удастся захватить — волнуют их.

И вплоть до самого финала спектакля обостряются приемы драматурга, смело и образно рисующего разгул своих переставших стесняться персонажей.

Это движение жанра от сдержанной реалистической комедии до резкого памфлета удивительно совпадает и с ходом многих событий **{226}** капиталистического мира, столь благопристойно начавшихся и столь неблагопристойно завершившихся.

Петров не срывает масок со своих героев. Он спокойно ждет, когда маски сами упадут с них, а что они упадут, он, как тонкий наблюдатель жизни, знает наверняка.

При сценическом воплощении «Острова мира» на нашей сцене мы стремились всячески сохранить этот замечательный авторский прием.

1948

## {227} «Повесть о молодых супругах»[[114]](#endnote-107)

Со словом «сказка» у каждого взрослого человека связано представление о чем-то необыкновенно чудесном, дорогом и безвозвратно потерянном. Это и понятно: еще задолго до того, как нам удается овладеть трудным искусством чтения, мамы и папы, бабушки и дедушки, воспитатели и воспитательницы вводят нас в прекраснейший мир — в мир сказки. Мы помним наши детские впечатления от сказок, и когда много лет спустя, умные, образованные, оснащенные жизненным опытом и сформировавшимся мировоззрением, мы снова пытаемся проникнуть в этот чудесный мир, вход оказывается закрыт для нас. И нам остается с завистью наблюдать, какой восторг и вдохновение рождают и сегодня в детях феи, принцы, волшебники, драконы, Иваны-царевичи, Красные Шапочки и Коты в сапогах.

Мы бы и рады полететь на ковре-самолете в тридевятое царство, но слишком тяжелы для этого, нам бы и хотелось испытать колдовские чары, а они на нас не действуют.

И нашелся все-таки волшебник, который, сохранив власть над детьми, сумел покорить и взрослых, вернул нам, бывшим детям, магическое очарование простых сказочных героев — принцесс, золушек, благородных странствующих рыцарей, злых драконов и говорящих котов. Волшебник, ковер-самолет которого по вечерам поднимает **{228}** сразу тысячу взрослых серьезных людей и мигом уносит их за тридевять земель в утерянный, казалось, мир — в мир сказки.

Его имя — Евгений Шварц.

На наше счастье, он оказался не просто волшебником, а добрым и умным волшебником, и, проделав путешествие в его сказочный мир, мы всегда возвращаемся, поняв что-то, чего не понимали, подумав о многом таком, о чем всегда не хватало времени подумать, и немного более склонные к хорошим поступкам, чем обычно. (Для читателей, вполне довольных собой, вариант последней фразы «… еще более склонные к хорошим поступкам…»).

Во всех своих пьесах (а Шварц написал их около двадцати пяти) он говорит об одном: о любви к людям и о неминуемом торжестве доброго над злым.

И не потому ли Шварц так охотно обращался к героям и ситуациям старых сказок, что, в сущности, все они — от народных безымянных творений до сказок великого Андерсена — доказывали то же самое.

Главным злом в сказках Шварца всегда является угнетение человека, лишение его человеческих прав. И носители этого зла всегда наказаны задолго до справедливой развязки — и, так сказать, в самом процессе своей вредной деятельности. Тень снедаема завистью к Ученому; Дракон, двести лет угнетавший город, живет в непрерывном страхе перед угнетенными; честолюбивый Охотник в «Обыкновенном чуде» превращает свою жизнь в непрерывное страдание из боязни потерять первое место в списке охотников.

И трудно сказать, что больше раздражает автора во всех этих драконах, людоедах, тенях, лживых министрах и королях-самодурах — зло, которое они причиняют хорошим людям, или коренная бессмысленность их философии: ведь преступления, совершенные ими, не могут доставить счастья и самим преступникам.

И вот, рассказав нам во многих своих сказках о бесконечно добрых и бесконечно злых, о героях и о злодеях, Шварц обратился в одной из последних своих пьес к рассмотрению более сложной ситуации — к бедам «маленьким, как микробы», которые способны, однако, угнетать людей и калечить жизнь, как огромные огнедышащие драконы.

Больше того, он доказал нам, что эти маленькие смертоносные беды рождаются в среде людей, которые сами себя считают хорошими, которые и на самом деле — хорошие люди.

В пьесе «Повесть о молодых супругах» Шварц переселяет своих героев из тридесятого царства на Сенную площадь, называет их не **{229}** Принцами и Золушками, а Марусей и Сережей Орловыми, и все же пьеса его — сказка.

И не только потому, что в ней действуют Кукла и Медвежонок — мудрые, старые игрушки, много видевшие на своем веку и говорящие голосами, которых не слышат люди на сцене, но зато хорошо слышат в зрительном зале, не только потому, что у молодых супругов все кончается хорошо, без дела о разводе, но и потому, что мысли свои и выводы автор высказывает, не боясь обвинений в нравоучительности, ясно, категорично и напрямик — как в сказке.

О любви написано много романов, рассказов, стихов, пьес — хороших, средних и плохих. И все же тема эта всегда остается новой. Чаще всего писали о несчастной или неудачной любви. Шварц написал о любви счастливой, только взглянул на нее внимательнее, чем это обычно делалось.

Пьеса начинается с того, чем вообще принято кончать пьесы: со счастливого брака между милыми, хорошими нашими молодыми современниками. Видя такую концовку во многих других пьесах, мы удовлетворенно идем домой, успокоенные тем, что все кончилось хорошо.

Шварц заглянул дальше. Все началось счастливым браком. А что было потом? И оказывается, что потом было много сложного и назидательного для каждого зрителя — молодого и средних лет.

Пьеса «Молодые супруги» была написана около десяти лет тому назад. Впервые же поставлена на сцене она была недавно в Ленинградском театре комедии накануне встречи нового, 1958 года. Сейчас ее ставят во многих городах.

Тяжелобольной Евгений Львович Шварц принимал большое участие в работе театра, дорабатывал пьесу, проверяя ее на результатах наших репетиций, о которых мы ему рассказывали.

Жизнь писателя оборвалась. Евгений Львович умер, оставив большое наследство пьес-сказок, которые ставились и будут ставиться на советских сценах и за рубежами нашей страны.

Многим из его произведений предстоит большая и славная сценическая жизнь, в том числе и этой жизнеутверждающей, радостной, наполненной юмором и поэзией «Повести о молодых супругах».

1958

## {230} К нам едет ревизор[[115]](#endnote-108)

Русская и мировая классика всегда занимала почетное место в репертуаре советского театра. Высокохудожественные переводы последних лет, над которыми трудились лучшие поэты, позволили нашим театрам создать великолепные спектакли, приобщившие советского зрителя к лучшим произведениям Шекспира, Мольера, Лопе де Веги, Шиллера. Создания русских драматургов — Островского, Чехова, Горького, Маяковского — постоянно украшают репертуар наших театров.

Общеизвестно, что одно признание исторической ценности и литературных достоинств классической пьесы не может считаться полным выявлением нашей любви. Самая гениальная по своим литературным качествам пьеса получает настоящую жизнь, звучит в полную силу только со сцены, только там превращаясь в произведение театрального искусства. История драматургии знает законные случаи перехода значительных и ценных пьес со сцены на полки библиотек, перехода от зрителей в руки историков и музейных работников.

Так бывает, когда тема произведения, мысли его автора или устаревшая манера написания делают это произведение не поддающимся решению современными средствами театра или когда необходимые средства еще театром не найдены. Мы не ставим трагедии Вольтера, и, может **{231}** быть, справедливо. Мы не нашли еще современного ключа к сценическому решению сегодня Аристофана и Плавта.

Если мы захотим указать самое лучшее произведение русской драматургии, мы, безусловно, назовем «Ревизора». Если мы будем определять группу пьес самых знаменитых, самых существенных для европейской культуры, «Ревизор» окажется в их числе.

И вместе с тем эта замечательная комедия почти исчезла из репертуара советского театра[[116]](#endnote-109). Мало того, она приобрела у некоторых зрителей репутацию хоть и великого, но скучного произведения, а у администрации ряда театров — славу пьесы, которая не делает сборов.

В стремлении примирить высокое уважение к пьесе с ее печальной судьбой была даже выдвинута теория, якобы зрители слишком хорошо знают это произведение, чтобы на него ходить!

Но ведь такой вывод — это театральная смерть пьесы, это — передача ее на хранение в литературный музей. Это значило бы: новые молодые поколения никогда не увидят «Ревизора» на сцене, хотя и будут его изучать в школе, что совсем не одно и то же!

С таким выводом трудно примириться. Ленинградский театр комедии решил все-таки ставить «Ревизора», и не для отчета, а с непременной целью — показать его зрителям, которые бы добровольно и охотно приходили на этот спектакль.

Но, может быть, пьеса действительно устарела? Может быть, образы ее героев стали нам непонятны, может быть, мы не знаем, что такое «хлестаковщина», что такое «взятка», что такое подхалимство? С этим трудно согласиться, хотя такое предположение и звучит заманчиво.

Может быть, техника драматургии устарела или язык комедии стал нам чужим? И это не так, поскольку по своему построению гениальное создание Гоголя может и сейчас служить недосягаемым примером всем нашим драматургам, а многие фразы комедии вошли в наш сегодняшний разговорный язык.

Читая «Ревизора», мы убеждаемся каждый раз в том, что великое обличительное произведение не потеряло своей обличительной силы и сегодня, что решительно каждому из нас есть чему поучиться у Гоголя.

Читая «Ревизора», мы не испытываем скуки. Откуда же она берется на сцене?

На основании ряда виденных постановок (а в одной из таких постановок автор данных строк как художник принимал участие двадцать два года назад)[[117]](#endnote-110) я пришел к выводу, что причиной скуки **{232}** являлось постоянное нарушение жанра этого произведения, жанра комедии.

Огромное уважение к Гоголю и к его произведению, серьезность подхода к работе, лекции и доклады труппе, изучение критических материалов справедливо сопровождали эту ответственную для каждого театра работу, и такой подход был совершенно верен. Единственно неверным в нем было то, что, ставя комедию, какой бы великой комедией она ни была, при самом ответственном и серьезном отношении к работе, режиссер и актеры обязаны не нарушать ее жанра. Другими словами, надо ставить ее весело, изобретательно, обязательно отвечая на юмор автора тем сценическим юмором, без которого ни за какую комедию нельзя и браться в театре.

Вот такую попытку поставить гениальную комедию как комедию мы и предприняли. Мы заверяем наших будущих зрителей, что мы не меньше чтим и любим Гоголя, чем другие наши коллеги. Но мы считаем также, что наша любовь будет доказана только в том случае, если великое произведение Гоголя утвердится на сцене, если эту любовь мы сумеем передать и нашим зрителям, которые захотят вместе с Гоголем, вместе с нами смеяться над всем тем, что достойно осмеяния.

Такова поставленная нами перед собой задача. Удалось ли ее разрешить — ответит нам зритель[[118]](#endnote-111).

1958

## {233} Об этой комедии[[119]](#endnote-112)

Как режиссер, много занимавшийся делами современной драматургии, я заметил одно любопытное явление в нашей театральной критике: репутация драматурга устанавливается неисповедимыми путями, надолго и лишь в малой степени зависит от качества его пьес!

Небольшая группа «ведущих» критиков из года в год возлагает надежды на имена, ею облюбованные, хотя бы и никакой продукции от этих имен не поступало, и так же из года в год не замечает успехов тех авторов, которые ей когда-то не понравились, даже если эти успехи очевидны для простых смертных.

Для этого особого вида слепоты существует очень изящный термин — субъективизм. Однако систематическое проявление такого субъективизма вносит немалую путаницу в картину нашей драматургической жизни.

Несколько лет назад один журнал, поддавшись соблазну субъективизма, посвятил две разгромные статьи комедиографам, появлению пьес которых на сцене я сознательно содействовал.

Одна из них уничтожала Дмитрия Угрюмова[[120]](#endnote-113), комедии которого «Кресло № 16» и «Чемодан с наклейками» впервые появились на свет в моих постановках, с успехом ставились в сотнях наших театров, подолгу удерживаясь в репертуарах, переводились и ставились в Бухаресте, Будапеште, Варшаве, Праге, Софии.

**{234}** И с той поры в обзорных статьях я не встречал имен этих действительно популярных драматургов, но восьмой год читаю, что автор одной-единственной, не имевшей успеха у зрителя пьесы драматург Икс обещал свою новую пьесу МХАТу, Малому, Большому и что по ней уже создаются киносценарии, опера и пантомима…

И гложет меня зависть к той способности радоваться несуществующему, но не в силах я променять живой, реальный мир со всеми его недочетами на стройное, но вымышленное великолепие.

Слишком значительным кажется мне вопрос: существует новая пьеса или не существует?

О пьесе, которая существует — «Звонок в пустую квартиру», — и будем говорить.

Любовь режиссера к драматургу расчетлива, корыстна и эгоистична. Иначе не бывает и не должно быть. Никакие дружеские, товарищеские, национальные или другие соображения не могут повлиять на честный расчет — выйдет ли из этого хороший спектакль. На желание, корыстное желание, заполучить пьесу, когда она хороша. И заставить отказаться от эгоистичного стремления ее ставить самому.

И я Угрюмова люблю. В основном за следующие качества:

за настоящий заразительный юмор,

за умение и желание строить сюжет,

за то, что принято называть «гуманистической направленностью» и что для меня звучит проще: когда ты чувствуешь, что автор — хороший человек и желает добра человечеству. И что с помощью данной пьесы он тоже хочет сделать конкретное доброе дело.

И еще за одно: Угрюмов — один из редких сегодня комедиографов, убежденных, что язык комедии — несколько особый язык, и он этим языком умело владеет.

В богатом разнообразии комедийных жанров есть и такие, которые, тесно содействуя с драмой, называются комедией по тончайшим, известным только автору признакам.

Многие великие произведения мировой драматургии являются по существу такими «драматическими комедиями». Однако наряду с ними может и должна существовать и нести свою службу смеха у зрителей и откровенная, безоговорочная комедия. И у такой комедии в ее высшем проявлении свой, особый, сгущенный литературный язык, непохожий на язык драмы и на простой, разговорный. Это открыли наши великие предки — Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Сухово-Кобылин, Островский, Чехов (в его одноактных комедиях). По этому пути шли и советские комедиографы — Эрдман, Бабель (написавший свой сверкающий «Закат» таким сгущенным языком), Зощенко, Катаев, Шкваркин.

**{235}** Следуя великим традициям классиков, наши комедиографы вырабатывали в свою эпоху тот концентрирующий юмор язык, доводящий реплику до афоризма. В результате помимо общей жанровой условно-комедийной атмосферы, так содействующей восприятию комедии, рождались реплики-афоризмы, поражавшие зрителя и надолго удерживавшиеся в его сознании.

«Зачем географию изучать, когда есть извозчики?» — у Фонвизина.

«Передайте невесте, что она подлец!» — у Гоголя.

«Граждане, соблюдайте полное спокойствие и не расходитесь, потому что вас всех сейчас повесят» — у Эрдмана.

«Свежим ветром повеяло из директорского кабинета» — у Шкваркина.

Может быть, такие жемчужины и могли самопроизвольно возникнуть в речах сатирических персонажей, но количество их, сочетание и близкая нанизанность ни в каком обществе в реальной действительности — ни в семье Бальзаминовых, ни у мещан Бабеля или Зощенко, ни у мелких советских служащих Шкваркина — существовать не могли. И только условность настоящего комедийного языка позволила выдающимся комедиографам накопленное и построенное годами вложить в слова героев.

Этот сложный процесс работы над языком комедии, радуя благодарного зрителя, возбуждает протесты людей, юмора не воспринимающих, и критиков, в разное время писавших о «надуманном» языке такой-то комедии.

Конечно, такой драгоценный язык надуман. Важно только, чтобы он был хорошо, талантливо надуман. А сам по себе без «надуманности», без тщательного труда он на свет не появляется.

Опыт многолетней игры на нашей сцене предыдущих двух комедий Угрюмова[[121]](#endnote-114) показал нам его языковое комедийное мастерство. И когда поверх развивающегося сюжета, движимого яркими, рельефными образами, в тексте персонажа возникает языковая находка, в сжатой форме отражающая и характеристику действующего лица, и действенную кульминацию, тот взрыв, который возникает в зрительном зале, является одновременно и разрядкой, и мощным толчком, двигающим действие дальше.

Сочинение сатирической комедии из нашей действительности не является легкой задачей. С самого начала здесь вступают в противоречие два момента: первое — без смешных, отрицательных, «неполноценных» героев, без нарушения нормально текущей жизни, без хотя бы временного нарушения закона и распорядков и вытекающей отсюда, пусть временной, несправедливости не может быть комедии. Показ со сцены общества безукоризненных советских людей, занятых **{236}** своим прямым делом в атмосфере всеобщего мира и дружелюбия, может быть выдержан зрителем, вероятно, не более чем на протяжении трех-четырех минут, после чего ярость зрителя, пришедшего на комедию, могла бы стать опасной даже для самого здания театра. С другой стороны, выявление наших недостатков, пусть даже общеизвестных, пороков, пусть даже широко бытующих, некоторой частью критики расценивается как очернение нашей действительности.

С точки зрения многих наших современников, преступник в пьесе недопустим, так как у нас есть милиция, суд и прокуратура и он должен быть выявлен до начала пьесы. Несчастной семейной жизни у нас не может быть, ибо общественность ее предотвратила бы, и непременно до начала пьесы.

Но если в наших пьесах мы станем на такой путь сплошных рапортов, что во вверенной нам жизни никаких происшествий не произошло, это ничем не украсит нашу жизнь, мы просто скроем от самих себя все существующие недостатки и пережитки и начисто погубим современную драматургию.

Нет, все-таки приходится предположить, что кое-где, временно, сохранились у нас в небольшом количестве и нехорошие люди. Они нехарактерны для нашего строя и эпохи, но их вполне бывает иногда достаточно, чтобы испортить настроение и жизнь людям хорошим и для эпохи характерным.

И нередко законы и постановления и даже организованное вмешательство общественности бывают бессильны против их пакостей. И только всенародная, дружная борьба, основанная на общем понимании того, что хорошо, а что плохо, явится действенным оружием.

А вот для выработки этого единого понимания, единых мерок морали искусство, и в частности театр, может многое сделать и делает.

В пьесе Угрюмова добро и зло распределены среди персонажей довольно неожиданным и причудливым образом: группе центральных положительных действующих лиц противопоставлена кучка явно отрицательных, людей-пережитков, которые «еще порой встречаются» в нашем обществе. Мелкий эстрадный жулик, дама, легкомыслие которой едва не приводит к уголовщине, и осатанелая клеветница-доносчица, которую уже знают все прокуроры города и области. Казалось бы, с самого начала нам уже ясен, пожалуй слишком ясен, моральный итог этого столкновения.

Но великолепным драматургическим поворотом действия все наши предположения опрокидываются. Оказывается, что эти отбросы общества, силой обстоятельств пьесы двинутые на доброе дело, обнаруживают в себе обнадеживающие возможности к возрождению, а источником зла и бедствий для хороших людей оказывается один из солиднейших **{237}** персонажей, облеченный общественным доверием и занимающий ответственный пост в системе народного питания.

Впрочем, зрителям не возбраняется уповать, что события пьесы повлияют и на его моральный облик!

Зло, рассмотренное под увеличительным стеклом театрального искусства, теряет связь с его жизненными мерками. В этом одно из отличий драматургии от искусства фельетона.

И если для фельетона нужен достаточно значительный жизненный факт, то на сцене совсем не важно, совершилось преступление или только могло совершиться, каково число жертв или пострадавших. Если вскрыта психологическая и действенная механика возникновения зла, этого уже совершенно достаточно.

Зло так и не совершилось в этой комедии. Мало того, главная героиня — вдова академика, прекрасной души человек — даже и не догадалась, какая против нее затевалась каверза.

И так гораздо лучше — и для нее, и для нас с вами, если мы успеем ее полюбить.

Но нашему суду все ясно. И настолько ясны те строгие предупреждения, которые сделаны автором безжалостным и жадным «еще изредка встречающимся отдельным представителям нашего общества», что есть некоторая надежда, что это станет ясно и им тоже.

1967

# {239} Неосуществленные замыслы

## {240} Обращаясь к Островскому О постановке «Горячего сердца»[[122]](#endnote-115)

Наша постановка «Горячего сердца» будет работой не только производственной, но и учебной. Мы будем, вероятно, испытывать в процессе этой работы ряд сложностей и трудностей. Испытывать их буду и я.

Сейчас я хочу высказать ряд соображений, которыми, на мой взгляд, необходимо предварить нашу работу. Первое из них еще не касается конкретных способов постановки «Горячего сердца». У каждого театра есть свои неписаные права и обязанности, и наш театр, в частности, старается эти свои права и обязанности непрерывно расширять.

Когда Островский ставится и играется в академическом Театре драмы им. А. С. Пушкина, это не вызывает ни удивления, ни вообще каких-либо эмоций — положительных или отрицательных. Это нормально. В свое время появление Шекспира на сцене нашего театра несколько озадачивало, а сейчас, когда я рассказываю, что собираюсь ставить Островского, я прямо замечаю, что лица вокруг превращаются в вопросительные знаки. Иногда эти знаки звучат минорно, а иногда мажорно, но важно, что они всегда вопросительные.

Мы не можем проходить мимо этого. Глубоко ошибочно было бы считать, что мы точно определили свои позиции по преимуществу в области западной классики и что Островский — не наш драматург. **{241}** Это серьезное заблуждение. Обращение нашего театра к Островскому, вызывающее иной раз доброжелательное изумление наших друзей, само по себе совершенно естественно. Я убежден, что наш театр вполне способен по-своему прочесть Островского и мы создадим спектакль, который будет не ниже по уровню самых зрелых наших работ.

Надо сказать, что Островский, как всякий мировой и живой в сердцах людей драматург, фигура необычайно дискуссионная. В этом отношении он очень напоминает Шекспира. По поводу Островского, так же как и по поводу Шекспира, высказываются прямо противоположные суждения. Подобного разномыслия, как вы знаете, не вызывает, к примеру, драматургия Шаховского[[123]](#endnote-116). Шаховской не дискуссионен. Его можно и следует понимать однозначно.

Драматургия Островского анализируется в огромном количестве книг и исследований. Многие ученые доказывают — и, разумеется, с полным основанием, — что Островский, именно в силу того, что он был глубоким реалистом, способен в разных театрах и разных трактовках звучать по-разному и, что следует подчеркнуть особо, оставаться при этом Островским.

Полезно остановиться на этой важной и достаточно дискуссионной проблеме — на проблеме взаимоотношений классика с современной сценой. Мы неоднократно сталкивались с этой проблемой и практически, и теоретически. Будет правильно, если мы сделаем из этого нашего опыта выводы, которыми можно будет руководствоваться и в работе над «Горячим сердцем».

Прежде всего хотелось бы избежать одной общей опасности. К сожалению, об Островском, как и о Шекспире, часто говорят как вообще об Островском или вообще о Шекспире. Между тем у всякого действительно большого драматурга существуют пьесы, которые со всей очевидностью отражают определенную тенденцию или определенный период их творчества. Если бы, например, мы вздумали ставить пьесу Леонида Андреева «Черные маски», мы должны были бы иметь в виду, что она написана не тем Андреевым, который написал «Екатерину Ивановну». Так же точно можно было бы сказать и о «Горячем сердце». Это тоже не Островский вообще. Великий русский драматург был художником очень сложным и многообразным, и найти один общий ключ ко всему его творчеству мог бы стремиться только очень невежественный режиссер.

Ставя пьесы современные или пьесы о недавнем прошлом, мы можем опираться на наш собственный жизненный опыт и на наши собственные жизненные наблюдения. При работе над произведениями классиков, уводящими нас в более или менее далекое прошлое, у нас такой опоры нет. Нет ее, впрочем, и у всех других театров. Как, по **{242}** сути дела, должны выглядеть, вести себя, говорить шекспировские герои, не может со всей категоричностью сказать даже самый опытный шекспировед, — единственное, что он в состоянии сделать, это выдвинуть ряд гипотез, с которыми мы вправе согласиться или не согласиться.

Именно поэтому каждое поколение приурочивает классика к своим собственным представлениям, создает, так сказать, своего Шекспира или своего Островского. Эти вновь возникающие репутации связываются с тем обстоятельством, что в том или другом театре работают и определяют своей работой тенденции, характерные для всего актерского коллектива, актеры, воспринявшие традиции непосредственно из рук прошлого актерского поколения.

Возникает положение, при котором мы, в силу нашего, недостаточно, скажем, почтенного возраста, оказываемся в данном вопросе в заведомо невыгодном положении, ибо сами никогда не соприкасались с давними традициями исполнения пьес великих драматургов. Мы знаем об этих традициях только из более или менее вольных пересказов или из литературных памятников, а эти источники по самым разным причинам часто оказываются сомнительными.

Вот почему и при исполнении Островского мы должны исходить не из неких омертвевших исторических правил, а только из жизни. Как именно надо играть Островского, в какой манере, в какой тональности, мы должны узнавать из окружающей нас действительности, и только в этом случае мы сможем приблизиться к подлинной сущности его произведений.

Поэтому нам надо принять Островского так, как мы принимаем Шекспира, — с той, однако, весьма важной поправкой, что национальными своими особенностями он нам гораздо понятнее и ближе. Жизненный склад и традиции его героев, законы, по которым строилось их поведение, еще не окончательно ушли из жизни, в чем-то еще живы, и это дает нам возможность лучше и точнее исследовать их характеры. Если мы станем сейчас морочить себе голову неизвестно кем изобретенными, и во всяком случае не самим драматургом, правилами исполнения Островского, мы непременно запутаемся в этих правилах и погрязнем в них.

Надо сказать, что в творчестве Островского пьеса, к работе над которой мы приступаем, занимает особое место. О причинах этого обстоятельства нам еще придется говорить, а сейчас мне хочется напомнить вам о том, что на сцене «Горячее сердце» неоднократно проваливалось (замечательный спектакль Художественного театра был счастливым исключением)[[124]](#endnote-117). Провалы эти, как правило, были связаны или с непониманием пьесы, или с поверхностным и упрощенным ее **{243}** прочтением. Пьесу отличает особая сатиричность, вообще говоря, у Островского редко выступающая на первый план слишком открыто. Сатирический диапазон «Горячего сердца» необычайно широк — в галерее его образов отражены самые разные грани современной Островскому русской жизни. Вместе с тем в пьесе легко угадывается ее близость к западной комедиографии — здесь шире, чем где бы то ни было, драматург пользуется откровенными, подчеркнуто условными театральными приемами и гораздо меньше, чем в других своих пьесах, опирается на реальный и последовательно заземленный быт.

Нас ни в коем случае не может не интересовать мера и степень допускаемых в «Горячем сердце» преувеличений. Если, опять-таки обращаясь к современным пьесам, мы в силах очень точно представить себе, в какой степени в них сгущены краски, то по отношению к «Горячему сердцу» мы сделать этого не можем. Между тем, повторяю, нам очень важно знать, в какой мере пьеса в буквальном смысле этого слова реалистична, а в какой может считаться карикатурой на быт. От ответа на этот вопрос зависит манера, в которой надо ее ставить и играть. Ведь в самом деле, нельзя превратить в шарж правдивую картину быта, и, наоборот, нельзя изображать реалистически то, что по самой сути своей высмеяно и шаржировано.

Было ли что-либо в реальной действительности, с чего мог бы Островский писать свои картины, или происходящее в пьесе от начала и до конца следует считать плодом авторского воображения, неким свободным художническим обобщением, верным, так сказать, в целом, но далеко не подлинным в частностях — чем-то вроде щедринской «Истории одного города». В «Истории» этой, как известно, все невероятно и, вместе с тем, в широком смысле, все — чистая правда.

Но я мог бы привести здесь многочисленные литературно-исторические свидетельства того, что и в изображении Хлынова и «хлыновщины», Градобоева и «градобоевщины» Островский оставался безупречно верным реальности. Современной Островскому критикой не раз, правда, утверждалось, что Хлыновых и Курослеповых в действительности не существовало, что перед нами — так надо было это понимать — очень уж вольная сатира, в которой все преувеличено до предела и которую и на сцене можно представлять главным образом средствами балагана и фарса, сознательно подчеркивающими неправдоподобие сюжета. Есть, однако, многочисленные исторические, прямые и косвенные, свидетельства того, что герои «Горячего сердца» почерпнуты Островским из жизни.

Для того чтобы понять это, необходимо вспомнить о явлении, которое когда-то было бытовым и, можно сказать, повсеместным, а сегодня представляется нам совершенно неправдоподобным. Я имею в виду **{244}** широко распространенное в России в XVIII и XIX веках помещичье, а впоследствии и купеческое самодурство — явление в немалой степени национальное, оказывавшее свое значительное влияние на всю российскую действительность. Проходя мимо этого явления, невозможно было бы правильно понять не только Хлынова и Курослепова, но и Парашу и Матрену. Для того чтобы засвидетельствовать традиционность этого явления, я мог бы сослаться на целый ряд литературно-исторических источников, достоверных в той степени, в какой они оперируют прямыми фактами.

В изданной в 1775 году книге «Наши чудодеи» (ее подзаголовок — «Летопись чудачеств») можно встретить подробные описания взбалмошных выдумок некоего господина Ганина, которые не могли бы прийти в голову мало-мальски здравому человеку. Описывается в анналах русского быта некий барин-озорник Савва Яковлев, рядом с которым Хлынов должен был бы показаться образцом смирения и добродетели. Известен был когда-то в Петербурге, на Черной речке, квартал, в котором жили по преимуществу иностранцы — учителя, гувернеры и т. п. После того как в этом квартале построил свою дачу упомянутый Савва Яковлев, все его соседи разбежались — такое там вытворялось. В опустевших домах, поближе к Яковлеву, стали размещаться кабаки, публичные дома и разного рода увеселительные заведения.

Когда устраиваемые им пиршества подходили к концу, он громко кричал: «Гроб!» — после чего лакеи приносили ему на подносе маленький серебряный гроб, в котором возлежала бутылка шампанского. Яковлев становился рядом с «гробом», держа в руках пистолет. Гости должны были под дулом пистолета по очереди прикладываться к бутылке, после чего последний глоток выпивал он сам и замертво падал в кресло. Кончилось все это, как утверждают жизнеописания Яковлева, довольно печально. Однажды, скомандовав «Гроб!», он в запальчивости — что-то, очевидно, в его сознании перепуталось — выстрелил себе в рот.

Был он отставным поручиком, сыном богача, владельца металлургических заводов. Яковлев-старший вышел в отставку, как гласит предание, в небольшом чине, он был вознесен высоко после того, как сделал красивый жест по адресу правительства: перекрыл за свой счет после большого московского пожара все крыши Москвы, истратив на это полмиллиона рублей золотом.

О самом Яковлеве рассказывают бесчисленное множество самых диковинных вещей. В Париже он будто бы проигрался «в дым» и не мог покрыть наличными проигрыш. Недолго думая, он написал мелом на зеленом сукне стола, что проигранный им один миллион рублей **{245}** будет полностью возмещен. Сукно со стола было содрано, вставлено в специальную раму и предъявлено в качестве расписки в одну из петербургских банковских контор — долг был выплачен. Рассказывать о яковлевских проделках можно было бы без конца, и рядом с ними проделки Хлынова и в самом деле выглядят невинными забавами. Забавлялся, разумеется, не один Яковлев. Если судить по этим проделкам, то и сам Щедрин начинает казаться не мастером гротеска и сатирических преувеличений, а правдивейшим бытописателем.

Когда думаешь о подобных явлениях нашего прошлого, о нелепых сторонах старого русского быта, невольно задаешься вопросом — а стоит ли о них вспоминать? Мне кажется, что ответ на этот вопрос может быть только один — безусловно стоит. Именно потому, что перемены, происшедшие в жизни нашего народа, заставляют нас смотреть на все эти явления как на чистую выдумку, нам необходимо понять их до конца. Нужно представить себе не только общие закономерности, которым подчинялась жизнь наших дедов и прадедов, но и распорядок каждого их дня, психологическую атмосферу, которой были окружены их будни. Будем смотреть на вещи прямо — иные бытовые нелепости, с которыми мы нет‑нет да и сталкиваемся сегодня, корнями своими уходят в далекую хлыновскую или градобоевскую жизнь.

Анализируя образы «Горячего сердца», мы убедимся лишний раз в том, что настоящее не может быть понято вне его связи с прошлым — так же, впрочем, как и прошлое не может быть осмыслено до конца, если его не осветить светом настоящего.

Действующим лицам «Горячего сердца» присуща одна удивительная особенность — они далеко не всегда могут быть разделены на «положительных» и «отрицательных». Я думаю, это объясняется тем, что самым отрицательным из них — Курослепову, Градобоеву, Хлынову — присуще какое-то парадоксальное обаяние, в то время как в самых положительных — в Параше или Силане — есть нечто уязвляющее их, что, опять-таки, делает их по-особому привлекательными.

Наши симпатии к ним проявляются не в том, что мы разделяем их взгляды и, так сказать, согласны с ними во всем. Речь идет, скорее, о нашем восхищении скрытой в них внутренней силой, их нереализованными задатками. Чаще всего сила эта ложным образом направлена, проявляет себя в идиотской форме, но все равно импонирует.

Чтобы представить себе это противоречие воочию, достаточно вспомнить время, о котором идет речь. Народ, прозябавший в невежестве, проявлял силу духа и зрелость патриотического чувства необыкновенные. Одна из самых отсталых по технике и вооружению, русская армия совершала героический переход через Альпы. Ни одной другой **{246}** из европейских армий, несравненно лучше вооруженных, подобные переходы не удавались. Своим, особым путем идет Островский по жизни и всматривается в русский национальный характер. Жизненной силой переполнен Курослепов, и мы становимся свидетелями того, как постыдно и бессмысленно сила эта растрачивается. Если хорошенько приглядеться к Хлынову, нетрудно заметить, что это — изуродованный собственным богатством, но по-своему глубоко ищущий человек. Он достиг, казалось бы, всего, деньги открывают перед ним любые возможности, но его чудовищная некультурность и невежество мешают ему найти точку приложения своим силам. Он действительно не знает, на что обратить свою бурную энергию, но это не должно мешать нам видеть в Хлынове человека беспокойного и по-своему творческого.

Почти все персонажи «Горячего сердца» исковерканы, изуродованы социальной действительностью — хорошие и плохие, добрые и злые. Одни тянутся к правде, но не могут до нее добраться, другие и не помышляют о ней, третьи махнули рукой на нее, убедившись в том, что в обществе, в котором они живут, правдолюбие не вознаграждается, а, наоборот, делает жизнь еще более трудной. Вот мне и кажется, что наша задача как раз и заключается в том, чтобы показать людей в полном смысле слова значительных, но связанных общественным устройством по рукам и по ногам, напрасно пытающихся — каждый по-своему — вырваться из этого плена.

В критике неоднократно отмечалось, что персонажи «Горячего сердца» — люди мятущиеся и что даже Параша смотрит на мир поверх реальности, живет в мире героических иллюзий. Все или почти все они могли бы проявить себя с лучшей стороны, но они поставлены в такие страшные и чудовищные отношения между собой, при которых только и можно ненавидеть и уничтожать друг друга. Мне кажется, что при решении такой задачи комедия обрела бы свой настоящий смысл.

Недавно состоялось примечательное, на мой взгляд, обсуждение поставленной у нас «Валенсианской вдовы». На спектакль этот в печати появились две большие, резко критикующие его рецензии. Ряд писателей и критиков выразили свое несогласие с этими рецензиями. Я тоже по возможности отругивался, ибо многое в них было освещено тенденциозно и оценено неверно. При всем этом должен сказать, что некоторые «дежурные» опасности, отмеченные в рецензиях, угрожают нашему театру — в той же степени, впрочем, в какой они угрожают любому творческому организму. То, что я сейчас буду говорить, не имеет прямого отношения к «Горячему сердцу», но зато имеет самое прямое отношение к испытываемым нами внутренним трудностям.

**{247}** Существуют в театральном обиходе понятия, имеющие большое значение для всего театрального развития, но далеко не всегда толкуемые достаточно точно и глубоко. Я бы даже сказал больше — понятия эти пускаются в оборот под прикрытием многочисленных цитат из К. С. Станиславского, но интерпретируются так, что оказываются не имеющими к Станиславскому никакого отношения. В соответствии с этими весьма приблизительными понятиями живые актеры делятся на разного рода «группы» и «направления», противопоставляются друг другу и — в конечном счете — сталкиваются, в процессе повседневной творческой работы, друг с другом. Нам доказывают, к примеру, — я называю имена совершенно условно, — что Е. А. Уварова и А. М. Бонди актеры «театра представления», в то время как Л. А. Скопина и Е. В. Юнгер — представительницы «театра переживаний». Я решительно не понимаю подобного разделения, которое само по себе совершенно бесплодно, ибо недоказуемо и беспредметно. Между тем в нашей театральной жизни проявляются различные тенденции, о которых действительно можно и нужно говорить как о тенденциях отчетливых и противоборствующих. Их противоборство не только неоспоримо, но и в высшей степени плодотворно. Я хочу очень сжато охарактеризовать две из этих тенденций, тем более что развитие одной из них мы вполне можем принять на свой счет. Это близкая нам тенденция усиления театральной образности, яркости игры на сцене, которые, с моей точки зрения, ни в какой степени не противостоят великим целям реализма. Другая тенденция связана с умышленной театральной и режиссерской скромностью. Подобная скромность — мы должны это признать — способствует внутренней убедительности сценического действия, но ограничивает его внешнюю выразительность. Как раз опасность, порождаемая безудержной театральной яркостью, заключается во многих случаях в ослаблении внутренней убедительности, в отсутствии того, что можно было бы назвать «резервом смысла».

Я смею утверждать, что очень робко задуманный, вернее, никак не задуманный образ убедительно исполнить на сцене легче, чем образ ярко и неожиданно истолкованный. Яркий образ требует — я в этом совершенно уверен — гораздо более умелой художественной аргументации, более всестороннего внутреннего обоснования и оправдания. Может быть, именно этим объясняется предпочтение, оказываемое в иных театрах спектаклям «без замысла», в которых все удерживается на некоем «среднем регистре». Актеры в таких спектаклях выходят на сцену почти незаметно и очень убедительно, «придраться» к ним нельзя ни в положительном, ни в отрицательном смысле, хороший вкус нигде не нарушен, речь нигде не доходит до крика, но, если уж говорить начистоту, смотреть на сцену совершенно неинтересно. **{248}** Всякий наигрыш считается в подобных спектаклях большим грехом, но зато к бесцветности и невыразительности относятся в высшей степени терпимо.

Кажется, нам подобное не слишком привлекательное благоразумие не угрожает, но встречаются на нашем пути опасности иного рода. Об одной из таких опасностей напоминает нам наша «Двенадцатая ночь», в которой некоторые исполнители так отдалились от того, что нами было задумано и найдено в процессе работы над спектаклем, что невозможно даже понять, что именно было задумано. Во многих случаях актеров выручают мастерство и талант, но это, в общем, слабое утешение — ведь цель, которая нами была перед собой поставлена, достигнута не была! В нашем театре немало отличных мастеров, сумевших установить самые что ни на есть дружеские отношения со зрительным залом, но эти дружеские отношения заставляют их иногда поступаться хорошим вкусом. Я говорю об этом потому, что критики и зрители, мало-мальски требовательные, относят эту безвкусицу на мой счет. Они заявляют, что удивлены моей трактовкой и не понимают, зачем, например, я заставляю актера повторять трюки из одного спектакля в другой. Моя роль в работе над спектаклями трактуется, таким образом, не совсем так, как я бы этого хотел. Казалось бы, следовало бы, в связи с этим, воспользоваться опытом упомянутых выше «благоразумных спектаклей» и добиться этим путем при постановке «Горячего сердца» пятерки за театральное поведение и театральное прилежание, но я все-таки думаю, что подобное благонравие нам не к лицу. Лучше постараться сыграть пьесу ярко, темпераментно, театрально, не поступаясь при этом общим замыслом.

Работа над классическим произведением предъявляет свои особые требования актеру, и прежде всего актеру, привыкшему к слишком свободному обращению с текстом современной пьесы. Сегодня утром мы репетировали пьесу В. Шкваркина «Простая девушка», и в процессе репетиции выяснилось, что актеры без стеснения переходят от авторского текста к своему собственному[[125]](#endnote-118). Наконец, откликаясь на мою просьбу, они согласились ограничить себя авторским текстом. Должен, кстати, сказать, что это относится не только к собственно тексту, но и к мизансценам. Здесь тоже и далеко не всегда уместно начинает действовать инстинкт импровизации, вместо подробно и точно разработанных мизансцен актерами придумываются свои собственные — так бывало на репетициях «Двенадцатой ночи», когда именно в силу так называемой импровизации оказались утраченными очень важные пластические подробности, благодаря которым становится ясным внутреннее состояние действующих лиц, не только общий характер **{249}** их поведения, но и самые различные оттенки этого поведения. Для зрителя, плохо слышащего и подслеповатого, достаточно оказывается и так называемого общего смысла происходящего на сцене. Для него не так уж важно, в конце концов, что именно характеризует сценического героя, а что — актера. Подмена подлинной жизни персонажа, созданного драматургом, жизнью, которая произвольно — и в собственных профессиональных интересах — придумана актером, нисколько не трогает. Но, разумеется, не на такого зрителя мы призваны равняться.

Приступая к работе над «Горячим сердцем», мы должны особенно хорошо помнить, что любые вольности, допущенные в отношении к этой пьесе, вызовут протесты гораздо более решительные, чем вызовут их текстовые вольности в отношении «Двенадцатой ночи». Огромную роль играет здесь национальное происхождение пьесы, обуславливающее ее близость к нашим понятиям, к нашей психологии, к нашим жизненным представлениям. При этом, надо сказать, национальную сущность «Горячего сердца» мы должны искать в самой пьесе, но ни в коем случае не в традициях ее исполнения, традициях большей частью изустных, хранимых мемуаристами и чаще всего совершенно недостоверных. Внутри произведения Островского мы должны отыскать новизну и реалистическую убедительность наших театральных приемов, сам Островский должен подстегнуть и направить нашу творческую фантазию. Именно реализмом будущего спектакля должны быть обусловлены его юмор и его комедийная яркость.

Все происходящее на сцене должно быть как бы открыто со всех сторон и вместе с тем неопровержимо. Неопровержимо по своей жизненной логике и по вкусу. С подобной открытостью мы встречаемся в цирке. Действие здесь происходит в центре арены для того, чтобы исполнители были видны, так сказать, и со спины и лишены возможности в какой бы то ни было форме обманывать зрителей. Как только обнажаются перед зрителями секреты мастерства, секреты профессии или прорывается механизм, при помощи которого иллюзионист совершает свои невероятные чудеса, обаяние искусства исчезает. Ощущение подлинности, а не театрального фокуса или, тем более, театральной подделки должен вызывать и наш будущий спектакль.

Какими хотелось бы видеть персонажей пьесы? Я уже сказал, какими: предельно яркими, максимально убедительными и максимально реалистичными.

Отсюда возникает очень важный вопрос. Если мы говорим, что стремимся к реализму, где мы должны искать жизненные краски для своего спектакля? Ведь той действительности, которая отражена в «Горячем сердце», уже не существует, и, стало быть, не существует точных **{250}** критериев достоверности создаваемой нами художественной картины. Должен прежде всего сказать, что хотелось бы избежать такого источника фантазии, как наши собственные театральные впечатления, иными словами, избежать уже упоминавшихся мною традиций изображения купцов, приказчиков, купеческих дочерей и приживалок. Избегать нужно не из некоего эстетического чванства, а потому, что в этом случае дело неизбежно сведется к штампам и каждый из зрителей с легкостью сможет установить, что откуда взято. Я думаю, что правильнее всего пользоваться нашими собственными наблюдениями и через них, только через них идти к правде наблюдений Островского — сегодняшние наблюдения должны корректироваться историческими показаниями Островского и, наоборот, жизнь, совершающаяся в пьесе Островского, должна пройти испытание нашими сегодняшними чувствами и нашим сегодняшним опытом. Подобно тому как ученый по ребру мамонта восстанавливает всего мамонта, мы с вами по отдельным штрихам и подробностям, содержащимся в «Горячем сердце», восстановим всю картину жизни Курослеповых, Градобоевых и Хлыновых. Но это, конечно, при условии, что мы разовьем эти штрихи и подробности своим собственным эмоциональным и психологическим опытом.

Хотелось бы, чтобы актеры и зрители в равной степени поняли, что тогда все черты персонажей пьесы в каком-то разбавленном, растворенном, изменившемся виде продолжают жить вокруг нас, что театр — это не археологический музей, а живое и только жизнью питаемое искусство. Что-то градобоевское или хлыновское, может быть в микродозах и в другой форме, живет и сегодня и требует нашего активного и воинствующего к себе отношения. Вот почему все, идущее от жизненных наблюдений, будет приветствоваться в нашей работе, а все, что будет просачиваться в нее от укоренившихся театральных представлений, будет решительным образом отбрасываться.

О каждом из персонажей «Горячего сердца» говорить очень трудно, ибо они сложнейшим образом связаны друг с другом и как раз этими связями своими характеризуются. Еще об одной стороне дела нужно сказать: чем больше изучаешь пьесу и чем глубже в нее вникаешь, тем больше обнаруживаешь в ней юмора, юмора очень хитрого, многозначного, содержащегося не только в тексте, но и в этих самых взаимоотношениях действующих лиц и возникающих в связи с ними сценических ситуациях. Если отбросить неизбежные театральные условности, связывавшие Островского в той же мере, в какой, вероятно, они связывают драматургов современных и еще сильнее, можно, например, представить себе, на каком языке разговаривала семья Курослеповых. Многие произносимые в пьесе монологи оказываются **{251}** сложнейшей разновидностью безудержной бытовой ругани, которую не так уж часто встретишь в литературном произведении. Ругань эта поднимается на уровень виртуозного мастерства, мастерства, о котором мы сегодня не имеем никакого понятия. Может быть, словесные перепалки, с которыми мы сталкиваемся иной раз в трамваях или очередях, могут помочь нам понять это мастерство.

В природе этой пьесы подкупают ее удивительный лиризм и романтическая приподнятость, которые, казалось бы, плохо согласуются с ее сатирическим смыслом и реалистической точностью. Именно эта романтическая приподнятость и лиризм должны воспрепятствовать нашему обращению к поверхностным сатирическим преувеличениям, к лубку и гротеску. Другой путь воплощения пьесы — наивная попытка некоего якобы точного воспроизведения быта эпохи, жизни «как она есть». Спектакли, поставленные под этим девизом, не только унылы и бесцветны в художественном отношении, но и бессмысленны по самой сути своей, лишены подлинного идейного содержания, смысл пьесы непременно сглаживается и выпрямляется. Мы отказываемся идти и по этому пути. Мне думается, что мы в своей работе должны стремиться к тому, чтобы действительно показать быт, показать достоверно и убедительно, но быт бесконечно неожиданный, заведомо удивительный и чудовищный. Сейчас мы работаем с художником Глебовой[[126]](#endnote-119), уже выполнившей отдельные эскизы. Когда вы посмотрите эти эскизы, вам, вероятно, станет понятно, как именно мы собираемся решать спектакль, нам хочется, чтобы при взгляде на сцену зрителям предстала некая реальность, но реальность очень далекая от нас и во многих отношениях непостижимая и чудовищно-нелепая. Зрители сразу должны понять, что перед ними прошлое, что в созданном театром мире живут люди, одержимые странными причудами, охваченные дикими фантазиями, но люди вполне реальные, я бы даже сказал иначе — действительно существовавшие. Они увидят, что причудливость этого мира продиктована человеческой фантазией, но отнюдь не фантазией самой природы. На сцене, например, возникнет хлыновский парк, с турникетами, фонтанами, кокетливыми беседками, статуями, с деревьями, украшенными букетами цветов, — должно быть сразу же понятно, что во всем этом отразилось противоречивое, дикое хлыновское существо, его кураж и даже, если хотите, его человеческая незаурядность.

Точно так же во всем облике курослеповского двора должны смешиваться самым неожиданным образом мещанская претенциозность и некая естественная народность. Курослепов — человек, который сохраняет свои связи с традицией, со старым бытом, заветами дедов и прадедов. В этом смысле он резко отличается от Хлынова, уже **{252}** вырвавшегося, так сказать, на международную арену и со всей своей наивной непосредственностью подлаживающегося под европейские понятия.

Мне очень хочется предостеречь всех вас и себя самого от сатирического огрубления пьесы, от создания на сцене паноптикума, в котором не было бы ни настоящих людей, ни настоящих страстей. Надо всячески избегать театрального выпячивания смешных свойств персонажей пьесы за счет их психологического наполнения, глубины их внутренней сущности. Хитроумнейшее сплетение интриг в чудовищном семейном быту российских Гаргантюа и Пантагрюэлей, трогательная влюбчивость Параши, уродливый адюльтер Матрены и Наркиса — все это не театрально, а по-настоящему жизненно, психологически многозначно. Все персонажи написаны так, что ни один из них не укладывается в сколько-нибудь упрощенную характеристику. Даже в Курослепове можно обнаружить положительные черты. Услышав, что «небо треснуло», он тут же проявляет беспокойство по поводу самочувствия его домочадцев. Это относится не к одному только Курослепову — многие из персонажей необычайно многогранны и по-своему, именно по-своему, естественны. Если серьезно проанализировать условия, в которые поставлены жизнью все действующие лица «Горячего сердца», станет ясно, что ничего изменить в своем жизненном укладе им дано не было. Так их и надо принимать, такими, какими они показаны в пьесе. Этим, конечно, осложняется задача театра, решать которую придется не торопясь и с полным напряжением сил.

Нельзя забывать о том, что даже столь различные персонажи, как Курослепов и Параша, принадлежат к одному семейно-бытовому укладу, есть у них немало психологически общего — и различие и общность в данном случае одинаково важны. Смешное и трогательное, злое и доброе соединяются в разных действующих лицах. Градобоев обнаруживает отрицательные и опасные свои черты как администратор, но вместе с тем признается почти простодушно, что среда его заедает — к признанию этому волей-неволей мы относимся с симпатией. Беспокойная и, как уже говорилось, в определенном смысле творческая натура Хлынова никак не находит себе выхода — и пытается вырваться из окружающей его повседневности дурацкими и вызывающими выходками. В роли Хлынова есть даже, если хотите, драматические мотивы. Его поиски и выдумки мечтательны и лиричны, но он не знает, что можно и что нельзя, что хорошо и что плохо, хочет во что бы то ни стало возвеличиться, но не представляет себе, как лучше всего это сделать. Поэтому он и окружает себя специальными советчиками, которые чаще всего советуют невпопад.

**{253}** По-настоящему трогательна Параша. Ее воображение окрашивает людей в романтические цвета, а сама сущность этих людей с подобными красками никак не согласуется. В ее отношении к Васе есть ею самой придуманный героизм — и в известном смысле можно было бы сказать, что она — не вовремя родившаяся и в неподходящих обстоятельствах оказавшаяся Жанна д’Арк. Конечно, в семье, в которой она выросла, окружающие не могут и не хотят понять этого своеобразного ее «героизма». Весь ее искренний и горячий запал, жертвы, которые она приносит ради Васи, встречают скептическое к себе отношение, и вся ее любовная история приходит в конце концов к краху. Здесь, как и во многих других ситуациях пьесы, смешное и печальное порождают друг друга и оказываются немыслимыми друг без друга. Гаврила, к примеру, бесконечно трогателен по отношению к Параше, и его нравственная чистота и беззаветность вызывают, разумеется, наше полное сочувствие. Но вместе с тем бесправие Гаврилы, успевшее стать его натурой, заставляет нас не только симпатизировать ему, но и смеяться над ним — до такой степени бесправие это противоестественно и не согласуется с нашими представлениями о человеческом достоинстве.

Обратимся к еще одному персонажу «Горячего сердца», к дворнику Силану. Человек этот подвергается в доме, которому служит, самым безобразным унижениям, им самым отвратительным образом помыкают. Но, разумеется, не эти унижения дают нам повод смеяться над ним. Зрительскую улыбку должно вызвать другое — непомерная философичность Силана, его наивный фатализм и стойкая убежденность в том, что ни из какого дела ничего хорошего произойти не может.

Каковы отношения Курослепова со своей супругой?

Мне кажется, что Матрена — женщина с удивительным характером — и в смысле умения постоять за себя, и в смысле какой-то страшноватой душевной оцепенелости. Курослепов, конечно, знает об этом, но ничего не предпринимает, потому что развод вообще неприличен и, с другой стороны, в доме нужна хозяйка, какая ни на есть. Градобоев, в отличие от Курослепова, не представляет себе, как можно жить с такой женщиной, как Матрена, но сам Курослепов считает, что, раз попалась ему именно такая, спорить с судьбой нельзя. Он, вероятно, и не думает об этом, но в нем, как и в большинстве действующих лиц «Горячего сердца», живут фаталистические предубеждения, вера в предопределение. Но не фатализм Курослепова, а его отношение к злющей бабе — жене должно интересовать нас больше всего. Ведь в характере Матрены есть что-то от вздорных комических **{254}** старух. Черты комической старухи, проступающие в молодой женщине, — это само по себе очень интересно.

Теперь я должен еще раз напомнить вам о Хлынове. Я уже говорил о том, что он человек в определенном смысле творческий, мечтатель особого рода, врожденный фантазер. Именно поэтому он в качестве капиталиста — фигура весьма сомнительная. Слишком мало в нем для этого черствой расчетливости, слишком бескорыстно, эмоционально, как это ни странно, его стяжательство. Всеми силами старается он продемонстрировать людям собственное величие, но это не мешает людям, которых он содержит, относиться к нему свысока и в глубине души презирать его.

Островский создает в «Горячем сердце» чрезвычайно интересную фигуру эдакого никчемного барина, нового по своему типу дворянина. Барин этот долго проживал за границей, внешне держится вполне респектабельно, но все дело в том, что по возвращении домой — уже без всяких средств — он оказался на мели. Фигура эта во многих отношениях прямо противоположна Хлынову — нет в барине ни хлыновской широты, ни хлыновского задора. Все поведение барина, в конечном счете, притворно и наигранно, находится в разительном контрасте с его действительным весьма жалким положением. Во всех героях Островского присутствуют ярко выраженные национальные черты — в барине они отсутствуют начисто. Хлынов смотрит на него как на некую заморскую диковину, обращаться с которой надо с высокомерием и крайней осторожностью.

О другом человеке из хлыновского окружения, об Аристархе, можно сказать, что он хоть и ведет себя с достоинством, не юродствует и Хлынову не подыгрывает, положение занимает крайне унизительное. Духовное превосходство Аристарха над Хлыновым следует всячески подчеркнуть, но не забывать при этом, что состояние Аристарха весьма двойственно. С одной стороны, он купается в удовольствиях и веселится вволю, но именно эта «воля» гнетет его и заставляет одновременно мучиться.

С большой психологической точностью и полным настоящей проницательности юмором охарактеризованы Островским отношения Матрены с Наркисом. Тут все знаменательно — и то, что Матрена, хоть и полна злости, но молода и жизнелюбива, и то, что она кажется столь не соответствующей патриархальной курослеповской стати, и то, наконец, что в самом Наркисе так неожиданно сочетаются некое прямодушие и, если угодно, ясность жизненной цели с беспардонным и отталкивающим цинизмом и неразборчивостью в средствах. Наркис убежден, что должен непременно разбогатеть, потому что иначе он пропадет. Он беззастенчиво обирает Матрену, выкачивает из нее **{255}** деньги и поведение свое готов объяснить отчаянностью своего положения.

Мне не хочется наспех и с неизбежным в подобных случаях хладнокровием говорить обо всех действующих лицах «Горячего сердца» — над каждым из них нам придется еще немало поразмыслить в процессе нашей работы. К самому тексту мы подойдем отнюдь не сразу. Нам предстоит многое сделать, прежде чем приступить к репетициям: в связи с каждым из образов ознакомиться с историко-бытовым материалом, с соответствующими литературными свидетельствами, одним словом, добиться такого положения, при котором нам не надо будет основываться на том, что кто-то что-то слышал или кто-то что-то знает. Нам придется пройти через такой сложный, с моей точки зрения, этап: углубиться в текст, забыв о конкретных задачах, совершенно отрешившись от будущего спектакля, стараясь просто узнать из него как можно больше. При этом испытанию подвергнутся не столько наши режиссерские и актерские добродетели, но и наша способность понимать, фантазировать, оценивать. В нашем распоряжении непременно должен быть достаточный питательный материал, который позволит нам, например, внутренне обогатить, так сказать, расшифровать натуру Хлынова. Конечно, если мы не сумеем правильно воспользоваться определенным эмоционально-психологическим камертоном, весь этот вспомогательный материал задавит нас, и об этом тоже следует помнить.

В отношении Хлынова мы должны всю жизнь, проживаемую им в пьесе, рассматривать как картину душевного смятения этого человека, а не как цепь экстравагантных и нелепых выходок.

Мне хочется обратить ваше внимание на то, что известная, иногда очень тонкая грань отделяет каждое художественное произведение, с одной стороны, от обыденщины, невыразительности, скуки, а с другой — от наигрыша, шаржа, нарочитости и преувеличения. Нарушение этих двух граней очень опасно, так же как опасны в искусстве портрета и откровенная фотографичность, и произвольные преувеличения характерных черт оригинала.

Я хочу сказать, что вся история, которую мы собираемся разыграть перед зрителями, должна быть от начала и до конца удивительной, по-своему фантастической, невероятной и непостижимой по своим масштабам — и вместе с тем необыкновенно достоверной, реальной, как бы способной восприниматься на ощупь. Именно под этим знаком должны действовать фантазия и выдумка режиссуры и каждого из исполнителей, поиски внешних и внутренних деталей сценического поведения актеров, люди, невероятные по своим общим психологическим **{256}** контурам, должны быть одновременно реалистически вполне конкретны и естественно вписываться в общую жизненную картину.

Есть такие вещи, которые, будучи сами по себе очень важными, ускользают из рук во время работы. Речь идет о соотношении трогательного и смешного, романтического и бытового — оно становится ясным только после того, как работа закончена. Иногда забывается сатирическая сущность персонажей, мы начинаем пренебрегать ею, и в конечном счете торжествует поверхностно-романтическая тональность. Благодаря этому вся сатирическая перспектива пьесы искажается.

Самой романтической тональности достичь бывает довольно просто. Для этого достаточным оказывается применение самых непритязательных театральных средств и эффектов. Поэтому надо быть осторожным в стремлении к ней.

Связи, объединяющие в единое целое всех персонажей «Горячего сердца», очень сложны, но зато и крайне занимательны. Хлынов сам по себе как будто не может считаться главным персонажем пьесы, но от Хлынова зависит судьба Васи, а судьба Васи, в свою очередь, неразделима с судьбой Параши. Нашу работу над «Горячим сердцем» делает трудной еще одно обстоятельство. Сценическое действие здесь заключается не в том, что люди совершают сколько-нибудь определенные поступки, а в том, что выясняют свои отношения. В пьесу вкраплены такие яркие и театрально самостоятельные эпизоды, как сцена «лесного маскарада», в которой участвуют эффектно костюмированные «бандиты» — при разыгрывании подобных сцен необходимо большое чувство меры. В тексте Островского обращают на себя внимание ремарки, указывающие, что хлыновские слуги пьют, воруют, безобразничают, и все это дает, казалось бы, простор для замысловатой сценической игры. Возможностями этими, однако, следует пользоваться крайне тонко и ненавязчиво.

Надо помнить, что в пьесе, как это отмечали и хулители ее, и панегиристы, очень существенную роль играет сама по себе интрига. Очевидна опасность ее приглушения внешней театральностью, концентрацией зрительского внимания на всякого рода сценических частностях. Мы должны поставить пьесу так, чтобы интрига ни в коем случае не терялась в подробностях хоть и ярких, но внутренне незначительных, чтобы зрители все время испытывали интерес к совершающимся в пьесе перипетиям человеческой жизни и не рвались уйти после второго акта.

Все наше огромное уважение к автору «Горячего сердца», которого мы по праву чтим наравне с Шекспиром, увы, не освобождает нас от обязанностей некоторого сокращения текста пьесы. Было бы с нашей **{257}** стороны медвежьей услугой Островскому сохранение каждого написанного им слова при условии, что этот наш пиетет сделал бы спектакль громоздким и неудобосмотримым. Конечно, будет прекрасно, если нам удастся ограничиться минимальными сокращениями, но я думаю, что больших надежд на это нет.

Мне хочется еще раз сказать о нашей наиглавнейшей задаче: мы должны добиться того, чтобы зрителей действительно потрясали воплощенные в этой пьесе человеческие драмы, переплетенные здесь с нелепостями и уродствами навсегда ушедшего из жизни общественного уклада. Но, повторяю, должно быть тут и нечто другое. Зрителям надлежит почувствовать, что перед ними вовсе не зоологический сад, не пьеса из жизни индейцев, а пьеса из жизни наших далеких прадедов, и жизни, которая не может быть нам безразлична.

Кто знает, может быть и сейчас мы нет‑нет да и встречаем людей, чем-то похожих на всех этих Силанов, Наркисов, Градобоевых, людей, в облике которых предстают нам знакомые психологические краски и черты, повадки и эмоции. Увидев этих людей, мы начинаем еще лучше понимать навсегда ушедшее прошлое и радоваться тому, что оно никогда не вернется.

Вместе с тем пусть это не покажется парадоксальным, если нам удастся убедительно представить на сцене все фантастические ситуации, возникающие на сцене — хотя бы в семье Курослеповых, — мы дадим понять зрителям, что подобные ситуации, по иным причинам и в иной форме, могут возникать и в современных семьях. Изучая при помощи тончайших и совершеннейших приборов спектр той или иной звезды, астрономы получают доказательства присутствия или отсутствия в ее составе тех или иных металлов. Так и мы, пользуясь средствами современного искусства и современного художественного анализа, должны исследовать прошлое, засвидетельствовать его сложность, многозначность и величайшую поучительность.

1939

## {258} О постановке «Сида» Корнеля[[127]](#endnote-120)

Обращаясь сегодня к классическому наследию, мы выбираем для постановки те классические пьесы, которые нам импонируют, представляют ценность для нас и сегодняшних зрителей. При этом мы стремимся в своей работе к исторической правде, стараемся быть верными эпохе, в которую классическое произведение было создано. Решение этой задачи часто оказывается сложнее, чем мы себе это представляем. Классические пьесы исторического характера большей частью антиисторичны, и, подходя к ним, приходится это обстоятельство оговаривать, объяснять зрителям, в чем именно классик был неправ. Множество проблем возникает и при обращении к пьесе, которая особенно интересует нас сегодня. Хочется, прежде всего, обратить внимание на судьбу этой трагедии — речь идет о «Сиде». «Сид» — мировой шедевр, и никто этого не отрицает. Однако почему-то никто у нас этой пьесы не ставит. Возникает естественный вопрос — почему? Может быть, пьеса устарела, является просто историческим памятником, но для практической работы не годится? Или, может быть, к «Сиду» еще не найден ключ, не определены возможные принципы его истолкования на сцене? Обращаясь за ответом на этот вопрос к искусствоведению, мы, увы, ничего утешительного не узнаем. Если верить ему, придется признать, что французский классицизм **{259}** в театре — это система художественных принципов и взглядов, абсолютно далеких от нашего искусства, и все его законы, по которым, в конечном счете, написан и «Сид», также бесконечно далеки от нас.

Получается, в общем, что произведение действительно гениальное, но создано оно в таких формах, которые делают его, к сожалению, совершенно неприемлемым для нашего театра. Но так ли это?

У меня был небольшой опыт, опровергающий этот вывод. Вместе с Л. А. Скопиной мы поставили «Сида» в учебном плане в Институте сценических искусств[[128]](#endnote-121). Помимо педагогических целей нас интересовала возможность проверить, как звучит эта пьеса при самом непосредственном, далеком от режиссерского лукавства подходе к ее исполнению. Мы убедились тогда в том, что пьеса вполне способна воздействовать на современного зрителя. Тем не менее в появившихся рецензиях мы прочли, что совершили глубокую ошибку. Режиссура, говорилось в этих рецензиях, совершенно не учла, что театр французского классицизма — это прежде всего театр декламации, что мизансцены в нем, в нашем понимании этого слова, как форма сценического действия, недопустимы, что все движения актеров должны ограничиваться сменой выгодных для декламации поз, и т. д. Иными словами, смысл сделанных нам указаний заключался в том, что, ставя «Сида», мы должны были вогнать его в формы французского классицизма. Но я уверен, что если бы мы, лишившись рассудка, сделали это, нас ждал бы абсолютный провал.

Поэтому-то, вероятно, трагедия Корнеля не ставится: постановка ее связана с неизбежными неприятностями, а победа при этом практически невозможна. Либо надо пойти по пути реконструкции французского театра XVIII века и погибнуть в глазах зрителя, либо сделать что-то другое и погибнуть в глазах критики.

<…> Необходимо прежде всего сказать, что странная судьба «Сида» на русской сцене в немалой степени связана с особенностями русского текста трагедии. Я бы сказал, что меня не удивляет то обстоятельство, что за весь истекший период XX столетия «Сид» не был у нас поставлен. Ставить его в имевшихся русских переводах[[129]](#endnote-122) было нельзя. Удивительно скорее то, что «Сид» не был поставлен ни одним из наших театров и после того, как в русской судьбе пьесы произошло такое событие, как появление перевода М. Лозинского.

Хочется подчеркнуть, что применительно к поэзии нельзя говорить собственно о переводе. Создание поэтического произведения, звучащего на новом языке с той же силой, с какой оно звучит на своем, — это, конечно, самостоятельное поэтическое творчество. Поразительно, что, создавая своего, русского «Сида», Лозинский добился не только полной внутренней, но и конструктивной верности оригиналу. Достаточно **{260}** сказать, что число строк в русском тексте Лозинского в точности соответствует числу строк французского оригинала.

Тот факт, что у нас есть сейчас текст, который наилучшим и, можно сказать, редчайшим образом передает наиболее существенные особенности Корнеля, должен помочь нам правильно отнестись к творчеству великого драматурга.

Все то, сравнительно немногое, что мы знаем о Корнеле и его эпохе, мы должны использовать не для того, чтобы ограничить свое понимание его творений, а, напротив, для того, чтобы расширить и обогатить его. Мы должны, мне кажется, сказать самим себе, что перед нами совершенно гениальное творение молодого Корнеля, еще не зажатого канонами классицизма, произведение, которое шагнуло далеко за границы общих эстетических суждений его автора, переросло свой театр и, быть может, свое время, и является прекраснейшим поэтическим воплощением идей мужества и патриотического долга.

Мы не можем и, главное, не должны, работая над «Сидом», пытаться восстанавливать формы исчезнувшего французского классицизма в театре. Если бы даже «Сид» был не трагедией, а поэмой, переведенной Лозинским, мне кажется, непременно возник бы и с полным основанием вопрос об инсценировании этой поэмы. В самом деле, представим себе, что никакой пьесы нет, а есть блестящее поэтическое произведение, очень нас волнующее и содержанием, и чистотой формы, — нам бы все равно пришлось задуматься над тем, как именно его инсценировать.

Но в данном случае это произведение облечено в форму, облегчающую нашу задачу. Оно расписано по репликам, действие его развивается необычайно точно, но, к сожалению, предназначалось оно для зрителей с совершенно иными, чем у нас, театральными навыками и решалось при помощи театральных приемов, которые мы по праву можем считать устаревшими. Что же мы должны были бы предпринять для того, чтобы приблизиться к театру Корнеля вообще, а не только к «Сиду» в частности? Я думаю, что мы должны были бы с огромным усилием сделать шаг назад, забыть многое из того, что мы уже умеем, и заново научиться всему тому, чего уже не умеем.

Нам пришлось бы самостоятельно заняться искусством декламации, и притом на совершенно иных основаниях, чем мы занимаемся ею сейчас. Если постараться конкретно представить себе по историческим источникам, что такое был театр того времени, уже после реформы, осуществленной кардиналом Ришелье[[130]](#endnote-123), то неизбежно придется вообразить и совершенно неизвестные нам формы зрительского восприятия. По всей вероятности, актер являлся в этом театре главным образом **{261}** чтецом отдельных кусков литературного произведения, и куски эти воспринимались зрителем так, словно он был их читателем.

По всей видимости, распространенные в то время формы декламации диктовались главным образом стремлением избежать физической монотонности. Речь не шла о психологически точном выражении тех или иных чувств, а о виртуозности ритма, изощренном пользовании модуляциями, повышениями и понижениями тона, звуковыми переменами, наподобие тех перемен, которые используются на радио, когда передаваемые сообщения читаются поочередно мужскими и женскими голосами.

Подобная декламация требовала абсолютно того же, чего требуют для себя, и притом требуют не без оснований, иные оперные певцы. Иными словами, декламация эта предполагала как нечто обязательное спокойное положение актера в центре сцены. Были наряду с этим и другие условности, которые соблюдались в театре того времени неукоснительно. Например, сидеть на сцене имел право только король, все прочие лица садиться права не имели.

Вряд ли было бы чем-либо оправдано возвращение к этим и многим другим условностям французского классицизма при постановке пьесы, которая сама по себе имеет, как я уже говорил, все права на внимание и интерес сегодняшних зрителей. Трагедия Корнеля прославляет героизм в двух, так сказать, его гранях: героизм патриотический, продиктованный верностью родине, и героизм личный, связанный с верностью своей любви. Сочетание того и другого героизма приводит в «Сиде» к счастливой развязке. В «Сиде», этом необычайно оптимистическом произведении, рисуются очень сильные страсти, очень красочно, очень красиво, очень свободно выявленные, и вместе с тем оно облечено в такую, как мне кажется, облегчающую восприятие форму, что разделяющие нас с ним столетия перестают быть помехой для понимания.

Мне думается, что если бы мы могли пригласить сюда Пьера Корнеля и предложить ему выбрать из современного театрального арсенала выразительные средства для воплощения «Сида», то во многом проявились бы преимущества нашей сцены перед сценой корнелевских времен, но кое в чем обнаружились бы и трудности. Несомненными преимуществами, которыми мы обладаем применительно к работе над произведением данного реалистического автора, можно считать психологическую основу современного актерского мастерства. То реалистическое представление о действии, которое безусловно характеризует творение Корнеля, гораздо полнее, чем во времена Корнеля, можно выразить современными средствами (это, конечно, при условии, что Корнель примирился с условностями театра XX столетия).

**{262}** Затем, у нас есть еще одно большое преимущество, о котором применительно к данному случаю нельзя не сказать: мы свободны от власти формально и буквально понимаемых канонов Аристотеля, не связаны этими канонами и не должны поэтому заторапливать действие пресловутыми двадцатью четырьмя часами. (Вспомним, что одним из главных возражений против «Сида», выдвинутых Жоржем Скюдери[[131]](#endnote-124), было то, что действие трагедии длилось не положенные двадцать четыре, а целых тридцать часов). Благодаря этому мы можем расположить действие в той последовательности, в которой ему наиболее естественно было бы развиваться. В нашем распоряжении имеются испытанные на современной сцене выразительные средства, способные усилить реалистическое звучание спектакля, мы научились пользоваться музыкой, и, наконец, у нас существует (если только не судить по режиссерским конференциям) режиссерское искусство, способное многое сделать для того, чтобы авторский замысел был с наибольшей полнотой донесен до зрителей. Все это не вызывает сомнений.

Есть, однако, у нас и свои минусы. Прежде всего, у нас отмечается несомненное падение культуры слова: современная актерская речь засорена звуками, отсутствующими в литературной речи. Со сцены все время несутся в зал потоки междометий, та самая бытовая «кашица», которая делает театр таким «теплым» и по-житейски привычным. Затем, нужно сказать, у нас несомненно измельчали многие средства актерской выразительности, и в этом тоже повинно проникновение на сцену приемов бытового театра. Бытовой театр чаще всего сводит свою роль к демонстрации многочисленных способов скрыть подлинный темперамент актеров, так что в конце концов они действительно разучиваются его показывать. Вместо выявления идет непрерывное сокрытие — и это, конечно, следствие тенденций, возникших в конце XIX века и со всей силой перешедших в наш XX век. Если сегодня в работе над Островским могут мешать навыки чеховского театра, то, надо полагать, накопленный нашим театром опыт маскировки человеческих чувств в еще большей степени способен стать помехой при исполнении Корнеля.

Существуют пьесы, которые можно ставить, не задаваясь при этом никакими глубокомысленными задачами. Известно, как их ставить; известно, когда должна быть готова монтировка; известно, как распределять в них роли, сколько приблизительно времени актеры не будут знать текста. Есть у нас еще одна вещь, которая, весьма возможно, наблюдалась и во времена Корнеля, — известная косность, боязнь поисков новых сценических приемов. Мы, кажется, утвердились сейчас в каких-то общепризнанных приемах не менее твердо, чем **{263}** это делали современники Корнеля. Это очень важно иметь в виду, ибо если мы позволяем себе искать свои собственные формы сценического воплощения данного произведения, то до некоторой степени берем на себя обязательство найти их.

В большой степени это относится к работе над таким произведением, как «Сид», и прежде всего потому, что как раз здесь многое совершенно неизвестно. Есть, конечно, приблизительные наметки, есть какие-то принципиальные обоснования общего плана работы, но главное заключается в том, что самый выбор «Сида» обусловливает необходимость сценических находок. Это тот случай, когда иначе не стоит приниматься за работу.

Существует практическое различие в стремлении к поискам и в стремлении к находкам. Поиски могут быть бесконечны, безрезультатны и иногда самоцельны. В то же время находки — это нечто вполне конкретное и определенное. Работая над «Сидом», мы обязаны находить новые способы сценического воплощения такого именно литературного произведения, такого именно поэтического материала. Естественно, что подобные находки могут быть совершены только при мобилизации всех средств театра. Вместе с тем надо отдать себе полный отчет в том, что за последнее время уступки «бытовщине» и отказ от сколько-нибудь новых решений стали в театре явлением довольно частым. Уже распространился ряд теорий, призванных оправдать эту тенденцию. В свете этих теорий «выдумка», «находка», «изобретение» стали ругательными словами, синонимами «формализма». Обращаясь к работе над «Сидом», мы должны точно определить свое отношение к подобного рода взглядам.

Если мы согласимся, что не случайно «Сид» никогда у нас не ставился, что с работой над ним связаны особые трудности, мы должны будем прийти к выводу, что для его сценического осуществления требуются новые приемы и новые формы. Так, например, обращаясь к монологам, необходимо вспомнить о мудром корнелевском совете обращать внимание на состояние души и говорящего и слушающего. Надо найти, иными словами, внутреннюю мотивировку монолога, и притом такую мотивировку, которая не нарушила бы точную драматургическую конструкцию пьесы. Это задача, для решения которой точных правил нет. Надо искать, пробовать и непременно находить.

Повторяю, любое из принимаемых нами при постановке «Сида» решений должно быть не только логически безупречным, но полностью основываться на внутренней структуре трагедии. В качестве примера можно было бы сослаться на явление третье первого акта, в котором диалог дона Дьего и графа перерастает в ссору. У Корнеля место **{264}** действия этой сцены не указано, и нам с вами предстоит определить его по своему усмотрению. Можно было бы предположить, что разговор происходит у выхода из дворца, но в таком случае трудно было бы оправдать появление именно в этом месте Родриго. Можно было бы решить эту сцену у дверей Родриго, но тогда будет непонятно, почему столкновение между ними не произошло раньше.

Мне кажется, что самым правильным было бы — если бы только для этого были найдены необходимые сценические средства — решать этот эпизод на дороге, так сказать, в пути. Но таких средств пока еще нет, между тем, если бы они нашлись, зрителей можно было бы вовлечь в диалог двух сравнительно долго идущих людей. При этом вся конструкция, ритмика, интонация диалога получили бы свое наиболее точное объяснение. Найти сценические средства, о которых я говорю, не так-то просто, но мы обязаны это сделать, ибо в них есть прямая, продиктованная содержанием трагедии необходимость.

Сам Корнель напоминает, что есть вещи, которые при показе звучат сильнее, чем в рассказе. Конечно, мы должны учесть все ошибки, все слишком прямолинейные решения, которые в этом смысле допускались. Не следует, само собой, дублировать повествование изображением. В конце третьего акта все внимание действующих лиц и зрителей приковывается к совершенно новому обстоятельству, возникает угроза захвата города маврами. «Сразись и победи, — обращается дон Дьего к сыну, — монарху доказав, что ты заменишь все, чем был убитый граф». Мы знаем, что именно последовавшая затем победа, добытая Родриго, обеспечивает счастливый исход пьесы.

В следующем действии Родриго подробно рассказывает о битве, принесшей ему триумф. Нет, конечно, надобности показывать эту битву, но есть, как мне кажется, необходимость создать на сцене атмосферу приготовления к ней. Было бы чрезвычайно выигрышно какими-то, сегодня, быть может, еще не известными никому из присутствующих средствами, очень вероятно, лаконичными и скупыми, показать тревожную темноту ночной улицы, отряды, движущиеся с моря защищать Кастилию. Если мы становимся на путь реалистического понимания содержания трагедии, мы должны в ряде случаев попытаться сделать это содержание зримым.

Кульминация спектакля — рассказ Сида о победе над маврами. Мы с Л. А. Скопиной уже имеем опыт работы над этой сценой. Когда мы слушаем монолог действующего лица, обращенный к себе самому, мы понимаем этот монолог как условно избранную форму выражения героем своих мыслей. Но, слушая Родриго — Сида, обращающегося к королю и придворным, мы уже не можем не думать о вызываемой его рассказом реакции. Иначе нам придется предположить, что окружающие **{265}** или глухи, или равнодушны к рассказу. Между тем почти никаких слов, кроме нескольких заключительных реплик короля, присутствующим не дано. Выход из положения может быть найден только специальными сценическими средствами. В моем представлении здесь может возникнуть аналогия с исполнением концерта для рояля с оркестром. Я еще не знаю, в какой форме, но на протяжении всего рассказа Родриго, подчиняясь его ритму и строю, придворные реагируют на него, и реакция эта нарастает по мере того, как нарастает напряжение монолога, произносимого Родриго. Мне хотелось бы, чтобы в этой сцене чисто театральными средствами было достигнуто некое высокое поэтическое единство. При этом, разумеется, ни в коей мере не должна нарушаться структура монолога.

В «Сиде» имеются построенные особо поэтические монологи: скажем, у Инфанты, у того же Родриго — Сида. В них сознательно нарушаются ритм и стихотворный размер, в котором написана вся пьеса в целом. Это, по сути дела, отдельные сцены внутри сцен, своего рода сверхлирические отступления от лирического текста. Отступления эти тоже требуют своего точного решения, объясняющего и оправдывающего их возникновение в сценическом действии. Наконец, нельзя не сказать о корнелевских афоризмах, как бы вспыхивающих в диалоге и вонзающихся, как стрела, в собеседника. Прием этот легче всего помогает обнаружить в Корнеле-классике Корнеля-романтика, родоначальника тех французских романтиков, которые боролись с классицизмом, хотя и вышли из Корнеля. Для сценической реализации этого приема тоже требуется безукоризненная и своеобразная актерская техника.

Я наугад назвал здесь только некоторые из трудностей, с которыми мы непременно встретимся, работая над «Сидом». Если мы придем к выводу, что «Сид» нас действительно волнует, что нам в самом деле хочется представить на сцене судьбу молодых героев, покоряющим образом показанных у Корнеля, то нам придется принять все меры к тому, чтобы найти подлинно современное и вместе с тем естественно вытекающее из поэтики Корнеля решение трагедии.

Мы должны в процессе этой работы научиться двум, я бы сказал, противоположным вещам. Корнель умел великолепно лавировать между тем, что им подчеркивалось, и тем, что отодвигалось на второй план, так как не имело для него принципиального значения. Так и мы должны научиться не привлекать внимания зрителей ко многим вещам, на которые мы обычно даем прямой и точный ответ. Таков, например, вопрос о том, в какой стране происходит действие. В данном случае это совершенно неважно. По нравам — это Франция, а по характеру речи — Испания, и у нас нет основания отдавать предпочтение одной **{266}** из этих стран. Следовательно, мы должны от ответа на этот вопрос сознательно уклониться.

Точно так же мы должны уклониться от уточнения вопроса о времени, в течение которого протекает действие. Сам Корнель заметил однажды, что если автор вынужден, подчиняясь закону единства времени, уместить действие в течение суток, то лучше ему вообще не упоминать о времени. На вопрос о том, сколько времени, дней или часов прошло на протяжении того или иного действия, мы можем спокойно отвечать, следуя совету автора: столько, сколько вам удобнее всего будет себе представить. Зато эпоха в ее, так сказать, целом крайне существенна для понимания трагедии: речь идет о середине XVII столетия. Колорит этого времени должен быть непременно передан на сцене — иначе останутся непонятными поступки действующих лиц, ссоры, поединки, разговоры о чести. Главное, что следует иметь в виду, — рисуются не только мужественные герои, но и — в первую очередь — мужественная среда. Сверхмужественные герои «Сида» будут гораздо вернее и естественнее выглядеть на фоне мужественной по обычаям, привычкам, жизненным принципам среды. Они перестанут казаться счастливым или неправдоподобным исключением и, стало быть, вызовут гораздо большее доверие современного зрителя. Еще об одной особенности этой среды, этого общества, этих людей нужно непременно сказать. В атмосфере эпохи, о которой идет речь, люди не стеснялись своих достоинств, не прятали их стыдливо, а открыто гордились ими. Это проявляется более всего в характере монологов, в которых герои очень откровенно говорят о своем мужестве и о своей верности долгу и ничуть не скрывают своей незаурядной доблести. Далее — действие трагедии естественно движется молодостью героев, их горячей кровью, их страстной непоколебимостью в вопросах морали, чести, ответственности перед народом и собой. Все эти весьма важные проблемы успешно решаются в трагедии только потому, что ее главные персонажи испытывают необычайно сильное влечение друг к другу. Именно это влечение заставляет их преодолевать любые, самые трудные преграды.

Есть серьезное различие между нашим представлением о реальности и тем представлением о жизненной правде, которое было распространено во времена Корнеля. Это особенно легко себе представить, если вообразить рядом друг с другом современные кино- и фотокадры и те условные сценические картины, которые казались такими естественными для зрителей XVII века. Эпоха была, если можно так выразиться, чисто кавалерийская, но на сцене это отражалось в очень условной, опосредованной, галантной форме. В то же время если бы на тему «Сида» снималась кинокартина, отражающая быт по возможности **{267}** исторически точно, то этот «кавалерийский» характер эпохи был бы отражен на экране самым непосредственным образом. В театре нашего времени, как я уже сказал, придется искать свои способы передачи этой особенности века.

Есть еще одно обстоятельство, мимо которого мы не должны пройти. Театры прошлых веков — я имею в виду XVII, XVIII, XIX века и в немалой степени наше, XX столетие — искусственно ограничивали действие пространством, которое было замкнуто рампой, кулисами, задником. Естественно, развиваться на этом пространстве действие, конечно, не могло. Сейчас, мне кажется, у нас очень развился вкус к подлинному реализму или, точнее говоря, к подлинной реальности в искусстве; человек, освещенный живым, естественным солнцем, восхищает нас больше, чем актер, который изысканно высвечен электричеством. Наша органическая приверженность реализму заставляет нас мечтать о том, чтобы и солнце светило на сцене по-настоящему, и ветер шумел так, как он шумит на самом деле, и морской прибой не умолкал ни на минуту.

Особенно важно, с моей точки зрения, показать все происходящее в «Сиде» — я уже говорил об этом — не в благодушной атмосфере, в которой неожиданно и неизвестно почему возникают великие военные потрясения. Мне кажется, что нависшая над государством опасность вражеского нашествия, военная угроза, должна явственно ощущаться во всей сценической атмосфере. Неверно было бы, с точки зрения законов нашего современного театра, совершенно неожиданно, только в конце третьего акта, ничем к тому не подготовив зрителей, объявить им, что на город идут мавры. Очень интересно и важно найти приемы, способные уже в самом начале спектакля показать, что страна живет в состоянии нарастающей военной тревоги.

Сегодня в мою задачу входило рассказать вам по преимуществу о более или менее общих направлениях нашей будущей работы. До начала репетиционной работы не хотелось бы принимать сколько-нибудь окончательные решения. И все же, исключительно в плане самой предварительной наметки, которая в нынешнем виде ни для кого не обязательна, хочу поделиться с вами общими представлениями о будущем спектакле.

Действие спектакля происходит в середине XVII столетия, по-видимому, где-то в Пиренеях (там и Франция, там и Испания). Я уже говорил, что мы должны представлять себе это действие в его наиболее реальной форме, но надо помнить также, что эта реалистическая трактовка действия может снизить и даже вульгаризовать самый смысл трагедии Корнеля. Если, например, чисто классические приемы актерской игры, декламация, полутанцевальная пластика кажутся нам **{268}** сегодня слишком абстрактными, если мы поэтому стараемся поставить актера в реальную обстановку и найти ему «физические действия», обусловленные жизненной ситуацией и этой обстановкой, то мы делаем это, всячески остерегаясь бытовых упрощений и крайностей. Наша задача, притом задача нелегкая, привести реальность обстановки в соответствие с поэтической формой трагедии, с ее возвышенным стихом и музыкальным строем.

Мне думается, что необходимо принять деление трагедии на ряд реалистически самостоятельных сцен, самостоятельных по обстановке, месту действия и назначению, — получается от двенадцати до четырнадцати картин. Во многих сценах даже самый выбор места действия помогает обнажению его внутренней логики. У Корнеля не обозначено, к примеру (как в сцене объяснения графа и дон Дьего, о которой говорилось), место объяснения графа де Гормаса и Родриго — когда Родриго требует от графа удовлетворения. Определение этого места зависит от того, как мы понимаем фигуру графа. Он военачальник, и притом военачальник в самом подлинном, серьезном значении этого слова. Уже по одному этому больший смысл и большую остроту приобретает упомянутое объяснение, если оно будет происходить не в частном доме графа, а в его штабе.

В ряде случаев мы действительно можем обходиться без привычных и назойливых уточнений, но все же иногда они положительно необходимы. Здесь не может быть универсальных решений. Совершенно ясно, что ничего не изменится от того, где именно Родриго рассказывает королю о битве, из которой он вышел победителем; наша задача заключается в том, чтобы несущественное так и осталось несущественным, а существенное стало еще более важным. Обращаясь к реальности, поэтизируя ее, нужно отыскать наиболее выгодное поэтическое обличье ее — место действия, цветовую и световую атмосферу, пространственное решение сцены. Хотелось бы еще сказать о той роли, которая выпадает в этой работе на долю С. Кочаряна[[132]](#endnote-125). Мы должны взять от него очень многое для овладения искусством слова; меня радует при этом, что данная работа будет и для самого Сурена Акимовича чем-то абсолютно новым и непривычным. Корнеля он никогда не играл, в подобных спектаклях никогда не участвовал, и в этом смысле мы будем находиться в равном с ним положении.

Теперь я хочу вернуться к тому, с чего начал, — к причинам, по которым мы обращаемся к Корнелю. Представим себе на минуту, что спектакль уже получился, что все задуманное нам удалось осуществить, и тут же спросим себя: но зачем, однако, мы все это делали? Странный был бы вопрос, не правда ли, и все-таки задать его следовало бы. При всем глубоком моем уважении к Корнелю, я не могу **{269}** считать, что воскрешать его надо было ради него самого. Воскрешать Корнеля имело смысл только в том случае, если он сам был подготовлен к такому воскрешению и если мы, современные люди, почувствовали острую потребность в нем. Конечно, воплотить одно из величайших созданий французского гения — задача сама по себе замечательная, но она, повторяю, не может быть единственным мотивом нашего обращения к классику. Все дело в том, что сама героика Корнеля, главная мысль «Сида» необычайно близки нам сегодня.

Вообще говоря, я представляю себе три принципиально разных постановки «Сида». В одном случае для воплощения «Сида» привлекаются все современные средства театра — трагедия Корнеля искусственно загоняется в рамки поверхностно понимаемой современной изобразительности. Всюду, где можно, монологи сокращаются, пространные реплики разбавляются короткими, одним словом, делается все для того, чтобы, как теперь принято выражаться, «преодолеть классику». До того как комедия Лопе де Веги «Собака на сене» была поставлена в нашем театре, ее ставили под названием «Собака садовника» в прозаическом варианте. Прозу проще сокращать и перемонтировать, даром что от классика при этом ничего не остается.

В другом случае «Сид» ставится как бы специально в подарок искусствоведам. В таком спектакле по мере сил восстанавливаются все традиции и приемы классицизма, вся пьеса играется в одной абстрактной декорации, изображающей полудворец-полупарк. На фоне такой декорации действующие лица могут появляться на сцене в любом сочетании и любом состоянии и их искусственные позы не будут восприниматься как нечто неестественное. С точки зрения, так сказать, академической это путь самый благополучный. Нельзя, конечно, ручаться за то, что зрители пойдут на такой спектакль, но зато специалисты непременно растрогаются на нем и напишут в соответствующем специальном журнале свое «Не могу молчать» — о том, что они воочию увидели на сцене именно то, что до сих пор изучали как историки.

Многие задачи при таком подходе к трагедии заведомо облегчаются. Возрождение приемов старого театра дает зрителям ощущение известной свежести и новизны, неподвижная поза актера, произносящего монолог, или картинные жесты, с которыми актер уходит со сцены, могут показаться откровением. Возможно, что во всем этом зритель и почувствует известную остроту, но несомненно также, что острота эта не будет иметь решительно никакого отношения к спектаклю. При всем своем академизме и при всей своей внешней солидности подобный эксперимент безусловно будет воспринят и оправдан очень немногими, зритель на спектакль ходить не будет, пьеса не прозвучит.

**{270}** Остается третий путь, который я попытался здесь наметить. Наметил я его только теоретически, потому что практически его можно определить только «с оружием в руках», в общении с отдельными исполнителями, располагая уже сделанными эскизами, учитывая все то живое и специфическое, что открывается в пьесе только на сценической площадке. Само собой разумеется, что в данном случае художественную скупость Корнеля, его лаконизм, выразительность и отточенность воздействующих средств надо воспринимать в качестве общей и обязательной стилистической директивы. Таков уж нрав этого автора, он любил этот блестящий, сильно действующий лаконизм. В этом стиле надо находить особенные, на наш, современный вкус остро воспринимаемые приемы и не ограничиваться сценическим воспроизведением исторических справок.

Ощущая особую художественную атмосферу трагедии Корнеля, надо найти в ней именно то, что требуется для применения современных выразительных средств. Это, вероятно, самое трудное. Я думаю, что если бы удалось разумно понять корнелевскую стилистическую директиву, это способствовало бы нахождению таких полузаметных приемов, которые не воспринимаются сами по себе, не обращают на себя внимания, но зато в самом деле облегчают зрителям восприятие трагедии и понимание ее. Это то, о чем можно только мечтать. Если бы удалось сделать спектакль, который воспринимался бы без подсказок, сам, что называется, лез в уши, глаза, сознание зрителей, мы с вами вполне могли бы поздравить друг друга.

Я считаю — и не нужно этому удивляться, — что нам необходимо добиться как самой ближней цели кассового успеха «Сида», не меньшего, чем успех «Малыша»[[133]](#endnote-126). Если нам удастся сделать так, чтобы на «Сида» нельзя было достать билет, это будет именно тот результат, к которому мы стремились. Мне кажется, не следует смешивать воскрешение с гальванизацией. Именно в данном случае кассовый успех как раз и будет означать подлинное воскрешение, а не гальванизацию. Этот кассовый успех будет свидетельствовать о том, что наш зритель, не прошедший специальной эстетической подготовки, не успевший побывать на творческих конференциях и дискуссиях, воспримет лежавшего столько лет без движения Корнеля как нечто абсолютно к нему адресованное. Ради этого и под этим углом зрения мы и будем искать свои решения.

В тех случаях, когда мы увидим, что тот или иной «классический» прием хорошо укладывается в поэтику спектакля и дает нужный нам результат, что благодаря ему все звучит именно так, как оно должно звучать без всяких режиссерских изобретений, мы не будем создавать себе лишней работы. Полагаться мы сможем только на непосредственную **{271}** воздействующую силу спектакля. На то, что мы напечатаем в брошюре, выпущенной к «Сиду», рассчитывать нам не придется, ибо мы не сможем брать со зрителей подписку в том, что они до начала спектакля прочтут эту брошюру.

Вся многотрудность стоящей перед нами задачи заключается в том, что мы должны добиться такого воздействия нашего спектакля, в результате которого так называемая рядовая публика рыдала бы над Хименой и над Сидом. В каких-то моментах героика должна сочетаться в спектакле с потрясающей трогательностью. Нам нужно полное увлечение зрителей спектаклем, и, с другой стороны, нам, конечно, очень хочется, чтобы знатоки, если только они не предвзятые знатоки и притом глубокие знатоки, поняли наш спектакль и поняли также, как мы дошли до того или иного решения.

Я назвал здесь три возможных направления работы над «Сидом», но существует еще четвертое, которое можно было бы охарактеризовать одним словом — «смесь». Если в нашей работе будут использованы какие-то сильно действующие приемы, то только при том условии, что все они будут возникать в какой-то неразрывной связи друг с другом и в определенной последовательности. Самое ужасное в режиссерских решениях — это разнобой, качание из стороны в сторону, трусость, обнаруженная на ходу. Мне думается, что совсем просто сформулированная задача — воскресить великого Корнеля содержит в себе все, что нужно для избрания верного направления нашей работы: это, с одной стороны, именно воскрешение, а не имитация воскрешения, не гальванизация, и с другой стороны, великого Корнеля, а не упрощенного, наспех препарированного, вульгарного Корнеля. Если мы эту формулу запомним, она и будет для нас компасом, повинуясь которому, мы двинемся навстречу великому французскому драматургу.

1941

# {272} Комментарии

1. **{273}** Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 9 – 23 (впервые напечатано в журнале «Театр», 1939, № 4, с. 53 – 60). [↑](#endnote-ref-2)
2. Н. П. Акимов к тому времени имел уже значительный опыт постановки классических пьес: он ставил «Гамлета» У. Шекспира в Театре им. Евг. Вахтангова, «Собаку на сене» Лопе де Веги, «Школу злословия» Р. Шеридана, «Двенадцатую ночь» У. Шекспира в Театре комедии. [↑](#endnote-ref-3)
3. См.: В. Шекспир. Собр. соч., т. 2. М.‑Л., 1930, с. 517. Автор предисловия к «Двенадцатой ночи» — А. Г. Горнфельд. [↑](#endnote-ref-4)
4. Среди произведений И.‑В. Гете, посвященных Шекспиру, самое известное и значительное — этюд «Шекспир и несть ему конца». Характеристика творчества Шекспира и трактовка характера Гамлета были даны Гете также в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера». [↑](#endnote-ref-5)
5. Публикуется по тексту: Режиссер в советском театре. Материалы Первой Всесоюзной режиссерской конференции. М.‑Л., 1940, с. 149 – 153.

   ## Первая Всесоюзная режиссерская конференция, созванная Комитетом по делам искусств при СНК СССР и ВТО, работала с 13 по 20 июня 1939 г. в Москве, в Московском Доме актера. Конференция заслушала доклады А. В. Солодовникова «Творческие задачи советского театра», А. Д. Попова «О творческом воспитании актерского коллектива», С. М. Михоэлса «Роль и место режиссера в советском театре». Н. П. Акимов выступал в прениях по этим докладам. Кроме того, Н. П. Акимов участвовал и в прениях по докладу Ю. А. Завадского «Работа режиссера с художником и композитором».

   [↑](#endnote-ref-6)
6. В своем докладе А. Д. Попов говорил об актере, который когда-то, «в начальном периоде своей актерской деятельности, вывихнулся, так всю жизнь и прожив вывихнутым, — он, оказывается, не своим голосом разговаривал, не своей походкой ходил, причем это вовсе не значит, что он перевоплощался в каждой роли, просто в каждой роли он ходил Актером Ивановичем…» (Режиссер в советском театре, с. 62). [↑](#endnote-ref-7)
7. О взаимоотношениях между театром и драматургом говорили А. В. Солодовников, С. М. Михоэлс, И. Л. Альтман, Э. Б. Лойтер и др. Особенно резко критиковал С. М. Михоэлс грубое вмешательство режиссера в драматургическое произведение, попытки театра написать самостоятельно целые сцены и т. д. [↑](#endnote-ref-8)
8. **{274}** А. Д. Попов назвал спектакль Н. П. Акимова «Гамлет» классическим примером искажения идейной концепции пьесы: «Акимов, стремясь быть “оригинальным”, трактует “Гамлета” как борьбу за власть, борьбу за престол» (Режиссер в советском театре, с. 72). [↑](#endnote-ref-9)
9. Пьеса М. А. Булгакова «Зойкина квартира» была поставлена А. Д. Поповым на сцене Третьей студии МХАТа (премьера 28 октября 1926 г.). Критика назвала эту постановку ошибкой молодого театра, а комедию Булгакова — «скверным драматургическим анекдотом», «реакционно-мещанской попыткой дискредитировать настоящее и оправдать будущее» (А. Орлинский. «Зойкина квартира». — «Правда», 1926, 13 ноября). А. Д. Попов в заключительном слове на конференции признал «Зойкину квартиру» своим художественным и политическим провалом. [↑](#endnote-ref-10)
10. Б. А. Бабочкин в своей речи выразил несогласие с некоторыми положениями доклада А. В. Солодовникова, в частности с высокой оценкой спектакля Театра комедии «Валенсианская вдова» Лопе де Веги. [↑](#endnote-ref-11)
11. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «О театре», с. 57 – 64 (впервые — в журнале «Искусство и жизнь», 1940, № 1, с. 18 – 20). [↑](#endnote-ref-12)
12. Н. П. Акимов подразумевает роль Суворова, которую играл К. В. Скоробогатов в спектакле Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина «Полководец Суворов» И. В. Бахтерева и А. В. Разумовского (премьера 5 июня 1939 г.). Образ Суворова стал одним из самых значительных созданий актера, и спектакль был обязан Скоробогатову своей популярностью и долгой сценической жизнью. [↑](#endnote-ref-13)
13. Статья Л. А. Малюгина «Актеры в минувшем сезоне» была напечатана в журнале «Искусство и жизнь», 1939, № 8. Упомянув о том, что рецензенты «Валенсианской вдовы» высоко оценили игру И. А. Смысловского в эпизодической роли разносчика, Малюгин сделал вывод, что «эпизодические роли спектакля становятся заметнее основных» (с. 20). [↑](#endnote-ref-14)
14. В «Опасном повороте» Дж. Пристли, поставленном Г. М. Козинцевым, играли Л. П. Сухаревская (Бетти), И. П. Гошева (Олуэн) и Е. В. Юнгер (Фреда). [↑](#endnote-ref-15)
15. Постановка «Горячего сердца» А. Н. Островского не была осуществлена. Вместо «Горячего сердца» театр поставил в сезоне 1940/41 г. другую пьесу Островского — «На бойком месте». [↑](#endnote-ref-16)
16. Публикуется впервые по стенограмме (ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 7, ед. хр. 341, лл. 7 – 25 об.).

    ## Конференция режиссеров ленинградских театров проходила в течение четырех дней, с 4 по 7 января 1941 г., в Доме искусств им. К. С. Станиславского. На ней обсуждались вопросы идейного содержания работы режиссера, отношений {275} драматургов с театром, подготовки кадров для театров, связи столичных театров с театрами периферии.

    [↑](#endnote-ref-17)
17. 4 января 1941 г. на конференции выступили С. Э. Радлов с докладом «Режиссура как профессия» и В. Н. Соловьев с докладом «Проблема жанра в режиссуре». [↑](#endnote-ref-18)
18. См.: Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952, с. 98. [↑](#endnote-ref-19)
19. С. Э. Радлов в своем докладе проследил творческий процесс создания спектакля режиссером, начиная с момента ознакомления его с пьесой до минуты, когда поднимается занавес на премьере. [↑](#endnote-ref-20)
20. Н. П. Акимов имеет в виду пьесу В. П. Катаева «Я сын трудового народа» (по роману «Шел солдат с фронта») (1937). [↑](#endnote-ref-21)
21. Трильби — героиня одноименного романа английского писателя Ж. дю Морье, ставшая известной певицей под влиянием гипноза. Имя это приобрело популярность в России, ввиду того, что на этот сюжет была написана Г. Г. Ге пьеса и А. И. Юрасовским опера, широко ставившиеся на драматических и оперных сценах. [↑](#endnote-ref-22)
22. Н. П. Акимов говорит о своей работе в 1927 г. над спектаклями «Сэр Джон Фальстаф» А. И. Пиотровского и Н. Н. Никитина по мотивам У. Шекспира в Ленинградском Большом драматическом театре и «Разлом» Б. А. Лавренева в Театре им. Евг. Вахтангова. [↑](#endnote-ref-23)
23. Публикуется по тексту журнала «Нева», 1976, № 10, с. 199 – 207 (подготовка текста С. Л. Цимбала).

    ## Данная статья представляет собой доклад «О театральных жанрах», с которым Н. П. Акимов выступил 6 октября 1943 г. в ВТО. Стенограмма доклада хранится в ЦГАЛИ (ф. 970, оп. 10, ед. хр. 117, лл. 1 – 28 об., 45 – 50).

    [↑](#endnote-ref-24)
24. Утесов Леонид Осипович (род. 1895) — организатор и дирижер первого в СССР театрализованного джаза, эстрадный певец, конферансье. Народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-25)
25. Хлебников Велимир (наст. имя и отчество — Виктор Владимирович) (1885 – 1922) — поэт-футурист. [↑](#endnote-ref-26)
26. В конце 1930‑х гг. в СССР демонстрировалось два фильма с участием Ч. Чаплина — «Огни большого города» и «Новые времена». [↑](#endnote-ref-27)
27. Очевидно, Н. П. Акимов имел в виду комедию В. П. Катаева «Синий платочек», в которой забавная, но легковесная и надуманная интрига вступает в противоречие с драматизмом патриотической темы защиты Родины в годы Великой Отечественной войны. Комедию Катаева критиковали и другие выступавшие, в частности Б. И. Ростоцкий и В. Н. Афанасьев. [↑](#endnote-ref-28)
28. В своей последней режиссерской работе — спектакле «Принцесса Турандот» (1922) Е. Б. Вахтангов нашел новую форму сценического воплощения сказки К. Гоцци в ироническом отношении актеров к «трагическому» сюжету. Спектакль этот стал этапным не только в истории Театра им. Евг. Вахтангова, но и в истории всего советского театра. [↑](#endnote-ref-29)
29. Н. П. Акимов возражает М. М. Морозову, сказавшему на обсуждении доклада: «Ошибкой вашего доклада является то, что вы ничего не сказали **{276}** об актерах, вы все время говорили с точки зрения драматурга и режиссера, а вопрос об актерах очень важен. На периферии говорят — он будет играть Макбета, а что он играл? Или говорят, что будет играть Лира, потому что он хорошо сыграл Фому Опискина, а владеет ли он этим жанром, никто не говорит, считают, что если он хороший актер, то он может хорошо играть все. На эту сторону надо обратить сугубое внимание» (ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 10, ед. хр. 117, с. 40). [↑](#endnote-ref-30)
30. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 55 – 67 (впервые напечатано в кн.: Театральный альманах. Сб. статей и материалов, кн. 2 (4). М., 1946, с. 203 – 209).

    ## 20 июня 1945 г. Н. П. Акимов выступил с докладом «О режиссерских приемах» на заседании кабинета актера и режиссера ВТО. Все публикации — по обработанной стенограмме доклада.

    [↑](#endnote-ref-31)
31. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 68 – 96 (впервые напечатано в журнале «Театр», 1960, № 3, с. 29 – 44).

    ## Статья написана для журнала «Театр» в связи с проводимой журналом дискуссией «Режиссура и современность». Дискуссия началась в № 2 журнала за 1960 г. и закончилась в № 8. В № 9 опубликованы реплики некоторых ее участников, в том числе Н. П. Акимова. Редакционная статья «К итогам дискуссии» напечатана в № 12.

    [↑](#endnote-ref-32)
32. Одним из первых участников дискуссии был Г. А. Товстоногов, который выступил со статьей «Открытое письмо Николаю Охлопкову» («Театр», 1960, № 2, с. 45 – 56). Он полемизировал с основными положениями статьи Н. П. Охлопкова «Об условности», напечатанной в порядке обсуждения журналом «Театр», 1959, № 11 – 12. [↑](#endnote-ref-33)
33. В дискуссии «Режиссура и современность» приняли участие ведущие советские режиссеры В. М. Аджемян, Л. С. Вивьен, Ю. А. Завадский, К. Ирд, А. Д. Попов, Э. Я. Смильгис, М. И. Туманишвили, А. В. Эфрос. [↑](#endnote-ref-34)
34. Статья В. Ф. Залесского «По поводу и по существу» («Театр», 1959, № 12, с. 82 – 92) была посвящена четырем спектаклям Театра комедии, показанным на гастролях в Москве: «Рассказ одной девушки», «Трехминутный разговор», «Мы тоже не ангелы» и «Вешние воды». [↑](#endnote-ref-35)
35. Г. А. Товстоногов защищал примат драматурга перед режиссером: «Содержание и форму пьесы определяет драматург. Нашей же задачей является отыскать, услышать, увидеть, ощутить индивидуальный строй автора, особый, неповторимый строй данной пьесы и переложить все это на язык сцены» («Театр», 1960, № 2, с. 49). [↑](#endnote-ref-36)
36. Утверждение Н. П. Акимова, что конструкция театрального помещения всегда определяла форму и характер драматургии, оспаривал А. В. Солодовников в своей статье «Жизнь — театр — зритель» («Театр», 1960, № 6). Он критиковал также увлечение Н. П. Акимова театральной техникой и идеей **{277}** создания нового типа театрального здания. «Реплика» Н. П. Акимова, напечатанная в журнале «Театр», № 9, представляет собой ответ А. В. Солодовникову и полемику с ним. [↑](#endnote-ref-37)
37. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 97 – 107 (впервые, с небольшими сокращениями, под заголовком «Худрук шестнадцатый» напечатано в сборнике «Москва театральная». М., 1960, с. 283 – 290). [↑](#endnote-ref-38)
38. Печатается по тексту сборника статей «Наша работа над классиками». Л., 1936, с. 125 – 167. [↑](#endnote-ref-39)
39. Режиссерский план постановки «Гамлета» обсуждался на художественном совещании в Театре им. Евг. Вахтангова 22 марта 1931 г. 16 мая того же года Н. П. Акимов выступил с докладом о постановке «Гамлета» на расширенном пленуме художественно-политического совета театра с участием представителей Комакадемии, РАППа, Всероскомдрама. В этом докладе Н. П. Акимов утверждал, что «Гамлет» — не философская пьеса, что основная тема — тема борьбы за престол (стенограмма доклада о постановке «Гамлета» в Театре им. Вахтангова. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2398, лл. 1 – 3 об.). Все выступавшие охарактеризовали режиссерский план Н. П. Акимова как любопытный проект. Премьера состоялась 19 мая 1932 г. [↑](#endnote-ref-40)
40. Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. упразднило РАПП (Российскую ассоциацию пролетарских писателей) и приостановило поток вольных переосмыслений классики на сценах советских театров. [↑](#endnote-ref-41)
41. Английский режиссер и художник Гордон Крэг (1872 – 1966) был постановщиком и художником спектакля «Гамлет» на сцене Московского Художественного театра (премьера 5 января 1912 г.); режиссеры К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий. Символистская трактовка Крэга не получила полного осуществления в спектакле, и прежде всего в игре В. И. Качалова — Гамлета, который ушел из сферы символики и абстрактной поэтичности. [↑](#endnote-ref-42)
42. Замысел Н. П. Акимова был полемичен как к постановке Г. Крэга, так и к спектаклю МХАТ II (режиссеры В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан, премьера 20 ноября 1924 г.). Об этом прямо и резко писал А. О. Горюнов, исполнитель роли Гамлета в акимовском спектакле. Он полностью зачеркивал Гамлета М. А. Чехова, называя его «больным дегенератом». Он утверждал: «И если говорить о влиянии Гамлета — Чехова, так только лишь в том смысле, что положительная струя, весьма сильная в акимовском замысле по линии образа Гамлета, была мною ощущаема как направленная против чеховского образа, созданного мастером, находившимся в состоянии величайшей идейной депрессии» (А. Горюнов. Между Шекспиром и Акимовым. — «Рабис», 1932, № 20, 15 июля, с. 10). [↑](#endnote-ref-43)
43. **{278}** Метерлинк Морис (1862 – 1949) — бельгийский писатель, драматург, один из основоположников символистского театра. На русской и советской сцене ставились его пьесы «Сестра Беатриса», «Пелеас и Мелисанда», «Монна Ванна», «Чудо святого Антония», «Синяя птица» и др. [↑](#endnote-ref-44)
44. Александр Моисси в 1924 г. дважды гастролировал в Москве и Ленинграде. Он выступал в роли Гамлета на сцене Ленинградского БДТ и Малого театра в спектаклях, специально подготовленных к его приезду. [↑](#endnote-ref-45)
45. Дальский Мамонт Викторович (1865 – 1918) — известный русский актер. Он исполнял роль Гамлета в спектакле петербургского Александринского театра; уйдя из Александринского театра, он выступал как гастролер на провинциальной сцене. [↑](#endnote-ref-46)
46. Лозинский Михаил Леонидович (1886 – 1955) — советский поэт-переводчик. Н. П. Акимова и М. Л. Лозинского связывала долгая творческая и личная дружба. Н. П. Акимов поставил в переводах Лозинского «Гамлета» и «Двенадцатую ночь» Шекспира, «Собаку на сене» и «Валенсианскую вдову» Лопе де Веги. [↑](#endnote-ref-47)
47. Западный берег Африки, на 8º северной широты (т. е. под экватором!) [↑](#footnote-ref-2)
48. Вольтер отстаивал в искусстве идеи Просвещения и отвергал принципы построения драмы и характеров, свойственные драматургии Ренессанса. Историческая ограниченность просветительской идеологии определила и эстетические оценки Вольтера, в том числе его оценку «Гамлета». [↑](#endnote-ref-48)
49. И.‑В. Гете в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» изложил свое понимание характера Гамлета: «Мне ясно, что хотел изобразить Шекспир: великое деяние, возложенное на душу, которой деяние это не под силу» (Собр. соч., т. 7. М., 1935, с. 248). [↑](#endnote-ref-49)
50. Гервинус Георг Готфрид (1805 – 1871) — немецкий историк и литературовед, автор известной книги «Шекспир» (1849 – 1850), переведенной на русский язык. [↑](#endnote-ref-50)
51. Об этом смотри у Джефри Крэмп (Geoffrey H. Gramp). «Руководство к изучению пьес Шекспира». Лондон, 1925: «Во времена Шекспира условным различием между комедией и трагедией являлся конец: юмор мог быть введен в трагическую пьесу, а пафос и ужас в комедию; но один и тот же сюжет мог быть отнесен и к комедии, и к трагедии, смотря по тому, придавался ли ему счастливый или несчастливый конец». [↑](#footnote-ref-3)
52. Этот замысел был сформулирован во многих предпремьерных декларациях Н. П. Акимова о спектакле. «Мы утверждаем, — писал режиссер, — что основная интрига пьесы развивается по линии борьбы за престол. Линия эта не кончается смертью Гамлета. Линия эта завершается приходом Фортинбраса» («Гамлет». К постановке в Театре им. Вахтангова. — «Советский театр», 1932, № 3, с. 16). [↑](#endnote-ref-51)
53. Эразм Роттердамский (1469 – 1536) — один из крупнейших гуманистов эпохи Возрождения, филолог, писатель, богослов. На русский язык неоднократно переводилась его «Похвала глупости». «Разговоры запросто», на которые ссылается Н. П. Акимов, вышли в наиболее полном русском переводе в 1969 г. [↑](#endnote-ref-52)
54. Цитаты даются по изданию «Гамлета» в пер. М. Л. Лозинского. (В. Шекспир. Избранные драмы в новых переводах. ГИХЛ, 1934). [↑](#footnote-ref-4)
55. «Ричард III» У. Шекспира был поставлен в Ленинградском БДТ К. К. Тверским вместе с В. Я. Софроновым и Г. И. Гуревичем (премьера 27 февраля 1935 г.). [↑](#endnote-ref-53)
56. Об этом говорит Джефри Крэмп (Geoffrey H. Cramp) в своей книге «Руководство к изучению пьес Шекспира» (Лондон, 1925): «Говоря о сумасшествии, следует всегда помнить, что безумие для елизаветинцев было забавой, а не трагедией. Нет сомнения, что для нас “Гамлет” гораздо более трагичен, нежели он был для елизаветинцев, каковы бы ни были авторские намерения…» [↑](#footnote-ref-5)
57. Подтверждение такому пониманию роли Офелии я нашел в характеристике ее, даваемой английским ученым Мортоном Люсом в его книге «Руководство к изучению произведений Шекспира» (Morton Luce. A Handbook to the Works of W. Shakespeare. London, 1906): «He знаю, найдется ли у Шекспира какой-либо другой характер, который в большей степени был бы жертвой требований трагедии. Имеем мы или не имеем двух Гамлетов, во всяком случае, мы имеем не менее трех Офелий.

    Первая — идеальная героиня, милая и очаровательная, стойкая и верная, при которой трагедия была бы почти невозможна.

    Вторая — Офелия, которая делает трагедию более чем возможной, — кукла, дура и подлячка, стерва, покидающая своего возлюбленного, а затем предающая его.

    Третья Офелия — светская девица; хоть она и создание шекспировского времени и шекспировского мира, но другой такой мы не сыщем в пьесах Шекспира; это та, которая в сцене “мышеловки” отвечает на грубые шутки Гамлета не осуждающим молчанием, а скорее тонким подстрекательством».

    Примерно так же характеризует Офелию Джефри Крэмп (Geoffrey Н. Cramp) в своем «Руководстве к изучению пьес Шекспира» (Лондон, 1925): «Интеллект Офелии — весьма низкого порядка; она эмоциональна и целиком **{139}** отдается первому опыту страсти, как то делает насквозь эмоциональная и неинтеллектуальная девушка. Это банальный, а не героический тип: она изменяет Гамлету в его беде, и ее горе, как и ее любовь, насквозь эгоистично…» [↑](#footnote-ref-6)
58. Многие рецензенты, не принявшие спектакль Акимова, одобрительно писали о Б. В. Щукине в роли Полония. Б. И. Розенцвейг объяснял успех актера тем, что «он один сумел удержаться на линии шекспировского текста, давая сочный, яркий, комедийный рисунок роли» (Б. Розенцвейг. Спектакль на тему Шекспира. — «Комсомольская правда», 1932, 11 июня). [↑](#endnote-ref-54)
59. В постановке Н. П. Акимова артист А. Д. Козловский, исполнявший роль Горацио, был загримирован под Эразма Роттердамского. [↑](#endnote-ref-55)
60. **{279}** Так называлась статья А. И. Пиотровского, напечатанная в «Красной газете», веч. вып., 1933, 31 мая. [↑](#endnote-ref-56)
61. Кстати сказать, изменение и осовременение текста буффонадных персонажей («клоунов») елизаветинской драмы совершенно закономерно. К ужасу ревнителей Шекспира, этот автор (как и его современники) допускал в своих «вечных» трагедиях злободневные абзацы, выпады против конкурирующих театров и т. д., приближаясь тем самым до известной степени к итальянской комедии масок. Эти места, вероятно, изменялись от спектакля к спектаклю, но, будучи канонизированы позднейшими почитателями, решительно обессмыслились, да иначе и не могло быть. <…> [↑](#footnote-ref-7)
62. «Буря», которую исследователи считают венцом драматургической деятельности Шекспира, почти не имеет сценической истории в советском театре. Известна постановка Ф. Ф. Комиссаржевского и В. М. Бебутова в Московском театре ХПСРО (Художественно-просветительского союза рабочих организаций) — премьера 25 апреля 1919 г. [↑](#endnote-ref-57)
63. Советский литературовед В. М. Фриче выдвинул эту версию в своей книге «Вильям Шекспир». М.‑Л., 1926. [↑](#endnote-ref-58)
64. А. И. Пиотровский. «Гамлет» без философии. — «Красная газета», веч. вып., 1933, 31 мая. [↑](#endnote-ref-59)
65. А. А. Аникст писал: «При всей своей произвольности интерпретация Н. Акимова в грубой и, я бы даже сказал, вульгарной форме выражала стремление подчеркнуть активное, волевое начало в герое. Эта тенденция свойственна многим, если не всем нашим трактовкам образа» (Шекспировский сборник. М., 1961, с. 95). [↑](#endnote-ref-60)
66. Спектакль «Ромео и Джульетта» был поставлен С. Э. Радловым в Ленинградском Молодом театре (премьера 23 апреля 1934 г.). [↑](#endnote-ref-61)
67. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 235 – 243 (впервые напечатано в кн.: «Двенадцатая ночь». Ленинградский государственный театр комедии. Л., 1938, с. 20 – 38). [↑](#endnote-ref-62)
68. А. А. Смирнов. Творчество Шекспира. Изд. Гос. Большого драматического театра, 1934, с. 78 и 107. [↑](#footnote-ref-8)
69. «О, какая дивная поэзия, — писал Энгельс, — заключена в провинциях Британии! Часто кажется, что ты находишься в golden days of England и вот‑вот увидишь Шекспира с ружьем за плечом, крадущимся в кустарниках за чужой дичью, или же удивляешься, что на этой зеленой лужайке не разыгрывается в действительности одна из его божественных комедий. Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре, — по существу перед нами всегда merry England, родина его чудацких простолюдинов, **{157}** его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским Небом» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 1‑е, т. 11, с. 59 – 60). [↑](#footnote-ref-9)
70. Перигрин Пикль — герой романа английского писателя XVIII в. Т. Смоллетта «Приключения Перигрина Пикля». [↑](#endnote-ref-63)
71. Дядя Оливер — персонаж комедии Р. Шеридана «Школа злословия». [↑](#endnote-ref-64)
72. Н. П. Акимов имеет в виду некоторые особенности трактовки роли Мальволио М. А. Чеховым в спектакле МХАТ II. [↑](#endnote-ref-65)
73. «Двенадцатая ночь» с успехом шла на сцене МХАТ II (1917) с М. А. Чеховым в роли Мальволио; среди актерских удач постановки 1933 г. в этом же театре — Мария — С. В. Гиацинтова, Мальволио — А. М. Азарин. Поставленная в БДТ в 1921 г. с участием Н. Ф. Монахова в роли Мальволио, «Двенадцатая ночь» возобновлялась в 1926 и 1929 гг. с новым составом исполнителей (А. И. Лариков — сэр Тоби, Л. А. Кровицкий — Мальволио). [↑](#endnote-ref-66)
74. В спектакле, как отмечали критики, больше удалась как раз «комическая линия». Спектакль захватывал своей яркой жизнерадостностью, веселой изобретательностью режиссера и исполнителей ролей сэра Эндрю (П. М. Суханов), Марии (И. П. Зарубина), сэра Тоби (Б. М. Тенин). М. О. Янковский, высоко оценив талантливую работу Н. П. Акимова, сетовал: «Широко разрабатывая, а подчас и с преувеличенным использованием буффонно-цирковых приемов, тему Тоби — Марии — Мальволио, режиссер спектакля в подходе к лирической теме не может освободиться от иронического отношения к чувству Орсино» («Двенадцатая ночь» в Театре комедии. — «Искусство и жизнь», 1938, № 8, с. 26). [↑](#endnote-ref-67)
75. **{280}** Печатается по стенограмме (архив музея Театра комедии).

    ### 6 – 7 апреля 1964 г. Н. П. Акимов познакомил труппу с режиссерской экспозицией спектакля «Двенадцатая ночь», включенного в репертуарные планы Театра комедии к 400‑летнему юбилею Шекспира. Это уже четвертое обращение Н. П. Акимова к шекспировской комедии: он оформлял спектакль «Двенадцатая ночь» в Ленинградской передвижной мастерской Н. В. Петрова (1928), затем в мюзик-холле начал работу над синтетическим представлением на основе комедии Шекспира (1934) и, наконец, постановка в Театре комедии (1938).

    [↑](#endnote-ref-68)
76. Спектакль «Тень» Е. Л. Шварца был показан Румынским театром комедии на гастролях в Ленинграде (11 – 17 октября 1963 г.). Режиссер — Д. Эсриг, художник — И. Попеску-Удриште. [↑](#endnote-ref-69)
77. Кореневский Геннадий Григорьевич — балетмейстер, постановщик танцев во многих спектаклях Театра комедии: «Дон Жуан», «Двенадцатая ночь», «Звонок в пустую квартиру», «Вкус черешни» и др. [↑](#endnote-ref-70)
78. Английский режиссер и художник Гордон Крэг считал, что Шекспир не был актером, а только профессиональным поэтом и писателем из труппы комедии дель арте. Актеры импровизировали на заданную тему, а Шекспир обрабатывал тексты комедий, писал монологи. [↑](#endnote-ref-71)
79. В спектакле «Двенадцатая ночь» на сцене МХАТ II (1933) Виолу и Себастьяна играла М. А. Дурасова. В постановке Театра комедии роль Себастьяна исполнял Б. А. Улитин, роль Виолы — Н. А. Корнева. [↑](#endnote-ref-72)
80. Публикуется впервые по стенограмме (архив музея Театра комедии).

    ## 19 апреля 1940 г. Н. П. Акимов выступил в театре с экспозиционным докладом о спектакле «Скончался господин Пик». Пьеса французского драматурга Ш. Пейре-Шапюи, имеющая сходство с «Опасным поворотом» Дж. Пристли, постановкой предыдущего сезона, привлекала режиссера своей парадоксальностью, остротой сюжета, неожиданностью ситуаций. Премьера состоялась 2 декабря 1940 г.

    [↑](#endnote-ref-73)
81. Премьера пьесы Е. Л. Шварца «Тень» состоялась 11 апреля 1940 г. [↑](#endnote-ref-74)
82. Метальников Владимир Дмитриевич (1901 – 1968) — драматург, театровед, переводчик. На сцене Театра комедии был поставлен «Опасный поворот» Дж. Пристли в его переводе. [↑](#endnote-ref-75)
83. «Идеи Энд» («Райский уголок») — пьеса английского драматурга Дж. Пристли. Эта пьеса обсуждалась студентами ЛГУ в апреле 1940 г. [↑](#endnote-ref-76)
84. В спектакле были интересные актерские работы: Л. К. Колесов — Адриен, Л. П. Сухаревская — Эдит, Е. А. Волкова — госпожа Пик, И. А. Смысловский — Жером. [↑](#endnote-ref-77)
85. Спектакль «Скончался господин Пик» оказался неудачей театра. Разлад между самой пьесой и ее сценическим осуществлением был очевиден; как заметил **{281}** Л. А. Малюгин, «ее надо было или не ставить вовсе, или же играть всерьез; смешного в ней нет решительно ничего» (Л. Малюгин. «Скончался господин Пик». — «Советское искусство», 1941, 5 января). [↑](#endnote-ref-78)
86. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «О театре», с. 258 – 272 (впервые напечатано в сборнике статей: «Тени». Спектакль Ленинградского государственного театра им. Ленсовета. М., 1954, с. 36 – 57). [↑](#endnote-ref-79)
87. В отчетном докладе XIX съезду партии о работе ЦК ВКП (б) было сказано: «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед» (Отчетный доклад XIX съезду партии о работе ЦК ВКП (б). М., 1952, с. 73). [↑](#endnote-ref-80)
88. См. коммент. 3 к статье «Прекрасное иногда забывается», кн. 1. [Премьера комедии Н. Г. Чернышевского «Мастерица варить кашу» в ЦТСА состоялась 2 октября 1952 года. Постановка В. С. Канцеля. Успех спектакля ЦТСА побудил и другие театры обратиться к этой пьесе: в 1953 году она была поставлена в Борисоглебском драматическом театре, Саратовском драматическом театре имени К. Маркса, Харьковском областном драматическом театре, Русском драматическом театре Эстонской ССР и других.] [↑](#endnote-ref-81)
89. «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина почти не имели до постановки Н. П. Акимова сценической истории. Спектакль, поставленный Литературным фондом на сцене Мариинского театра 26 апреля 1914 г. к двадцатипятилетию со дня смерти Щедрина, прошел только один раз.

    После постановки Н. П. Акимова, имевшей большой общественный и художественный резонанс, пьеса Салтыкова-Щедрина вошла в репертуар Московского драматического театра им. А. С. Пушкина, Азербайджанского театра русской драмы в Баку, Латвийского Художественного театра. Она была поставлена и на сцене Театра им. Г. Запольский в городе Вроцлаве (Польша). [↑](#endnote-ref-82)
90. См.: В. В. Воровский. О Горьком. — В кн.: В. В. Боровский. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975, с. 137. [↑](#endnote-ref-83)
91. Д. И. Золотницкий, исследователь драматургии М. Е. Салтыкова-Щедрина, оценил прежде всего «живое звучание сатиры» в сценической трактовке Н. П. Акимова. Он писал: «Акимов преступил иные готовые представления о щедринском сценическом стиле как стиле эзоповском или сплошь гротесковом. Его интересовал Щедрин-психолог, Щедрин-аналитик, Щедрин-сердцевед, столкнувший в острой борьбе живые человеческие характеры, правдиво рисующий подлинную жизнь» (Д. Золотницкий. Щедрин-драматург. Л.‑М., 1961, с. 182). [↑](#endnote-ref-84)
92. Роль Ольги Дмитриевны играла В. А. Будрейко, Софьи Александровны — Г. П. Короткевич, Свистикова — А. В. Абрамов, Бобырева — В. В. Петров, Клаверова — В. И. Лебедев. Премьера 31 декабря 1952 г. [↑](#endnote-ref-85)
93. Спектаклю «Тени» в постановке Н. П. Акимова было посвящено 12 января 1953 г. заседание в НИО Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. На этом заседании выступал Н. П. Акимов. Спектакль обсуждали также в Ленинградском Доме ученых им. М. Горького, на зрительской конференции во Дворце искусств им. К. Станиславского, проведенной ЛО ВТО и секцией зрителей Дворца. [↑](#endnote-ref-86)
94. Печатается по тексту статьи в книге: Р. Шеридан. «Школа злословия». Сборник материалов к спектаклю в Государственном театре комедии. Л., 1937, с. 14 – 19. [↑](#endnote-ref-87)
95. **{282}** 5 июня 1936 г. в Театре комедии была поставлена «Собака на сене» Лопе де Веги. Диану играла И. П. Гошева, Теодоро — Ж. Н. Лецкий, слугу Тристана — В. Г. Киселев. [↑](#endnote-ref-88)
96. После «Школы злословия» в репертуаре появились «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Валенсианская вдова» Лопе де Веги, завершившая цикл классических комедий театра 1930‑х гг. Из русской классики театр выбрал комедию А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого «Своя семья, или Замужняя невеста» (постановка Н. С. Рашевской). [↑](#endnote-ref-89)
97. Хогарт Уильям (1697 – 1764) — известный английский художник, создатель сатирических картин и гравюр, отражавших жизнь различных слоев английского общества XVIII в.: «Карьера проститутки», «Карьера мота», «Проповедь», «Модный брак», «Выборы в парламент» и др. [↑](#endnote-ref-90)
98. См.: Т. Смоллетт. Собр. соч., т. 1. М.‑Л., 1934, с. 47 – 48. [↑](#endnote-ref-91)
99. В спектакле были заняты Е. В. Юнгер (леди Тизл), А. М. Бонди (сэр Оливер), Л. А. Кровицкий (сэр Питер), Ж. Н. Лецкий (Джозеф). Премьера состоялась 25 апреля 1937 г. Постановка и оформление Н. П. Акимова. Режиссер-ассистент Г. А. Флоринский. Музыка А. С. Животова. [↑](#endnote-ref-92)
100. Печатается по сборнику статей Н. П. Акимова «О театре», с. 238 – 241 (впервые напечатано в кн.: «Валенсианская вдова». Комедия в трех действиях Лопе де Веги. Ленинградский государственный театр комедии. Л., 1939, с. 3 – 6). [↑](#endnote-ref-93)
101. На советской сцене в 1930‑х гг. ставились «Фуэнте Овехуна», «Собака на сене», «Причуды Белисы». Особенно популярной была пьеса «Собака на сене» в новом переводе М. Л. Лозинского. Она с успехом шла на сцене Театра комедии (Диана — И. П. Гошева) и Московского театра Революции (Диана — М. И. Бабанова). [↑](#endnote-ref-94)
102. «Валенсианская вдова» завершила цикл классических спектаклей Театра комедии и стала одной из наиболее значительных постановок в истории этого театра. «Валенсианская вдова» доказала, что Н. П. Акимову удалось создать труппу с единой стилевой манерой, с интересными актерскими индивидуальностями. [↑](#endnote-ref-95)
103. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 244 – 251 (впервые напечатано в кн.: «Тень». Сказка в 3‑х действиях Евг. Шварца. Ленинградский государственный театр комедии. Л., 1940, с. 16 – 23). [↑](#endnote-ref-96)
104. Речь идет о трагикомических сказках для театра итальянского драматурга К. Гоцци «Принцесса Турандот», «Женщина-Змея». [↑](#endnote-ref-97)
105. Доктор Калюжный — герой пьесы Ю. П. Германа «Сын народа», поставленной Э. П. Гариным в Театре комедии (1938). В ноябре 1939 г. на экраны вышел фильм «Доктор Калюжный» (сц. Ю. П. Германа, реж. Э. П. Гарин и Х. А. Локшина). [↑](#endnote-ref-98)
106. **{283}** Все рецензии отмечали неистощимую изобретательность Н. П. Акимова как художника и режиссера, стилистическую близость постановки замыслу автора пьесы. По свидетельству историка Театра комедии М. О. Янковского, наиболее удачным оказалось первое действие, а «в последующих действиях режиссер, отклонившись от “тональности” начала спектакля, уделил преимущественное внимание комедийным деталям, буффонадной разработке эпизодов, феерическим трюкам» (М. Янковский. Ленинградский театр комедии. Л., 1968, с. 50). [↑](#endnote-ref-99)
107. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «О театре», с. 250 – 253 (впервые напечатано в кн.: «Лев Гурыч Синичкин». Водевиль А. М. Бонди в 5‑ти картинах по Д. Ленскому. Ленинградский государственный театр комедии. Л., 1946, с. 3 – 6). [↑](#endnote-ref-100)
108. Ленский Дмитрий Тимофеевич (1805 – 1860) — русский драматург-водевилист, актер. Его лучшее произведение — водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка». [↑](#endnote-ref-101)
109. В роли Синичкина выступали В. И. Живокини, А. Е. Мартынов, К. А. Варламов, К. Н. Яковлев, Б. С. Борисов, Б. В. Щукин. [↑](#endnote-ref-102)
110. А. М. Бонди написал новый текст, сохранив сюжет, время действия, характеры водевиля Д. Т. Ленского. Остроумный текст Бонди приблизил старинный водевиль к нашему времени, к современному театру. [↑](#endnote-ref-103)
111. Театр комедии вновь начал работу в Ленинграде 9 декабря 1945 г. Труппа театра была эвакуирована из Ленинграда 17 декабря 1941 г.; работала в Копейске Челябинской области, в Сочи, Тбилиси и Сталинабаде, затем, с 17 июня 1944 г., — в Москве. [↑](#endnote-ref-104)
112. Роль Синичкина в спектакле Театра комедии играл Б. М. Тенин. [↑](#endnote-ref-105)
113. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «О театре», с. 254 – 257 (впервые напечатано в кн.: «Остров мира». Комедия в 3‑х действиях, 4‑х картинах Евгения Петрова. Ленинградский государственный театр комедии. Л., 1948, с. 12 – 14).

     ## Пьеса «Остров мира» написана Е. П. Петровым в 1939 г., но театры обратились к ней лишь после войны. Первым ее поставил Театр комедии (11 октября 1947 г.), затем — ЦТКА. «Остров мира», решенный Н. П. Акимовым в жанре сатирического памфлета, явился заметным событием в истории театра. Спектакль был отмечен крупными актерскими работами: Ж. Н. Лецкий — Фрэнк Суинни, Л. А. Кровицкий — Джекобс-младший, Е. В. Юнгер — Памела.

     [↑](#endnote-ref-106)
114. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «О театре», с. 273 – 275 (впервые напечатано как послесловие к пьесе Евг. Л. Шварца «Повесть о молодых супругах». М.‑Л., 1958, с. 96 – 99).

     **{284}** Творческое содружество Н. П. Акимова с Е. Л. Шварцем началось еще в 1930‑х гг., когда драматург по заказу Акимова написал пьесу-сказку для взрослых «Принцесса и свинопас». На сцене Театра комедии были поставлены пьесы Шварца «Тень», «Дракон», «Обыкновенное чудо».

     ## «Повесть о молодых супругах» — последнее произведение драматурга, законченное незадолго до смерти. Премьера в Театре комедии состоялась 30 декабря 1957 г.

     [↑](#endnote-ref-107)
115. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «О театре», с. 276 – 278 (впервые под заголовком «Режиссер о спектакле. “Ревизор” Н. Гоголя в Театре комедии» напечатано в газете «Ленинградская правда», 1958, 29 ноября).

     ## О возможности поставить «Ревизора» Н. П. Акимов мечтал давно. В письме М. Л. Лозинскому от 1 сентября 1938 г. он называл эту комедию Н. В. Гоголя как одну из премьер сезона 1938/39 г., но потом репертуарные планы театра изменились, и «Ревизор» не появился на афише. Лишь в 1958 г. «Ревизор» получил сценическое воплощение в Театре комедии.

     [↑](#endnote-ref-108)
116. В начале 1950‑х гг. «Ревизор» ставился в ЦТСА (режиссер А. Д. Попов) и в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина (режиссер Б. В. Зон), но спектакли долго не удержались в репертуаре театров. [↑](#endnote-ref-109)
117. Н. П. Акимов оформлял спектакль «Ревизор» в Ленинградском академическом театре драмы (премьера 13 июня 1936 г.). Режиссер Б. М. Сушкевич, в роли Хлестакова — Б. А. Бабочкин. [↑](#endnote-ref-110)
118. Спектакль отличался веселой режиссерской выдумкой, стремительной энергией действия, театральностью. Своеобразны были трактовки главных ролей: Городничего (В. В. Усков), Хлестакова (Н. Н. Трофимов), Осипа (С. Н. Филиппов), Анны Андреевны (И. П. Зарубина). В этом смысле постановка Акимова обогащала сценическую историю гоголевской комедии. Вместе с тем, признавая все достоинства спектакля Театра комедии, рецензенты сетовали, что режиссер остановился на полпути, что общественный план комедии остался нераскрытым (Г. Макогоненко. Размышления о спектакле «Ревизор». — «Советская культура», 1959, 16 апреля). [↑](#endnote-ref-111)
119. Печатается по тексту послесловия в книге: Дмитрий Угрюмо в. Звонок в пустую квартиру. Комедия в 6‑ти картинах. М., 1967, с. 65 – 70.

     Угрюмов Дмитрий Борисович (род. 1904) — советский писатель, драматург. Был членом объединения драматургов при Театре комедии, созданного в апреле 1959 г. Его пьесы «Кресло № 16», «Чемодан с наклейками» и «Звонок в пустую квартиру» получили сценическое рождение в Театре комедии.

     ## Премьера комедии «Звонок в пустую квартиру» состоялась 11 октября 1967 г.

     [↑](#endnote-ref-112)
120. Н. П. Акимов имеет в виду статью Е. Торшиловой «Когда бывает неудобно…» в журнале «Театр», 1964, № 2, с. 36 – 38. [↑](#endnote-ref-113)
121. Предыдущие комедии Д. Б. Угрюмова «Кресло № 16» (премьера 16 июня 1957 г.) и «Чемодан с наклейками» (премьера 14 апреля 1961 г.) были поставлены и оформлены Н. П. Акимовым. [↑](#endnote-ref-114)
122. **{285}** Публикуется по стенограмме (архив музея Театра комедии). В сокращенном виде под названием «О постановке “Горячего сердца”» было напечатано в журнале «Театр», 1976, № 5, с. 49 – 53 (публикация С. Л. Цимбала).

     5 мая 1939 г. Н. П. Акимов выступил перед труппой Театра комедии с экспликационным докладом о постановке пьесы А. Н. Островского «Горячее сердце». Перед открытием сезона 1939/40 г. Н. П. Акимов, рассказывая на страницах «Ленинградской правды» о предстоящих премьерах театра, назвал прежде всего «Горячее сердце» и перечислил актеров, которых он предполагал занять в этом спектакле: И. П. Зарубина, Л. А. Скопина, Б. М. Тенин, В. Г. Киселев, Э. П. Гарин (Предстоящие премьеры. — «Ленинградская правда», 1939, 3 сентября).

     ## Постановка «Горячего сердца» не осуществилась: молодой труппе была еще не по силам эта сложная, глубокая пьеса Островского.

     [↑](#endnote-ref-115)
123. Шаховской Александр Александрович (1777 – 1846) — русский писатель, драматург, театральный деятель. Автор популярных в свое время комедий «Урок кокеткам, или Липецкие воды», «Пустодомы», «Своя семья, или Замужняя невеста» (совместно с А. С. Грибоедовым и Н. И. Хмельницким). «Своя семья, или Замужняя невеста» поставлена на сцене Театра комедии (1938) режиссером Н. С. Рашевской. [↑](#endnote-ref-116)
124. Дореволюционная сценическая история «Горячего сердца» примечательна лишь отдельными актерскими удачами. Подлинное рождение этой пьесы Островского произошло в советское время, на сцене МХАТа (премьера 23 января 1926 г.). Мхатовская постановка (режиссура К. С. Станиславского, М. М. Тарханова и И. Я. Судакова) стала этапным событием в сценической истории «Горячего сердца» и всего советского театрального искусства. [↑](#endnote-ref-117)
125. Комедия В. В. Шкваркина «Простая девушка» была впервые показана на сцене Театра комедии 21 февраля 1938 г. в постановке Э. П. Гарина. В течение 1938 г. она выдержала более ста представлений. [↑](#endnote-ref-118)
126. Глебова Татьяна Николаевна (род. 1900) — ученица П. Н. Филонова, член Союза художников СССР с 1932 г. Работала в области книжной иллюстрации, оформляла спектакли. [↑](#endnote-ref-119)
127. Печатается по тексту журнала «Театр», 1971, № 4, с. 81 – 88 (публикация С. Л. Цимбала под названием «Сид»).

     ## 24 марта 1941 г. Н. П. Акимов выступил с экспозиционным докладом о постановке «Сида» Корнеля перед труппой Театра комедии (стенограмма доклада хранится в архиве музея Театра комедии). В обсуждении приняли участие М. Л. Лозинский, переводчик «Сида», и С. А. Кочарян, известный мастер художественного слова.

     [↑](#endnote-ref-120)
128. Н. П. Акимов и актриса Л. А. Скопина вели совместную педагогическую работу в институте (ныне — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии). «Сид» в исполнении студентов четвертого курса был показан весной 1938 г. [↑](#endnote-ref-121)
129. **{286}** Существуют переводы Я. Б. Княжнина, П. А. Катенина, В. С. Лихачева. [↑](#endnote-ref-122)
130. Н. П. Акимов имеет в виду поддержку и предпочтение, которые оказывал кардинал Ришелье классицистской драматургии. В 1634 г. в Париже специально для постановки пьес драматургов-классицистов был открыт театр «Маре», находившийся под покровительством кардинала. [↑](#endnote-ref-123)
131. Жорж Скюдери (1601 – 1667) — французский поэт и драматург, один из инициаторов спора о «Сиде». [↑](#endnote-ref-124)
132. Кочарян Сурен Акимович (род. 1904) с 1932 г. начал выступать как профессиональный чтец. В его репертуаре были шедевры мировой литературы: «Витязь в тигровой шкуре» Руставели, «Давид Сасунский», «Шахразада». С. А. Кочаряну были близки героика, возвышенный пафос, произведения эпического плана, что, несомненно, импонировало Н. П. Акимову, пригласившему артиста на роль Сида. [↑](#endnote-ref-125)
133. «Малыш» — пьеса французского драматурга Ж. Летраза, которая с успехом шла на сцене Театра комедии в сезоне 1940/41 г. [↑](#endnote-ref-126)